



**CON
VOC
ARTE**

ISSN 2183-6973

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º11 | DEZ'20
ARTE E LOUCURA — ARTE EM ASILO, ARTE BRUTA E HISTÓRIA DA ARTE

**CON
VOC
ARTE**



ISSN 2183-6973

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º11 | DEZ'20
ARTE E LOUCURA — ARTE EM ASILO, ARTE BRUTA E HISTÓRIA DA ARTE


Convocarte**— Revista de Ciências da Arte**

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial e Revisão
de Pares

N.º 11, Setembro de 2020**Tema do Dossier Temático**

Arte e Loucura / Art et Folie / Art and
Madness

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

Coordenação Científica do Dossier**Temático N.º 10 e 11 – Arte e Loucura**

Stefanie Gil Franco

Coordenação Executiva

Diogo Freitas Costa

Periodicidade

Semestral

Edição

FBAUL – CIEBA (Secção Francisco
d’Holanda e Departamento de Ciências
da Arte e do Património)

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183-6973

e-ISSN (Em linha)

2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Projeto Gráfico

João Capitolino

Créditos Capa N.º 11

Alfredo Mineiro, *O rosto de cada um:
uma estrela. uma amizade. um rosto. um
mundo. um universo. um poema.*
(acrílico s/ tela, 50x30, 2016)

Créditos Capa Dossier Temático N.º 11

Fotografia: Frédéric Jouhanin,
Palais Idéal du facteur Cheval

Impressão

—

Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em
Belas-Artes (CIEBA), secção Francisco
d’Holanda (FH), Departamento de
Ciências da Arte e do Património
(gabinete 4.23), Largo da Academia
Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa (+351) 213 252 100
www.belasartes.ulisboa.pt

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos – N.º11

Interno à UL

Annabela Rita – FL/UL+CLEPUL
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
João Peneda – FBAUL/CIEBA-FH
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à UL

Angela Ancora da Luz – UFRJ
António Quadros Ferreira – FBAUP
António Trinidad Muñoz – Investigador UE
Cristina Pratas Cruzeiro – FCSH/UNL
Eliza Teixeira de Toledo- Investigadora
COC/Fiocruz
Isabel Nogueira – Investigadora CIEBA, SNBA
José Francisco Alves – ICOM/AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA/UGR
Julieanna Preston – TRCCA/TKKPMUW
Leonor Veiga – CIEBA
Mário Caeiro – ESAD.CR/LIDA + CECC/UCP
Mark Harvey – UA (NZ)
Marlon Miguel – Investigador FCT, CFCUL
e ICI Berlim
Martin Patrick – WRSA/MUW
Pascal Krajewski – CIEBA
Pedro Roxo – UNL
Raquel Henriques da Silva – FCSH/UNL
Stefanie Gil Franco – FCSH/UNL
Sylvie Coëllier – UAM
Viviane Borges – UDESC

Membros Honorários e Consultivos do Conselho Científico Editorial (Honorary and Advisory Members of the Editorial Scientific Council)

Michel Guérin – UAM
James Elkins – SAIC

Abreviaturas

ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte
CECC/UCP – Centro de Estudos em Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
CFCUL – Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa
CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
COC/Fiocruz – Departamento de História das Ciências e da Saúde, Casa Oswaldo Cruz, Fiocruz
ESAD.CR – Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha FBA-UGR – Faculdade de Bellas Artes, Universidad de Granada
FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
FCSH/UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
FH – Secção Francisco d’Holanda do CIEBA
FL/UL – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
ICI – Institute for Cultural Inquiry
ICOM – Conselho Internacional de Museus (Brasil)
SAIC – School of the Art Institute of Chicago
SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
TRCCA/TKKPMUW – Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UA(NZ) – University of Auckland (New Zealand)
UAM – Université d’Aix-Marseille
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
UE – Universidad de Extremadura
UL – Universidade de Lisboa
WRSA/MUW – Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington

Índice

CONVOCARTE N.º 11:

ARTE E LOUCURA

– 008

EDITORIAL

Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística

– Fernando Rosa Dias

DOSSIER TEMÁTICO:

ARTE E LOUCURA — ARTE EM ASILO, ARTE BRUTA E HISTÓRIA DA ARTE

– 029

Introdução

– Stefanie Gil Franco

– 043

Ensaio Visual

– Pedro Cruz

– 056

Conversa com Daniel Gonçalves

– 065

A arte pura e o desvio degenerativo

– Daniela Martins

– 082

Imagens do inconsciente, o mundo das obras e as obras no mundo: contribuições de Nise da Silveira, Mário Pedrosa e Carl Gustav Jung

– Luisa Rosenberg Colonnese

– 100

A transformação do mundo em pintura: a partir do encontro de Mário Pedrosa com Emygdio de Barros

– Arley Andriolo

– 118

Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse. A ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário.

– Marlon Miguel

– 146

Loucura e Arte no Brasil. Da Expressão ao delírio como política da singularidade.

– Tania Rivera

– 162

O Palácio Ideal de Ferdinand Cheval. Um sonho esculpido.

– Sara Gomes da Silva

– 177

O ver e o olhar da loucura, materialidade e a imaterialidade no discurso plástico em William Blake e Goya

– Vasco Mendes Lopes

– 201

Paranóia, histeria ou paranoiquice? Revisitando cinquenta anos de psiquiatria portuguesa pelo caso da pintora Josefa Greno.

– Stefanie Gil Franco

– 220

A “loucura” em duas esculturas de D. Sebastião. Estátuas de D. Sebastião de João Cutileiro, em Lagos, e de Lagoa Henriques, em Esposende

– Eduardo Duarte

– 236

O desenho de Mário Eloy. O modernismo em traço delirante.

– Fernando Rosa Dias

– 271

Louise Bourgeois, une artiste intéressée par l’hystérie

– Sylvie Coëllier

– 285

Arte Paciente. Estúdio artístico na Casa de Saúde do Telhal.

– Raquel Pedro

– 308

Vítor Teixeira: um percurso heterodoxo

– Paulo Morais Alexandre

**ESTUDOS DE HISTORIOGRAFIA E
CRÍTICA DE ARTE**

– 322

A historiografia da arte no Estado Novo – nacionalismo e defesa do património

– Margarida Calado

– 338

Os Passeios à Ribeira do Tejo (1943-44): uma experiência inaugural do Neo-Realismo visual em Portugal

– Diogo Costa

– 373

1916: Pacheco e a Galeria das Artes Inquérito sobre um momento do modernismo

– João Macdonald

– 412

**CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL E
PARES ACADÉMICOS**

– 416

**PROCEDIMENTOS E
ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO**

– 422

PRÓXIMO NÚMERO: ARTE E PAIDEIA

Editorial



Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística

«—¡Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! ¿Cómo que hasta aquí has llegado sin haberte muerto los infinitos palos que tienes a cuestras? Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican; si no, mírenlo por estos señores que te acompañan. Vuélvete, mentecato, a tu casa, y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos, y déjate destas vaciedades que te carcomen el seso y te desnatan el entendimento».

(Cervantes, Don Quijote, Segunda Parte, Capítulo LXII).

Depois de termos pensado o processo de institucionalização da «loucura» e a construção do estigma, interessa-nos neste segundo editorial geral de *Arte e Loucura* pensar relações e paralelismos entre a «loucura» e a «arte». Neste sentido, a nossa problematização irá agora desenvolver-se a partir de uma coevidade histórica: o século XVIII, da institucionalização da razão e do enclausuramento da «loucura», foi o mesmo da autonomia da esfera da «arte». Seria nesta esfera autónoma da arte que o *desvio à normalidade* podia, por vezes, fingir a razão e confundir-se com o excesso visionário do *génio*. O século XVIII criava um *lugar (campo, esfera e sistema) da «arte»* e um *lugar da «loucura»* (o asilo), implicando-se na genealogia de juízos autoritários que passassem a decidir o que pertence ou não a cada um desses distintos lugares.

Se no editorial anterior insistimos no processo de institucionalização da «loucura» abordemos, de momento, o da «arte». No século XVIII, enquanto se construía a autonomia da esfera artística e avançava a arte moderna, a autoridade das questões artísticas iniciava um processo de libertação das regras académicas. As academias de Belas-Artes construíram-se com um grande foco na figura humana, com as nucleares aulas de exercício de desenho do nu, colocando a acção humana e a narrativa de história, na primeira hierarquia da pintura e da escultura. O desenho era a base racional, que concebia a figura e a composição enquanto segurava os *caprichos da cor*¹.

Mas a partir desse século XVIII a Academia começava a ter os seus princípios racionais do desenho confrontados perante novos (ou renovados) conceitos que invadiam as teorias estéticas. Por um lado privilegiavam-se dimensões subjectivas, seja na produção seja na recepção, desvalorizando as regras e os cânones académicos. Por outro, essa subjectividade acompanhava uma valorização do espaço de recepção e da sua decisão na qualidade da obra, em detrimento da autoridade prévia de uma qualidade inscrita nas regras da produção. Esses

conceitos colocavam cada vez mais em jogo o sujeito da recepção e menos o da razão, destacando-se a experiência do conhecimento sensível associada ao nascimento da *estética*, ou nos tratados do *gosto* e do *sublime*. Enquanto esses conceitos se afirmavam, a tradicional (e clássica) predominância da filosofia do Belo perdia protagonismo nas teorias artísticas.

Várias tendências começavam a desafiar os paradigmas académicos do desenho e da pintura de história. Já no século XVIII, Diderot criticava o artifício das poses da pintura académica defendendo a necessidade de outro deslumbramento e captação dos gestos naturais². Depois, a teoria romântica do génio colocava o engenho numa dimensão supra-racional, uma inspiração mais derivada da imaginação, da desmedida e desequilíbrio, do que o cumprimento de regras. A autoridade do desenho e da linha perdia protagonismo enquanto se valorizava a cor e a mancha, desenvolvidas da escola maneirista veneziana ou da via *rubenista* (em querela no século XVII com a *poussinista*, marcada pela autoridade do desenho, e que era a base da Academia Francesa), depois ampliadas com o avanço da pintura de paisagem e o *ar livrismo*, com a sua atenção ao capricho das pequenas sensações dos fenómenos naturais – numa viagem que tem como principais marcações a paisagem do pitoresco Rococó, a paisagem romântica, o Naturalismo, e se coroava no *ar livrismo total* do Impressionismo.

Desejava-se cada vez mais uma dimensão primordial e aprofundada da subjetividade, que se pesquisaria com intensidade nos movimentos das primeiras vanguardas, como puras forças criativas de base anti-racional: o primitivismo, o infantilismo, o inconsciente, entre outras, que encontramos sincretizadas na base da famosa noção de «arte bruta» de Jean Dubuffet. A vontade de Schopenhauer, o dionísíaco de Nietzsche (que tanto inspiravam artistas de movimentos como o Expressionismo ou o Futurismo), ou ainda o *Id* («isso») de Freud (o Surrealismo), abriram uma importante *linha da emoção* na arte moderna e contemporânea, uma arte concebida por primeiros impulsos (a improvisação de Kandinsky, o automatismo psíquico surrealista, a pintura de ação ou o Informalismo gestual). A pulsão gestual libertava-se do controle da razão e da consciência do sujeito e sobrepunha-se à necessidade da construção formal. A arte moderna e as vanguardas assumiam ainda outra radicalidade ao confrontarem o tradicional sistema de representação³.

A pesquisa *anti-racionalista* da arte trazia consigo uma matriz *anti-académica* de recusa dos princípios da tratadística, com implicações na própria aprendizagem artística, que abria um tempo de crise das instituições tradicionais de legitimação da arte através da «qualidade» da produção (as Academias de Belas-Artes), processo acentuado com o avanço da arte moderna e contemporânea. Assim, a autonomia da esfera artística, pondo em funcionamento um *sistema* ou *campo* (plural) da arte, ou de um sistema da arte, seria determinante na transferência

da autoridade sobre a legitimidade da obra, que se desvinculava do espaço de produção das Academias de Belas-Artes, para se passar a decidir em dinâmicos espaços públicos de recepção. O *campo* da arte ultrapassava o *mundo* do artista⁴. Esta deslocação dos processos de legitimação vai articular-se com o processo de subjectivação atrás referido.

Abordemos um pouco esse *processo de subjectivação estética* que se desenrolou ao longo do século XVIII. Até este século o conceito dominante e que geria todos os outros no campo da arte era o Belo. A filosofia do Belo procurava determinantes universais e não caprichosas de determinação do que «é» Belo. O objecto Belo trazia consigo uma legitimidade enquanto arte, sendo portanto a obra de arte a suportar as razões da arte. Ao sujeito apenas correspondia atender a esse Belo que era inerente ao objecto e estava garantido a partir da qualidade da sua produção. A qualidade da obra de arte estava para além da relação com esse sujeito da recepção. O Belo era inerente e manifestava-se na obra, para se incorporar nela toda a garantia da existência de «arte». A passagem do paradigma da produção para o da recepção enquanto se autonomizava a esfera artística⁵, destituía essa dominante filosofia do Belo. O século XVII já se centrara num debate entre o coração e a razão, entre uma estética da delicadeza e do sentimento e uma clássica, mas seria a viragem estética do século seguinte que determinaria todo esse *processo de subjectivação* que se exortava com a construção do individualismo moderno.

Com centro no século XVIII, valorizava-se o lugar do sujeito enquanto se solidificava o sistema das artes, com destaque a processos subjectivos, sejam eles, como já indicámos, do lado da criação ou da recepção. A afirmação da pintura de paisagem, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, foi um dos mecanismos dessa valorização de uma contemplação subjectiva, que emanava das opções de enquadramento do pintor perante a natureza que o rodeava, num exercício do capricho pitoresco que se libertava das regras da Academia. A própria valorização da cor e da mancha associadas à pintura de paisagem transportavam dinâmicas subjectivas: por exemplo, a cor valorizada pelos românticos valorizava mais os *efeitos no sujeito* que as importantes bases científicas de Newton. Goethe referia a necessidade de destruir o edifício da física newtoniana que «não tem em conta a experiência pessoal, a sensação, os sentidos, (a *fortiori*, a sensibilidade)»⁶. Além disso, valorizava-se o observador que contemplava o prazer de uma pintura liberta dos conteúdos iconográficos.

Era o predicado da experiência estética que se vinculava ao prazer do sujeito. O centro passava a ser o *efeito da obra no sujeito*. Já não a obra como mediação a um Belo metafísico que nela se manifestava, mas o efeito estético que deve ser estimulado a partir da própria obra⁷. Há uma outra razão da obra, outro lugar do sujeito e outra valorização da circunstância temporal da recepção, que se

desejam, cada vez mais, colocar em primeiro plano.

Mas a questão interessa-nos para sublinhar essa saída de um paradigma mais objectivo e racional, definidor de regras de produção⁸ que presidem à execução perfeita da obra de arte, por vínculos a um suposto Belo (ideal), para um paradigma subjectivo que coloca o valor da obra dependente do seu *efeito na recepção* – e que solicitará mesmo um estado ingénuo do sujeito. As teorias do génio romântico consagravam uma expressão liberta de paradigmas racionais, desvalorizando as regras da tratadística das Academias. Cada vez mais, a arte já não se definia nem ensinava a partir de preceitos e regras prévias, que informavam como é que a obra *devia ser*, para passar a depender de sensibilidades (refinadas ou cândidas), ou seja, da *experiência sensível do sujeito*.

Sublinhamos três conceitos fundamentais, que se tornaram dominantes nas teorias artísticas do século XVIII e que consideramos marcantes nesta viragem subjectiva e respectiva valorização da recepção enquanto *experiência estética*: o *Gosto*, o *Sublime* e a própria *Estética*. Todos eles se colocam, com mais ou menos intensidade, mais no polo da recepção que no da produção. Tal como a dimensão cultural passava da igreja para o museu⁹, e da relíquia para a obra de arte, também a privatização da contemplação estética parecia deslocar-se para uma relação «não só privada, mas interior, íntima»¹⁰ com o objecto artístico. Mais que o entendimento da razão das formas para justificar a qualidade da obra, o que passava a dominar era o seu efeito no sujeito, permitindo que a arte se tornasse um modo de entendimento das paixões humanas¹¹. Da centralidade dos fundamentos na arte na obra, passava-se para uma relação desta com o sujeito, tornando determinante os modos dessa relação, que iam da apreensão sensorial e emocional ao juízo relativamente à obra como uma «forma de racionalidade saída do sensível»¹². Como tentaremos demonstrar em extremada síntese, nenhum destes três conceitos pode funcionar sem *sujeito*.

A *teoria do gosto* de finais do século XVII e ao longo do século seguinte é determinante para o entendimento da tensão entre uma beleza absoluta e a relatividade do gosto, tendo o objecto artístico como o lugar de manifestação dessa tensão. Por outras palavras, lançava-se o problema de conjugar o *Grand Goût* evocado pela Academia Francesa com os *pequenos gostos* dos sujeitos que irrompiam nos seus *salons*? Raymond Bayer coloca o problema dos riscos da *aventura subjectiva* na história da Estética sintetizando bem a questão desse tempo a partir de prerrogativas de David Hume (e que atravessaria a sua discussão, pelo menos até, e inclusive, às aporias do gosto de Kant):

«Se o gosto é um fenómeno de sentimento, e se a razão última do sentimento é o prazer, como pode passar-se a uma regra geral do gosto, e de

uma subjectividade fazer um universal?»¹³.

No seio da teoria do gosto valorizava-se o lugar da apreensão do sujeito na relação com o objecto: «Avec le concept de goût, en effet, le beau est rapporté si intimement à la subjectivité humaine qu'à la limite il se définit par le plaisir qu'il procure, par les sensations ou les sentiments qu'il suscite en nous»¹⁴. Para tal foram determinantes os artigos de Addison reunidos com o título *On the pleasures of the imagination*, cujas questões especificamente estéticas estavam nas origens não só dos novos problemas do gosto como também do sublime. O gosto (*taste*) apresenta-se como um órgão interior que poderíamos sintetizar como um *discernimento imediato de saboreamento*.

Ao se afirmar como conceito determinante na teoria da arte do século XVIII, o gosto colocava o centro do problema já não na qualidade artística do objecto. A obra libertava-se de uma prévia judicativa de qualidade, enquanto manifestação do Belo, para se concentrar na sensibilização do sujeito da recepção (e para depender, cada vez mais, do juízo judicativo deste). Já não questão ontológica da obra de arte, mas dialéctica de sujeito e objecto¹⁵. O que ficava era uma espécie de melancolia de uma universalidade perdida enquanto salvaguarda da ontologia de um *objecto belo*. A recuperação de um modo de universalidade passava também a depender do sujeito, da sua *sensibilidade* (outro conceito essencial para este tempo de afirmação do gosto) ou, como diz Shaftesbury nos *Moralists*, para depender do *conhecedor* (*well-knowing*) como alguém «experimentado em todos os graus e ordens de beleza»¹⁶ – figura que já não é, necessariamente, o artista. O gosto, sendo uma valorização da subjectividade individual na sua teoria fundadora, desenvolvia-se depois enquanto conceito de caracterização cultural e civilizacional¹⁷.

O *sublime* baseia-se também numa relação com o sujeito, mas agora de desmedida, pelo que o podemos considerar uma intensificação dos caprichos do pitoresco, passando-se do acolhimento deste para um impacto, pelo menos inicial, de temor sobre o sujeito. Na herança do sublime estava uma tradição de algo que escapava ao controle do belo, um *je-ne-sais-quoi* sem a qual não há *beleza no belo*¹⁸. Se já havia uma tradição do belo ideal que escapava à medida¹⁹, a aparição do sublime nas teorias estéticas colocava o belo cada vez mais num lugar de estabilidade e de (boa) medida, do que se limita e configura, enquanto que o sublime assumia esse modo «onde a imaginação tocava o limite» para o exceder²⁰ e onde a própria experiência estética se ultrapassava no exercício da imaginação. Se o gosto solicitava apoio em noções como a sensibilidade, o sublime solicitava a imaginação (sobretudo em Kant).

Já Addison referia o prazer que provém não só da *beleza* e da *novidade* (ou do estranho e fora do comum), mas também da *grandeza*, referindo que «não

é a novidade ou a beleza da visão o que nos impressiona, mas aquela magnificência rude, presente em tantas dessas estupendas maravilhas da natureza. A nossa imaginação gosta de ser preenchida por um objecto, tal como gosta de abarcar algo que seja demasiado grande para a sua capacidade»²¹. O sujeito é marcado por um «encantamento da alma» sentido perante «visões majestosas»²². Addison apresentou a *imaginação ou fantasia* como mediadora entre o *sensível* e o *entendimento*. Mais uma vez, é esse *interior do sujeito* que conta.

Em 1757, com a obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (Investigações filosóficas sobre a origem dos nossos conceitos do belo e do sublime)* de Edmund Burke (1725-1797), o conceito de sublime sofria uma decisiva *viragem estética* afirmando-se na teoria artística. A fonte do sublime era o *temor e terrível*, relativo à *dor*, ao *perigo* e à *surpresa*. Enquanto Addison valorizava o *prazer*, Burke considerava a *dor* mais poderosa que o *prazer*, avaliando-a como aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir²³. Burke separou três estados: o de *indiferença*, aquele em que estamos a maior parte do tempo, o de *prazer*, que se dá directamente a partir do estado de indiferença sem necessidade de dor e relativo a apreensão da beleza, e a *dor*. Separando qualquer implicação do prazer na dor e no perigo, lançou o conceito de *deleite (delight)* que diferenciava de *prazer*. Prazer e dor são ambos positivos, sendo o deleite negativo perante a dor. Se a beleza produz *prazer* por via da perfeição, sendo por isso um *prazer positivo*, o terrível do sublime, como causa de medo e espanto, não reflectia a adequação da perfeição, mas a monstruosidade do excessivo, sendo portanto *negativo* (ou «relativo»)²⁴. A questão torna-se então saber «como é que tal terror provoca o deleite?» (*delight*). Tal deve-se à ameaça não realizada, espécie de distância e segurança da contemplação²⁵, relativa à condição estética que legitima o *deleite sublime*. Observamos, mas não participamos nem somos protagonistas. Se fossemos directamente afectados pelos fenómenos que nos atemorizam, a sublimidade desaparecia imediatamente, deixávamos de ser contempladores e convertíamos-nos em sobreviventes²⁶. A paisagem indomável (que se opunha à anterior tradição da *paisagem pitoresca*) é a arena do sublime, mas apenas *porque e enquanto somos espectadores*.

Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant radicaliza o papel do sujeito no *sublime matemático*. Para Kant, enquanto a definição do belo se refere à forma sensível do objecto e na adequação do sujeito a esta, na de sublime há uma inadequação à forma sensível: «Não podemos dizer mais, senão que o objecto é apto à exposição de uma sublimidade que pode ser encontrada no ânimo [espírito]; pois o verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a ideias da razão, (...)», escreve Kant, acrescentando: «Assim o extenso oceano, revoltado por tempestades, não pode ser denominado sublime»²⁷, o que nos separa da noção de Burke. O uso da imaginação na con-

cepção do sublime matemático de Kant é um exercício do sujeito intelectual²⁸.

Para Kant é o sujeito que coloca a sublimidade na natureza. O *movimento do sublime kantiano* é um carácter do espírito unido com o juízo do objecto, estando portanto apenas nas *potencialidades espirituais do receptor* do acto de apreensão: «não há objecto sublime, só o sujeito que o vê é sublime»²⁹. O sublime é apreendido em si como um estado puramente subjectivo: «Daí vê-se que a verdadeira sublimidade tenha que ser procurada só no ânimo [espírito] daquele que julga e não no objecto da natureza, cujo julgamento permite essa disposição do ânimo»³⁰.

Se, como veremos já de seguida, a estética surgia no século XVIII por Alexander Gottlieb Baumgarten como *gnoseologia inferior à razão*, o *sublime* parecia responder através de uma reviravolta, um *tropos*, que invertia o acto de humilhação do sujeito humilhado ou aterrorizado. Afinal era apenas este que podia conceber o infinito (mental) que se superiorizava a qualquer desmedida da natureza. O sublime jogava-se em ultrapassagens e tensões com os limites: «par-delà toutes les productions»³¹ ou mesmo como «le dépassement ou la suspens de l'art»³².

A própria *Estética* emergia no seio da *Aufklärung* alemã como um momento decisivo da *viragem subjectiva*, permitindo mesmo apontar o seu nascimento como o grande momento de viragem estrutural da *subjectivação estética*. Enquanto autonomia de uma ciência do conhecimento sensível («la présentation sensible comme question»³³), a *aesthetica* baumgarteniana reportava-se a uma necessária polaridade com o sujeito, valorizando-se assim uma *experiência estética* como relação entre o *mundo objectivo extensivo* e um *mundo subjectivo não extensivo*. A estética não só garantia a autonomia da sensibilidade abrindo uma expressão própria à beleza liberta das razões filosóficas do belo, como obrigava a uma relação com o sujeito.

Seguindo a definição de beleza de Christian Wolf, como a «perfeição apercebida de modo sensível ou *perfectio phenomenon*», Baumgarten apresentou a *Estética* como uma *gnoseologia* própria, sendo autónoma embora inferior ao conhecimento racional, definindo-a do seguinte modo: «A estética (teoria das artes liberais, doutrina do conhecimento inferior, arte do pensar belo, arte do análogo com a razão) é a ciência do conhecimento sensível». Apresentado a beleza como uma perfeição «confusa ou sensível», Baumgarten não a opõe como se fosse as trevas da claridade racional, mas como uma aurora, um despertar ou caminho para essa claridade, ou uma passagem «da noite para o meio-dia» que tem a faculdade de apreender relações entre as coisas do mundo sensível³⁴.

Algo semelhante seria o «momento estético», segundo Bernard Berenson, «aquele instante fugaz, tão breve a ponto de ser quase infinito, em que o es-

pectador está de acordo com a obra que está olhando, ou com a realidade de qualquer espécie que o espectador vê em termos de arte», em que «ele deixa de ser seu eu comum» e a obra «não está mais fora dele»: «Os dois tornam-se uma entidade, o tempo e o espaço são abolidos e o espectador é possuído por uma percepção»³⁵.

A *analogon rationalis* como uma representação sensível de representações ou uma legalidade sem conceito (Kant)³⁶ interessa-nos aqui como um importante momento de libertação da *estética* perante a razão na sua própria nascerça moderna. A afirmação da sua inferioridade como conhecimento perante a razão era um modo de libertação da escravidão da tradição de um Belo metafísico, ideal e racional. Assim, a mesma racionalidade iluminista e disciplinar do século XVIII que inventava o internamento do «asilado», via escapar no campo da *estética* a autoridade da razão. A *estética* trazia consigo não só a valorização de uma subjetividade, mas o despoletar de uma dimensão não racional no campo das artes; ou seja, mesmo para além de uma *subjectividade racional*, que fora um dos grandes impactos da filosofia da dúvida radical colocada na primeira pessoa do singular de Descartes. Emergia todo o campo de uma *subjectividade sensível* com grande importância nas relações do homem com o mundo e consigo próprio. Fechando e completando a nossa relação: enquanto a razão iluminista isolava a voz da desordem da «loucura», deixava escapar outra voz que adquiria cada vez mais autonomia e expressão cultural (no campo da arte), e se libertava de uma anterior dependência da razão. Abria-se um espaço da loucura na arte e da arte na loucura, uma atenção do mundo da arte aos insondáveis do universo da loucura seja na representação, nos modos criativos à própria imagem do *artista-louco* (o paradigma Van Gogh) ou do *louco-artista* (mais na linha da «arte bruta»). *As vozes da desmedida e da desordem (da «loucura») podiam assim deslocar-se para uma escuta ao abrigo da autonomia da esfera da «arte».*

Esta abertura a uma dimensão não racional permitiu toda uma linha de exploração nos destinos da arte e da *estética*. Na arte o «erro» era admitido e adquiria possibilidade exploratória, como mediação de forças criativas, sob um modo de *trans*, do transitivo à própria transgressão³⁷. As grandes teorias *estéticas* contemporâneas não só ultrapassavam a boa medida da *poiética* da obra como também o acordo com o sujeito, ainda desejado nas origens do processo de *subjectivação estética*, sendo o sublime, como apontámos, um primeiro grande momento de uma *estética* do desacordo e desequilíbrio. Abrindo um desafio tanto à *ordem* (do objecto artístico) como ao *acordo*, (entre objecto artístico e sujeito), despoletava um tempo de transgressão dinamizado sob o signo de *agon* (agonístico). Para isso foi importante a abordada afirmação emergência do papel da *subjectividade*. O passo seguinte foi a sua intensificação com um mergulho na intimidade menos consciente dessa dimensão *subjectiva*. Se o campo *estético* se tornava um lugar da transgressão sócio-cultural, sem dúvida

que isso se devia ao facto desta ser acompanhada com um necessário processo de submersão nas dimensões menos racionais de si, em que o sujeito simultaneamente se confrontava e explorava. A transgressão não era só para fora, mas para dentro, destruturando a unidade (e autoridade) do *ego*. Para a arte, a conjugação da perscrutação das duas foi uma das vias mais marcantes da arte na Era Contemporânea, numa travessia, pelo menos, desde o Romantismo, seguido de vários movimentos como Simbolismo, Futurismo, Expressionismo, Dada, Surrealismo, Arte bruta, Informalismo, etc.

Nestes movimentos dominava, de modo diferente, uma pressão do *Pathos*. Patético e trágico uniam-se³⁸ à tentação do jogo da imaginação em tensão com os limites do sublime que, como vimos, enquanto lugar de desmedida, não deixava de ter uma força negativa de elevação. Mas esse movimento de desmedida vai ter outra tentação determinante para todas as marcações românticas da arte de finais do século XVIII e, sobretudo, ao longo do século XIX. Ele abre um fascínio por um lugar mais oculto, mais insondável à própria razão. As primeiras manifestações românticas são logo atraídas por um fascínio pela loucura. Já não é a tradição da loucura como sátira social do *Elogio da Loucura* (publicado em 1511) de Erasmus, associável à moralização social dos sete pecados capitais, na linha da nave dos loucos do poema satírico *Stultifera Navis* (publicado em 1494) de Sebastian Brant, que despoletou as primeiras representações de sabor *sócio-caricatural* em inícios da Era Moderna (e logo transportadas para a pintura, sendo famosa a versão de Hieronymus Bosch).

A loucura atraía o Romantismo no seu fascínio pelo desconhecido e desmedido enquanto, simultaneamente, se definia como patologia e enclausurava em asilos. Se o Romantismo se fascinara pela desmesurada negativa do sublime, com o seu impacto de terror e o seu sobrepujamento à finitude existencial do sujeito, também se fascinava por esse *avesso*, num mergulho de sentido contrário a uma espécie de descida aos mistérios insondáveis do próprio sujeito. É nesse mergulho que encontramos tanto a atracção pela representação da loucura de vários artistas do início do Romantismo (Goya, Géricault, Füssli, Wiertz...), como a valorização de conceitos *anti-racionais* que ganhavam força na teoria estética a partir do século XIX (a *vontade* de Schopenhauer, o *dionisiaco* de Nietzsche...). Emergiam relações entre a arte e a loucura... ou de fascínio da arte por dimensões apagadas à loucura.

Uma das marcas, também com implicações na produção e na recepção desta tónica na *experiência estética*, é a crescente valorização do *olhar ingénuo*, por desvinculação do apego às regras académicas e aos seus princípios mais racionais. No século XVIII a questão já era abordada por Diderot no apelo a uma espécie de deslumbramento *naïf*:

«Outre la simplicité que [que o termo *naïf*] exprimait, il faut y joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contraente, et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts; (...) le naïf sera tout voisin du sublime; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très beau ; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus»³⁹.

Esta marca do olhar *naïf* permite acercar-nos da «arte bruta» de Jean Dubuffet como um dos grandes modos de intensificação do *olhar ingénuo*, que nos interessa aqui especialmente porque, como se sabe, perfilhava uma valorização da *arte dos loucos* como uma das expressões legitimadas pela sua dimensão subversora:

«Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non, celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe»⁴⁰.

A questão radicaliza-se também na produção, subtraindo-se á referida autoridade das normas e habilidades académicas, na valorização de impulsos não controlados pela razão, que vias artísticas do séculos XX atrás referidas, como a emoção expressionista e o automatismo surrealista, já vinham destacando. No caso da proposta de Dubuffet, era mesmo um dos maiores paroxismos desta espontaneidade total como ânimo radical da *subjectividade do sujeito da produção*, na recusa de qualquer controle consciente. A partir daí sonhava-se com uma arte que emergia inominável:

« Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art, il déteste d'être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito»⁴¹.

Em síntese, um olhar ingénuo e sem escola, que muitas das vias da arte contemporânea tendiam a valorizar no âmbito de toda e qualquer *experiência estética*:

«Una mirada ingenua, una mirada primitiva, una mirada que empieza, sin

prejuicios, sin anteojerías, constituyen en muchas ocasiones referentes de la experiencia estética. En todas ellas ocupa el primer plano el efecto que es propio de ella, y nada tiene de particular que el artista haya sido comparado en muchas ocasiones con un niño o un primitivo, tal es la sinceridad, autenticidad y originalidad de su modo de ver-representar las cosas. Una mirada ingenua descubre aspectos inéditos de los objetos y además descubre la mirada convencional que sobre ellos se volcó, ofreciendo ahora de ella una figura asimismo original. La mirada ingenua se refiere tanto al objeto contemplado como a la mirada con la que se percibió. La experiencia estética rechaza lo cerrado y dado de las cosas contempladas, la mirada ingenua abre, en su rechazo de lo dado, nuevas e inacabables interpretaciones»⁴².

A valorização das teorias românticas do génio colocavam a tónica da subjectividade no sujeito da produção, uma subtração e desvio das regras da tratadística. Já não parecia ser a obra a justificar o artista, pela sua qualidade artística, mas o artista a justificar a obra pelo que nela projecta de genialidade pessoal. O artista cada vez menos cumpre regras preceituadas e exteriores a si para arremessar um entusiasmo interior de bruta força inventiva.

A construção da figura do génio romântico deveu-se, para nós, ao destaque da noção renovada de *imaginação* que a acompanha. Tradicionalmente ligada à memória ela surgia cada vez mais ligada à fantasia (Locke) ou aos prazeres da imaginação (Addison)⁴³. Pensadores como Francis Bacon, Thomas Hobbes ou Alexander Gerard vincularam a imaginação à *poiesis* (produção) artística⁴⁴. No *An Essay on Original Genius* (1767), Gerard defendia tanto a imaginação como a articulava com o poder da invenção e da originalidade, mesmo que em necessária articulação com o juízo do intelecto, esforço de uma articulação entre o campo da percepção sensorial e um paradigma intelectual que marcava ainda muitas das teorias da arte nessa transição que situámos entre os séculos XVII e XVIII:

«(...) a fine imagination left to itself, will break out into bold sallies and wild extravagance, and overstep the bounds of truth or probability: but when it is put under the management of sound judgment, it leads to solid and useful invention, without having its natural sprightliness in the least impaired»⁴⁵.

Pouco depois, na formação do pensamento alemão, o génio tornava-se um «poder obscuro incógnito» (Schelling) que se animava na contradição. O génio superava o talento⁴⁶. Já não se tratava de produzir a obra perfeita, mas *algo que excede*. Uma nova noção de *obra prima* ultrapassava a tradicional, a obra primeira do mestre das guildas, para se apresentar como o resultado de uma potência criativa visionária. Se a obra prima tradicional *media* uma obra perfeita associada a uma tradição do belo, a nova noção romântica de obra prima

excedia a habilidade da boa execução, para se vincular mais à desmedida que as teorias do sublime tinham estimulado.

A acompanhar as teorias do génio romântico, com as suas tentações por abismos de desmedida e pelo inconsciente, temos os próprios artistas a representarem os espaços de loucura e os próprios loucos. São os casos de Goya, que figurou asilos e estados de êxtase e demência, Géricault com os seus retratos de doenças psicológicas, Füssli com a sua representação de pesadelos ou as visões de William Blake. Já no século XX, na linha das estéticas do inconsciente, cedo se abriu um fascínio da arte erudita por algo próximo da «arte bruta», como a pintura *naïf* dos princípios deste século (os «primitivos modernos» de Wilhelm Uhde), como Séraphine Louis (1864-1942), passando por movimentos cativados pelas manifestações que perturbavam à racionalidade, como Dada ou o Surrealismo, até à «arte bruta» consagrada por Jean Dubuffet. Várias relações e cumplicidades se estabeleceram entre a loucura e a arte. A fechar as reflexões deste editorial, apresentemos apenas alguns casos do Romantismo, com interesse especial por se situarem no tempo dos primeiros asilos modernos, ou seja, no início do processo de institucionalização da loucura.

Francisco de Goya (1746-1828) foi dos primeiros a representar os primeiros asilos de cela, ainda semelhantes a cárceres. Goya não se afasta totalmente dos modelos alegóricos da loucura universal, na linha do mundo do avesso de Brandt e Erasmus, mas com outro contexto e sentido, e através do contacto directo com asilos concretos. No seu tempo de encruzilhada, entre heranças do fanatismo religioso e da inquisição, de atavismos míticos, e da emergência da confiança da razão iluminista – em que ainda se confundia a loucura com a possessão, e em qua doença ainda não estava devidamente classificada e individualizada – Goya parecia reagir à confiança da razão iluminista contrapondo outra essência da humanidade de fundo irracional, cruel e violento. A razão não decidia nenhuma posição ética e de controlo dos sentimentos porque o humano revelava-se como pura crueldade manifestada por via de uma inerente e incontrolada barbárie. Na sua visão da dimensão humana, seja da história (presente), do sagrado, da moral, ou outras, só há crueldade como meio e fim, sem justificação nem dignidade histórica. Nesta obra oposta à tradição da pintura de virtudes dos primeiros *salons*, somos remetidos para o interior dessa crueldade que observamos como testemunhas sem distância histórica. Toda a imaginação e delírio patenteiam-se tão negativos como implicados na realidade humana. Goya virara do avesso a credulidade e confiança iluminista na razão. O projecto da razão iluminista chocava contra as trevas da realidade humana. Se há sublime ele não tem nenhum movimento de reviravolta mantendo-se no impacto de terror (do sujeito) sobre o sujeito. Entre o capricho e o sublime, Goya descobria um terror que não vem de fora, mas do fundo da irracionalidade humana – e daí não saía.

As suas representações de asilos ligam-se a uma série mais vasta de representações de celas. Assim, a pintura *Corral de locos* (1793-1794) liga-se a *Interior de prisión*, ambas pinturas de gabinete produzidas de modo mais livre (da pincelada aos temas) durante a convalescença da sua doença e na memória de uma visita em jovem ao Manicómio de Zaragoza. Arquitecturas de sombras unem claustrofobicamente as figuras em grupo expostas caoticamente, cada qual com a sua acção e pose (ou cada qual no seu mundo ou *na sua pintura*). A pincelada rápida e sumária, que ainda parece estar a mover-se mas já nos oferece a figura, está como que entre o toque suave e áspero, entre mancha e figura, revelando-se uma metáfora da ténue diferença entre o louco e o não-louco, no próprio sentido que entre ambos se manifesta o rápido trânsito entre racional e irracional, entre luz e trevas. Anos depois, voltamos a encontrar analogias entre as pinturas a *Casa de locos* (c.1815-1819) e o *Hospital de apastados* (c.1798-1800). Goya parecia colocar nestas diferentes imagens de muros de «a negação total de espaço e de tempo»⁴⁷, em analogia com os processos de confinamento executados pela razão iluminista trabalhadas mais tarde por Foucault⁴⁸. Em todas estas imagens observamos o fechamento à luz, tornando as figuras manchas espectrais revolvidas que a unidade da arquitectura do espaço tenta obstinadamente segurar.

Como Goya, também Théodore Géricault (1791-1824) se aproximou, sem mito nem fantasia, e num confronto sem fuga catártica, da loucura e da morte: «la locura como dispersión de la energía más allá de la razón; la muerte como brusca ruptura del flujo energético»⁴⁹. Se o famoso quadro *Le Radeau de la Méduse* (1819) era um quadro de morte e desespero, de uma história (contemporânea) sem heroísmo nem virtude⁵⁰, a série *Monomane* (1819-1822) de Géricault espica-nos perante *máscaras da loucura*. Esta série de retratos de doentes mentais, projetados para dez, mas que só chegariam a ser feitos metade, contrapõem à indeterminação dos desordenados grupos de loucos de Goya, o sujeito individual como especificidade de uma enfermidade mental. Nestes retratos espreita-se o sujeito para além de si e com questões particulares na história do retrato pictórico. Para lá do retrato barroco, com as figuras colocadas em distinção de classe e com os seus símbolos, para lá do retrato iluminista, centrado no sujeito com os objectos da sua actividade, marcas da experiência e história que o constituem como indivíduo, e mesmo para lá do retrato psicológico que o Romantismo descobria, do sujeito captado na intensidade de uma expressão definidora da sua identidade, estamos perante máscaras de sujeitos sem atributos: sejam eles simbólicos, materiais ou psicológicos. Neste desfile de máscaras são os mistérios da insanidade que se almejam perscrutar sobre a fisionomia do rosto. Não é a identidade do sujeito que se indaga, mas a categoria da doença. É nesse sentido que são *retratos individuais de tipologias da loucura*. Era já o desejo de classificar individualmente a doença, que não se verificava em

Goya, num jogo de curiosidade entre espírito romântico e ciência moderna.

Diferentes seriam as explorações de Henry Füssli (1741-1825) e de William Blake (1757-1827), exactamente porque ultrapassavam a razão, embora passando por ela, no desejo de uma mitografia delirante. Blake e Füssli engolfaram-se numa dimensão misteriosa e oculta que a razão não alcançava ou onde se perdia, respectivamente entre visões e pesadelos, diurno um e nocturno outro. A magnitude não está no seio da razão, mas onde esta perde os seus limites e capacidade de domínio. Se é a partir da razão que tal superação se efectua, isso significava também que não é no interior dela que essa penetração se alcança. Por isso, em Blake ou Füssli, não sentimos pertencer a um espaço de opções terrenas e laicas. Aonde ainda havia confronto com a realidade em Goya e Géricault, nestes já estava o *visionário* e o *mito*. Daí a necessidade de ambos, de modo diferente, da *imaginação delirante* como modo de diálogo com uma *mitografia simultaneamente épica e obscura*.

Em corolário das reflexões anteriores propomos uma contradição: enquanto o iluminismo racional ratificava a *loucura* como doença e lhe lançava um estigma através do processo de institucionalização da *loucura*; na arte, a racionalidade era deslocada, deixando de ser dominante com a perda de autoridade das regras da produção da tratadística e na valorização da subjectividade. Embora não totalmente excluída (como sabemos, estará presente em vários movimentos modernistas), toda uma via da subjectividade e do inconsciente iria predominar em vários movimentos artísticos (Romantismo, Simbolismo, Expressionismo, Surrealismo, Abstracção expressionista, etc.). Neste processo contrário, a «loucura», estigmatizada enquanto doença, encontrava similares modos que se valorizavam enquanto possibilidade artística. A *voz do louco* subjugada sob a autoridade da voz do médico e da instituição psiquiátrica, adquiria possibilidades se conjugadas no campo da arte. Neste último o estigma era, pelo contrário, lançado triunfantemente sobre o *academismo* e as suas regras de base racional. Em perfazimento, o enclausuramento da loucura na sociedade iluminista era acompanhada de um movimento contrário no campo da arte que abria espaço de acção a dinâmicas *não-e-anti-rationais*. Por seu lado, a autonomia da esfera artística protegia a própria arte para a sua aventura *anti-racional*, como depois do seu niilismo *anti-arte* – no sentido em que as rupturas da arte e toda a *anti-arte* se consumam enquanto risco salvaguardado no seio da autonomia da esfera artística e as grandes aventuras da *anti-arte* actuam e consagram-se no seio da própria «arte». Numa espécie de estigma invertido, o enclausuramento servia no campo da arte para uma salvaguarda de todos os excessos de expressão e libertação de vozes subversoras.

Como tem sido habitual em *Convocarte*, além do grande tema de *dossier* que atravessa os dois números, o número par apresenta um conjunto de ensaios

mais livres e exploratórios. Iniciamos com um ensaio de Margarida Calado, que se apresenta como mais um capítulo de uma historiografia da arte portuguesa da sua autoria que *Convocarte* vem publicando, desta vez centrada nas orientações de teor comemorativo e nacionalista do Estado Novo com o título: *A historiografia da arte no Estado Novo - nacionalismo e defesa do património*. João Macdonald apresenta-nos um estudo sobre o temporário esforço de José Pacheko em animar a Galeria das Artes no Salão Bobone durante alguns meses do ano de 1916, entendendo-a como o primeiro relevante projecto de uma galeria comercial de arte e a primeira apostada devidamente nos modernistas. Diogo Costa apresenta-nos mais um ensaio em torno de uma história de aventuras colectivas de saída de ateliê na arte portuguesa. Em peculiar continuidade de anteriores estudos em torno das Missões Estéticas de Férias e das Missões Internacionais de Arte, publicados em números pares anteriores, o foco é agora um dos primeiros casos do género no Neo-realismo português e que tem sido muito pouco estudado: *Os Passeios à Ribeira do Tejo*.

«E fala aos constelados céus
De trás das mágoas e das grades
Talvez com sonhos como os meus...
Talvez, meu Deus!, com que verdades!

As grades de uma cela estreita
Separam-no de céu e terra...
Às grades mãos humanas deita
E com voz não humana berra...»
(Fernando Pessoa, o Louco, 30-10-1928)

«Qualquer escritor dirá então: louco não posso, são não me atrevo, neurótico sou»
(Roland Barthes, O Prazer do Texto)

Fernando Rosa Dias

Ideia e Coordenação Científica Geral de *Convocarte*

Francisco de Goya (1746-1828), *Corral de locos*, 1793-1794, série *Cuadros de gabinete*, óleo sobre lata, 43 x 32 cm, Dallas: Meadows Museum



Théodore Géricault (1791-1824), *La Monomanie de l'envie aka La Hyène de la Salpêtrière*, 1819-1922, série *Monomadas*, óleo sobre tela, 72,1 x 58,5 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon

Notas

¹ Cf. Raymond Bayer, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, pp.141-142; Leonello Venturi, *História da Crítica de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1984, 109-111.

² Cf. Denis Diderot, *Salons* (Textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon), Éditions Gallimard, 2008, pp.173-175.

³ A questão interessou-nos noutros ensaios. Cf. Fernando Rosa Dias, «A Representação na encruzilhada das Vanguardas Históricas», in *Representação. Fonte inesgotável de Polémica e Práxis – Transversalidade na Investigação em Artes Visuais, Filosofia, Dramaturgia e Direito* (ccordenação de José Quaresma), Lisboa: FBAUL-CIEBA, 2013, pp.99-125.

⁴ Pensamos nas noções de «campo» de Pierre Bourdieu (*O Poder Simbólico*, Miraflores: Difel, 2001) e de «mundo» de Nelson Goodman (*Modos de Fazer Mundos*, Porto: Edições Asa, 1995).

⁵ Para síntese desta histórica da «consolidação institucional de sistema», cf. José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006, pp.92-103.

⁶ Cf. Jacques Aumont, *La Estética Hoy*, Madrid: Ediciones Catedra, 2001, p.68.

⁷ «La experiencia estética no trata a la estatua religiosa y a la pintura que está en el altar como factor de mediación». Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, p.19.

⁸ Não queremos com isto excluir fases *difíceis* na definição de um belo ideal e no seu transporte para regras de boa execução da obra como, por exemplo, na vertigem de um abismo metafísico do belo ideal no maneirismo que subtraiu a confiança renascentista no funcionamento das regras da tratadística anterior. Cf. Erwin Panofsky, *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo: Martins Fontes, 1994. Também Lionello Venturi refere que na tratadística maneirista, especificando a escola veneziana, «discutiam sobre arte, já não para descobrirem como os florentinos, verdades científicas, mas para

apurarem a sua sensualidade». Leonello Venturi, *História da Crítica de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1984, p.91. Contudo, consideramos que nestas leituras falta a figura essencial de Francisco d’Holanda que lhes forneceria, sobretudo às teses de Panofsky da «ideia» no Maneirismo, outra profundidade e sustentação.

⁹ Pensamos aqui nas conhecidas palavras de Walter Benjamin em torno da passagem da origem cultural das obras no espaço religioso para a dimensão cultural assente na sua autenticidade como obra única nos museus. Cf. Walter Benjamin «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água, 1992, pp.82.83.

¹⁰ José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 2006, p.147.

¹¹ Cf. Fabienne Brugère, *Le goût. Art, passions et société*, Paris: PUF, 2000, p.11.

¹² *Ibidem*.

¹³ Raymond Bayer, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.246.

¹⁴ Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L’Invention du Goût à l’Âge Démocratique*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990, p.33.

¹⁵ Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid: Historia 16, 1998, p.18.

¹⁶ Shaftesbury, apud Raymond Bayer, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p.212.

¹⁷ Cf. Fabienne Brugère, *Le goût. Art, passions et société*, Paris: PUF, 2000, pp.122-123. Ver ainda, Jacques Aumont, *La Estética Hoy*, Madrid: Ediciones Catedra, 2001, parte «El gusto como hecho social», pp.88-94.

¹⁸ Cf. Jean-Luc Nancy, «L’offrande Sublime», in *Du Sublime*, Paris: Belin, pp.60-61.

¹⁹ Ver questão da nota 8.

²⁰ Cf. Jean-Luc Nancy, «L’offrande Sublime», in *Du Sublime*, Paris: Belin, p.71 e seguintes.

²¹ Joseph Addison, *Os Prazeres da Imaginação*, Lisboa: Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa; Edições Colibri, 2002 (Ensaio 412: 3. como a Imaginação é afectada pela percepção de objectos exteriores: os prazeres primários), p.49-50.

²² *Ibidem*.

²³ «The passions therefore which are conversant about the preservation of the individual turn chiefly on *pain* and *danger*, and they are the most powerful of all the passions» (...). Whatever it fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling». Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of The Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse concerning Taste, and several other additions*, in *The Works. Twelve Volumes in Six (1887). Vol.I/II*, Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1975, p.110.

²⁴ «What I advance is no more than this; first, that there are pleasures and pains of a positive and independent nature; and, secondly, that the feeling which results from the ceasing or diminution of pain does not bear a sufficient resemblance to positive pleasure, to have it considered as of the same nature, or to entitle it to be know by the same name; and, thirdly, that upon the same principle the removal or qualification of pleasure has no resemblance to positive pain». *Ibidem*, p.107. Para síntese, cf. Elio Franzini, *A Estética do século XVIII*, Lisboa : Editorial Estampa, 1999, p.96.

²⁵ Foi Lucrécio quem primeiro forneceu a noção de segurança de quem observa em terra firme perante a aflição de quem está envolto na tempestade e no «gozo da própria localização incólume do observador». Cf. Hans Blumenberg, *Naufrágio com Espectador*, Lisboa: Vega Editora, 1990, p.45-47.

²⁶ Valeriano Bozal, «Edmund Burke», in

Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea, volumen I, Madrid: Visor, 1996, p.53-57.

²⁷ Emmanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992, p.139. Na diferença entre belo e sublime apraz-se a seguinte frase : «Belo é o que apraz no simples julgamento (...). Disso resulta espontaneamente que ele tem de comprazer sem nenhum interesse. Sublime é o que apraz imediatamente pela sua resistência contra o interesse dos sentidos». *Ibidem*, p.165.

²⁸ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, «La vérité Sublime», in *Du Sublime*, Paris: Belin, pp.123-124.

²⁹ Raymond Bayer, *História da Estética*, Lisboa: Editorial Estampa, 1979, p.203.

³⁰ Emmanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992, p.152.

³¹ Walter Benjamin, «Les Affinités électives, de Goethe», Jean-Luc Nancy, «L'offrande Sublime», apud *Du Sublime*, Paris: Belin, p.47.

³² Jean-Luc Nancy, «L'offrande Sublime», in *Du Sublime*, Paris: Belin, p.45.

³³ Jean-Luc Nancy, «Préface», in *Du Sublime*, Paris: Belin, p.6.

³⁴ A perspectiva desta síntese seguiu sobretudo as posições de Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à l'Âge Démocratique*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990, pp.97-103.

³⁵ Bernard Berenson, *Estética e História*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p.82. Na nossa leitura atenuamos a proposta de «visão mística» que o mesmo autor propõe para o seu «momento estético».

³⁶ Para síntese, cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à l'Âge Démocratique*, Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1990, p.103.

³⁷ Cf. Michel Guérin, «Expérience des limites/Crise de l'expérience», in *Recherches en Esthétique*, n.º 18: *Transgression(s)*, 2013, reeditado in:

Expérience et intention, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020, p.p.141-155.

³⁸ Cf. Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas II*, Madrid: Historia 16, 1998, parte «Sublime patético», pp.91-98.

³⁹ Denis Diderot, *Salons* (Textes choisis, présentés, établis et annotés par Michel Delon), Éditions Gallimard, 2008, p.468.

⁴⁰ Jean Dubuffet, «L'art brut préféré aux arts culturels» (octobre 1949), apud Céline Delavaux, *Dubuffet Et L'art Brut: Les Enjeux d'un Discours*, Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis; Université Du Québec à Montréal, PhD Littérature Française/ Études Littéraires, 2006, p.171.

⁴¹ Jean Dubuffet, «L'art brut préféré aux arts culturels» (octobre 1949), apud Céline Delavaux, *Dubuffet Et L'art Brut: Les Enjeux d'un Discours*, Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis; Université Du Québec à Montréal, PhD Littérature Française/ Études Littéraires, 2006, p.76.

⁴² Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, 1997, p.20.

⁴³ Fantasia e imaginação forma dois termos de uso habitual na teorias artísticas dos séculos XVII a XIX, com exercícios vários da sua diferenciação. Por exemplo, o pensamento alemão tendeu mais a valorização a fantasia em prol da imaginação enquanto que o inglês tendeu para o seu contrário. Cf. Paolo d'Angelo, *A Estética do Romantismo*, Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp.119-123.

⁴⁴ Para síntese, cf. Elio Franzini, *A Estética do Século XVIII*, Lisboa: Editorial Estampa, 1999, pp.116-117.

⁴⁵ Alexander Gerard, *Essay on Genius*, Londres: W. Strahan, T. Cadell, W. Creech, 1774, Section IV: «On the influence of judgment upon Genius», p.71. disponível em: <https://archive.org/details/essayongenius00gera/page/n5/mode/2up>

⁴⁶ Cf. Paolo d'Angelo, *A Estética do Romantismo*, Lisboa: Editorial Estampa, 1998, pp.116-117.

⁴⁷ Juliet Wilson-Bareau, «El Capricho y la

invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas», in catálogo da exposição: *Goya. El Capricho y la invención. Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas*, Madrid. Museo del Prado, 19 Novembro 1993 a 15 Fevereiro 1994, p.203. Ver ainda pp.208-209, 284-285, 320-321.

⁴⁸ Ver o nosso editorial anterior de *Convocarte* (n.º 10), também dedicado a *Arte e Loucura*.

⁴⁹ Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid: Ediciones Akal, 1991, p.72.

⁵⁰ *Ibidem*.



Arte e Loucura — Arte e Asilo, Arte Bruta e História da Arte



Ao lançarmos a chamada para o dossier de número 10 e 11 da *Revista Convocarte*, era esperado que a escolha temática, o encontro entre arte e loucura, traria uma grande variedade de considerações, nem sempre concordantes e, por vezes, surpreendentes. Por qualificar de “loucura” e não de “doença” e nem de outra coisa qualquer, avaliamos a oportunidade de escutar os diversos entendimentos que, em nossa sociedade, é possível fazer deste termo. É por isso que, no texto que lançava a chamada, propusemos: “tratar as questões da arte na loucura ou da loucura na arte implica uma série de contextualizações e temporalidades que, de antemão, qualificam tanto a obra quanto o sujeito que a produz”. Isto quer dizer que ao falarmos em loucura, ao revermos as suas bases psicológicas, as suas narrativas sociais, os panoramas médicos ou os apelativos artísticos, nós colaboramos em inventar a própria noção de loucura. A loucura não é um estado definido (ou definitivo) e atestado em laudo médico, ela é possibilitada nas relações entre a razão e a desrazão, ponderada pelo desejo de instituir amarras ou potências sobre os sujeitos que habitam este mundo. É e sempre será incitante perceber as variadas formas de produção dos sentidos da loucura. E quando possibilitamos narrativas que levam estes diversos sentidos ao encontro da arte, ou vice-versa, abrimos um sem fim de perspectivas sobre o que pode parecer ilógico ou imponderável: as expressões da loucura. Como descreve Michel Guérin, no artigo aqui publicado¹:

La folie est alors plurielle et, loin d'être écartée, elle est en plein milieu du monde : les fous sont parmi nous parce qu'une part de folie est tapie en chacun de nous. Elle est vice (avarice, luxure, gloutonnerie etc.), défaut, bizarrerie, faiblesse d'esprit et carence de vouloir. Elle intéresse le moraliste, l'imagier, le peintre parce que son abondance allégorique est infinie...

Desde há muito tempo, quando me interessei pela possibilidade de estudar as temáticas da loucura, tenho em mente a imagem do pintor Hugo van der Goes, sentado com os olhos fixos à procura de quem o veja, num quadro de Emilie Wauters. O curioso é que eu provavelmente não conheceria este quadro se não tivesse lido uma carta de Vincent ao seu irmão Théo, em que ele dizia:

Enfim, mais uma vez me encontro mais ou menos reduzido ao caso da loucura de Hugo van der Goes no quadro de Emile Wauters. E não fosse eu ter a personalidade um pouco dupla do monge e do pintor, eu estaria há muito tempo completamente e em cheio reduzido ao caso mencionado acima. (Van Gogh, 1997, p. 295)

O que chamo de “curioso” é ter me surpreendido com a lucidez e a autoanálise suscitada por aquele que é o mais conhecido pintor quando levantamos o tema da loucura. Van Gogh escreveu esta carta em finais de 1880, entre uma internação e outra no asilo de Arles. Emilie Wauters pintou Hugo van der Goes cerca de uma década antes, mas a história deste com a loucura data do século XV, quando a busca pela cura e autoconhecimento o levou à clausura de um monastério. As referências sobre a loucura são diversas na literatura e na pintura europeia deste período e é difícil não remeter a Michel Foucault quando este diz que “Tanto isso é verdade que a partir do século XV a face da loucura assombrou a imaginação do homem ocidental” (2012, p. 15). Como bem refere Jamila Pontes²: “Na modernidade, o “louco” não deve ser enxotado para fora das muralhas das cidades, mas trazido para dentro, aliás, muralhas e muros são erguidos para confiná-lo dentro de suas estruturas”. Serão nestes muros que a loucura encontrará a razão psiquiátrica, ganhará o estatuto de doença e um traço de existência: os arquivos clínicos fará com que estes sujeitos passem a existir para a história.

Se naquele momento, a loucura aterrorizava por representar o fim da razão e, por isso, o “já-está-aí da morte” (Foucault, 2012, p. 16), nos dias de hoje ela segue senão enclausurada, por vezes, interpelada como um elemento poético e artístico, por vezes como um insulto, uma vulgarização de comportamentos distintos ao que gostamos de chamar de “a norma”, mas que bem pouco sabemos o significado. Falar em doença mental, em saúde mental, em loucura, em degeneração ou alienação pressupõe carregar o discurso de uma série de escolhas e de acontecimentos históricos, sejam eles de ordem filosófica ou de ordem científica e psiquiátrica. João Peneda³ trabalha nesta distinção da loucura no vocabulário médico-psiquiátrico:

Actualmente, do ponto de vista psiquiátrico, o termo loucura é considerado um vocábulo pejorativo, estigmatizante; não se trata de um termo científico ou até uma categoria clínica. Os especialistas preferem falar de doenças, perturbações ou transtornos mentais, como é o caso da esquizofrenia, do transtorno bipolar, do transtorno do espectro autista, etc

Peneda ainda propõe percorrer três possibilidades de compreensão da loucura, buscando algumas saídas históricas em vertentes psiquiátricas e psicanalíticas, assim como algumas respostas na filosofia, são elas: a loucura como alienação, a loucura generalizada e a loucura sagrada.

Em diálogo, temos o artigo de João Gabriel N. de Sousa e Ana Lúcia M. de Marsillac⁴ a partir da ideia central de que há uma “estética do grotesco” encontrada nas margens entre a razão e a desrazão. O texto traz imagens que relacionam possíveis ideias do grotesco com a loucura e a normalidade, tal

como as fotografias da histeria produzidas por Charcot e, neste caminho, os autores afirmam: “A loucura parece trazer à tona uma situação em que a interioridade dos afetos assume a superfície do corpo”. Sylvie Coëllier⁵ em seu artigo propõe, por outro caminho, partir da ideia de que “*l’art est sorti de la sphère de l’intérêt pour être seulement intéressant*” para pensar o caso da artista Louise Bourgeois, que seria “*éminemment intéressé, retourné sur sa propre construction psychique*”. O artigo segue desenrolando as tramas biográficas e criativas da artista no intuito de colaborar com uma ideia de histeria. Chamo a atenção para a análise que a autora faz das *Cellules* de Louise de Bourgeois, a partir de algumas particularidades das composições que dialogam com espectros de vida da artista.

Estes artigos me levam ao encontro direto de *A invenção da histeria*, de Didi-Huberman. E, por isso, destaco aqui o modo como esse autor trata a histeria não como um dado a ser observado a partir de sua representação histórica, mas o oposto disso, ou seja, a partir da possibilidade de construção de uma imagem da histeria na história. A histeria não existiria sem a estetização da sua imagem, repleta de máscaras caricatas, de mulheres em surto a pousar para câmeras fotográficas. Didi-Huberman diz algo esclarecedor a respeito do olhar médico sobre o paciente, a configurar-lhe os sintomas:

Uma ética do ver. Isto é chamado, inicialmente, de olhadela, relance de olhos, e também é da alçada da ‘bela sensibilidade’ com que se identifica o olhar clínico; é um ‘exercício dos sentidos’ - um exercício, uma passagem, ao ato do ver: olhadela, diagnóstico, tratamento, prognóstico. A olhadela clínica, portanto, já é um contato, ao mesmo tempo ideal e percuciente; é uma flechada que vai direto ao corpo do doente, quase o apalpa. (Didi-Huberman, 2015, p. 50)

Indo adiante, se verificarmos as principais fontes da relação entre “arte e loucura”, os temas envolvidos relacionam-se com as narrativas de vida de sujeitos (loucos ou enlouquecidos) ou a narrativa de conceitos que emergem para angariar possibilidades de existência da expressão destes sujeitos na arte. No primeiro caso, as possibilidades discursivas de fazer estes sujeitos existirem, para além do desprezo que a loucura carrega, são plurais quando se trata das suas relações com a expressão artística. É neste sentido que um sujeito como Arthur Bispo do Rosário (por 50 anos internado em instituição psiquiátrica) promoveu, a partir da sua descoberta até os dias de hoje, uma incontável série de interpretações. Desde a promoção de suas obras - diga-se de passagem, obras estas de cunho religioso e missionário - como exímias obras de arte contemporânea, até formulações mais específicas a respeito da sua trajetória de vida como sujeito esquizofrênico detentor de uma belíssima capacidade de “reconstruir a passagem das coisas pela terra”. Partindo desta possibilidade

narrativa, Marlon Miguel⁶ trouxe-nos uma leitura bastante peculiar a respeito da “escatologia e o imaginário do mar” na obra de Bispo do Rosário. Na sua análise, e partindo de uma ideia de “ecologia marítima” (a considerar as séries de referências ao mar⁷), as obras sinalizam uma espécie de “escrita de sobrevivência”. Por este caminho, o artigo nos convida a um passeio bastante abrangente pelas narrativas que constroem o artista e o esquizofrênico entre conceitos e proposições analíticas. No artigo, lemos a afirmação: “com efeito, hoje a figura e a obra de Bispo são indissociáveis dessa dupla operação de invenção e descoberta”. Neste sentido, o autor parece-nos dizer que as possibilidades narrativas sobre este sujeito, tantas vezes redescoberto, são ainda um processo aberto e a chamar por continuidade.

Caminhando numa direção bastante próxima, o artigo de Tânia Rivera⁸ nos propõe um sobrevôo alargado sobre alguns momentos-chaves que constroem o diálogo entre a arte e a loucura no Brasil. Nomeadamente, o cruzamento do médico psiquiatra Osório César com o modernismo brasileiro, passando pelo trabalho da também psiquiatra e psicanalista Nise da Silveira na construção do conceito de *imagens do inconsciente* até chegar na história de Bispo do Rosário, onde ressalta algumas particularidades.

Outros dois artigos complementam o cenário brasileiro. O primeiro, de Luisa Rosenberg Colonnese⁹, propõe uma análise da relação entre Nise da Silveira, o crítico de arte e ativista político Mário Pedrosa e o psicanalista Carl Gustav Jung. Também o artigo de Arley Andriolo¹⁰ nos convida a este encontro, mas tendo como principal personagem um dos utentes do atelier de Nise da Silveira, Emygdio de Barros, contando com algumas percepções conceituais de Mário Pedrosa. Segundo o crítico, citado no artigo, Emygdio

é no Brasil um pintor que sabe transfigurar os lugares banais da paisagem quotidiana em algo mais nobre e misterioso. Ele é o único, com efeito, que prepara o quotidiano para uma nova mitologia, conseguindo dar a fabulação que está faltando a lugares e praças comuns da cidade¹¹.

É partindo desta apropriação de Emygdio de Barros que Andriolo confere uma reflexão sobre a paisagem como gênero artístico, mas, em especial, como uma problemática ao conceito de *mimesis*, sobre a qual o autor passa a explorar a partir de algumas inspirações trazidas por Merleau-Ponty.

Chamaria atenção, neste ponto, ao artigo de Martin Molina¹² que se distancia geograficamente desta problemática, mas aproxima-se de um momento em que os desenhos das crianças, assim como dos doentes mentais, fazem surgir diversas teorias e propostas terapêuticas. Molina apresenta este debate a partir da figura de Fernand Deligny que desenvolve um pensamento bastante

sofisticado sobre os desenhos de crianças na França. Algo, também, muito próximo ao que fez, aqui em Portugal, o psicanalista João dos Santos que tão bem poderia ter sido representado em um dos artigos.

Com relação aos conceitos elaborados para qualificar a expressão dos sujeitos *outsiders* no universo *insider* da arte, o artigo de Daniela Martins¹³ faz uma apreciação a partir de alguns cruzamentos com a história da psiquiatria. O artigo passa por diversos atores que centralizam as narrativas destes conceitos, em especial em território europeu, do qual eu destacaria a importante contribuição do médico e também crítico de arte, Marcel Réja, no início do século XX:

Pour quiconque s'intéresse véritablement a l'art, de pareilles manifestations, quelle que soit leur maladie ou leur grossièreté, acquièrent une grosse importance de par les conditions mêmes dans lesquelles elles sont recueillies. Il n'y a pas de documents superflus en pareille matière. L'histoire d'un organisme perturbé éclaire maintes fois d'une lumière nouvelle le fonctionnement de ce même organisme en état de santé; l'histoire de l'art malade est intéressante au même titre que les premiers vagissements artistiques de l'humanité, qui s'essaie à graver sur des cornes d'auroch ou des os (le renne de grossières images que nous pouvons trouver ridicules, mais à qui nous n'avons pas le droit de dénier un intérêt. (Reja, 1901, p. 913)

Os estudos de casos sobre os sujeitos *outsiders* é, sem dúvida, a mais valia destes conceitos. É por meio das histórias de vida que vemos surgir as suas expressões para dentro da história da arte. Isso porque o próprio conceito de *art brut* se define a partir da noção anticultural da produção artística, é necessário estar à margem, ou nas palavras de Dubuffet:

...des productions de tout espèce - dessins, peintures, broderies, figures modelé ou sculptées, etc - présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels, et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels. (Dubuffet, 1967, p.175)

Um retrato desta formulação é trazido por Sara Gomes da Silva¹⁴, a partir da existência do *Palácio Ideal* criado por Ferdinand Cheval. O caso narra a idealização de uma construção grandiosa, feita em pedras e, como sugere a autora, num extensivo diálogo com elas. Descoberto por André Breton, no início dos anos de 1930, o palácio tornou-se, junto à trajetória de seu criador, um dos maiores ícones da *art brut*, como relata a autora: "aos olhos do fundador do surrealismo, para quem o sonho e a fantasia tiveram extraordinária importância, o *Palácio* de Cheval não podia ter passado despercebido".

Diversas outras perspectivas aparecem em estudos de casos – e, para além destes conceitos mais cerrados como o de *art brut* –, como a curiosa história de D. Sebastião, um dos reis loucos de Portugal em artigo de Eduardo Duarte¹⁵. Este artigo me fez lembrar de um estudo publicado em 1908, por Antão de Melo, chamado *A imbecilidade e a degenerescência nas famílias reais*. Deixo um pequeno trecho à complementar o artigo:

D. João II estava de antemão condenado a vêr morrer os filhos que tivesse. A idiotia do príncipe D. Carlos e a epilepsia de D. Sebastião, – as duas figuras que extinguiram a família, ambas igualmente marcadas pelo protagonismo hereditario dos Habsburgos, – encontravam-se perfeitamente dentro das previsões de todo o psiquiatra que lhes conhecesse as genealogias... (Mello, 1908, p.55)

Também o compositor Robert Schumann surge em artigo de Richard de Oliveira e João Augusto Frayze-Pereira¹⁶. É bastante esclarecedora a relação feita pelos autores sobre a racionalidade moderna científica que objetiva a ideia do “gênio” e da “loucura” a partir de alguns claros exemplos, tal como é o do compositor. Interessante pensar que, até hoje, autores buscam entendimentos, por vezes agarrados em diagnósticos psiquiátricos numa tentativa de justificar (talvez mais do que compreender) as alterações psíquicas do compositor, como colocam os autores: “Engastadas a essa interpretação, também são recorrentes as leituras das oscilações do compositor como resultado do confronto entre uma alma excepcional e insondável e a mesquinha vil do mundo dos homens.”

Acompanhando o tom histórico-biográfico, Jorge dos Reis¹⁷ propõe uma leitura sobre a obra e a expressividade de Américo Rodrigues. O poeta e encenador, conforme narra o artigo, tem uma produção que interpõe sonoridades poéticas e performáticas aproximando-as de uma ideia, bastante ampla, de loucura. A atitude experimental do artista é interpelada como se a “loucura e o ordinário fossem um padrão comportamental”. Partindo de um outro sentido biográfico, Alain Gerino¹⁸ percorre a escrita de Warisflor como uma forma de questionar os saberes médico-psiquiátricos. Assim, conhecemos “Waris” – “mulher adulta que entre tantas qualidades é, também, pessoa com esquizofrenia” –, não pela sua trajetória, mas pela sua escrita que, como descreve Gerino, “é a sua reinvenção”.

Tenho insistido, ao longo das minhas investigações, que para localizar a loucura no tempo histórico da arte é inevitável compreender a história da psiquiatria e da psicologia, dos diagnósticos, das nosografias, tratamentos, imperativos sociais e conceitos afins. Sem isso, incorremos no risco de margear a loucura, tornando-a um invento abstrato e idealizado. Foi neste sentido que pro-

pus narrar o caso de Josefa Greno¹⁹, ou seja, sob a luz de cinquenta anos de história da psiquiatria portuguesa. Greno, a famosa pintora que assassinou o marido em início do século XX, teve o seu corpo dissecado e a sua intimidade exposta pelos alienistas e psiquiatras em algo que parece mais uma concorrência sobre a autenticidade de suas ações do que, necessariamente, uma tentativa de encontrar o seu diagnóstico.

Numa perspectiva mais historiográfica, temos a produção de Mário Eloy narrada por Fernando Rosa Dias²⁰, numa interpretação das fases artísticas do pintor até os seus últimos anos, quando é atravessado por uma doença neurológica, de fundo hereditário, e internado na Casa de Saúde do Telhal. É notável a caracterização da “sintomatologia artística”, proposta no artigo e definida a partir de alguns traços formais e simbolismos na pintura de Eloy. Destaco aqui a citação de Diogo de Macedo que descreve Eloy a passar pelo Chiado, acendendo a imagem do pintor louco numa quase crônica bem à moda modernista:

*com o seu andar incerto lançando os pés para fora de si, com o resto do corpo emtrangalhadações, desarticulado, os braços pendentes e as mãos fortes mal sustendo um cigarro, a alta fronte a pesar-lhe em movimentos de desequilíbrios que a espinha dorsal já não dominava, o olhar esvaído, ferido pela luz, e a boca, num rictus de ironia e amargura, sorrindo e troçando, fala-só, coberto com uma andaima de espantinho, quem ao vê-lo passar, comentava, com queixas ou anedotas, a sua vida vangoghesca de boémio e autêntico artista, depressa o esqueceu, desde que soube da sua ida para o Telhal.*²¹

Como eu dizia logo no início desta apresentação, nem sempre as considerações e afirmações sobre o que é a loucura se faz de forma concordante. Se considerarmos então o aspecto temporal da loucura, temos de levar em consideração a precisão de cada momento. É neste sentido que a noção de “gênio” quando colocada ao lado do termo “loucura” demanda explicações. Fernando Pessoa é certamente a principal referência quando se trata desta relação em Portugal, sintetizando esta problemática ao referir que: “O problema das relações, reais ou possíveis, entre o genio e a loucura data, como phenomeno intuitivo, da antiguidade, como phenomeno consciente ou científico dos meados do século dezanove” (Pessoa, 2007, p. 143). A “genialidade” no romantismo prevê o acondicionamento do sujeito num ato de catarse encontrado no exato momento de inspiração. Tal prognóstico quando visto pelos olhos da teoria da degeneração (“fenômeno científico”) possui outras ferramentas analíticas, pelo que vemos Lombroso traçar “as fisiologias do homem de gênio e suas analogias com a loucura”. Francisco Goya e William Blake são, sem sombra de dúvidas, dos nomes mais cotados para se pensar os

fundamentos conceituais da genialidade em sua relação com a loucura. Vasco Mendes Lopes²² traz estes dois casos, a que denota a condição de “vivências extremas”, para pensar historicamente as discursividades que geram ideias sobre o gênio e a loucura. Este artigo recordou-me - não pelas proposições analíticas, mas pela temática - a conferência “Os pintores da loucura”, realizada por Egas Moniz em 1930 na Sociedade Nacional de Belas Artes. Moniz cita diversos artistas acometidos por alguma forma de loucura e busca encontrar nas suas expressões a manifestação dos desvios. Sobre Goya ele diz:

Goya pintou as suas alucinações, as concepções fantásticas do seu cérebro doente. Trasladou para os seus quadros as suas visões vividas, em que há o traço característico do que hoje denominamos alucinações oníricas. Em algumas das primeiras produções desta fase há um simbolismo mórbido, que transparece no primeiro quadro que propositadamente escolhemos para exemplo²³. Há ali uma visível aproximação de aspectos demenciais ligados a uma atitude hostil, mantida firme perante a situação política, social e religiosa da Espanha de seu tempo. (Moniz, 1930, p.11)

Sobre isso, ressalto uma questão: se a loucura não é uma proposição política, datada e temporal, nada do que Egas Moniz falou faz sentido. Não se trata de um negacionismo das causalidades e efeitos da loucura ou um ceticismo com relação à ciência psiquiátrica. Mas, de considerar inevitável ler os posicionamentos científicos como colocações relacionais, facultadas num jogo entre a razão e as possibilidades a que a razão está exposta. Interessante também é a proposta de Marion Delecroix²⁴ ao fazer uma análise iconográfica da loucura partindo de um imaginário impressionista, mais especificamente das representações de cenas que se formam em torno da mesa, dos bares e dos salões. O texto parte da ideia de que “La spatialité des représentations de lieux de table dans la peinture impressionniste, particulièrement dans les sols sans horizontalité et les tables qui semblent basculer, est une échappée de l’ordre raisonnable et de la stabilité”.

Mudando a natureza das leituras deparamo-nos com uma narrativa bastante intimista, trazida pela experiência de quinze anos de trabalho de Raquel Pedro²⁵ como monitora do atelier de artes plásticas para utentes do serviço de psiquiatria da Casa de Saúde do Telhal. O seu texto, que se apresenta na forma de um depoimento, pretende levantar tanto questões metodológicas do trabalho no atelier, quanto questões mais conceituais. É interessante perceber que a autora perpassa por um processo criativo, também seu, na invenção de propostas de trabalho. Em outro sentido, a leitura ajuda-nos a compreender a situação de Portugal no âmbito do trabalho expressivo com utentes de instituições psiquiátricas. Seu texto é acrescido pelo artigo de Paulo Morais Alexandre²⁶ sobre o pintor Vitor Teixeira, utente da Casa de Saúde do Telhal

e frequentador do atelier ministrado por Raquel Pedro. O artista é abordado a partir de alguns cruzamentos como sua história biográfica e conceitos-chaves como o de *art brut* ou *art naïf*. A Revista ainda conta com o ensaio do artista Pedro Cruz, também usuário do mesmo atelier, que trabalha em com pinturas em pastel de óleo numa criação, ao mesmo tempo, acidental e aberta a ressignificações.

Alguns artigos da revista também propõem uma visão mais alargada da temática da loucura. É o caso do artigo de Daniel Barroca²⁷ que parte de observações etnográficas sobre as repercussões do movimento conhecido como *Kyangyang*, na Guiné-Bissau, corporificado em um grupo de pessoas, “enviados especiais de Deus”, que ao ouvirem vozes tornaram-se guias espirituais. A proposta pretende olhar para este fenômeno como uma “cultura visual”, interpelada pelas formas tomadas pelo *Kyangyang* numa corrente de imagens, muito bem exemplificado nos cadernos de Ntombikte²⁸. A loucura aparece no artigo formulada a partir da correspondência destas visões como um estudo psiquiátrico, considerado nos anos de 1980 como um “caso de stress pós-traumático coletivo consequente da guerra de libertação de 1963-74”. De outro modo, Isabel Nogueira²⁹, aborda uma ideia bastante ampla sobre os contornos da loucura, buscando salientar a estranheza do ambiente fotográfico criado por Gregory Crewdson, abrindo um espaço para além do racional. De uma forma também bastante abrangente, Marcia Vaitsman³⁰ colabora com uma ideia de loucura que está para além das classificações médico-sociais, valorizando a subjetividade e as críticas ao sistema capitalista de produtividade. Deste ponto de partida, a autora propõe experiências narrativas, levando em consideração algumas produções artísticas e filosóficas, tais como as da artista Lygia Clark. De outro modo, Lucien Massaert³¹ trata das possibilidades da linguagem do “objeto da arte”, buscando perceber o limite da loucura neste experimento. O autor tem como casos de estudos, obras de Paolo Uccello e Alberto Giacometti buscando teorizar sobre o objeto na pintura, numa problemática que relaciona estes artistas e a grande temática da loucura..

Logo no início desta apresentação, afirmei que a noção de loucura é pressuposta a cada novo anseio de definição. O momento que vivemos atualmente que dá lugar a uma crise mundial, instaurada por um vírus letal, abre espaço para uma nova magnitude de possibilidades. Algumas delas teremos de esperar os resultados históricos nos dizer, outras podemos ensaiar e outras ainda podemos movimentar, como atores ativos que somos da história. Como um movimento bastante convidativo para este olhar, temos a escrita de Mark Harvey³² numa proposta de articulação do conceito de “*productive idiocy*” e práticas de performance artística, a partir da ideia nietzschiana de que o fazer-se ou o brincar de bobo pode ser produtivo. Declaradamente o artigo propõe um olhar sobre os excessos que o sistema capitalista e produtivo induz

como normativa, e das previsões que se pode fazer disso, convidando-nos à questão: “So what might it mean to explore productive idiocy as a form of madness as an artist in lockdown?”

Os dois volumes da temática *Arte e Loucura* começam com entrevistas. Deixo-as aqui para o final porque elas representam algo bastante atual quando se fala em “arte e saúde mental”. Foram convidados dois artistas que estão inseridos neste contexto e que estão a colaborar na formação de um novo cenário para este debate em Portugal. Daniel Gonçalves³³ é um artista do Porto que trabalha essencialmente com linhas e formas geométricas. Seu trabalho, após descoberto por colecionadores e galeristas, tem participado de feiras e exposições sob a alcunha de *outsider art* ou *self-taught art*. Cláudia R. Sampaio³⁴ é artista plástica e poeta e, atualmente, é residente do projeto *Manicómio. Based on a true story*, onde tem produzido trabalhos em pintura e, mais recentemente, no bordado. A leitura destas entrevistas nos ajudam a compreender um pouco o lugar destes sujeitos na atualidade, pois se, antes, o artista *outsider* era aquele sujeito revelado por um *insider* (o crítico, o curador, o historiador...), hoje este artista também colabora ativamente com a produção da sua própria imagem. São eles detentores de um fazer discursivo e analítico sobre o que é ser um *outsider* e, também, de escolhas e da promoção da sua própria arte.

Sobre o *Manicómio. Based on a true story*, ficamos a conhecer um pouco das suas estratégias a partir da conversa realizada entre o idealizador do projeto, Sandro Resende, e Diana Kolker³⁵, curadora pedagógica do *Museu Bispo do Rosário - arte contemporânea*. Neste diálogo, ocorrido no primeiro confinamento do Covid-19, em 2020, pelo *Arquivos da Quarentena*³⁶, traz alguns caminhos importantes para se pensar o papel do curador, do crítico e do educador em espaços destinados à promoção da arte e da saúde mental. Por um lado, um recém-criado projeto em Lisboa que visa articular artistas, usuários de instituições de saúde mental, com um modelo de *coworking* que colabora para que os trabalhos sejam lançados não apenas como obras de arte para o mercado, mas também em peças a serem resignificadas por *designers* em colaboração com marcas de diversos tipos de produtos. Por outro lado, um museu criado em um hospital colônia - nos antigos moldes de colônia ergoterápica - no subúrbio do Rio de Janeiro, que visa a preservação e difusão da obra de Arthur Bispo do Rosário (tantas vezes mencionados nesta revista!), assim como a manutenção de uma comunidade vinculada e participativa, através de projetos de ateliers, exposições e outros. É interessante que são estas realidades bastantes distintas, pelos contextos e possibilidades que trazem, mas que evocam um mesmo cerne: as reformas psiquiátricas e os novos modelos de atenção psicossocial.

Uma colaboração bastante importante para se pensar esta problemática – e que tomo aqui para fechar esta apresentação –, está no artigo de Viviane Borges³⁷, ao aproximar-se da ideia dos “patrimônios difíceis” para suscitar um debate em torno do fechamento do Hospital Miguel Bombarda. Após o encerramento das atividades do hospital, entre 2010 e 2011, ocorreram uma série de intervenções em prol da manutenção e da patrimonialização do seu edifício. Neste seguimento, surgiu em Portugal um debate conflituoso acerca do patrimônio material ali existente. Se a sociedade não precisa mais destas paredes para segregar os seus “loucos”, o que fazer com estes espaços? O que fazer não apenas com os espaços, mas também com os resquícios de vida que ali restaram?

Emile Wauters. Le peintre Hugo van der Goes au couvent de Rouge-Cloître. 1872. Huile sur toile. 186 x 275.
<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/emile-wauters-le-peintre-hugo-van-der-goes-au-couvent-de-rouge-cloitre?string=Emile+Wauters~>



Notas

- ¹ Michel Guérin. “*Le lieu ouvert à tous vents du délire divin*” (vol. 10)
- ² JAMILA Pontes. “Entre as naus e os manicômios. Dos deslocamentos ao internamento dos ‘loucos’” (vol. 10)
- ³ João Peneda. “A loucura em questão” (vol. 10)
- ⁴ João Gabriel N. de Sousa e Ana Lúcia M. de Marsillac. “A estética do grotesco: interrogações à razão moderna” (vol. 10)
- ⁵ Sylvie Coëllier. “Louise Bourgeois, une artiste intéressée par l’hystérie”. (vol. 11)
- ⁶ Marlon Miguel. “Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse. A ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário”. (vol. 11)
- ⁷ As imagens que acompanham o artigo ilustram bem a relação de Arthur Bispo do Rosário com o mar.
- ⁸ Tânia Rivera. “Loucura e Arte no Brasil. Da Expressão ao Delírio como Política da Singularidade”. (vol. 11)
- ⁹ Luisa Rosenberg Colonnese. “Imagens do inconsciente, o mundo das obras e as obras no mundo: contribuições de Nise da Silveira, Mário Pedrosa e Carl Gustav Jung.” (vol. 11)
- ¹⁰ Arley Andriolo. “A transformação do mundo em pintura: a partir do encontro de Mário Pedrosa com Emygdio de Barros” (vol. 11)
- ¹¹ Referência no artigo.
- ¹² Martin Molina. “Dessiner, tracer, écrire : îles arachnéenne” (vol. 10)
- ¹³ Daniela Martins. “A arte pura e o desvio degenerativo”. (vol. 11)
- ¹⁴ Sara Gomes da Silva. “O Palácio Ideal de Ferdinand Cheval. Um sonho esculpido”. (vol. 11)
- ¹⁵ Eduardo Duarte. “A “loucura” em duas esculturas de D. Sebastião. Estátuas de D. Sebastião de João Cutileiro, em Lagos, e de Lagoa Henriques, em Esposende” (vol. 11)
- ¹⁶ Richard de Oliveira, João Augusto Frayze-Pereira. “Loucura, presença de obra: a experiência dos intérpretes musicais de Robert Schumann” (vol. 10)
- ¹⁷ Jorge dos Reis. “A performance fonética da loucura: mecanismos de fixação visual da loucura e instrumentos de notação para a poesia sonora, na obra de Américo Rodrigues” (vol. 10)
- ¹⁸ Alain Gerino. “Warisflor e a escrita: o corpo como meio” (vol.10)
- ¹⁹ Stefanie Gil Franco. “Paranóia, histeria ou paranoíquice? Revisitando cinquenta anos de psiquiatria portuguesa pelo caso da pintora Josefa Greno.” (vol. 11)
- ²⁰ Fernando Rosa Dias. “O desenho de Mário Eloy. O modernismo em traço delirante” (vol.11)
- ²¹ Referência no artigo.
- ²² Vasco Mendes Lopes. “O ver e o olhar da loucura, materialidade e a imaterialidade no discurso plástico em William Blake e Goya”. (vol. 11)
- ²³ Trata-se de *As Majas*.
- ²⁴ Marion Delecroix. *La folie d'être à table: imaginaire impressionniste d'une déraison.* (vol. 10)
- ²⁵ Raquel Pedro. “Estúdio artístico na Casa de Saúde do Telhal” (vol. 11)
- ²⁶ Paulo Morais Alexandre. “Vitor Teixeira: um percurso heterodoxo” (vol. 11)
- ²⁷ Daniel Barroca. “Terramoto, sombra, corpos explosivos: imagens do Kyangyang da Guiné-Bissau”. (vol. 10)
- ²⁸ Ver imagens no artigo.
- ²⁹ Isabel Nogueira. Gregory Crewdson e a imagem de uma certa insanidade: a série *Beneath the Roses* (2003-2005). (vol. 10)
- ³⁰ Marcia Vaitsman. “Corpos à Deriva e a Desorientação como Potência”. (vol. 10)
- ³¹ Lucien Massaert. “Objets” de peinture - trois retournements”. (vol. 10)

³² Mark Harvey. "Promises, madness and idiocy - reflections on some art practices during and outside the Covid-19 pandemic in Aotearoa" (vol. 10)

³³ Conversa com Daniel Gonçalves (vol. 11)

³⁴ Conversa com Cláudia R. Sampaio (vol. 10)

³⁵ Arquivos da Quarentena. "Diálogo entre Sandro Resende e Diana Kolker: O que pode a loucura no tempo presente?" (vol. 10)

Referências

Didi-Huberman, Georges. (2015). *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Dubuffet, Jean. (1949). *L'art brut préféré aux art culturel*. Paris: Galerie René Drouin.

Dubuffet, Jean. (1967). I Paris: Gallimard, 1967 (tomo 1).

Foucault, Michel. ([1972], 2012). *A história da loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva.

Mello, Antão de. (1908). *A imbecilidade e a degenerescência nas famílias reaes*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho.

³⁶ Projeto do Laboratório de Patrimônio Cultural da Universidade do Estado de Santa Catarina (LabPac/UDESC) e do Laboratório de Narrativas Urbanas da Universidade Federal de São Paulo (LANAURB/UNIFESP).

³⁷ Viviane Borges. "Entre o pesar e a ruína: Hospital Miguel Bombarda, notas sobre um debate inconcluso" (vol. 10).

Pessoa, Fernando. (2006). *Escritos sobre gênio e loucura*. Tomo I-II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Rejá, Marcel. (1901). "L'arte malade: dessins de fous". In *Revue universelle 1*, Paris, p. 913-15, 940-44.

Van Gogh, Vincent. (1997). *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Pocket. *Escritos sobre gênio e loucura*. Tomo I-II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.

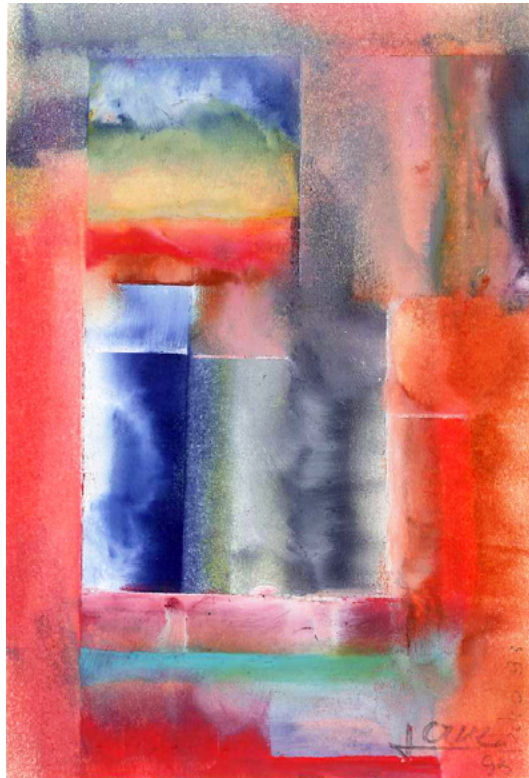
Pedro Cruz

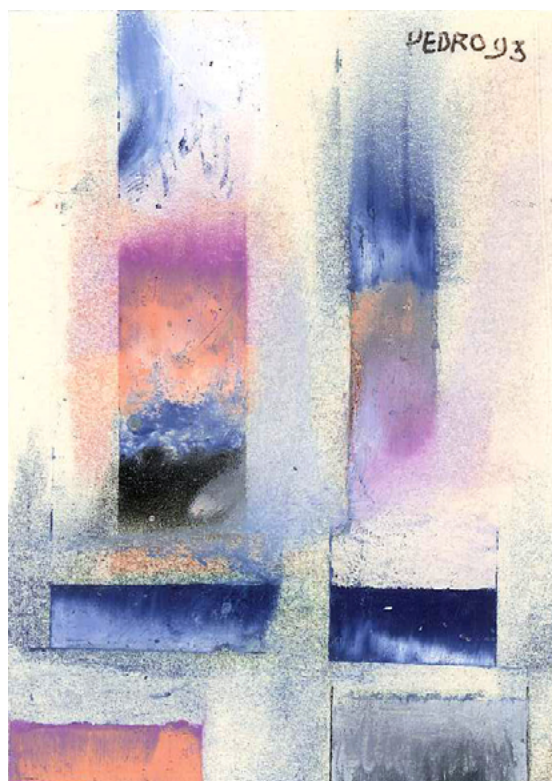
Desde 2019 integra como autor externo o atelier *Estúdio de Arte na Casa de Saúde do Telhal*. Criou a sua própria técnica de pintura (nos anos 90) em pastel de óleo. Participou na edição *CriaMente e Arte - arte e saúde mental* da Fundação São João de Deus em 2009. Atualmente é um dos autores abrangidos pelo projeto incluir (a decorrer até ao final de 2021), uma parceria entre a Associação Carpe Diem, o Centro Português de Serigrafia e o Estúdio de Arte, resultante de uma candidatura ao Programa Arte e Saúde Mental da Direção Geral das Artes. Gosta de música e toca guitarra baixo.

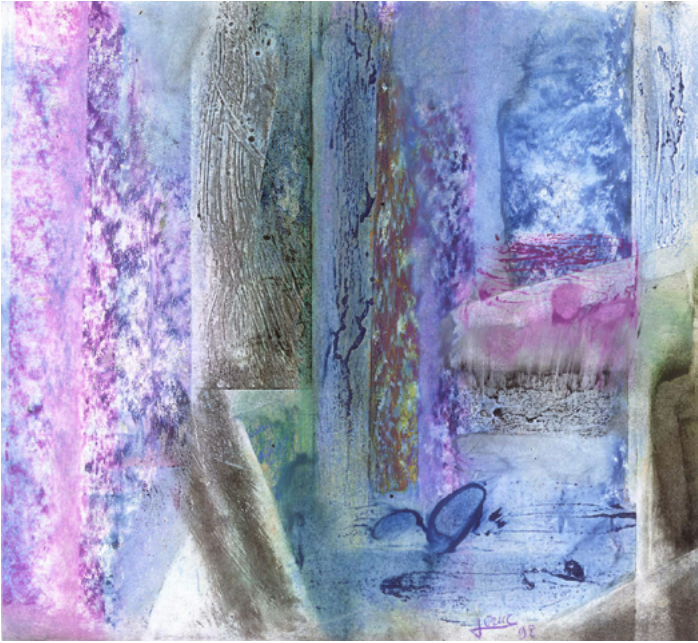
Interessei-me por esta técnica nos anos 90, foi uma pesquisa/procura minha pois achava que não sabia desenhar. Quando comecei a experimentar o pastel a óleo, considerava que era um material mais prático e direto do que trabalhar a pintura a óleo ou acrílico. Com esta técnica posso (re)trabalhar sempre as pinturas que realizo, dá-me opções que outros meios não possibilitam. Ainda agora, retomo pinturas minhas antigas, algumas com décadas de distância.

Foi uma prática que surgiu espontaneamente, o primeiro trabalho que fiz, julgo que tinha 16/17 anos. Digo sempre que o que faço é acidental!

(Pedro Cruz, 2020)

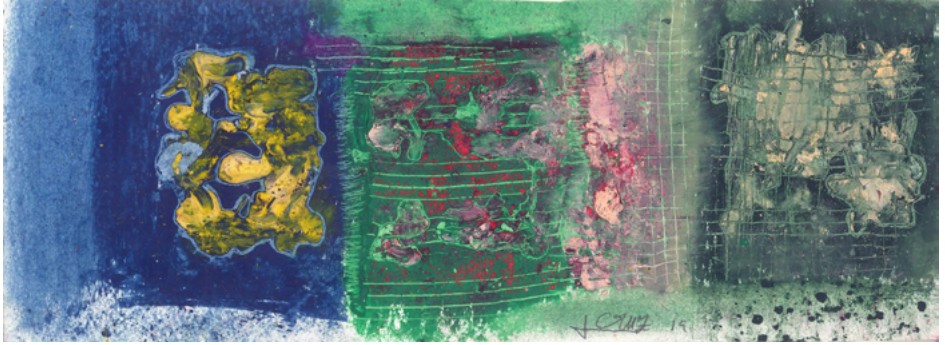








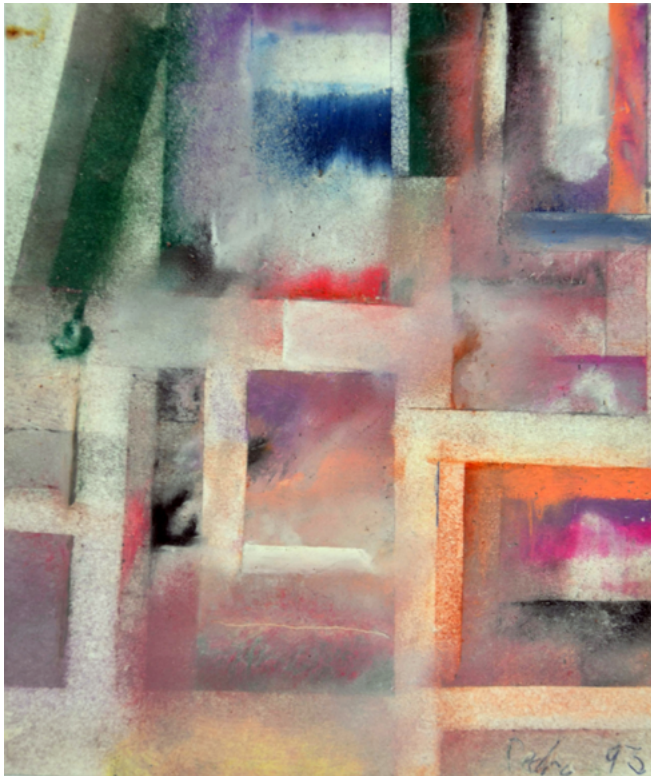














Conversa com Daniel Gonçalves

DANIEL GONÇALVES é um artista que nasceu no Porto, onde ainda vive e trabalha. Sua obra - desenvolvida de forma autodidata - reside, essencialmente, na pintura e no desenho geométrico. Nos últimos anos, tem participado de uma série de exposições nacionais e internacionais, tais como na *Galerie Pol Lemetals*, em Paris, e na *Galeria Cruzes Canhoto*, no Porto. As suas obras também têm recebido a atenção de diversos colecionadores, como é o caso da *Coleção Treger-Saint Silvestre*, dedicada a *art brut* e a arte autodidata. Mas, também, de coleções nos Estados Unidos, França e Servia. Neste último país, recebeu o prémio "Recognition for Exhibited Work" na *Triennial of Self-taught and Visionary Art* in Belgrade. É possível conhecer mais sobre sua obra em artigo publicado por Tony Thorne para a *Raw Vision Magazine* (issue 101).

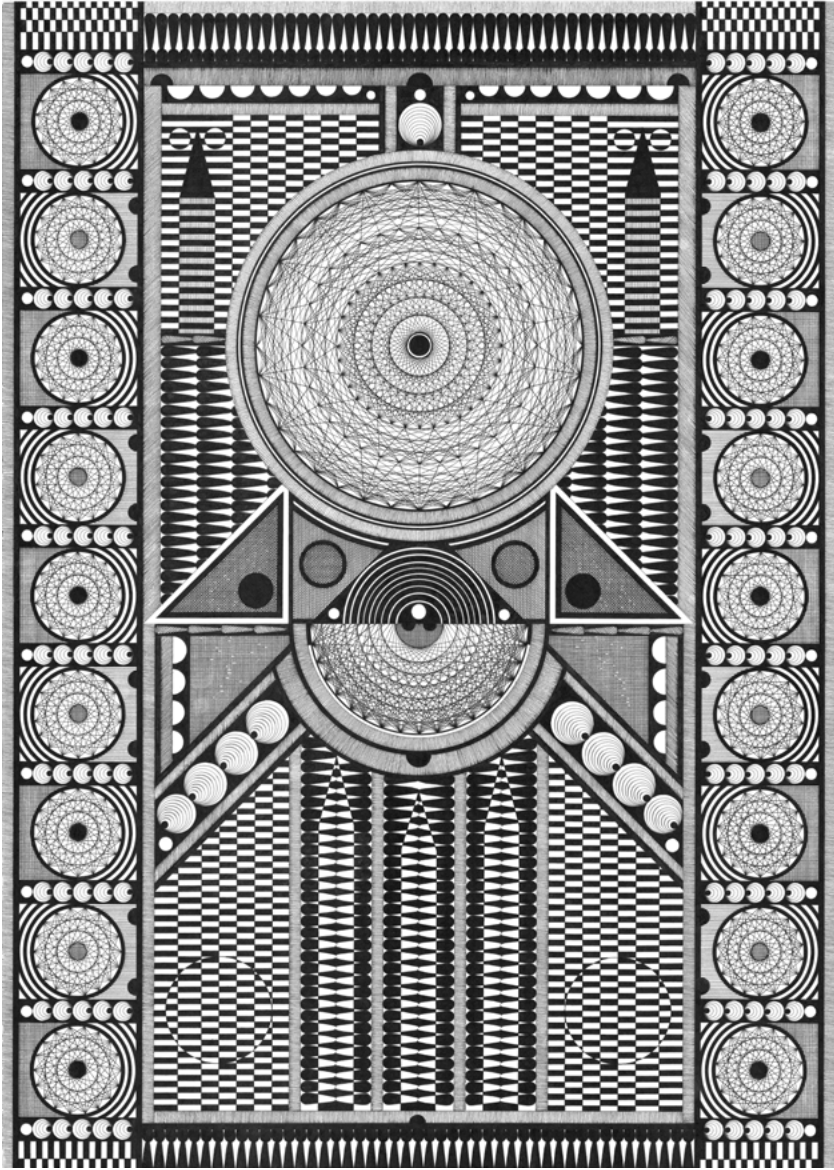
Convocarte: Daniel poderia nos contar como começou a desenhar, como veio essa vontade, esse desejo de criar, de pensar a prática artística e, mais precisamente, a prática do desenho?

Eu sempre desenhei, desde que me conheço, embora tenha começado a levar mais a sério quando uma professora no secundário me ofereceu uma caixa de aquarelas em pastilha e uns cortes de papel muito específicos para trabalhar. Um dia disse-me que tinha sido algo que lhe tinham oferecido, mas que ela não tinha prática nenhuma naquilo, e disse a mim para eu começar a utilizar, porque ela viu os meus desenhos e gostou. Mas, foi sempre um percurso dentro e fora, nunca levei aquilo muito a sério. Devia ter catorze ou quinze anos. Eu perdi um ano, no sétimo, porque tinha sérios problemas, e ainda tenho, com a autoridade em geral. Uma questão de estar parado numa sala com muita gente à minha volta e uma pessoa à minha frente a dizer-me o que tenho de fazer, a dada altura foi um problema para mim. E, desde então, eu nunca parei de desenhar. Embora tenha havido um hiato entre 2010/11, e eu deixei de ter a possibilidade de fazer o que quer que seja, saltei de em-

prego em emprego, sobretudo em hotéis, restaurantes, bares, etc. E eu já não sou uma pessoa 100% feliz, mas então nessa altura, andei sempre muito em baixo, cumprir horários de dez, onze horas, não sentia que havia a apreciação ou apoio das pessoas com quem eu trabalhava, e há ali um período de cinco, quase seis anos que eu não fazia rigorosamente nada, não sentia, não havia motivação nenhuma.

Neste período não estava a desenhar?

Não, eu abandonei tudo por completo. Achei que estava tudo errado, que não era aquilo, depois por um motivo ou por outro fui atrasando a retoma. Nesse período surgiu a minha primeira filha, depois a minha segunda filha e a vida deu uma volta. E só mesmo quando eu estava quase no limite, eu disse: eu estou em casa, eu tenho as crianças, eu passo a maior parte do tempo com elas porque a minha mulher tem de trabalhar. Então, vou passear pela rua, vou comprar uns papéis, vou comprar umas tintas, tenho ainda ali umas canetas guardadas, vou ver se aquilo ainda funciona. Em alguns meses eu já tinha concluído para aí uns 22 ou 23 desenhos. Isso foi em 2013. Acho que houve ali uma situação de



muita energia acumulada e eu comecei a aperceber-me que quando uma pessoa para, numa determinada altura, ela deve refletir, porque ela acaba por só criar motivos para não fazer nada. E quando retomamos, vamos precisamente retomar no ponto onde estávamos quando paramos, pois não houve evolução nenhuma, porque nós não fizemos nada.

Talvez algumas inspirações ou memórias guardadas?

Exato, a ideia é que aquele período todo em que tive parado, acumulou muita energia, acumulou muita coisa, pronto, e no momento que recomecei, comecei a transbordar.

Na Revista Raw Vision, num artigo do Tony Thorne, é feita uma relação entre a vontade de "ordenar/ou chegar a perfeição" com uma trajetória de vida "tumultuada" ou "desordenada". Neste sentido, considera essa prática artística como uma prática terapêutica? É possível reordenar a vida a partir da criação artística? Ou, em outras palavras, acha que a prática do desenho ajuda a equilibrar este transbordamento, este sentimento de acúmulo?

Eu faço por necessidade de equilíbrio. Ajuda a equilibrar, aquilo é uma espécie de semi-transe. Eu não faço desenhos antes do desenho, eu não planeio nada. Eles têm aquele aspecto todo estruturado, todo geometrizado. Mas, aquilo é feito do princípio ao fim a ver no que vai dar. As linhas de força maiores, sou capaz de incluir uma primeira forma de dentro para fora, ou de fora para dentro do desenho. Umás vezes começo no centro, outras vezes começo do exterior para dentro, e é o que sai no fim. Até porque eu não fico a olhar muito para eles. Normalmente, quando eu termino, guardo-os e mantenho esta espécie

de paradoxo em que se eu detectar alguma coisa que não me agrada, corre o risco seriamente de ir parar ao caixote do lixo. Então, fui aprendendo aos poucos e poucos a depois voltar a olhar para eles, a ver se posso aprender alguma coisa com eles – mas não, aquilo é uma coisa de momento. Há pessoas que enveredam pelo yoga, há pessoas que gostam de ir até ao ginásio, há pessoas que gostam de fazer longas caminhadas, há pessoas que gostam simplesmente de estar no meio de muita gente a dançar para extravasar toda a negatividade que transportam consigo no dia a dia. Eu canalizo tudo isso com o silêncio, alguma música e o desenho. Eu acho que para mim serve a esse propósito. Porque eu sou um indivíduo cheio de atividade, mas eu nunca fui a uma sessão terapêutica, eu nunca falei nada disso com ninguém. Houve sempre uma situação de conflito em casa, quando eu era criança. E acho que no fim de contas, todo esse tumulto, todas essas coisas menos boas que foram acontecendo, formaram o meu carácter. Mas, ao mesmo tempo, esta coisa ordenada que eu faço é também para ganhar distanciamento daquilo que se passa cá fora. Eu criei uma espécie de universo para mim, criei uma coisa que eu não consigo ter lá fora. Sou o indivíduo que faz os desenhos e tem a vida familiar. Mas, o que aparece nos meus desenhos é a procura daquilo que eu não tenho na minha vida do dia a dia. Há uma procura de criar um mundo que de facto não existe e que só existe ali quando estou absolutamente relaxado.

Muitos teóricos, muito antes da criação do conceito de art brut, disseram que a abstração era uma espécie de recolhimento a um mundo muito particular e subjetivo. Isto gerou análises tanto da psicanálise,

quanto da psiquiatria, e também possibilitou novos comportamentos na história da arte. Como você chegou à forma geométrica? O que esta forma narra sobre a sua vontade de criação?

Eu era muito mais orgânico naquilo que fazia, mas há uma procura por uma perfeição que nunca vou conseguir atingir. Eu desenhava muito à mão livre mas depois comecei a dizer, "há algo de errado, a linha vai muito bem até ali, mas depois começa a tremer um bocado e já não fica perfeita." Digamos assim: a geometria me leva a uma ideia de perfeição. Agora eu gosto da ideia de perfeição, mas depois também há episódios onde vou misturando elementos mais orgânicos com elementos absolutamente geométricos. Eu tenho uma ética de trabalho que mais ninguém tem. Eu trabalho de noite e de dia, às vezes trabalho 12 horas consecutivas. Deixo as minhas filhas na escola e vou desenhar, às vezes até esqueço que tenho de comer e vou o dia todo até ter que sair outra vez para as ir buscar e depois volto a parar quando vou jantar. E depois de jantar quando já toda a gente está a dormir, volto ao trabalho e às vezes estou até às cinco da manhã. Há quem ache isso estranho. Porque estive consecutivamente preso numa ideia que queria ver esclarecida e depois também não consegui ganhar distância, deito-me na cama e estou a olhar para o teto e não consigo desligar.

Sim, mas há no seu trabalho tanto uma geometria muito rígida quanto momentos em que você atravessa formas fluidas e mais orgânicas, como se processa isso na sua obra? Também a questão das cores, você utiliza o preto como predominante, às vezes o vermelho e o azul...

Sim, há um período em que pode ser um

dia, dois dias, três dias, uma semana ou quinze dias, a trabalhar no mesmo desenho. Agora eu estou a fazer umas obras de um metro por um metro e cinquenta, umas coisas muito grandes mesmo, e não há nenhum planeamento inicial. E eu sou um bocado obcecado com essas coisas, por exemplo, os meus primeiros cem desenhos são todos eles setenta por cinquenta, e só a partir de cento e tais desenhos é que comecei a incluir um bocadinho de vermelho e um bocadinho de dourado. E só depois é que comecei a transportar, fiz uma primeira experiência de um metro por setenta que eu acho que não gostei do resultado e por isso houve ali um hiato que não fiz nada naquele formato mas depois, ali mais à frente, senti-me confortável e voltei. O ano passado foi decisivo porque foi quando fiz mais formatos de um metro por setenta. Porquê? É mais moroso, faço menos, mas também acho que é um desafio maior porque é mais difícil conseguir manter o equilíbrio. Como eu não tenho formação, eu não tenho noção nenhuma de perspectiva... Às vezes o que é complicado é começar. Eu não penso o que vou fazer agora, não. Eu organizo as coisas em casa de modo a conseguir a atmosfera que me compele a fazer. E tenho que ter os instrumentos, o que eu uso e considero instrumentos, distribuídos de uma determinada forma, que esteja ao alcance da mão. E depois tem de ter a mesa numa determinada posição com os extensores já de fora para poder desenrolar tudo, é um bocado engraçado porque eu não tenho estúdio. Eu, se calhar, estou completamente errado, mas eu acho que o vermelho resulta bem com o preto. Tentei misturar azul, só o azul com o preto e não gosto. Não me diz nada. Eu acho que em determinada altura olhei para um ou outro desenho e não estava

completamente satisfeito com o que tinha ali e vi-me na necessidade de acrescentar algo mais e o que tinha disponível na altura eram canetas vermelhas, então acrescentei um bocadinho aqui, um bocadinho ali. Então o resultado era interessante e comecei a explorar aquilo. O trabalho com cor é um trabalho que surge isolado numa série de trabalhos a preto e branco e eu acho que existe uma dicotomia entre os dois, é como se estivessem a olhar para dois corpos diferentes de trabalho. O que eu notei é que normalmente incluo a cor quando não estou satisfeito com o preto e branco apenas, ou seja, eu transito de uma situação *de muito mais orgânico* para uma situação *de mais geométrico rigoroso* para depois ir incluindo cor porque não estou satisfeito com o preto branco. Mas a linha maior é sempre o preto e branco porque é onde me sinto mais confortável. E acho que é um desafio constante, até definir-se, até porque se eu fosse pensar naquilo que as pessoas gostam, e se eu quisesse fazer só por questões de mercado fazia só trabalho a cor. Porquê? Porque há um atrativo maior. Acho que as pessoas lidam melhor com o trabalho a cor. Acho que as pessoas têm um palato maior com coisas com cor. E coisas que possam tocar, que tenham textura e por aí fora. É essa opinião que eu tenho de coisas que comecei a ver posteriormente.

Há outra referência nas suas obras, que chama bastante a atenção, que são as formas circulares que, unidas à geometria e a simetria, nos fazem lembrar mandalas. A psicanálise junguiana trabalha bastante isso, ao pensar nas mandalas como uma forma do inconsciente para encontrar a autocura. Para além disto, há diversas simbologias em torno das mandalas também para a art

brut. Você vê estas simbologias presentes na sua obra?

Primeiro, eu não desenho Mandalas. Há um termo que os americanos usam que é "*mandala line drawing*". Eu gosto do círculo porque acho que é uma situação uterina. É o circular, o ovo, o universo, a terra, os óculos. E eu comecei a perceber que é algo que faz com que as pessoas olhem para os meus desenhos. Eu nem lhe chamo trabalho. Porque chega a ser tão divertido que chamar-lhe trabalho é um crime. Porque me dá uma satisfação imensa. Quando eu falo de trabalho eu lembro-me do período em que eu tinha de trabalhar das 9 às 5. E tinha de cumprir um horário, andava sempre infelicíssimo com aquilo que estava a fazer. Eu acho que o que começou a atrair as pessoas foi a questão do uso desses arquétipos. Eu, sem dar por mim próprio, fui mergulhando nisso. Eu sei de uma citação do próprio Jung que diz que tudo na vida dele acaba no centro da mandala. E desde que eu comecei a desenhar houve sempre circunferências. Agora o que eu notei a partir de 2017 é que eu fui afundando nesse abismo. Eu nunca mais consegui sair de lá e depois a determinada altura, surgiu-me essa situação, essa quota do Carl Jung e que foi quase como: «é isto!».

No site da Henry Boxer Gallery, eu li uma análise de Stephen Romano. Ele diz que a sua obra lhe traz à mente aspectos ornamentais de Dellschau e Wölfli, arte tântrica, geometria sacra, imaginário maçónico. E diz ainda que é muito "obsessivo". Eu achei interessante esta análise para pensar no papel ou no posicionamento atual do artista outsider na formulação da sua própria crítica. Ou seja, como você vê esta análise e como vê o papel da crítica na formulação de conceitos ou ideias para sua obra?

Eu não puxei por isso. É um comentário que o Stephen escreveu porque a partir de 2017 ele viu os desenhos na *Outsider Art Fair* em Nova Iorque e ele gostou. Ele diz uma coisa que eu ainda não percebi: que o meu trabalho significa tudo e não significa nada. E eu nunca percebi o que ele quis dizer com isso. Agora ele está-me a comparar aos Wolfli ou ao Dellschau e ver no que eu faço o mesmo tipo de padrões, como diz, se calhar o mesmo tipo de sinergias que existem nesse tipo de artistas, é uma opinião dele. Ele nem é crítico, ele é galerista.

Os galeristas têm um pouco esse papel também, de formar uma crítica. E esses termos que ele usa de geometria sacra, imaginário maçónico, arte tântrica?

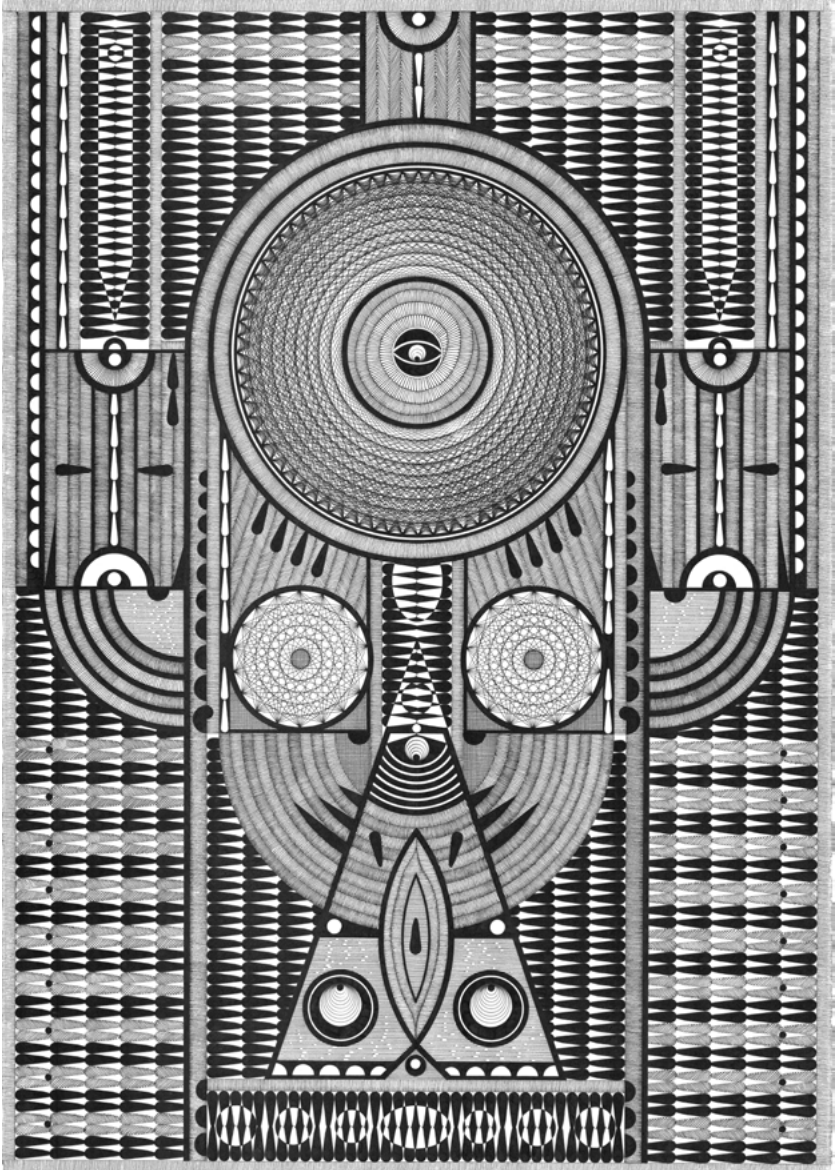
Porque ele vê padrões muito provavelmente e associa a isso. Por exemplo, há um senhor que é médico e vive ali em Barcelos que na exposição que fiz no Porto em 2016, no primeiro momento ele disse-me “você é extremamente maçónico, o triângulo é um compasso, isso aqui é um sol, isso aqui é uma lua, isso aqui é o chão da loja, isto é uma espada, etc e etc”. E eu não tinha noção do que ele estava a falar. Por isso é que às vezes sinto-me reticente em falar sobre estas coisas porque eu não sei exatamente o que é. Porque eu, até 2016, nem sabia quem era o Jean Dubuffet, nem sabia o que era *outsider art*, não sabia o que era arte bruta, nem sabia que provavelmente a partir dessa altura podia vender os meus desenhos. E que havia um mercado para isso. E pelos vistos existe...

Convocarte - O Daniel tem sido associado com alguns termos como art brut, outsider art. As suas obras têm sido apresentadas em feiras, exposições, galerias e coleções voltadas sempre para estes conceitos. Como

o Daniel percebe a si dentro deste contexto? E como começou esta associação?

Começou porque se calhar há uma separação, que eu acho que não devia existir. Acho que as margens devem ser esbatidas e tudo poderia existir. Eu acho que pode e devem existir seguramente colecionadores de todo um tipo de arte. Agora, há pessoas que se especializam, há pessoas que só colecionam desenhos, há pessoas que só colecionam esculturas, há pessoas que só colecionam artistas de estúdios ligados a asilos psiquiátricos, ou hospitais psiquiátricos. E depois há aqueles que não fazem distinção, que colecionam artistas contemporâneos porque para eles no fim de contas tudo é arte. Eu não expunha em galerias de arte contemporânea. Eu fui levado para feiras de arte contemporânea pelo galerista, mas foi uma iniciativa dele, e agora ele tem tido tanto sucesso, porque é assim. As pessoas acham que o galerista faz por amor à arte mas, sem dinheiro nada se faz nada. Ele não vive de subsídios do ministro da cultura, ele para sustentar a galeria ele tem de vender. Ou seja, se ele participar num evento em que não vende, se calhar da próxima vez já não pode participar noutras feiras. O mercado exige estes especialistas.

Historicamente a ideia de art brut esteve muito relacionada ao imaginário de sujeitos que vivem isolados e que criam obras a partir de uma espécie de impulso instintivo. De um modo geral, não são estes sujeitos que levam as suas obras ao cenário das exposições. Mas, alguém que o descobre, seja um colecionador, um crítico, por vezes um médico ou um artista. Ou seja, por mais que a arte contemporânea tenha rompido com a separação entre o artista e o marchand, esta divisão manteve-se rigidamente ao se tratar da art brut porque



este conceito funciona justamente na paridade entre o outsider e o insider. O que vimos recentemente, e creio que o Daniel é um ótimo exemplo, é uma abertura para que artistas autodidatas operassem nestas várias esferas essenciais da arte, ou seja, da criação ao mercado...

Eu acho que os pacientes das alas psiquiátricas têm perfeita noção da desordem que reina no mundo deles e por isso é que fazem o que fazem, é uma forma de se equilibrar e de se esclarecer. Também não podemos ser tão egoístas ao ponto de deixar de dar medicação a essas pessoas. E, a partir do momento que esses indivíduos começam a estar medicados já não produzem tanto. Porque aquilo deve ser uma situação de muito conflito que vai na cabeça daquelas pessoas. O mundo também anda mais depressa agora, todo o acesso mais facilitado à comunicação, toda a gente pode ter um canal nas redes sociais. E depois lembro-me de ter lido sobre o Scottie Wilson, e ele vendia o trabalho dele. E, mesmo agora, um artista que está muito em voga, um afro-americano que nasceu no seio da escravidão, chamado Bill Traylor, houve um galerista que trabalhou com ele antes dele ser descoberto como um artista *outsider*. E, no entanto, as pessoas não querem falar nisso porque isso destrói um bocado aquele ambiente que se criou em torno deste tipo de arte. No fim de contas os artistas criam algo de muito genuíno, algo que é deles e que não se vê em mais lado nenhum, e que se calhar é isso que os distingue de todas as prateleiras que queremos criar e onde queremos colocar tudo. E depois há a narrativa que é feita pelos críticos, pelas galerias...

Nesta linha de pensamento, Jean Dubuffet constrói o conceito de art brut a partir da

ideia de objeto ou de criação “anti-cultural”. Estando hoje a arte tão expressamente vinculada às premissas do mercado, é possível se manter a parte da cultura? Ou ainda é possível andar contra esta corrente e produzir uma obra de arte para além desta insubordinação mercadológica?

Acho que há muita coisa que é criada como narrativa para fazer mercado. Eu acho que sim. Por exemplo, eu conheço um indivíduo que anda sempre ali na rua Miguel Bombarda, uma pessoa que faz uns desenhos extraordinários, mas ele não tem independência, não consegue viver sozinho. Eu imagino que ele tenha imensas dificuldades, como para cozinhar a sua própria refeição ou até mesmo para tomar banho e, no entanto, ele andou anos e anos de galeria em galeria. Ele começou a trabalhar com uma galeria agora. Mas acho que há uns artistas que não querem mesmo, que se mantêm no anonimato até uma situação de *post-mortem*, e há outros que procuram visibilidade. A maior parte dos indivíduos que eu conheço que estão ligados à arte bruta e a *outsider art* não são loucos. O Jean Dubuffet, no conceito que ele definiu, nunca disse que os artistas tinham de ser loucos. Tem de haver características na obra que os definem na singularidade. Enquanto a escola de Belas Artes (eu não quero ser desrespeitador) já não produz artistas, produz designers. Porque as pessoas vêm cá para fora produzir coisas que conhecem a partir do momento que há registo de História de arte, certo? Eles fazem a partir daquilo que conhecem. Eles não exploram, digamos, uma mitologia individual.

Aliás, esse termo, “mitologia individual”, é de uma exposição do Harald Szeemann.

Tem sido muito utilizado, por exemplo, por um galerista em Paris que é o Christian Berst.

Há toda uma história de mitologias individuais. Porquê? Se calhar o que me distingue da sra. Graça Morais é que eu não vou pesquisar sobre os Guaranis para fazer uma pintura sobre os Guaranis, eu faço aquilo que me surgir no momento, e é isso por si só o meu trabalho. E é por isso que não agrada a tanta gente.



A conversa foi realizada com Stefanie Gil Franco, no dia 03 de setembro de 2020, na cidade do Porto.

A arte pura e o desvio degenerativo

Daniela de Carvalho e Souza Martins

Arte-Terapeuta / Psicoterapeuta, Doutoranda em Educação Artística, IE/FBAUL - UL (2018); Mestrado em Educação Artística (2013); Faculdade de Belas Artes de Lisboa; Licenciatura em Educação Artística/História da Arte, UERJ (1999)

d.danigrassol@gmail.com

Resumo

No século XIX iniciou-se o movimento de valorização das criações artísticas realizadas por portadores de psicopatologias. Nessa época, os doentes mentais viviam em asilos, eram denominados como alienados, portadores de desvios degenerativos e as suas produções eram definidas como arte dos loucos. O interesse por criações artísticas realizadas em hospícios fez surgir uma série de coleções de obras em vários países, inclusive em Portugal. Apesar dessa produção ser chamada de arte, nem todos os psiquiatras atentos a esses desenhos, pinturas, gravuras e escritos, se arriscaram a defini-los como estéticos mas, na sua maioria, reconheciam neles uma significativa forma de expressão.

Palavras chave

Arte Dos Loucos, Psiquiatria, Coleções, Publicações.

Abstract

In the 19th century, began the movement for valuing artistic creations made by people with psychopathologies. At that time, the mentally ill lived in asylums, they were referred to as alienated, with degenerative deviations and their productions were defined as art of the insane. The interest in those artistic creations made in hospices gave rise to a series of collections in several countries, including Portugal. Although those productions were called art, not all psychiatrists that were attentive to these drawings, paintings, pictures and writings, ventured to define them as aesthetic but, the majority of them, recognized it as a significant expressive form.

Keywords

Art Of The Insane, Psychiatry, Collections, Publications.

*A arte ajuda apenas os que procuram o seu auxílio
... Muda para o mundo, só fala àqueles que a interrogam.*

Arnold Hauser

Grotescas, horrendas e selvagens, assim eram definidas as obras de arte produzidas por doentes mentais no século XIX. Antes de haver uma grande atração dos artistas do século XX pelas produções artísticas oriundas dos hospitais psiquiátricos, iniciou-se no século anterior um movimento de valorização das criações realizadas por portadores de psicopatologias. Nessa época, esses espaços eram chamados de asilos, os doentes mentais muitas vezes eram denominados como alienados, portadores de desvios degenerativos e as suas produções eram definidas como arte dos loucos.

No século XX, até os surrealistas se inspirarem na psicanálise na década de 20 e Jean Dubuffet fundar a Companhia da Arte Bruta na década de 40, antes de serem formadas as coleções e exposições como as de arte bruta ou *outsider art*, assim como de manterem o olhar voltado para a chamada arte *naïf* ou arte primitiva, o interesse por criações artísticas realizadas em hospícios fez surgir uma série de coleções de obras em vários países, inclusive em Portugal. Apesar dessa produção ser chamada de arte, nem todos os psiquiatras atentos a esses desenhos, pinturas, gravuras e escritos, arriscaram defini-los como estéticos mas, na sua maioria, reconheciam essas criações como uma significativa forma expressiva e, eventualmente, terapêutica.

No início dessa 'história da arte dos loucos'¹ há poucos artistas, pois eles desapareceram em meio aos estudos psicopatológicos acerca das suas criações. Não eram mestres nem frequentavam ateliês. Poucos são os nomes que surgem como pintores ou poetas, embora muitas fossem as obras que compunham exposições de uma arte praticamente anônima. Quando são referidos, nas primeiras publicações (Dantas, 1900; Lombroso, 1917; Réja, 1901; Simon, 1876), aparecem apenas com as iniciais dos seus nomes (Gramary, 2015). Em décadas seguintes houve quem reconhecesse o valor artístico dessas obras e a capacidade criativa dos seus autores, mas também os que as transformaram em material clínico. E, ainda, os que inventaram novas categorias de arte, colocando rótulos próprios.

A pessoa com doença mental, quando cria, responde à emergência de um impulso que não pode evitar, de maneira espontânea, dando voz e corpo a imagens caóticas de delírios que ele não sabe distinguir do real e do seu mundo interno (Roux, 2018). Tal como indica Jung, "o elemento patológico não reside na existência dessas representações, mas na dissociação do consciente, que se tornou incapaz de controle sobre o inconsciente" (as cited in Silveira, 1981). Explica, assim, que as imagens inconscientes não são produtos patológicos e estão bem próximas do que é vivido psiquicamente.

Por outro lado, o processo criativo do artista assume outros contornos, seja daquele que não carrega nenhum mal psíquico, como da pessoa que descobre o seu talento para arte após a doença mental, ou mesmo do artista que acaba por desenvolver algum transtorno. O artista está consciente do trabalho que quer produzir, por mais que tenha emoções afloradas, com intensa sensibilidade, e que necessite de preenchimento interno. Conscientemente ele quer distanciar-se do seu ego e das suas influências externas, e buscar, contactar e tornar vivo na sua obra o seu mundo inconsciente. Mas ele está a fazer arte, a construir o seu trabalho, mesmo que seja portador de psicopatologias. Ao passo que o doente psiquiátrico responde a vozes internas e luta com os seus elementos psíquicos doentios, e porque ainda tem um fio tênue que o liga a partes saudáveis da sua consciência, materializa-as em forma de arte (Silveira, 1981). Prinzhorn (1922) observava esta diferenciação, mesmo a comparar a atividade artística do psicótico ao expressionismo alemão, tendo em conta que o esquizofrénico não tem controlo da sua renúncia da realidade, enquanto a alienação do artista contemporâneo, o interesse e o acesso aos conteúdos inconscientes são opções artísticas (Gramary, 2015).

Inicialmente, a abertura de espaço para o trabalho criativo nos asilos foi considerada pelos profissionais de saúde como uma ocupação recreativa - afinal, tratavam-se de expressões de pessoas hospitalizadas, que utilizavam os meios artísticos sem nenhum intuito de fazer arte. Essas atividades permitiam acalmá-los e ocupavam-lhes o tempo. O teatro e a música eram praticados nos asilos com a intenção de distrair os doentes. Sudres (2009) ressalta como o célebre Marquês de Sade (1740-1814) destacou-se quando esteve internado na *Maison de Charenton*, de 1803 a 1813, a realizar peças de teatro juntamente com outros doentes com tal desenvoltura que chegou a conquistar o público parisiense para ir assistir às suas performances.

Arte-terapia, arte dos loucos e arte bruta

Já nas primeiras décadas do século XX, percebeu-se que estas distrações poderiam ir mais além e ter um carácter realmente terapêutico, auxiliando a estabilização do comportamento dos doentes. Então surgem manifestações mais organizadas como os grupos de teatro ou os ateliês de arte, de artesanato e os de terapia ocupacional. Mais tarde estas atividades evoluíram para o que hoje é chamado de arte-terapia, expressão proposta pelo artista inglês Adrian Hill (1895-1977), em pleno King Edward VII Sanatorium, na cidade de Midhurst.

Hill foi internado em 1938 para se recuperar de tuberculose e daí convidado pela enfermaria a desenvolver um ateliê de artes com os soldados em tratamento de traumas físicos e psicológicos causados pela Segunda Grande Guerra. Pintor de paisagens sensíveis, ele logo percebeu o potencial de reparação da atividade artística e o seu valor no caso de internamentos de longa duração, como era o caso dos próprios doentes de tuberculose. Susan

Hogan (2001), que descreve detalhadamente a história de Adrian Hill, admira-se como a arte-terapia foi desenvolvida por um artista, e não no campo da psicologia ou psiquiatria como era suposto imaginar o desenvolvimento de uma técnica terapêutica (p. 132). A partir da sua própria prática no internamento no sanatório, ele sentiu no seu processo de recuperação os efeitos terapêuticos da arte. Em 1945, Hill publica o livro *Art Versus Illness*, relatando a sua experiência em ajudar os doentes através da arte-terapia, incentivando-os a terem coragem de começar a pintar e a expressar os próprios sentimentos, principalmente aos internados em longos períodos de convalescença. Acreditava ser uma forma de evitar que caíssem em estados depressivos e de recuperarem um sentido de bem-estar, apesar da situação traumática por que passavam. Eles tiveram a oportunidade de expressar os horrores vividos nesse período de guerra e Hill percebia que poderiam superar os traumas da sua vivência. As pinturas e os desenhos eram também veículos para falarem sobre as dores e os medos da doença e da morte.

Juntamente com outros profissionais da área artística e clínica, Adrian Hill fundou, em 1964, a Associação Britânica de Arte-Terapia (BAAT). Este foi só o início de uma prática muito desenvolvida nos nossos dias, com técnica e teoria próprias. Outras organizações idênticas surgiram neste período, como a Associação Americana de Arte-Terapia, fundada em 1969 pelas pioneiras Margaret Naumburg e Edith Kramer.

Mas será que as produções artísticas realizadas em ateliês de terapia ocupacional ou de arte-terapia têm as mesmas características que as obras produzidas antes desta sistematização terapêutica? No que diferem a *arte dos loucos*, a *arte-terapia* e a *arte bruta*?

Guimón (2004) propõe que se defina cada uma das terminologias utilizadas atendendo à relação entre a criatividade artística e os doentes mentais, referindo-se aos processos e contextos de execução de cada prática, adquirindo um valor diferente para os que as executam.

O termo 'arte psicopatológica', de acordo com Guimón (2004), é utilizado para designar a atividade artística de doentes mentais, ou seja, relaciona-se com a produção de peças de arte, feitas de maneira espontânea por pacientes em contexto hospitalar, sem a organização ou orientação terapêutica (p. 162). Dessa forma, são obras expostas publicamente e que passam a ser consideradas como um objeto de apreciação artística, normalmente com o incentivo da própria equipa psiquiátrica, que ao mesmo tempo que a qualificam como esteticamente fascinante, não deixam de traçar uma cartografia da vida psíquica do doente. Thévoz (1976) considera paternalista esta atitude da parte dos profissionais integrantes de 'institutos para a psicopatologia da expressão', numa tentativa de normalização da loucura, valorizando algum tipo de virtude no louco e possibilitando ser mais aceitável pela sociedade (p.13). Embora Guimón (2004) tenha a mesma opinião, menciona a agressividade das críticas de Thévoz, destinadas aos psiquiatras pioneiros que se

interessaram pelas produções artísticas dos seus pacientes, como correspondendo à uma “fase imperialista do poder psiquiátrico” (p.175).

No entendimento de Diane Waller (2009), uma das fundadoras da BAAT, o termo ‘psicopatológico’ era bastante impopular entre os arte-terapeutas e a comunidade psiquiátrica britânica. Os arte-terapeutas estão mais interessados nos aspetos integradores da arte ao invés de buscar evidências de patologias nas pinturas dos pacientes. Somente em 1983 constituiu-se um ramo inglês da Sociedade Internacional de Psicopatologia da Expressão (SIPE), mas antes disso havia um pequeno grupo escocês que fundou uma Sociedade em 1950. Todavia, o psiquiatra francês Guy Roux (2009), que foi presidente da SIPE, defende que a abordagem da arte psicopatológica foi progressivamente renovada através da visão humanista de psiquiatras e outros profissionais que se juntaram aos objetivos da psicopatologia da expressão.

Por sua vez, a ‘arte-terapia’ promove um ambiente acolhedor e propício para a criação, facilitando um processo criativo a pessoas com problemáticas diversas, explorando emoções e sentimentos. Numa intervenção estruturada visa a expressão pessoal a partir de recursos artísticos devidamente indicados a cada caso e, dessa maneira, as obras não são indicadas para exposição, uma vez que são objetos de um processo terapêutico privado. A ‘terapia ocupacional’ é desenvolvida com propósitos diferentes da arte-terapia, sendo direcionada para a reabilitação social do doente. É também realizada em um espaço protegido, onde incentiva-se várias atividades, que entre elas inclui as artes.

A espontaneidade na criação faz toda diferença entre estes métodos, uma vez que é observado em doentes mentais de épocas anteriores aos tratamentos modernos e aos contentores neurolépticos, um jorrar de imagens, necessário e explosivo, numa expressividade emergente de um imaginário com poucas ou nenhuma defesas, onde não se sabe o diferencial da fantasia e da realidade. É uma forma comunicativa, já que na maioria dos casos a linguagem é extremamente comprometida, assim como outras funções cognitivas. Inclui-se, ainda, o exemplo de esquizofrênicos, que, sem a intenção de fazerem arte, criam segundo os seus delírios, tal como Artur Bispo do Rosário (1911-1988), que viveu a maior parte da sua vida num Hospital do Rio de Janeiro a construir uma vasta produção criativa, que o próprio julgava ser um desígnio de Deus. A sua obra foi considerada um caminho de reorganização do seu caos interno, no impulso de organização externa a partir da reprodução do seu mundo imaginário em imagens ou objetos (Hidalgo, 1996). Roux (2018), de acordo com a sua experiência psiquiátrica, confirma a particularidade do psicótico que se encontra em “involuntário naufrágio”, indiferente à riqueza expressiva das suas produções, mesmo sendo objetos valiosos aos seus cuidados (p.3).

Já o termo ‘arte bruta’ é uma expressão que passou a ser utilizada para além do Movimento da Arte Bruta de Jean Dubuffet (1945). É genericamente empregue para obras realizadas por quem não tem formação artística, o

que inclui os doentes mentais, mas também os presidiários, os sem-abrigo e vários outros considerados marginalizados da sociedade e da academia, que irá incluir a produção de arte *naïf*, arte primitiva e arte infantil. São obras reconhecidas por artistas e críticos e passam a fazer parte do contexto das artes sendo expostas ou vendidas.

Psiquiatria e arte

Os estudos médicos sobre as obras criadas em asilos antecederam a evolução do caminho das artes e das terapias. O interesse de vários psiquiatras, no século XIX, pelas produções artísticas criadas por alienados levou-os a pesquisar e a reunir desenhos, pinturas e esculturas, incentivando os pacientes a pintar e a desenhar. Eles voltaram a sua atenção para essas criações e investiram esforços para compreender o que havia por trás das imagens criadas pelos doentes internados em hospitais, estudando e procurando significados.

A princípio o interesse dos médicos voltou-se para as criações como uma fonte de entendimento das patologias e de diagnósticos. Posteriormente, nas primeiras décadas do século XX, é que há registos de um olhar diferente concedendo algum valor estético às obras, principalmente quando essas produções começaram a sair da esfera médica e passaram a ser uma fonte de atração para artistas e críticos em exposições. Embora valorizassem a capacidade imaginativa dos doentes mentais, a palavra 'arte' era utilizada pelos psiquiatras com parcimónia e referiam-se a essas criações como "mal feitas e toscas", seja por um conteúdo grotesco ou por um desenho considerado nesta época como inábil e medíocre (Dagen, s.d.). As criações de pacientes psiquiátricos eram frequentemente realizadas na sua solidão, sem o menor desejo de torná-las públicas. O interesse demonstrado acerca dessas produções por médicos e por artistas de vanguarda provocou uma mudança radical no pensamento acerca da 'arte' e da 'loucura' (Guimón, 2004).

Entretanto, contrariamente a esta tendência de incentivo à criação artística, Hogan (2001) relata exemplos do século XIX de reconhecimento das potencialidades artísticas e de diagnóstico, vistas não como formas de progresso, mas como uma maneira de incitar a desorganização mental do doente, pensando "que a expressão irrestrita da imaginação tivesse efeitos prejudiciais que poderiam comprometer a conduta moral" (p.48). Segundo Hogan (2001), o médico inglês George Man Burrows (1771-1846) foi um dos que advertiu que os pacientes até poderiam encontrar diversão nas artes, mas da mesma forma poderiam intensificar os delírios e as ilusões. Este ponto de vista, de que o contacto com a pintura leva o doente mental a uma "direção anormal das ideias" ou só piora o estado do paciente valorizando uma "apreensão distorcida da realidade", é citada por Nise da Silveira (1981, p. 133) ao referir outros psiquiatras que também poderiam considerar as possibilidades de diagnóstico através da expressão plástica de esquizofrénicos, mas sem qualquer validade terapêutica, muito menos estética.

O espírito do romantismo contribuiu para esta sensibilidade diferente dos médicos e do público, que achava intrigante a ideia do ‘artista louco’, despertando a curiosidade e tornando excêntrico o que antes era visto como irracional e caótico (Macgregor, 1989). Os registos de expressão gráfica, dramática e dos escritos nos hospícios, na verdade, sempre existiram, e o facto de começarem a colecioná-los e a estudá-los não quer dizer que tenham sido descobertos naquele momento. Em vários países há registo de médicos alienistas que pesquisaram, escreveram e catalogaram obras de doentes mentais. Surgiram publicações em várias línguas, na Europa e nas Américas.

O exemplo pioneiro é norte-americano, através do reconhecimento de talentos artísticos nas pessoas doentes por Benjamin Rush (1745-1813), descrito na sua publicação de 1812 *Medical inquiries and observations upon the diseases of the mind*. Nesta obra Rush, que é considerado o pai da psiquiatria na América do Norte, desenvolve um longo tratado sobre a origem fisiológica da loucura, considerando a ligação entre o corpo e a mente. Escreve de maneira criativa associando vários estados mentais a personagens mitológicos, assim como utiliza poesia e até trechos de Shakespeare para ilustrar a doença. Mas é quando descreve estados maníacos que cria a metáfora da mente arrebatada por um tremor de terra que faz lançar “fósseis preciosos e esplêndidos à superfície”, referindo-se aos “novos e maravilhosos talentos” que o doente pode aceder a partir de aspetos de si mesmo ainda saudáveis:

From a part of the brain being preternaturally elevated, but not diseased, the mind sometimes discovers not only unusual strength and acuteness, but certain talents it never exhibited before. The records of the wit and cunning of madmen are numerous in every country. Talents for eloquence, poetry, music and painting, and uncommon ingenuity in several of the mechanical arts, are often evolved in this state of madness. (Rush, 1812, p. 153)

Outro marcante precursor é o escocês William Browne (1805-1885), que em 1838 atua como alienista no Crichton Royal Hospital, em Dumfries, onde insistia no tratamento com dignidade aos doentes mentais. Neste Hospital, ele recolheu uma vasta coleção de obras dos seus pacientes, aos quais recomendava vivamente as atividades artísticas. Na opinião de Browne, a arte contribuía para o vigor saudável do corpo e, também, para expulsar os delírios e estabelecer uma tranquilidade facilitadora de encorajamento e raciocínio. Apesar de cingir-se a pacientes de “classes educadas”, prescrevia “esta ocupação” como uma forma de “elevação do espírito”, de melhoria do estado de loucura e de preparativo para outros tratamentos (Hogan, 2001, p. 42).

Antes do Manifesto Surrealista de André Breton (1924), que também era médico, foram organizadas coleções de artes plásticas, que se tornaram referências da expressividade imaginativa dos psicóticos e serviram de influência a artistas desta época que se inspiravam no impulso criativo automático

e sem censura. Catálogos, exposições e artigos foram editados por médicos que muito se surpreendiam com essas produções, mas que raramente tinham algum conhecimento sobre artes. Entre as diversas publicações e coleções europeias destacam-se os autores e colecionadores franceses que representam inúmeros estudos sobre arte e psiquiatria. Na Alemanha, a coleção de Heidelberg é uma famosa referência, e em Portugal, Miguel Bombarda, que reuniu uma coleção de arte no Hospital de Rilhafoles, sobre a qual Júlio Dantas se debruçou na sua monografia, de onde, inclusive, nos inspirou o título deste artigo.

A arte dos loucos - coleções e publicações

De relevância histórica para o entendimento da apreciação da atividade artística de doentes psiquiátricos, podemos referir os franceses Auguste Ambroise Tardieu (1818-1879) e Paul-Max Simon (1837?-1889), ambos psiquiatras. Tardieu, em 1872 escreveu o livro *Étude medico-légale sur la folie*, e chama a atenção de Max Simon (1876) quando expressa: "Bien que l'attention n'ait été fixée jusqu'ici que sur les écrits des aliénés, je ne crains pas de dire que l'on rencontrera souvent un intérêt réel à examiner les dessins et les peintures faites par des fous." (p. 359). Simon destaca esta citação de Tardieu no seu artigo, *L'imagination dans la folie: étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*, no qual realiza um estudo sobre desenhos e pinturas traçando correspondências às características psicopatológicas dos criadores e registando os seus sintomas. Simon observa que, através do desenho, o doente mental pode representar os seus delírios e as suas alucinações, sendo este um método auxiliar interessante na compreensão dessas manifestações. Associa aspetos da imaginação e os símbolos surgidos nas criações, bem como a motivação criativa dos indivíduos com o estado psíquico que apresentavam. Correlaciona, ainda, o comportamento do doente mental com o infantil, pela facilidade em expressarem-se através do desenho. Simon sugere que as criações dos alienados são como as das crianças: desenhos imperfeitos, mas que acusam uma intenção e um grande esforço de representação (1876, p. 389). Neste texto que foi publicado nos *Annales Médico-Psychologiques*, Simon deixa claro que, do ponto de vista médico, não se interessava pelos aspetos artísticos, até porque não encontrava nenhum valor estético nas obras.

Apontado como um dos únicos médicos com interesse na arte dos doentes mentais e na sua importância para a medicina forense, Max Simon é citado na obra *L'uomo di genio do italiano Cesare Lombroso (1835-1909)*, que concebe uma comparação entre as observações dos pacientes de Simon e dos seus próprios (1917, p. 179), sendo mais uma referência fundamental dos alienistas que devotaram o seu espanto acerca das produções artísticas dos insanos. Na sua obra, que foi publicada pela primeira vez em 1876, ele desenvolve um longo estudo sobre a relação entre o génio e a doença mental, revelando que grandes homens da História também foram 'loucos', o que foi

muitas vezes negado pela sua posição social, como reis, políticos ou mesmo grandes artistas e escritores. Admite que “todos devemos ter um pouco de genialidade” especificando inclusive características próprias dos doentes e das suas criações plásticas. Compara e ordena itens como a origem geográfica, a profissão e tipos de insanidades dos pacientes. Sobre as obras observa aspetos formais que considera recorrentes como o simbolismo, os arabescos e a riqueza de detalhes. A originalidade de invenção era um fator atribuído à imaginação desenfreada desses indivíduos e, por conta disso, a obscenidade e o absurdo são comuns em vários tipos de trabalhos.

The examination of the productions of the insane supply us with new sources of analysis and criticism for the study of genius in art and literature; and, above all, these data bring an important element to the solution of penal questions, for they overthrow for ever that prejudice by virtue of which only those are declared insane, and therefore irresponsible, whose reason has entirely departed, a prejudice which has handed thousands of irresponsible creatures to the executioner. They show us, lastly, that literary madness is not only a curious psychiatric singularity, but a special form of insanity, which hides impulses the more dangerous, because not easy to perceive, a form of insanity, which, like religious insanity, may be transformed into a historical event. (Lombroso, 1917, p. x-xi)

A primeira coleção francesa aberta ao público num hospital psiquiátrico aconteceu em 1905, através da iniciativa do médico Auguste Marie (1865-1934). Esta exposição decorreu no Asilo de Villejuif e foi denominada como *Musée de la Folie* (Thévoz, 1976). Marie teve como seu colaborador o Doutor Paul Meunier, mais conhecido pelo pseudónimo de Marcel Réja (1873-1957), autor de peças dramáticas, poesias e romances, e de vários artigos sobre os desenhos dos alienados. Réja foi um incentivador do olhar estético sobre estas obras, uma vez que as iniciativas de exposições são consequência de uma visão artística e não apenas de objetos clínicos. No seu artigo de 1901, *L'Art malade: Dessins de fou*, ele inclui desenhos e esculturas do acervo organizado por Auguste Marie e faz uma primeira explanação sobre essas imagens, refletindo acerca de uma atitude estética impulsionada por uma questão de inspiração:

L'auteur n'en espère rien, si ce n'est la satisfaction d'exprimer une émotion qui l'obsède ou le plaisir de caresser ses sens par une réalisation spéciale. C'est la mise en œuvre d'une activité esthétique exubérante qui trouve là sa satisfaction. (Réja, 1901)

Motivado pelos conteúdos expressivos das obras e pela génese do processo criativo de doentes mentais, Réja (1901) observa um impulso que dota de alma e intensa força estes desenhos considerados de má qualidade. Mesmo

sendo grosseiros e desproporcionais, considera-os impressionantes, acrescentando que a arte é uma forma de expressar as ideias e as emoções que são tiranicamente impostas ao homem com a doença mental:

Pour quiconque s'intéresse véritablement a l'art, de pareilles manifestations, quelle que soit leur maladresse ou leur grossièreté, acquièrent une grosse importance de par les conditions mêmes dans lesquelles elles sont recueillies. Il n'y a pas de documents superflus en pareille matière. L'histoire d'un organisme perturbé éclaire maintes fois d'une lumière nouvelle le fonctionnement de ce même organisme en état de santé; l'histoire de l'art malade est intéressante au même titre que les premiers vagissements artistiques de l'humanité (...). (Réja, 1901)

Na sua obra mais completa *L'Art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, de 1907, Réja dá ênfase não só às artes plásticas mas também ao que chama de "formas de arte mais intelectuais" referindo-se às obras literárias, e argumenta em sentido contrário aos outros médicos ao associar a arte dos psicóticos à criação infantil e às obras primitivas (Dagen, s.d.).

Em Londres, o Bethlem Royal Hospital possui a indicação de que em 1900 já realizava exposições de arte dos pacientes psiquiátricos. Os jornais britânicos, ao pretenderem apelar ao interesse do público, comparavam as obras desta coleção com as do cubismo. O título da primeira página do *Daily Mirror* de 9 de agosto de 1913 foi: *Strange Pictures Drawn by Inmates of Asylum for the Insane: Are They More Artistic Than Cubists' Work?* (MacGregor, 1989, p. 164). Neste hospital o artista William Hogarth (1697-1764), há cerca de um século e meio antes, criou uma das pinturas da série *Ran's Progress*, representando o seu personagem na última sequência da sua dramática trajetória. Nas cenas que foram pintadas, e depois gravadas, Hogarth demonstra o estado caótico dos habitantes daquele local juntamente com a representação do louco a desenhar nas paredes. MacGregor (1989) considera que Hogarth foi o descobridor do artista insano, que passou a ser perceptível entre o mundo caótico da loucura, mesmo através de um gesto considerado aleatório e sem sentido.

Uma das coleções mais conhecidas da Europa e inspiradora dos artistas modernos é a Coleção de Heidelberg, iniciada pelo diretor clínico Emil Kraepelin (1856-1926), mas que foi continuada e tornada célebre pelo psiquiatra Hans Prinzhorn (1886-1933). Este médico, que havia estudado história da arte, pesquisava exaustivamente sobre as manifestações artísticas nos hospitais. Foi o impulsionador de uma das maiores coleções oriundas do contexto psiquiátrico, tendo reunido obras de vários estabelecimentos hospitalares, estudando-as como um verdadeiro produto artístico. A sua posição perante as obras diferenciava-o dos seus colegas. Prinzhorn (1922) foi um dos primeiros médicos a reconhecer o valor artístico das obras da coleção, comparando-as à tendência da arte contemporânea.

Na concepção de Prinzhorn (1922), a produção artística de doentes mentais não era desconhecida, sendo constante em várias instituições europeias (p. 127). O contacto que mantinha com colegas de outros países a solicitar o envio de criações dos pacientes foi fundamental para os seus estudos, que constituíam-se essencialmente por obras criadas de maneira espontânea por pessoas sem nenhuma formação prévia ou influência externa. Em 1922 escreve o livro intitulado *A criação artística do doente mental (Bildneri der Geisteskranken)*, que em francês será publicado em 1984 como *Expressions de la folie: Dessins, peintures, sculptures d'asile*. A impressionante Coleção Prinzhorn, acolhe atualmente no Hospital Psiquiátrico da Universidade de Heidelberg cerca de 5000 peças entre desenhos, pinturas, peças literárias e esculturas de aproximadamente 450 pacientes de diversas nacionalidades realizadas no período de 1880 a 1933 (Gramary, 2015).

Com a mesma admiração sobre desenhos e esculturas realizados pelos loucos, o médico francês Jean Vinchon (1884-1964) demonstra o quanto estas peças podem ser atraentes e pitorescas, no seu primeiro trabalho sobre a arte e a loucura intitulado *L'Art et la Folie*, publicado em 1924. Este ensaio foi relançado, em 1950, na Exposição de Arte Psicopatológica. Constava de uma análise muito mais desenvolvida sobre as formas e os ritmos das imagens e incluía 38 novas ilustrações, assim como comentários sobre música, poesia e literatura. A música criada por pessoas com psicopatologias era matéria muito apreciada por Vinchon, tal como a poesia e a literatura, formas expressivas que lhe despertavam grande interesse ao estabelecer ligações às experiências do surrealismo e ao manifesto escrito por Breton. Nesta obra o autor reflete sobre as áreas psíquicas saudáveis e sobre os traços associados à doença que se revelam nas peças artísticas, referindo a importância do estudo entre a arte e a doença manifestada, em termos diagnósticos, prognósticos e terapêuticos (Gabarré, 2020).

Vinchon é visto por Gabarré (2020) como um pioneiro da arte-terapia em França, uma vez que não usa as obras dos doentes apenas como uma forma de análise de semiologia psicopatológica, e sim como um produto de expressão do seu mundo interior, considerando a arte como um novo método de exploração do inconsciente que poderá iluminar os caminhos da psicoterapia. Elaborou vários estudos sobre o uso de mandalas e desenhos em processos psicoterapêuticos (p. 33).

O responsável pela grande Exposição de Arte Psicopatológica foi o psiquiatra Robert Volmat (1920-1998), realizada em 1950 durante o Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria no Hospital de Saint-Anne em Paris, na qual reuniu décadas de interesse e estudo pelas produções artísticas de doentes mentais. O seu livro *L'art psychopathologique* é lançado em 1956, sendo um vasto catálogo de obras desta exposição. A investigação de Volmat, apesar de enaltecer as obras dos doentes, relacionando génio e doença mental, intensifica o estereótipo de que a arte pode explicitar traços psicopatológicos

de quem a produziu, implicando que as doenças mentais tenham uma forma comum de expressão artística (Gabarré, 2020).

Robert Volmat foi também o fundador da *Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression*, designação a que, no século XXI, se juntou et *d'art thérapie*, a atual SIPE-AT. Com representantes em todo mundo tornou-se uma abrangente associação de psiquiatras, psicoterapeutas e arte-terapeutas que cultivam o interesse pela criatividade manifestada por doentes mentais e pela arte aplicada como método terapêutico.

No Brasil, este movimento é marcado por nomes como Osório César (1895-1979) e Nise da Silveira (1905-1999), apoiados pelo crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), que deu relevo às coleções organizadas pelos dois psiquiatras comentando e noticiando as exposições que realizaram. Mais do que as catalogar, César e Silveira derrubaram barreiras na psiquiatria tradicional, referenciando capacidades dos doentes mentais e contrariando preconceitos como a imagem caricata de inutilidade do louco. Ambos enviaram obras dos seus pacientes para a exposição de 1950, Arte Psicopatológica, na qual o Brasil participou com mais de 200 peças (Andriolo, 2003; Mello, 2014; Silveira, 1992).

Inspirado por Prinzhorn e Vinchon, Osório César foi, por muitos anos, médico do Hospital do Juqueri em São Paulo. Após uma viagem que realizou à Europa publicou, em 1929, o livro *A Expressão Artística dos Alienados*. César impulsionou uma escola de artes no Hospital onde os pacientes produziam artes plásticas assim como música, poesia e teatro. Além disso recolhia as obras criadas espontaneamente pelos doentes e analisava-as fazendo uso das teorias psicanalíticas sobre o símbolo e o impulso criativo. Reconhecia que a criação do esquizofrênico não era vazia ou sem sentido, mas imbuída de emocionalidade, manifestando sentimentos diversos acerca das imagens do subconsciente destes indivíduos (Figueira, 2020).

Nise da Silveira é referência junguiana e da arte-terapia no Brasil. Em 1946 desenvolveu no Hospital Pedro II, no Rio de Janeiro, um ateliê de terapia ocupacional indo contra a corrente dos tratamentos agressivos que considerava desumanos. Silveira promovia a prática artística como uma forma terapêutica e correspondia-se com Carl Jung trocando impressões sobre as pinturas dos seus pacientes.

Jung orientava-a na compreensão das imagens mitológicas dos desenhos e no simbolismo das mandalas frequentemente presentes nas obras que surgiam no seu ateliê. Ela baseava-se na teoria e na experiência de Jung em aplicar a arte nas suas sessões analíticas. Afirmava que “expressar as emoções pela pintura será excelente método para confrontá-las. Não importa que essas pinturas sejam de todo desprovidas de qualidades estéticas. O que importa é proporcionar à imaginação oportunidade para desenvolver livre jogo e que o indivíduo participe ativamente dos acontecimentos imaginados” (Silveira, 1981, p. 134).

Alguns dos seus pacientes tornaram-se artistas profissionais, como Fernando Diniz (1918-1999) que teve a sua arte reconhecida em várias exposições no Brasil e em outros países (Eid, 2019; Mello, 2000). Em 1952 nasce o Museu de Imagens do Inconsciente com as obras dos doentes que frequentavam o ateliê, encontrando-se ativo desde então.

Pintores e poetas portugueses

Foi no antigo Hospital de Rilhafoles, em Lisboa, que o Professor Miguel Bombarda (1851-1910) reuniu uma coleção de pinturas e poesias realizadas pelos doentes mentais internados, vindo a criar o Museu da Arte dos Doentes em 1898².

Conhecido na atualidade como Hospital Miguel Bombarda, mesmo estando desativado, abriga a exposição organizada pela Associação Portuguesa de Arte Outsider. A coleção original perdeu-se por completo, embora exista uma peça nessa exposição, um desenho de 1902 realizado por António Gameiro que esteve lá em tratamento.

A análise dessas obras é feita por Júlio Dantas que, em 1900, publica os seus estudos na monografia chamada *Pintores e Poetas de Rilhafoles*, na qual apresenta as características do acervo de "arte manicomial", associando-as com as "degenerescências psicicas" (1900, p. 15) dos seus criadores. Efetivamente não reconhece nenhum valor estético nas criações dos doentes, mas enfatiza a importância da sua análise para o diagnóstico psiquiátrico:

Tem o auctor d'estes ligeiros apontamentos como objectivo o estudo dalgumas características da arte do louco, pela vantagem que da sua fixação resulta para a critica geral da arte sã e pela importância que esse estudo reveste na diagnose de certas formas de loucura, especialmente nos delírios systematisados. (Dantas, 1900, p. 1)

Ao mesmo tempo, Dantas salienta o valor dos estudos realizados pelos médicos sobre as coleções de obras artísticas produzidas nos hospitais psiquiátricos, demonstrando um papel social preponderante do médico perante a arte, a história, a literatura e as demais áreas culturais:

É possível que alguém conteste a utilidade de estudos d'esta ordem, em que se serve uma guloseima d'arte na escudela d'ouro da fidalga psychiatria. É possível que alguém a conteste. Mas contesta-la é contestar uma das maiores victorias da sciencia medica: o seu admirável poder de diffusão, que lhe permittiu invadir os limites da litteratura, da arte, da sociologia, da historia, do direito e da politica. Por egual critério, a arte applicada deixaria de ser uma arte útil. As coisas caminháram. O medico tem hoje o seu logar marcado na critica das manifestações artísticas e intellectuaes suas coevas, e também, o que é deveras importante, na

crítica e philosophia históricas. A historia está por fazer no que toca à sua parte de interpretação philosophica. O medico está destinado a ser o historiador. (1900, p. 2)

Curiosamente, na descrição que o autor faz das obras analisadas, indica os mesmos fatores a que atualmente é dada atenção à criação num processo de arte-terapia, tais como a expressão imaginativa e o simbolismo. Contudo, Júlio Dantas sublinha essas características a depreciá-las:

D’ahi as creações grotescas, baroques, disformes, quasi monstruosas dos paranóicos e a sua habitual tendência para a allegoria e para o symbo-lo. O doente passa a ser, dentro da sua arte, a caricatura de si mesmo. As suas creações ganham às vezes em riqueza plástica e imaginativa o que perdem em equilibrio, em coherencia, em valor esthetico. Deixa de ser uma arte o que nós vemos, para tornar-se a expressão pictural d’um desvio ideativo. O que, de resto, não é para extranhar: não estamos n’um museu, mas sim n’uma clinica psichiatrica. (1900, pp. 8-9)

Dantas abusava em adjetivos depreciativos ao não admitir aceitar esta arte que lhe causava fascínio e a que ele próprio chamava de obras de arte, mas que todavia as considerava como uma forma de “distinguir a arte pura do desvio degenerativo” (1900, p. 49). Reconhece que para o “vulgo profano e para a crítica leiga”, que precisa “ser educada”, as características de monstruosidade da “arte dos loucos” são extremamente atraentes e impressionantes, tal como acontece com a arte “degenerada” daquela época, que necessariamente precisaria ser distinguida da “arte sã” (1900, p. 14).

Muito rotulada foi esta ‘arte dos loucos’, nem sempre com as melhores classificações. Porém o reconhecimento das produções de doentes mentais só foi possível, na visão de Cohen (2017), ao longo do século XIX, com a evolução da psiquiatria, aquando os profissionais de saúde passaram a tratar o indivíduo com doença mental como ‘uma pessoa’, levando o médico a estar atento ao comportamento do paciente e a tratá-lo visando a sua recuperação e não só a isolar o seu desajuste socialmente condenável. A influência das ideias de Philippe Pinel (1745-1826), publicadas na obra *Traité médico-philosophique sur l’aliénation mentale*, de 1809, irá impugnar os tratamentos desumanos aplicados aos doentes (Foucault, 1978). Antes disso era impossível que as criações fossem consideradas valiosas de qualquer forma, muito menos associadas à arte. Silveira (1981) comenta que, desde então, a doença mental passou a ser classificada e descrita de forma minuciosa e inserida no modelo biomédico, permitindo a observação das obras artísticas recolhidas e constituindo-as como um contributo para o aprofundamento do estudo dos vários estados proporcionados pelas psicopatologias (p. 104). Antes não havia espaço para a arte do louco, nem tão pouco para ele próprio.

Nos dias de hoje, os espaços terapêuticos estão presentes e acredita-se no potencial criativo do ser³. Proporcionam segurança e contenção aos ambíguos estados da pessoa com doença mental, que podem ir do profundo torpor a uma expressividade impulsiva e inevitável. A atividade artística é inserida nos objetivos de reabilitação psicossocial e não são mais vistas com espanto as habilidades criativas que um indivíduo com psicose possa desenvolver. A arte na psiquiatria proporciona expressividade e inclusão, consciência de si mesmo e do mundo que o rodeia, sendo introduzida em serviços transdisciplinares. A medicação psiquiátrica não é sinônimo de bloqueio criativo, pelo contrário, muitas vezes possibilita o acesso a núcleos criativos que a doença de forma aguda pode impossibilitar.

A coordenadora do Museu de Imagens do Inconsciente, Gladys Schincariol (2017), refere que as obras desenvolvidas pelos pacientes que compõe este acervo, fazem parte de um “prontuário imagético”, ou seja, de uma história clínica ilustrada que permite acompanhar a sua evolução. A criação artística, independente da sua finalidade, seja presente num espaço terapêutico, num ateliê artístico ou numa oficina ocupacional, faz parte dos propósitos de reafirmar a integração sociocultural do doente psiquiátrico e da sua desinstitucionalização, visando romper com os antigos estigmas.

Os médicos abertos à arte e à expressão pessoal contrapõem-se à linha pragmática e objetiva de estudos e atuação da medicina, mas ainda é um grande esforço libertarem-se da compartimentação de um catálogo explicativo do lugar certo de cada coisa.

Notas

¹ Até o século XX, os termos ‘louco’, ‘insano’ ou ‘alienado’ eram habitualmente utilizados tanto pela comunidade em geral quanto por profissionais da área clínica referindo-se genericamente a pessoa portadora de doença mental, não sendo raro o denominado louco ser ainda referido com adjetivos depreciativos de si mesmo e da sua conduta (Dantas, 1900; Lombroso, 1917; Réja, 1901; Bombarda, 1899; Simon, 1876, Rush 1812). Com o desenvolvimento da psiquiatria, as psicopatologias são cada vez mais definidas e catalogadas, o que tornam essas expressões pejorativas. Tais expressões, apesar de terem sido usadas no cotidiano a referir uma pessoa doente, também continha o peso moral, a definir um indivíduo excluído da sociedade, que possuía um comportamento amoral e transviado dos preceitos sociais, sob “signo da decadência” (Foucault, 1978, p. 333). A doença mental era a

doença do espírito, associada a tudo o que há de mau no ser humano, como vícios, comportamentos desajustados, o abandono de Deus, a falta de controlo, a negatividade, a estupidez, estigmatizando o indivíduo como algo que não pode fazer parte da sociedade. (Foucault, 1978).

² Associação Portuguesa de Arte Outsider. Disponível em <http://aparteoutsider.org/?p=448>

³ Os conceitos fenomenológicos-existenciais fazem parte da estrutura teórica da arte-terapia que atua a compreender o indivíduo na sua totalidade, como ser no mundo, considerando as relações inter e intrapessoais como parte integrante da sua dimensão criativa. Afirma a potencialidade inerente de transformação e crescimento pessoal, bem como a sua capacidade de evolução criativa (Ciornai, 2004).

Referências

- Andriolo, A. (2003). A “psicologia da arte” no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 23 (4), 74-81. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932003000400011>
- Bombarda, M. (1899). Hospital de Rilhafolles. Civilização e assistência dos alienados. *Revista Brasil-Portugal*, 20, 16 de novembro de 1899, (pp. 3-4).
- Ciornai, S. (2004). Arteterapia gestáltica. In S. Ciornai (org), *Percursos em Arteterapia*, Vol. 62. (pp. 21-170). Summus.
- Cohen, R. (2017). *Outsider art and art therapy: Shared histories, current issues, and future identities*. Jessica Kingsley Publishers.
- Dagen, P. *Avant l'art «brut»...* Collection abcd Bruno Decharme. <https://abcd-artbrut.net/art-brut/avant-lart-brut-linvention-de-l-art-des-fous-dauguste-marie-a-andre-breton-pars-philippe-dagen/>
- Dantas, J. (1900). *Pintores e poetas de Rilhafolles*. Guimarães, Libanio & C^a.
- Eid, V. (2019). Fernando Diniz. In *Fernando Diniz*. (p. 3). Curadoria Luiz Carlos Mello, Eurípedes Junior. Catálogo da Exposição. Galeria Estação.
- Figueira, E. (2020). *Temas em psicologia - Estudos, artigos e conteúdos de aulas*. Figueira Digital/Agbook.
- Foucault, M. (1978). *História da loucura na idade clássica*. Perspectiva.
- Gabarré, J. (2020). *Jean Vinchon (1884-1964): un précurseur de l'art-thérapie*. Annales Médico-Psychologiques. 178. 32-39. <https://doi.org/10.1016/j.amp.2019.11.010>
- Gramary, A. (2015). De Prinzhorn a Dubuffet: A repercussão das coleções de arte criada por doentes psiquiátricos na arte do século XX. In *Palco da Loucura*. (pp. 81-89). Idioteque.

- Guimón, J. (2004). *Art et Psychiatrie. Mécanismes psycho-biologique de la créativité*. Georg Éditeur.
- Hidalgo, L. (1996). *Arthur Bispo do Rosário: O senhor do labirinto*. Rocco.
- Hogan, S. (2001). *Healing arts. The history of art therapy*. Jessica Kingsley Publishers.
- Lombroso, C. (1917). *The man of genius*. The Walter Scott Publishing.
- MacGregor, J. M. (1989). *The discovery of the art of the insane*. Princeton University Press Published.
- Mello, L. C. (2000). Imagens do inconsciente. In *Brasil+500: Mostra do Redescobrimento*. (pp. 180-209). Associação Brasil+500.
- Mello, L. C. (2014). *Nise da Silveira. Caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Automática.
- Prinzhorn, H. (1922). Introducción a la producción de imágenes de los enfermos mentales. Una contribución a la psicología y la psicopatología de la configuración. In *La colección Prinzhorn. Trazos sobre el bloc mágico*. (pp. 127-173). Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2001.
- Réja, M. (1901). *L'art malade: Dessins de fou*. Revue Universelle, Parte 1, 101. 913-915. <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/marcel-reja-lart-malade-dessins-de-fou-partie-1-extrait-de-la-revue-universelle-paris-101-pp-913-915>
- Roux, G. (2009). Actualité et perspectives de la psychopathologie de l'expression. In *D'hier à aujourd'hui. Jubilé de la SIPE (1959-2009)*. (pp. 275-285). Publications de la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-Thérapie.
- Roux, G. (2018). *Art singulier et psychiatrie. Psychopathologie de l'expression au quotidien*. Éditions Gypaète.
- Rush, B. (1812). *Medical inquiries and observations upon the diseases of the mind*. Kimber & Richardson.
- Schincariol, G. (2017). *O que é a loucura? Ocupação Nise da Silveira*. Itaú Cultural. https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/nise-da-silveira/o-legado/?content_link=0
- Silveira, N. (1981). *Imagens do inconsciente*. Alhambra.
- Silveira, N. (1992). *O mundo das imagens*. Ática.
- Simon, M. (1876). *L'Imagination dans la folie. Étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*. Annales Médico-Psychologiques. 16. 358-390.
- Sudres, J-L. (2009). Créativité, expression et art-thérapie: trajectoires françaises. In *D'hier à aujourd'hui. Jubilé de la SIPE (1959-2009)*. (pp. 51-69). Publications de la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-Thérapie.
- Thévoz, M. (1976). *Art Brut*. Editions d'Art Albert Skira.
- Waller, D. (2009). Art Therapy and the psychopathology of expression: an uneasy alliance? A perspective from the UK. In *D'hier à aujourd'hui. Jubilé de la SIPE (1959-2009)*. (pp. 137-154). Publications de la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-Thérapie.

Imagens do inconsciente, o mundo das obras e as obras no mundo: contribuições de Nise da Silveira, Mário Pedrosa e Carl Gustav Jung

L u i s a R o s e n b e r g C o l o n n e s e

Psicóloga clínica. Mestre em psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP), com a dissertação “Jung e arte: a obra em contínuo devir”

luisarosenbergcolonnese@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999), fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente, e do crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), propulsor do concretismo brasileiro. Busca explorar a permeabilidade das barreiras entre arte e psiquiatria e sugere articulações entre estes dois campos. Também oferece um recorte da teoria de Carl Gustav Jung, sobretudo sua ideia de um inconsciente criativo e seu conceito de símbolo, trazendo um pano de fundo psicológico das dinâmicas hospitalares, da vivacidade das obras de arte e da experiência estética. Com essa reflexão, salienta a relevância de se adotar uma postura ao mesmo tempo ética e estética, tanto na psiquiatria, quanto no campo das artes.

Palavras chave

Psiquiatria, Arte, Nise da Silveira, Carl Gustav Jung, Mário Pedrosa.

Abstract

The article presents the work of the psychiatrist Nise da Silveira (1905-1999), founder of the Images of the Unconscious Museum, and the art critic Mário Pedrosa (1900-1981), propeller of Brazilian concretism. It aims to explore the permeability of boundaries between art and psychiatry and it also suggests articulations between these two fields. It also offers a snippet of Carl Gustav Jung's theory, especially his idea of a creative unconscious and his concept of symbol, bringing a psychological background to hospital dynamics, the vivacity of works of art and aesthetic experience. With this reflection, the article stresses the relevance of adopting a posture that is at the same time ethical and aesthetic, both in psychiatry and in the field of the arts.

Keywords

Psychiatry, Art, Nise da Silveira, Carl Gustav Jung, Mário Pedrosa.

Sobre arte e loucura, cai-se facilmente na chamada “arte dos loucos”. O artigo que se segue propõe uma revisita a este tema, partindo de um contexto do Brasil do final dos anos 1940. Para explorar a permeabilidade das barreiras entre os hospitais psiquiátricos e as instituições de arte, apresenta duas importantes figuras, a psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) e o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), propulsores de novas formas de se pensar a medicina e a experiência artística.

Silveira e Pedrosa tiveram inúmeras influências intelectuais; aqui, destacaremos uma, especialmente cara à Nise: o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), fundador da psicologia analítica. Certas ideias de Jung, quando articuladas com a dos dois primeiros, nos aproximam das imagens do inconsciente e, ainda mais, oferecem fundamentos psicológicos para um entendimento da inserção das “obras dos loucos” no cânone cultural.

O ateliê de Nise da Silveira e sua concepção de loucura

Nise foi uma das primeiras mulheres a se formar em medicina no Brasil. Trabalhava no Hospital da Praia Vermelha, primeira instituição psiquiátrica do país, quando foi presa, em 1936. Segundo seu próprio relato, uma enfermeira viu que tinha livros marxistas e a denunciou¹. Ficou presa por um ano e meio e foi afastada do serviço público por oito anos, retomando em 1944, agora no Hospital Pedro II (atual Instituto Municipal Nise da Silveira), também conhecido como Hospital do Engenho de Dentro, nome do bairro onde se localiza. “Aí eu vinha com uma experiência enorme, porque uma experiência de cadeia é uma coisa que se a pessoa não morre...”, contou em entrevista de 1976 (MELLO, 2009, p. 48). Ainda em suas próprias palavras:

Dois anos eu fiz um trabalho de rotina onde tive contato com os novos tratamentos que apareceram nesses oito anos, que era o eletrochoque, era a insulina, que levavam o indivíduo a um estado de coma. Mas então eu procurei o chefe da enfermaria, que era o Dr. Fábio Sodré. Ele era uma pessoa bastante aberta profissionalmente, o que ele tinha de reacionário politicamente, tinha de visão larga psiquiátrica. E eu comecei com ele a tentar atividades diferentes para os doentes. (MELLO, 2009, p. 48-9).

Com um pouco de teoria, muita intuição e somando a experiência que teve na prisão, onde deduziu que sucumbe-se mentalmente sem uma atividade, Nise foi se interessando cada vez mais por uma terapêutica por meio de atividades. Em 1946 recebeu uma verba do diretor do centro psiquiátrico e foi abrindo pequenas oficinas. Inaugurou-se, então, a seção de terapêutica ocupacional do Hospital Pedro II, pautada sobretudo pelo incentivo de desenhos, pinturas e modelagens feitos livremente. Nise a dirigiu até 1974,

período durante o qual foi descobrindo e comprovando que “o mundo interno do psicótico encerra insuspeitadas riquezas e as conserva mesmo depois de longos anos de doença, contrariando conceitos estabelecidos” (SILVEIRA, 1981, p.11).

Frente às dificuldades e enigmas que encontrava no ateliê, Nise ampliava seus estudos para além da medicina, recorria à arte, filosofia, mitologia e literatura. Disse que o mais importante acontecimento ocorrido em suas buscas sobre os dinamismos da psique foi o encontro com a psicologia junguiana (Ibid.).

Jung - cujo trabalho inicial, a partir de 1900, foi realizado no Hospital Burghölzli - começara a conceber, junto com seu diretor Eugen Bleuler, uma nova categoria para classificar a até então chamada demência precoce e que viria a ser conhecida, por influência dos dois médicos, como esquizofrenia. Também é decorrente desta parceria o entendimento de que os sintomas esquizofrênicos podem ser compreendidos psicologicamente; apesar de aparentemente absurdos e incongruentes, os delírios, alucinações e estereotipias podem ser dotados de sentido. Em 1914, após sua ruptura com Freud, Jung enfatizou a enorme atividade simbólica existente nas psicoses e defendeu que os referenciais da psicanálise freudiana não dariam conta de explicar tal abundância. (JUNG, 2013a).

Atenta à profusão das imagens do inconsciente e ávida por significações, Nise examinava não apenas o conteúdo criado, mas observava também os pacientes pintando, com ímpeto e variadas expressões faciais. Tinha a impressão que estavam vivenciando “inumeráveis estados do ser, cada vez mais perigosos” (SILVEIRA, 1981, p. 17), expressão que muito usava para falar sobre loucura, retirada de Antonin Artaud, escritor que ficou nove anos internado em um hospital psiquiátrico. Quase que detectando um contrassenso, via surgir, em meio a tamanha angústia, inúmeras obras abstratas, geométricas, simétricas, organizadas.

Recorreu a diversos autores (Worringer, Kandinski, Merleau-Ponty, Bleuler, Minkowski, entre outros) para ampliar seu entendimento das pinturas e fomentar seu trabalho terapêutico. Não é o caso, aqui, de detalhar tais influências, mas vale salientar o contato mais direto que ela teve com Jung, o que lhe abriu um campo ainda maior de compreensão da esquizofrenia e do processo de seus pacientes.

Intrigada com a crescente quantidade de formas semelhantes a mandalas que eram pintadas no Hospital, Nise escreveu a Jung em 1954; anexou algumas fotos dessas obras, interrogando se seriam mesmo mandalas e, caso as fossem, como interpretá-las? Um mês depois, recebeu uma resposta do psiquiatra suíço. Bastante interessado, levantou novas perguntas, mas confirmava que, sim, as imagens eram mandalas, com regularidade notável, o que denotaria forte tendência do inconsciente de compensar a situação desordenada constelada na consciência.

Em 1957 Nise foi a Zurique aprofundar seus estudos no Instituto C.G. Jung e levou obras de seus pacientes para expor na mostra de produções de esquizofrênicos que ocorreria no II Congresso Internacional de Psiquiatria. Encontrou Jung pessoalmente e ele novamente demonstrou bastante interesse no material brasileiro.

Embora concentrada no potencial de cura, no criativo e na estética, Nise não minorava a intensidade do inconsciente e o sofrimento da loucura. “A loucura é a pior forma de escravidão humana” (MELLO, 2009, p. 33), sugeria como descrição. Sobre a definição de Artaud, “o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos”, presente na revista *Cahiers d’Art*, dizia ter até cogitado substituir a palavra esquizofrenia pela expressão “inumeráveis estados do ser”, pois “a psiquiatria descritiva não dispõe de descrição tão exata pra transmitir a dramaticidade das estranhas vivências do esquizofrênico” (Ibid.).

Entendia que em um estado esquizofrênico o mundo das imagens avassala o campo da consciência; a energia psíquica está voltada para o mundo interno, acarretando em desadaptação e perda do contato com a realidade, como se o sonho se tornasse mais real do que a realidade objetiva (SILVEIRA, 1981). Reconhecia que a volta à realidade externa não é simples e não pode ser forçada.

Sobre a permeabilidade das barreiras entre interno e externo, tinha claro: “Decerto mundo externo e mundo interno não se acham separados por fronteiras intransponíveis. Esses dois mundos interpenetram-se em graus diferentes. Isso ocorre a cada instante na vida cotidiana e torna-se particularmente manifesto nas obras de arte, plásticas e literárias” (SILVEIRA, 1981, p. 110). Cabe incluir, também, as obras que não são criadas com intenção de adquirir status artístico, mas que ainda assim são passíveis de serem vividas, nos termos junguianos, simbolicamente - como o são as imagens do ateliê. Além de forte potência individual, como expressão e até compensação de estados internos, tais imagens foram também tomadas como vibrantes símbolos coletivos. Antes de sairmos do contexto psiquiátrico, vamos nos ater um pouco à psicologia de Jung, inclusive ao que ele definiu como símbolo.

Breves considerações sobre psicologia analítica e arte

O inconsciente, tal qual descrito por Jung, engloba conteúdos pessoais, reminiscências, traumas reprimidos, valores renegados, e também é pano de fundo e estofo do mundo. Com a hipótese de um inconsciente coletivo, Jung propõe um aspecto da psique com disposições não derivadas da experiência pessoal, mas comuns a toda humanidade. Ao descolar a psique de algo unicamente atrelado à história passada do indivíduo, Jung ainda concebe a ideia de um inconsciente criativo. O inconsciente é entendido não apenas como mero receptáculo, mas também como criador de novos conteúdos, uma espécie de órgão dotado de uma energia criadora específica (JUNG, 2013b).

A compreensão do humano, nesta abordagem, sugere um ser criativo, um ser “distintivamente dotado da capacidade de criar coisas novas no verdadeiro sentido da palavra, justamente da mesma forma como a natureza” (Ibid., par. 245²), e coloca a criação, em sentido amplo, como força motora do psiquismo, como pilar da construção de uma identidade, do autoconhecimento e do processo de individuação.

Autores pós-junguianos, como Neumann (1974) e Hillman (1984), deram ênfase a essa concepção de homem, situando a dinâmica criativa como algo essencial, praticamente instintivo e que, como tal, deve ser consumado e satisfeito. É possível pensar, nesses termos, em uma criatividade psicológica, uma forma do criativo latente em todos os indivíduos que em nada depende de talento ou força de vontade (HILLMAN, 1984). Trata-se da criação de si, de tornar-se si mesmo de modo mais genuíno possível (JUNG, 2013c).

Embora a criatividade não se limite ao artístico, é bem verdade que a arte estimula a criatividade. O trabalho nas oficinas do Hospital Pedro II era como que uma prova viva deste estímulo, bem como da impulsividade do inconsciente criativo.

Era surpreendente verificar a existência dessa pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada. Apesar de nunca haverem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores do ateliê, todos esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação da criatividade imaginária, que resultava na produção de pinturas em número incrivelmente abundante, num contraste com a atividade reduzida de seus autores fora do ateliê, quando não tinham nas mãos os pincéis. (SILVEIRA, 1981, p. 13).

No arcabouço teórico da psicologia analítica, o já mencionado conceito de símbolo ajuda a circundar esta dinâmica. Um símbolo, enquanto produto psíquico, é sempre a melhor designação possível de um aspecto que a consciência não apreende por completo, portanto relativamente desconhecido; uma formatação que passa a impressão de algo que ainda virá a ser (JUNG, 2013d).

A expressão simbólica, como quer que seja configurada, tal qual um sonho, uma pintura ou um mito, é em parte assimilável e em parte apenas pressentida; a oposição conhecido-desconhecido que lhe é inerente confere ao símbolo a qualidade de “meio-termo”, de ponte entre aquilo que é familiar à consciência e aquilo que se encontra inconsciente. Um símbolo é, pois, sempre grávido de significados. Contudo, as significações possíveis e o próprio caráter simbólico não são por si espontâneos. O símbolo demanda uma atitude da consciência que assim o conceba.

Ao processo formador de símbolos, Jung deu o nome de função transcendente, compreendendo por tal termo “não uma qualidade metafísica, mas

o fato de que por esta função se cria a passagem de uma atitude para outra” (JUNG, 2013d, par. 917). A função transcendente era tão cara a Jung que ele a relacionava com toda a articulação entre a consciência e o inconsciente, afinal ela “lança uma ponte sobre a brecha existente entre o consciente e o inconsciente” (JUNG, 2007, par. 121); é nesse sentido que pode adquirir caráter de mediação dos opostos.

Em outras palavras, a transformação da energia psíquica se opera através do símbolo (JUNG, 1983). E o surgimento de um símbolo implica na colaboração entre estados distintos, em um fazer conjunto entre a consciência e o inconsciente.

Fernando Pessoa (1888-1935), sob o heterônimo de Bernardo Soares, escreveu: “A arte tem valia porque nos tira daqui” (2015, p. 429). Do ponto de vista junguiano, este “nos tirar daqui” pode ser compreendido como transpor limites até então alcançados pela consciência; diante de uma obra de arte, o observador conecta conhecido e desconhecido, pode ir além de sua percepção mais rotineira, dando-se conta de novos conteúdos, emocionando-se, percebendo-se, até, de modo diverso ao de outrora.

O livro *O Espírito na arte e na ciência* (Jung, 2009) concentra alguns ensaios em que Jung escreveu mais diretamente sobre arte. O conceito de símbolo é ali amplamente utilizado para definir e dissertar sobre obras de arte e experiência artística. O processo criativo, “a obra *in statu nascendi*” (JUNG, 2009, par. 122), é definido por Jung como um complexo autônomo, um processo que impulsiona a consciência do artista de forma impositiva, “como uma essência viva implantada na alma do homem” (Ibid., par. 115), levando-o, muitas vezes, a ser surpreendido ante sua própria criação. Segue-se que a obra se diferencia do artista, ela tem significativa autonomia. A consciência de quem cria não conduz sozinha o processo de criação de uma obra de arte; há uma intensa participação do inconsciente e, por isso, a obra nunca corresponderá inteiramente às intenções e ao repertório vivido do artista, tal qual - para usar uma metáfora estimada por Jung - a planta não se limita às características do solo que a acolhe e alimenta.

A obra de arte, desatrelada em algum grau da personalidade de seu criador e re-vivificada em seu receptor, está sempre aberta a novas significações, é “algo em contínuo devir e sempre de novo vivenciável” (JUNG, 2013a, par. 398). É nesse sentido, como produto que só emerge com a participação ativa da consciência e do inconsciente, e podendo, constantemente, ser vista de um modo diferente ao de outrora, que a obra de arte é tida como simbólica.

Ter em vista o conceito de símbolo permite uma psicanálise junguiana da arte mais abrangente e fluida do que aquela que se costuma praticar quando se prioriza apenas a noção de arquétipo em busca de paralelos históricos e mitológicos³. Em contrapartida, ao praticar uma psicanálise junguiana da arte, é impossível desconsiderar a noção de arquétipo, posto que tem-se aí um dos pressupostos epistemológicos da psicologia analítica e, no que concerne à

proposta deste texto, é de suma importância no trabalho de Nise da Silveira.

Em linhas muito gerais, arquétipos são pré-disposições psíquicas inatas, comuns a toda humanidade; potencialidades que impulsionam e influenciam todas as ações, ideias e sentimentos humanos (JUNG, 2008). São inacessíveis em si, portanto ao trabalhar com o conceito de arquétipo, o tomamos como uma hipótese que é edificada a partir de suas manifestações - estas, sim, observáveis e variáveis. Alguns destes "embriões" de experiência são o arquétipo materno, o do velho sábio, e o do si-mesmo/totalidade⁴. Uma das mais difundidas manifestações do si-mesmo, por exemplo, é a imagem da mandala. Mesmo que as representações circulares surjam espontaneamente em diferentes culturas, em sonhos e fantasias individuais, e mesmo que tenham em comum o impulso à totalidade, à união dos opostos, o modo como aparecem varia em cada caso; logo, as mandalas que foram feitas no ateliê não podem ser equiparadas nem contextualizadas da mesma forma como p.ex. as dos ritos do budismo tibetano ou dos templos indianos.

Tomados como origem primeira de qualquer fenômeno psicológico, faria sentido pensar que voltar aos arquétipos poderia levar a análises estáticas, chegando à causa última ao detectar a origem; poderia acarretar em uma interpretação rígida, estacionada na identificação de algum padrão; poderia ainda acabar por perder o fenômeno de vista, por colocá-lo em segundo plano ao se dar demasiada ênfase a suas correlações. Porém, tendo isto em mente, incorporar a noção de arquétipo e de inconsciente coletivo nos estudos psicológicos sobre arte tem o mérito de trazer uma dimensão mais compartilhada e menos personalista às obras e a sua recepção.

Parte-se de uma psicologia que não busca entender o ser-humano isoladamente, mas sim em suas relações e, eventualmente, em suas semelhanças. Compreende-se, nesses termos, que a arte cria pontes entre o subjetivo e o coletivo. Isso foi bastante significativo para que os trabalhos dos pacientes de Nise adquirissem caráter social extra-hospitalar e para que fossem potencializados enquanto recursos terapêuticos.

Assim, ao se considerar que a obra tem bases arquetípicas, mas que é também simbólica e, portanto, está sempre potencialmente em processo, é precisa a ideia de Gaillard, que situa a abordagem junguiana da arte como fenomenológica, porque atenta àquilo que se apresenta, e estrutural, porque não desconsidera a relação com um sistema mais abrangente, permitindo o descolamento da obra da vida pessoal do artista.

Ver com Jung a obra como um novo acontecimento, mas inscrito num motivo, numa estrutura, ao mesmo tempo preexistente e a devir, é praticar uma abordagem simultaneamente fenomenológica e estrutural: a psicanálise junguiana da arte é uma prática da surpresa, e é fenomenológica e estrutural, uma vez que nos torna atentos à reincidência, bem como à evolução e às transformações de representações típicas que nos vêm de longe, do

mais distante de nós mesmos, bem como do legado sempre ativo, arquetípico, de nossa história coletiva (GAILLARD, 2010, p. 126, grifos do autor).

Nise procurou identificar padrões arquetipos nas imagens criadas no ateliê, acabando por oferecer provas para a tese junguiana. Mais do que isso, com este intuito, sugeria alguma ordem às vastas produções, pois percebia as estruturas que poderiam sustentá-las, auxiliando, inclusive, na sua forma de entender o processo dos pacientes. Percebeu, por exemplo, que o tema arquetípico dominante nas mulheres psicóticas do Engenho de Dentro era o da Grande Mãe. Destacavam, sobretudo, seu aspecto terrível, provável consequência, segundo Silveira (1981), de problemas com a mãe pessoal e do fato de nossa sociedade valorizar demasiadamente o aspecto materno luminoso, como na figura da Virgem Maria. A produção tenebrosa do inconsciente (em delírios, obras) seria uma compensação da unilateralidade consciente.

Um sucinto exemplo: Adelina, uma das pacientes, queria ser flor - foi o que disse a uma monitora entregando-lhe uma pintura abstrata.

Dentre os seus muitos e diversificados trabalhos, “várias pinturas revelam a surpreendente transformação da mulher em flor. Mão poderosa operou essa metamorfose” (Ibid., p. 206).

Em busca de um significado para a metamorfose, Nise passou a entender o processo à luz do mito grego de Dafne, que “exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se” (p. 210). Entre tantos movimentos, Adelina foi dando forma às figuras internas que a aprisionavam e, aos poucos, foi se desvencilhando do vegetal. “A libido, não mais sendo sugada para o fundo do inconsciente, para o Reino das Mães, podia agora voltar-se na direção do mundo exterior” (Ibid., p. 228). Em 1962, pela primeira vez, de um galho que desenhou, nasceu uma flor, e não uma mulher.



Figura 1: Obra de Adelina Gomes.
Fonte: SILVEIRA, 1981



Figura 2: Obra de Adelina Gomes.
Fonte: SILVEIRA, 1981



Figura 3: Obra de Adelina Gomes.
Fonte: SILVEIRA, 1981



Figura 4: Obra de Adelina Gomes.
Fonte: Coleção Museu de Imagens
do Inconsciente, RJ - divulgação

Figura 5: Obra de Adelina Gomes.
Fonte: SILVEIRA, 1981



Soube-se, 15 anos após Adelina começar a frequentar o ateliê, através de sua irmã, que ela fora uma mulher oprimida, nunca pôde dar vazão a seus instintos românticos e sexuais, muito por repressão da mãe. A produção de Adelina foi intensa e numerosa; ao longo do tempo que esteve no Hospital, teve várias recaídas e momentos frequentes de grande sofrimento, apesar das transmutações evidenciadas em seus trabalhos e melhorias visíveis no quadro clínico, como o alargamento de suas relações interpessoais.

Ao considerar a hipótese do inconsciente coletivo em suas análises, trazendo paralelos com mitos, Silveira defendia que “a psique, na sua estrutura básica, encerra possibilidades comuns de imaginar” (1981, p. 226). Identificar uma temática arquetípica deu contorno e possibilidade de tradução em palavras à vivência dos inumeráveis estados do ser. Para quem faz uso dos recursos expressivos, as próprias produções e o ato de criar mobilizam, símbolos que são. Mobilizaram também o movimento interno hospitalar, repensaram-se as barreiras e as práticas psiquiátricas, além de terem atraído olhares externos para dentro do hospital.

O gesto espontâneo: entre o Museu de Imagens do Inconsciente e a tese de Mário Pedrosa

Logo na abertura do ateliê, o artista Almir Mavignier foi ser colaborador de Nise da Silveira - à época, ele havia apenas se iniciado na pintura e era funcionário do Centro Psiquiátrico. Dedicou-se com intensa paixão ao trabalho e com frequência levava amigos do campo das artes para visitar. Dentre eles, Mário Pedrosa foi um dos maiores entusiastas e alavancou a repercussão de duas importantes exposições, uma em 1947, ocorrida no Ministério da Educação no Rio de Janeiro, e outra, *9 artistas do Engenho de Dentro*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949. No ano seguinte, outra mostra, *Arte Psicopatológica*, aconteceu no I Congresso Internacional de Psiquiatria, em Paris. A

partir de então, exposições nacionais e internacionais vêm sendo realizadas correntemente com trabalhos do ateliê.

Com o avolumamento dos trabalhos criados no Centro Psiquiátrico e com a visibilidade alcançada pelas exposições, foi fundado, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente. A partir desta organização, pesquisas mais profundas das imagens e dos casos clínicos puderam ser realizadas, as obras passaram a ser mais cuidadosamente preservadas e a personalidade de artista que agora fora atribuída aos antes pacientes marginalizados da sociedade também puderam ter lugar de conservação. Como contextualizou Pedrosa, a ideia de um museu para conservar as obras também protegia “esses seres por vezes de grande talento, mas frágeis, muito frágeis mesmo” e assegurava-lhes “um futuro menos incerto, menos trágico” (MELLO, 2009, p. 180). O Museu, desde sua criação, tinha a intenção de ser também uma casa que os abrigasse, e não um “verdadeiro depósito de homens insanos aos quais a sociedade já renunciou aceitá-los como tais, embora lá os retenha” (Ibid.).

Assim, o museu foi criado para completar e ser completado em uma comunidade, pensado para fazer parte de uma ambientação que acolha e atraia os pacientes. O Museu de Imagens do Inconsciente se prolonga até dar em um ateliê onde pessoas criam, vivem e convivem assistidos por um corpo de profissionais. A convivência parece ser a chave do entendimento, a constituição de uma sociedade que se formou intramuros para além dos muros do hospital. Um agrupamento mobilizado pelo afeto e pela criatividade que retira indivíduos do isolamento e possibilita a emergência, mesmo que fragmentada do ponto de vista egóico, de sujeitos históricos e atuantes.

Ora, é fato que as novas proposições na psiquiatria não foram fácil e amplamente aceitas e que ainda há muito por se fazer neste campo. Também é certo que na arte a concepção de “artistas não-artistas” levanta uma série de questões. No que concerne à crítica brasileira e aos desdobramentos do trabalho realizado no Hospital Pedro II, as supracitadas exposições de 1947 e de 1949 deram ensejo para que este debate fosse avivado. Clássicas indagações ganhavam destaque: quais os limites entre normal e anormal? O que pode ser nomeado arte? Quais as relações entre academicismo e experimentação?

Havia no cenário brasileiro quem defendesse, como Quirino Campofiorito, que se aos doentes mentais faltava a faculdade da razão, e se não tinham intenção de atribuir sentido a suas obras, elas não teriam valor artístico. Contestava-se: depois de adventos como a psicanálise e o surrealismo, o uso da razão passava a ser insuficiente para dar sentido e valor à arte. Pedrosa endossou este coro na conferência *Arte, necessidade vital*, que proferiu no encerramento da exposição de 1947; inseriu questionamentos próprios da arte moderna, que vinha rompendo com as regras renascentistas de representação, e reforçou a descoberta do inconsciente para justificar a existência de significados e intenções que escapam ao domínio da razão consciente. Enfim, concluiu:

A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de apenas uma época na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela ter acesso. A vontade da arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado (PEDROSA, 1949, p. 151-2).

É quase inevitável notar o quanto a ideia de arte como necessidade vital é bastante próxima da noção junguiana de criatividade. Mário Pedrosa enfatizou a atuação de forças inconscientes na realização da obra e, como Jung, olhava para a capacidade criativa como algo inerente ao humano, universal, e alargada para qualquer dimensão - em última instância, a da própria vida. Nas palavras de Mário, "Em essência, a atividade criadora repete, inconscientemente, a incessante recriação do milagre da vida no organismo; o é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação pura" (Ibid., p.163).

Ainda traçando paralelos entre Jung e Pedrosa, outra frase deste último poderia muito bem ser lida à luz do conceito junguiano de símbolo: "Que é a arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós? As artes plásticas não seriam, por sua vez, reduções de sentimentos e aspirações que, mesmo podendo tornar-se conscientes, não poderiam ser traduzidos pela palavra [...]?" (Ibid., p. 159). Aí, reconhece-se que a produção artística carrega conteúdos inconscientes cuja carga energética os torna parcialmente passíveis de ultrapassarem o limiar da consciência, por isso, ainda irredutíveis a uma linguagem racional, intraduzíveis. A obra, assim, permanece aberta a novas significações, porque solicita uma relação baseada em uma linguagem não tão familiar à consciência.

Embora Pedrosa valorizasse ideias da psicanálise, não as tomava como norte de seu pensamento. Tinha como foco a psicologia da forma, embasada pela Gestalt e pela fenomenologia. Sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, publicada em 1949, concentra suas conclusões a respeito do tema. Ali, ele buscava alavancar as "formas privilegiadas" em oposição à representação da natureza, entendendo, como explica Villas Bôas, que "o conteúdo de uma forma se encontra no seu próprio caráter e não em sua associação com a natureza" (2008, p. 214). A categoria "forma" traria intrinsecamente as noções de autonomia e objetividade, seria em si mesma sensível (DIONISIO, 2012).

Esta perspectiva inclui na dinâmica artística, o observador; os componentes intrínsecos e sensíveis da forma bastam para sua apreensão e, assim, seria necessário redimensionar a importância dos fatores culturais e intelectuais. Alicerça-se, então, a universalização da criação e também da recepção de obras de arte. Pedrosa, vale o adendo, não fez menção direta à recepção estética, teoria que só seria difundida 30 anos depois.

O que pretendia Pedrosa, desde *Arte, necessidade vital*, era uma renovação programática das artes. O modernismo brasileiro vinha, a partir de 1900, buscando romper com o academicismo vigente e com as influências colonizadoras; direcionava-se para uma constituição nacional, privilegiando, em sua temática, aspectos locais, transformações urbanas e sociais, o “novo” homem brasileiro, e usufruindo, no aspecto formal, de vertentes difundidas no exterior, como o cubismo e o expressionismo.

Foi neste cenário que Mário Pedrosa regressou de seu exílio, em 1945. Segundo Dionísio (2012), ao retornar para o Brasil, “percebeu que a incorporação total dos fundamentos de uma cultura moderna, aquilo que equipararia o Brasil aos centros consagrados de produção intelectual, só se daria concretamente com uma ‘guinada da abstração’” (p. 29).

Com participação ativa no que viria a se estruturar como o concretismo brasileiro, Pedrosa empunhava a bandeira da abstração para difundir sua ideia de universalização da arte. O abstracionismo foi defendido como estratégia de despreendimento das tendências internacionais, seria uma possibilidade de emancipação, uma construção, talvez, “descolonizante”. A tônica política permeava todo pensamento de Pedrosa. Em última instância, almejava-se uma ampliação do movimento, “no sentido de que somente uma ideia de vanguarda internacional poderia libertar das divisões dos ‘ismos’ históricos” (DIONÍSIO, 2012, p. 41).

Propondo rupturas desde sua volta do exílio, a ideia de revolução, consequentemente, também entrava na sua “militância concreta”. No privilégio da forma, ansiava-se pela autonomia da arte, pelo encontro entre o imaginário e o plástico e pela superação de dicotomias, como interno e externo, forma e conteúdo, objetivo e subjetivo. Uma abertura total, defendia Pedrosa, poderia ser construída nas brechas, nos desvios - do sistema, do regime, da cultura... E, aqui, o que nos interessa particularmente é a maneira sugerida para o alcance desta abertura total: a experimentação.

O papel da crítica de Mário Pedrosa, seus escritos acadêmicos e em jornais, bem como a relação que mantinha com muitos artistas da época o tornaram, como já dito, uma força na tal guinada de abstração. Dentre a vasta bagagem que carregava (concretismo russo e neoplasticismo, por exemplo), destaca-se sua presença no ateliê do Engenho de Dentro. Dionísio (2012) sugere que as imagens do ateliê forneceram matéria formal para sua defesa da abstração. Vendo ali obras muitas vezes geométricas e simétricas surgirem, não de pesquisas técnicas ou intelectuais, mas de gestos *espontâneos*, viu um caminho fértil para chegar às formas privilegiadas. É nesse sentido que “o ‘desvio’ se tornaria, então, um espaço de criação absolutamente *sui generis* para ele” (p. 46).

A confluência entre novas formas de pensar e exercer a psiquiatria com o interesse dos especialistas da arte na dita arte dos primitivos, incluindo a dos doentes mentais, não ocorria apenas no Rio, é claro, mas também em São

Paulo e, antes ainda, sobretudo no anos 1920, no cenário europeu (FRAYZE-PEREIRA, 1995). Uma confluência, mesmo que em um primeiro momento coincidência, acabou por mobilizar os dois campos. Mais ainda, criou uma terceira área que questionava a institucionalização da arte e dos hospitais psiquiátricos. Deste encontro se desdobra a arte brasileira conseguinte. Muito evidente no neo-concretismo, por exemplo nos parangolés de Hélio Oiticica e nos bichos de Lygia Clark, a espontaneidade e a premissa da forma como fim em si deram origem a obras que colocavam em primeiro plano a organicidade da imagem e a vivência do sujeito.

Em suma, mesmo que pessoalmente distante da teoria de Jung, Pedrosa acabou, de certo modo, oferecendo elementos para pensar o inconsciente junguiano. Percebia, tanto nas formas concretas quanto nas imagens “dos loucos”, padrões estéticos universais. Nessa toada, foi atrás das imagens que surgiriam espontaneamente do inconsciente, dando corpo a impulsos elementares de simetria, equilíbrio e organização. Jung não trouxe a dimensão estética à sua concepção de inconsciente, mas é fato que também se dedicou para demonstrar a universalidade de certos princípios, tais como a criatividade.

As obras no mundo e o mundo das obras

Essa espécie de amálgama entre arte e loucura, aqui personificada por Nise da Silveira e Mário Pedrosa, possibilitou a ampliação da compreensão do criativo, desmistificou a ideia de uma aridez da loucura e problematizou a exclusividade do artístico. Por outro lado, forçar que as duas categorias se sobreponham seria uma forma de silenciar aspectos próprios de cada âmbito. A loucura escraviza, seguindo a definição anterior. Perder completamente a noção de eu é por demais desorientador, não se pode incorrer no erro de estetizar este sofrimento, mesmo que a elaboração estética contribua, enquanto processo, a ordenar alguma parcela deste caos.

Ao mesmo tempo, não é simples desconsiderar paradigmas culturais que norteiam a valoração da arte, sobretudo aqueles que facilitam, ou não, a entrada nas instituições artísticas por definição. As obras, uma vez ali inseridas, a depender da forma como são expostas, podem reforçar categorias institucionais ou contribuir para a queda de preceitos estanques. Como breve exemplo, vamos fazer uma comparação quase superficial, mas ilustrativa, de duas bienais de São Paulo, a XVI, de 1981, e a mais recente XXXIII, de 2018.

Na XVI Bienal, um setor foi separado para a mostra intitulada *Arte Incomum*, causando um confronto, como apontou João Frayze-Pereira (1995), “já pré-estabelecido por princípio, uma vez que a exposição tem lugar no interior de um espaço cultural para o qual essa arte é incomum” (p. 41).

Por outro lado, a primeira metade do século XIX impulsionou a entrada de artistas esquizofrênicos na cultura, tornando-os figuras conhecidas e aclamadas. Passaram a fazer parte de exposições, monografias, matérias de jornal. Desta forma, ainda que se mantenha visível a distinção entre arte de artistas e

de não-artistas, “ao serem reconhecidos publicamente como artistas, os loucos são apanhados pela rede da cultura e trazidos para dentro de sua órbita, ainda que de modo excêntrico” (Ibid., p. 128). Fica o questionamento se se trata de uma desmarginalização ou da criação de uma nova margem, agora na órbita da cultura, onde se situa a arte incomum.

Onde quer que se situe a borda, Frayze-Pereira é certo ao afirmar a importância de mostras como a *Arte Incomum*, “não só porque cada uma das pinturas expostas celebra, parafraseando Marleau-Ponty (1975⁵, p. 354-355) o nascimento de toda pintura, mas também porque é momento de um reconhecimento cultural das manifestações dos loucos como cultura e não como negação dessa cultura” (Ibid.).

Parece que na XXXIII Bienal a cultura psiquiátrica é trazida mais ao centro da órbita. Sophia Borges (1984) incluiu em sua seção curatorial obras de artistas do Hospital Pedro II, como Adelina Gomes e Carlos Pertuis, em meio a trabalhos de outros artistas sem entrar no mérito da origem das obras, nem da situação psiquiátrica.

As obras reverberaram como símbolos, dispararam indagações e percepções, tanto em 1981 quanto em 2018. Mas não se pode desconsiderar que o espectador, quem confere à imagem seu caráter simbólico, está inserido em um contexto específico. Mesmo que a universalidade da recepção, como propôs Pedrosa, e a dimensão arquetípica acessada pelo artista e transposta na obra elaborada, seguindo Jung, falem bem alto, os fatores sócio-históricos atravessam a experiência artística.

As determinantes circunstanciais são inevitáveis para a experiência. A noção de loucura, bem como o percurso da história da arte influenciam, necessariamente, na recepção. Sem elas, inclusive, seria impossível acessar a obra. Tal como a hipótese de arquétipo supõe sua inacessibilidade, a universalidade da obra possivelmente também só existe enquanto ideia. Os contornos da obra, o local de exposição, aquele que a apreende, tudo isso corporifica a experiência artística. A obra necessita de um público para ser efetivada. O público, por sua vez, reconhece na obra alguns elementos familiares, mas sente ali algo de misterioso, porque inconsciente. Pelo raciocínio de Jung, o sentido maior da obra, que transcende aquilo que mais facilmente se reconhece, viria à tona com uma postura de entrega por parte do espectador - uma experimentação livre e espontânea na recepção?

Para compreender seu sentido [da obra], é preciso permitir que ela nos modele, do mesmo modo que modelou o poeta. Compreenderemos então qual foi a vivência originária deste último. [...] Tocou as regiões profundas, onde todos os seres vibram uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarca toda a humanidade (JUNG, 2009, par. 161).

Sobre o “incomum” de 1981 e a “naturalização” de 2018, para ficarmos apenas no exemplo destas bienais, nota-se que a concepção de artístico se transformou - evidentemente, ao longo destes 37 anos novos desdobramentos foram emergindo. É possível supor que as obras antes incomuns, mas já inseridas em museus, foram adquirindo tanto espaço na cena artística que passaram a se misturar sem questionamentos. Talvez o papel de doente tenha sido dissolvido, cristalizando o sujeito, agora, no papel de artista.

Não se trata de haver jeitos certos ou errados de exposição ou criação, mas sim de nos mantermos atentos ao que cada um deles sugere, sobretudo enquanto questionamento do sensível, de padrões às vezes repetidos automaticamente ou de percepções diagnósticas estereotipadas. São muitas as possibilidades de articulação e reflexão. Mais do que respostas absolutas, aproximar arte-loucura ou hospital-museu, levanta dilemas inerentes à própria concepção de loucura e de arte e as situa em sua relação fundamental: no social.

Introduzido nos espaços socialmente destinados aos ritos de celebração da arte, o louco ganha uma nova sacralidade: torna-se artista e, aos olhos do espectador, gênio. Mas, se dessa maneira perde o estigma que há séculos o acompanha, sua obra rompe com a loucura. Na moldura de uma exposição legitimada pela cultura, a “expressão dos loucos” ganha o selo de “obra de arte.” [...] Em suma, incorporada pela cultura, a loucura é transfigurada pela aura que envolve suas obras. E, dessa maneira, fica exposta aos riscos do silêncio, riscos que dependerão sobretudo da maneira como o espectador vier a se posicionar diante da obra, isto é, da maneira como vier a percebê-la, interpretá-la. (FRAYZE-PEREIRA, 1999, s/ pág.).

Aqui entendemos, com Jung e Pedrosa, que a obra é autônoma, não se resume ao artista que a cria. Porém, quando se leva a expressão plástica ao contexto psiquiátrico, o protagonista é o “artista” e o processo criativo. O intuito não é a produção de obras comercialmente valorizadas, mas a viabilização de *assujeitamentos*. Na escravidão que a loucura pode se tornar, resgatar a condição de sujeito em meio ao labirinto de imagens do inconsciente é um caminho para dar voz a quem poderia viver silenciado, seja por medo das próprias imagens, seja porque excluídos por uma sociedade em busca da “ordem”.

Nise da Silveira e Mário Pedrosa, cada um à sua maneira, proporcionaram diálogos importantes entre a arte e a loucura. Nise se reservava mais à perspectiva médica e psicológica dos trabalhos e dos participantes do ateliê, sem muito opinar sobre o valor artístico das obras. Por outro lado, criou, dentro do hospital, nada menos do que um *museu*, legitimando ainda mais a entrada do pensar artístico na psiquiatria. Pioneira, antecipou, mesmo que indiretamente, um sistema alternativo de atendimento à saúde mental no Brasil, que hoje chamamos de CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) e NAPS (Núcleos de Atenção Psicossocial)⁶.

Mário, no caminho inverso, teve, como vimos, tamanha atuação na arte brasileira, mas manteve-se atinado às particularidades da doença mental. Cabañas (2015) bem observa que Pedrosa provocou no público das exposições dos artistas do Engenho de Dentro uma indagação a cerca das “formas de visibilidade a fim de questionar a auto evidência de que a sociedade moderna aceita as definições estabelecidas do que é são e insano” (s/ pág.). Proporcionou reflexões sobre a condição e o estatuto da doença mental, e criticou a violência do que vinha sendo considerado tratamento. Cabañas conclui que o projeto de Pedrosa por uma percepção global implica, nesse sentido, em uma posição estética e ética. Se debruçava sobre as convenções da arte, mas também sobre a consideração de quem é ou não sujeito, quem é são e quem é insano. Nesse diálogo com o público, oferece “uma estética, mas também ética da recepção” (Ibid.)

Nessa larga abertura do campo arte-loucura, as fronteiras se tornam, se não dissolvidas, permeáveis, mostrando que movimentar-se no mundo e para o mundo amplia não só a gama de papéis sociais e da noção de comunidade, mas também nutre o imaginário coletivo, as múltiplas imagens do inconsciente e a própria concepção de mundo interno. Como último estímulo, enceramos com uma imagem do Museu de Imagens do Inconsciente. Lado a lado, estão duas obras do mesmo paciente-artista, Lucio Noeman. A primeira antes de ser submetido à lobotomia, a segunda, após.

As imagens, sobretudo assim contrastadas, nos convocam à estética e à ética, podem nos dar a dimensão de uma psique criativa e, quem sabe, nos leve às regiões profundas acessadas pelo artista ao modelar a obra.



Figura 6: Obras de Lucio Noeman antes e depois da lobotomia.

Fonte: https://www.reddit.com/r/brasil/comments/apkulc/til_lúcio_noeman_foi_um_escultor_brasileiro_que/.

Notas

1 Como é sabido, o Brasil sofreu alguns golpes de estado, dentre eles, em 1930 e em 1937, os mais consequentes para Silveira e Pedrosa. Sob tal regime, muitos intelectuais foram perseguidos e exilados.

2 Optou-se por utilizar o modo de citação mais comum no campo junguiano, apontando o parágrafo e não a página, o que facilita a localização do trecho referido em diferentes edições e traduções.

3 Esse tema foi desenvolvido e detalhado em outra ocasião (cf. COLONNESE, 2018).

4 Para maior aprofundamento, conferir, por exemplo, *Os Arquétipos e o inconsciente coletivo* (JUNG, 2008).

5 Merleau-Ponty, M. "A dúvida de Cezanne/ A linguagem indireta e as vozes o silêncio". In: *Os Pensadores/Textos escolhidos*, São Paulo, Abril, 1975, vol. XVI.

6 CAPS e NAPS são serviços públicos, com equipes multidisciplinares, que evitam, em muitos casos, a hospitalização e a reincidência de transtornos e crises. Essa proposta, mesmo que cheia de limitações que não convêm serem detalhadas aqui, ressignifica a loucura manicomial, prolonga o assujeitamento e dissolve, pelo menos em algum grau, a marginalização dos usuários.

Referências:

CABAÑAS, K. M. Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt. *October*, n. 153, pp. 42-64, 2015. [Versão traduzida consultada: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/6_Labex_kairacabanas.pdf]

COLONNESE, L. R. *Jung e arte: a obra em contínuo devir*. Dissertação (mestrado em psicologia escolar e do desenvolvimento humano). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

DIONISIO, G. H. *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/b9ydg/epub/dionisio-9788575415443.epub>>. Acesso em 05 dez.20.

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

FRAYZE-PEREIRA, J. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicol. USP* [online]. 1999, vol.10, n.2, pp.47-58. ISSN 1678-5177. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641999000200004>>. Acesso em 02 dez.20.

GAILLARD, C. Jung e a Arte. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 62. Agosto, p. 121-148, maio/ ago. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072010000200009&lang=pt#nota1>. Acesso em: 24 abr.11.

HILLMAN, J. *O Mito da análise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JUNG, C. G. *A Energia Psíquica*. OC VIII/1. Petrópolis: Vozes, 1983.

JUNG, C.G. *Psicologia do inconsciente*. OC VII/1. 17a ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. OC IX/1. 6a ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. OC XV. 5a ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

JUNG, C. G. *Psicogênese das doenças mentais*. OC III. 6a ed. Petrópolis: Vozes, 2013a.

JUNG, C. G. *A natureza da psique*. OC VIII/2. 10a ed. Petrópolis: Vozes, 2013b.

JUNG, C. G. *Psicologia e religião oriental*. OC XI/5. 9a ed. Petrópolis: Vozes, 2013c.

JUNG, C. G. *Tipos Psicológicos*. OC VI. 7a ed. Petrópolis: Vozes, 2013d.

MELLO, L. C. (org.). *Nise da Silveira: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

NEUMANN, E. *Art and the creative unconscious*. 3rd ed. Princeton: Princeton University Press, 1974.

NISE da Silveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3754/nise-da-silveira>>. Acesso em: 29 de Ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

PEDROSA, M. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

PESSOA, F. (2015) *Livro(s) do Desassossego*. São Paulo: Global.

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

VILLAS BOAS, G. A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo social*. [online]. 2008, vol.20, n.2, pp.197-219. ISSN 1809-4554. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-20702008000200010>>. Acesso em 02 dez. 20.

A transformação do mundo em pintura: a partir do encontro de Mário Pedrosa com Emygdio de Barros

Arley Andriolo

Professor Associado, Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, onde é coordenador do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte e líder do Grupo de Estética Social. Bacharel e licenciado em História (FFLCH e FE-USP), Doutor em Psicologia Social (IP-USP), sob orientação do Prof. João Frayze-Pereira. Recebeu o título de Livre-Docência em 2014, com a tese *A transformação do mundo em pintura: estudos em psicologia social do fenômeno das imagens*. Orientador do Programa de pós-graduação em Psicologia Social (IP-USP), na subárea "Percepção e experiência estética na vida social".

arley@usp.br

Resumo

Este artigo atravessa os conceitos de *art brut*, *outsider art* e *arte virgem* para examinar os processos estéticos e as relações entre a percepção e o mundo vivido. Partindo de narrativas brasileiras sobre as "imagens do inconsciente", o texto enfoca principalmente a pintura de paisagens. Em primeiro lugar, retoma as ideias do destacado crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa e seus escritos sobre a transfiguração do mundo na obra dos artistas do Museu de Imagens do Inconsciente (Rio de Janeiro, Brasil). Em segundo lugar, pensando na proposição de Merleau-Ponty sobre a transformação do mundo em pintura, o artigo apresenta a contribuição do debate sobre a *mimesis*. Por fim, nesse contexto, as pinturas de paisagens de Emygdio de Barros aparecem com destaque.

Palavras chave

Psicologia e Estética; Psicologia Social da Imagem; Arte e Paisagem; Imagens do Inconsciente; Psicologia Social da Estética.

Abstract

This paper crosses the concepts of art brut, outsider art and arte virgem to examine aesthetic processes and the relationships between perception and the lived world. Starting from Brazilian narratives about the "images of the unconscious", the text focuses particularly on landscape painting. First, it retakes the ideas of the prominent Brazilian art critic Mário Pedrosa and his writings about the transfiguration of the world in the work of the artists of the Museum of Images of the Unconscious. Second, thinking about Merleau-Ponty's proposition about the transformation of the world into painting, the paper presents the contribution of the debate concerning mimesis. Finally, in this context, the landscape paintings done by Emygdio de Barros appear prominently.

Keywords

Psychology and Aesthetics; Social Psychology of Image; Art and Landscape; Images of the Unconscious; Social Psychology of Aesthetics.

Emygdio é no Brasil um pintor que sabe transfigurar os lugares banais da paisagem cotidiana em algo mais nobre e misterioso. Ele é o único, com efeito, que prepara o cotidiano para uma nova mitologia, conseguindo dar a fabulação que está faltando a lugares e praças comuns da cidade.

Mário Pedrosa, 1980

Introdução

A famosa frase do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, na abertura do capítulo segundo de *O olho e o espírito*, tem oferecido uma profunda compreensão da experiência do corpo, ao mesmo tempo em que promove uma reviravolta na definição de estética. Em suas palavras, lemos: “empres-tando seu corpo ao mundo o pintor transforma o mundo em pintura” (1964, p. 16). Na história da arte, a relação estabelecida entre o corpo e o mundo circunscreve o problema da *mimesis* em duplo sentido: primeiro, trata-se do exercício de conversão do mundo percebido em imagem pictórica; segundo, diz respeito à transformação do mundo gerada pela ação do pintor. Na mesma medida, a transformação promove o entrelaçamento indissociável dessa operação, entre o corpo e o mundo. Quando situamos esse enunciado na relação entre arte e loucura ou diante de imagens provenientes de hospitais psiquiátricos, adentramos decisivamente na questão da alteridade.

A partir da área de pesquisa em psicologia da estética e das artes, a compreensão das imagens pictóricas considera os objetos icônicos (aqueles que contêm imagens) no contexto cultural de sua produção e circulação, buscando uma investigação iconológica implicada com o espaço social e o tempo histórico do processo de significação. Assim, a iconologia contribui com os estudos nos quais a imagem não é apenas uma coisa física, tampouco um ente abstrato, mas um movimento dinâmico de mediações entre os objetos icônicos, as imagens corporais e as imagens mentais. Portanto, essa área de pesquisa dedica-se ao entendimento dos movimentos de transformação da imagem no processo social, na vida intersubjetiva, como um campo de significação estética (Andriolo, 2014).

Ao retomar o argumento da transformação do mundo em pintura, este artigo baseia-se no exame de uma série de imagens pictóricas preservadas em acervos de hospitais psiquiátricos no Brasil. Particularmente, são enfocadas as produções dos pintores que se dedicaram ao gênero paisagístico. Apesar do declínio do gênero paisagístico no campo artístico, essa prática sobreviveu entre os pintores internados, ao longo do século XX. Por um lado, o reconhecimento do valor dessas imagens, em suas qualidades sensíveis, localiza-se no contexto da história da arte, por outro lado, na singularidade das práticas artísticas originárias do contexto asilar e no campo da *art brut*, onde a experiência estética articula-se à experiência do outro e à questão da alteridade da arte (Thévoz, 1980; Delacampagne, 1989; Frayze-Pereira, 1995).

Ao atravessar os conceitos de *art brut*, arte virgem e arte incomum, nas narrativas brasileiras acerca das imagens do inconsciente, a compreensão da paisagem pictórica como transformação do mundo em pintura será desenvolvida em dois momentos: primeiro, pela proposição do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa acerca da transfiguração expressa na obra desses artistas; segundo, na compreensão da transformação a partir da retomada da citada frase de Merleau-Ponty, na fenomenologia e hermenêutica, particularmente, em correspondência ao jogo da *mimesis*.

Entremeios, recorremos ao marcante encontro do crítico de arte Mário Pedrosa com o artista Emygdio de Barros. A qualidade da produção pictórica de Emygdio não está propriamente na referência ao imaginário ou na capacidade de reproduzir o mundo em comum, mas na inserção no mundo de um objeto que trata do próprio mundo, não como representação, mas como transformação. Neste artigo, não se tem a intenção de apresentar dados novos acerca desse pintor, uma vez que abordagens circunstanciadas foram publicadas (Silveira, 1992; Pedrosa, 1994; Chan, 2009; Chan 2016), tampouco examinar a recepção contemporânea de sua obra, ou de outros integrantes do ateliê de Engenho de Dentro. Ao colocar-se o foco deste texto na interpretação de Mário Pedrosa, pretende-se situar a contribuição do argumento da transformação do mundo em pintura na historicidade própria do campo artístico brasileiro, com ênfase no trabalho de um artista que participou deste mundo e que, por suas ações, foi reconhecido, não obstante seu silêncio e sua reclusão em uma instituição asilar.

O paradoxo imagem da paisagem na pintura

Não obstante a anunciada decadência do gênero paisagístico na pintura em meados do século XX, ele sobreviveu entre grupos sociais específicos. No espaço plástico da tela, a imagem da paisagem é um indício de permanência e transformação da relação sensível com o mundo. Para além dos estudos da estética e da história da arte, no campo da psicologia da estética e das artes, a duração das imagens coloca-se como questão nuclear. Daí a relevância de se considerar uma "iconologia social", enquanto método de interpretação das imagens em contextos históricos e sociais específicos.

A iconologia propriamente dita, como projeto de interpretação em história da arte, distinto da iconografia, na acepção de Erwin Panofsky (1939/1967), apresenta um sistema analítico distribuído em três níveis de interpretação, organizado a partir da sociologia do conhecimento de Karl Mannheim e orientado pelo conceito de forma simbólica de Ernst Cassirer. Há um longo caminho entre a proposição de Panofsky e suas aplicações nos estudos de psicologia, notadamente, com passagens por autores como Pierre Bourdieu e Thomas W. Mitchell. Em ambos, evidencia-se as condições sociais de reconhecimento da imagem e suas relações com a história da percepção. Nessa perspectiva, uma iconologia social abre a possibilidade do tratamento de

séries de imagens, considerando os processos de significação tanto em eixos temporais, quanto em espaços sociais específicos.

As imagens de paisagens foram pouco estudadas conforme o método iconológico, sobretudo, porque acreditava-se que os problemas da representação e da referencialidade não se adequavam à investigação de conteúdos simbólicos. No entanto, Panofsky (1939/1967) considerava a pintura paisagística como um objeto relevante de interpretação, tal como notou Giulio Carlo Argan (1980) e, posteriormente, Peter Burke (2004) ao recordar que árvores e campos, rochas e rios, são elementos que fazem parte de associações conscientes ou inconscientes em relação a valores tais como a inocência, a liberdade e o transcendental. Diante de pinturas colecionadas no ambiente asilar, desde o final do século XIX, o desinteresse pelo gênero paisagístico era reforçado quando o conteúdo das telas não manifestava temas “oníricos”, “inconscientes”, “psicopatológicos”.

A origem dessa problemática está associada à história da pintura de paisagens, a qual circunscreve a apropriação pictórica de uma região conhecida, estabelecendo a relação do observador com um lugar, na forma de *land* ou *pays* (Roger, 2000, p. 33). No espaço da pintura, a paisagem constituiu-se em temas provenientes da natureza, tais como montanhas, planícies, florestas, cursos d’água, lagos, praias, expandindo-se em terras cultivadas e vilarejos com torres de sinos, em perspectivas urbanas e industriais (Lajarte, 1995, p. 37). No entanto, para além de lugares conhecidos, a paisagem abria-se grandemente a viagens, seja nos textos que instruíam os pintores paisagistas, tais como Roger de Piles e Valenciennes, seja na imaginação romântica, por exemplo, no simbolismo religioso de um Caspar Friedrich e na terapêutica da paisagem em Gustav Carus.¹

Conforme explanou longamente Luiz Costa Lima em seus livros, quando a pintura de paisagem emergia como gênero para o campo artístico e surgiam novas modalidades de relação com os lugares, o Ocidente presenciava o fim do modelo da *imitatio* clássica e o desdobramento histórico da experiência da *mimesis* em novos significados. A formulação da *imitatio* fundava-se no exercício da razão e no princípio da semelhança, cujo resultado era o veto ao ficcional e o controle do subjetivo, ou seja, o controle do imaginário apoiava-se em condições sócio-políticas específicas (Costa Lima, 1989, p. 74).

O ingresso do paisagismo na pintura brasileira ocorre nas primeiras décadas do século XIX, enquanto o modelo da *imitatio* convertia-se lentamente em novas formas de representação dos lugares, aderindo igualmente aos processos de auto-referência da pintura. Nos pintores do final século XIX e início do século XX, diversos movimentos estilísticos atingem as telas, em formas impressionistas ou simbolistas, a partir da imagem de campos, marinhas, vilarejos, recantos bucólicos. No entanto, na primeira metade do século XX, muitos historiadores localizaram o “declínio do gênero paisagístico”.

Por exemplo, na obra de referência de Teixeira Leite (1999), dizia-se que “os

paisagistas brasileiros que trabalharam após 1922 postaram-se com frequência à margem dos movimentos de vanguarda". Ou seja, a prática persiste "à margem", em alguns pintores individualmente, ou em agrupamentos famosos, como o Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, ou o Grupo Santa Helena, em São Paulo. O autor registra a década de 1950 como o "abandono ostensivo da paisagem por parte dos artistas mais jovens".

Outra citação relevante sobre esse tema provém do catálogo da exposição *50 anos de paisagem brasileira*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1956), quando se afirmava o encerramento da pintura paisagística brasileira, a partir de 1922. Esse marco cronológico diz respeito à Semana de Arte Moderna, na cidade de São Paulo, evento convencionalmente aceito acerca da introdução do modernismo no Brasil; um movimento articulado mas distinto do modernismo europeu, "por não ter criado uma nova noção de espaço e por não ter abdicado do referente", como notou Fabris (1994, p. 82).

O paradoxo da pintura de paisagem aparece na sua sobrevivência, não obstante o seu anunciado fim no campo artístico. A partir da década de 1950, o gênero paisagístico tornou-se prática entre alguns artistas, como está demonstrado no catálogo da exposição acima citada. Ali, encontra-se um indício sobre os rumos da paisagem pictórica: "Muito curiosa e mesmo rica de sugestão foi a produção dos chamados primitivistas ou ingênuos. Juntando amiúde à paisagem cenas de festas e cerimônias religiosas ofereceram à arte brasileira uma nota realmente original." (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1956, p. 2) As telas "primitivistas" ou "ingênuas" diziam respeito a José Antônio da Silva, um pintor popular a ingressar no campo artístico.

Noutros espaços expositivos, apareciam manifestações ligadas à experiência da loucura, na esteira da valorização da produção originária dos hospitais psiquiátricos. Destacavam-se as paisagens fabulosas de criadores de origem popular, dentre os quais, Emydgio de Barros, Aurora Cursino e Farid Gerber. Por essas duas vias, "ingênuas" ou "fabulosas", a pintura paisagística sobrevivia em um movimento excêntrico ao campo artístico. De fato, não se configurava o declínio de um gênero, pois o assinalado fim da pintura paisagística correspondia a uma mudança no espaço da pintura e uma passagem desse gênero entre grupos sociais distintos.

As paisagens fabulosas desses pintores internados começaram a despontar no campo artístico brasileiro nas primeiras décadas do século XX (Andriolo, 2016). Foi um período de grande movimentação intelectual, quando os modernistas ensaiavam novas formas de arte, da filosofia estética de Graça Aranha aos movimentos literários de Oswald e Mário de Andrade, passando pelas pinturas de Anita Mafalhti e Tarsila do Amaral, fundamentou-se uma revisão da noção de "primitivo", com a valorização de qualidades "rústicas", "ingênuas", "inconscientes", "imaginativas", entre outras. Notadamente, com a publicação dos livros do psiquiatra Osório Cesar (1929 e 1934), forjou-se o interesse pela relação entre arte e loucura. Nesse contexto, é exemplar

a “Semana dos loucos e das crianças”, de 1933, evento sob os auspícios do Clube de Artistas Modernos e organizado por Flávio de Carvalho, contando com exposição de desenhos e pinturas do Hospital de Juquery e de crianças diversas. Nas palavras da época: “A arte solta, a imaginação alucinante, sem freio na boca, sem algemas, sem ferraduras. Desabalada.” (Club dos artistas modernos, 1933, p. 16)

Nas décadas seguintes, contam-se eventos importantes depois dessa primeira aparição da arte dos internos. Obras oriundas do ateliê dirigido por Nise da Silveira, em Engenho de Dentro (Rio de Janeiro), foram expostas em fevereiro de 1947, no Ministério da Educação, depois em outubro de 1949. No ano de 1948, obras coletadas por Osório Cesar no Hospital de Juquery (São Paulo) tiveram exibição no Museu de Arte de São Paulo. Na década de 1950, esse médico foi responsável por uma série de exposições em diversas instituições do Estado de São Paulo. Vale registrar, uma exposição de pintura da Colônia Juliano Moreira, realizada em 1950 (Rio de Janeiro).

As exposições organizadas a partir das coleções de hospitais psiquiátricos tornaram-se uma baliza fundamental, no Brasil, para a relação entre arte e loucura, bem como para a luta anti-manicomial. As designações atreladas à circulação dessas imagens acompanham os debates acerca da “psicopatologia da arte” e das proposições críticas. Dentre as primeiras referências ao projeto de Jean Dubuffet está um texto de Mário Pedrosa para a revista *Forma* (1951), em longa nota de rodapé o crítico tratou da fundação da *Compagnie de l’Art Brut* (Pedrosa, 1996, p. 195). Não obstante, Mário Pedrosa elaborou um entendimento muito particular, ao que se deve acrescentar, o crítico brasileiro não compartilhava da crítica radical à “arte cultural”, contida na concepção de *art brut*. Como veremos no próximo item, Mário Pedrosa apresentaria a designação arte virgem, em 1950, a qual eclipsou sua congênere francesa, deixando para o início da década de 1980 a efetiva difusão das ideias de Dubuffet no Brasil.

No ano de 1981, nos quadros da XVI Bienal de São Paulo foi apresentado um módulo com obras provenientes de dois ateliês psiquiátricos, o Museu de Imagens do Inconsciente (Engenho de Dentro, Rio de Janeiro) e a chamada Escola Livre de Artes do Juquery (São Paulo), além de outros artistas de extração popular, sob a curadoria de Annateresa Fabris. Contou-se também com propostas internacionais, provenientes das coleções de Musgrave, Pré-vost e Navratil. Havia então o interesse pela designação de *art brut* para esse módulo, porém, diante da interdição determinada por Dubuffet, o curador da Bienal Walter Zanini lançou o termo “arte incomum”, próximo à época tanto de *outsider art* (R. Cardinal) quanto de *singuliers* (S. Pagé). Nesse momento, a proposta conceitual de Mário Pedrosa entra em declínio, enquanto arte incomum e *art brut* passam a figurar no campo artístico brasileiro para designar toda “a produção altamente criativa, à margem do sistema da arte cultural”, como diria Walter Zanini (1981, p. 7).

Transfigurações: encontro de Mário Pedrosa com Emygdio de Barros

Buscando focalizar o período de 1950 a 1970, as paisagens pictóricas produzidas nos hospitais psiquiátricos representavam um grande número, sobretudo em cenas bucólicas e campestres, nos moldes “ingênuos”. Esse conjunto iconográfico recebeu poucos comentários da crítica em comparação às pinturas de conteúdos mais densos, carregados de tintas e pinceladas fortes, com temas oníricos e enigmáticos. Muitos artistas internados, porém, não aderiam a um ou outro desses polos, como são exemplares as imagens pictóricas de Rubens Garcia, interno do Hospital de Juquery (São Paulo). O confronto dos documentos produzidos pela psiquiatria com a expressão plástica de Rubens desvelou o quanto suas pinturas afirmavam o potencial imaginativo, ora em atenção ao mundo em comum, ora em cenas fantásticas, nunca deixou de tematizar o espaço de internação, fazendo-nos reconhecer em suas imagens o valor estético e o sentido de humanidade (Andriolo, 2014b).

Na mesma época, a pintura de Emygdio de Barros emergia em Engenho de Dentro (Rio de Janeiro) sob o olhar cuidadoso de Nise da Silveira (1992), reconhecendo o seu valor comunicativo e expressivo. Emygdio, nascido em 1895, na cidade do Rio de Janeiro, tem uma biografia relativamente bem conhecida, diferentemente de outros criadores provenientes de hospitais psiquiátricos brasileiros. Conta-se que era o primeiro da classe na escola, dedicado também no curso técnico de torneiro mecânico. Ingressou no Arsenal da Marinha e foi designado a aperfeiçoar-se na França por dois anos. Quando do retorno ao Brasil, em 1924, descobriu que a mulher amada estava noiva de seu irmão. A partir de então, abandonou o emprego e começou a perambular pelas ruas do Rio de Janeiro até altas horas, ou entrando em igrejas, onde permanecia em pé e com o olhar fixo (Chan, 2016). Internado no Serviço Nacional de Saúde Mental da Praia Vermelha, recebeu alta poucos meses depois. Em 1944, foi internado no Hospital Gustavo Riedel, no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro (hoje Instituto Municipal Nise da Silveira), onde permaneceu por vinte e três anos, resignado e com poucas palavras.

No ano de 1947, Emygdio começou a frequentar o Serviço de Terapia Ocupacional. Nise da Silveira (1992, p. 61) conta que o monitor Hernani Løback trouxera um paciente para a oficina de encadernação, sem a devida autorização médica, uma vez que o interno era considerado “crônico” e “deteriorado”. Da oficina de encadernação, Emygdio passou para a seção de pintura, onde iniciou a feitura de uma longa série de imagens paisagísticas, em diferentes formas e conteúdos, a caracterizar qualidades estéticas e valores artísticos que lhe conferiram o reconhecimento da crítica.² No ateliê de Engenho de Dentro, Emygdio contou também com o convívio atencioso do artista Almir Mavigner, cuja presença muito lhe inspirava.

No dizer de Glória Chan (2016, p. 268), Emygdio pintava lenta e delicadamente: “suas primeiras pinturas evocavam lembranças de locais agradáveis

onde viveu. Em suas composições, percebem-se as diferentes maneiras de percepção dos lugares e espaços vividos." É exemplar um óleo sobre tela (s/d), de horizonte bem demarcado, com casinhas e montes sob um céu esverdeado. A autora buscou organizar a produção de Emygdio em sete "categorias", as quais não correspondem rigorosamente a fases cronológicas. Esses conjuntos iconográficos aparecem *grosso modo* nas séries compostas pela abordagem de Nise da Silveira (1992), no entanto, no trabalho de Chan (2016), tais conjuntos configuram-se em qualidades estéticas mais voltadas à organização de categorias artísticas. O exame de tais qualidades na pintura de Emygdio permitiu-lhe afirmar a existência de "um jogo de matizes claras e escuras, que correspondem a sua experiência cotidiana" (Chan, 2016, p. 274).³

Quando Emygdio esboçava suas primeiras telas, Mário Pedrosa redigiu seu ensaio "Arte necessidade vital" (1947), acompanhando a aparição pública das obras dos artistas de Engenho de Dentro, e apresentou sua famosa tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (1949), dedicado à teoria da *Gestalt*. Pedrosa nasceu em Timbaúba (Pernambuco, 1900), estudou na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, militou junto ao Partido Comunista Brasileiro e atuou como crítico de artes em jornais e revistas, dedicando importantes estudos à filosofia e à estética. A partir do encontro com Emygdio, o crítico de arte pode acompanhar o pintor em ação. Lembra-se que ao pintar Emygdio "para, recua, olha, mede, apaga, recomeça, retoca". Nesse comentário, especifica os procedimentos do pintor no sentido da transformação do mundo percebido em espaço pictórico. Construindo seu mundo pela cor: "pinta de perto e imagina de longe", registrou Pedrosa (1994, p. 62).

No entendimento desse crítico, Emygdio não imita porque suas paisagens não copiam a realidade; entrelaça formas recolhidas pela percepção a elementos da imaginação, "junta impressões recentes e passado longínquo". Observando de modo transversal a série de paisagens, o procedimento a se destacar é mescla entre percepção e memória na tarefa da transformação, integração de espaço e tempo através da imaginação criadora. O pintor realiza uma coordenação de imagens provenientes de lugares diferentes, dentro do espaço do quadro.

Emygdio de Barros foi notado pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar como "o único gênio da pintura brasileira" (Gullar, 1994, p. 78). Em um artigo para o periódico francês *Télérama*, Nise da Silveira recorreu ao mesmo termo para falar desse pintor: "Le jour où Emygdio le fou devient un génie de la peinture" (*Télérama*, n. 2334, 5 out. 1994). Deixando de lado a complexidade das concepções de "gênio da pintura" ao longo da história da arte, no caso de Emygdio dizia respeito a uma forma de elaboração da paisagem pictórica, um conjunto de procedimentos para transformar o mundo em pintura, como assinalara Mário Pedrosa. Desta feita, em 1952, suas pinturas integraram a representação brasileira na Bienal de Veneza (cf. Pedrosa, 1970/1995, p. 254).

Não obstante o enredamento dos pintores e escultores provenientes

dos hospitais psiquiátricos na rede discursiva da psicopatologia, a retomada de alguns textos críticos ajuda a desenredá-los. As citações a Emygdio de Barros como legítimo artista encontra respaldo também nos debates artísticos da década de 1950, quando se evidencia a origem da distinção e do conflito no valor da expressividade e da simbolização da produção artística baseada na consagração do criador popular e autodidata. Clarivaldo Prado Valladares (1966, p. 41) sugeriu que os “primitivos autênticos” – cuja individualidade não se pode muitas vezes distinguir do conjunto de obras, a exemplo de ex-votos e carrancas – desenvolvem suas carreiras em dois sentidos. Primeiro, conforme as determinações sócio-econômicas, eles podem constituir o grupo dos primitivistas, uma vez que “todo *primitivo autêntico* transforma-se em primitivista de acordo com a direção que lhe imprime o gosto do consumidor”. Segundo, os “primitivos” podem mesmo se tornar “artistas conscientes”, “verdadeiros artistas plásticos”, mesmo que oriundos de formação autodidata. No que tange este estudo, Valladares (1966, p. 42) considerou dentre os “artistas conscientes”, três criadores provenientes de hospitais psiquiátricos: o muralista Alcebiades, o artista Lima e Silva e Emygdio de Barros.

A participação de Mário Pedrosa nessa história é bastante conhecida, sobretudo nos diálogos com Nise da Silveira e nos estudos de Otília Arantes (1991). Para os fins deste artigo, o argumento da transformação passa pelo pensamento fenomenológico, ao que estaria em desacordo com o gestaltismo de Pedrosa. No entanto, já dizia João Frayze-Pereira (1995, p. 82), a “abordagem fenomenológica” em Pedrosa fora privilegiada desde sua tese, em 1949. Convém recordar, conforme Otília Arantes (1991), que por indicação de Mário que os artistas neoconcretos, especialmente Ferreira Gullar, adotaram a autoridade da tese de Merleau-Ponty (*Fenomenologia da Percepção*) para se afastarem da teoria da *Gestalt* e marcarem sua divergência com o concretismo. Não obstante, concluiu a autora, as referências a Merleau-Ponty nos estudos de Mário Pedrosa não foram capazes de realizar a crítica completa de sua concepção formalista. A revisão de Frayze-Pereira (2009) quanto à relação entre forma e estética nos escritos de Pedrosa também indica os limites impostos pelos teóricos fundantes de sua concepção gestaltista, ao mesmo tempo em que nota seu afastamento da *Gestalt* por volta dos anos 1970, quando se aproxima de autores como Cassirer e Langer, ou em diálogos com a psicanálise.

Ao recordar-se a interação entre Nise da Silveira e Mário Pedrosa, pode-se notar uma convergência teórica para a superação da distinção entre a psicologia junguiana da primeira e o formalismo do segundo: a afirmação de imagens originárias em um núcleo criador e suas articulações com o mundo percebido. Não obstante as diferenças teóricas de ambos, esta constatação remete a um denominador comum, o livro do historiador da arte e psiquiatra Hans Prinzhorn. O nome desse psiquiatra foi envolvido em

controvérsias resultantes de sua concepção de loucura e arte, sobretudo, com a apropriação da coleção de arte dos internos da Clínica de Heidelberg nas exposições de “arte degenerada” organizadas durante o regime nazista. Apesar disso, muitos autores mostraram a relevância de sua recepção pelos artistas e intelectuais da primeira metade do século XX (Weber, 1984; Delacampagne, 1989). O próprio Prinzhorn (1922/1984, p. 53) mostrara-se descontente diante das designações corriqueiras de “arte dos loucos”, “arte dos doentes mentais” ou “arte patológica”, fato que o conduzia a esquivar-se de julgamentos de valor para enfrentar uma problemática psicológica, parecendo-lhe pertinente sustentar o termo que seria muito rico de sentidos, ainda que pouco corrente: *Bildnerer*. Em português, Pedrosa se referia a esse termo com a palavra “imaginária”.

Num artigo para a revista *Joaquim* (1947), Pedrosa estruturou sua argumentação implicitamente seguindo o modelo da *Gestaltung* artística de Hans Prinzhorn: o grafismo rudimentar para o qual todo homem é impulsionado decorre de um desejo incoercível de simbolizar, ao qual alia-se o instinto pela ornamentação. Pode-se encontrar outra referência ao livro do psiquiatra de Heidelberg no texto “Forma e personalidade”, de 1951 (Pedrosa, 1996, p. 214), quando o crítico assumira uma postura próxima à de Breton sobre a indistinção de qualidades sensíveis e qualidades formais (Arantes, 1991, p. 67). Em processos inconscientes, Pedrosa situou o surgimento do fenômeno de constâncias, numa tendência à repetição de formas simétricas ou concêntricas. O modelo de Prinzhorn fora organizado sobre bases fenomenológicas e gestaltistas, entre outras referências em antropologia e estética, projetando uma relação intrínseca com o ambiente, de um lado, na pulsão de adorno e enriquecimento do meio, de outro, na pulsão de imitação e tendência a reproduzir. Para o autor, essas pulsões eram mediadas pela pintura ou pela escultura, em uma integração expressiva.

Não se pretende aprofundar essa interpretação, apenas indicar sua relevância no encontro de Mário Pedrosa com Emygdio de Barros. Na publicação para o catálogo do Museu de Imagens do Inconsciente, a menção a Hans Prinzhorn auxilia ao crítico no desenvolvimento da compreensão da atividade pictórica do paisagista de Engenho de Dentro, na expressão de sua liberdade diante de “elementos exteriores”, através de um procedimento que Prinzhorn chamou de “objetividade autônoma” (Pedrosa, 1994, p. 66).

Evidentemente, o formalismo de Prinzhorn constituiu-se em apenas uma peça da psicologia da estética e da arte elaborada por Mário Pedrosa, no Brasil. Como lembra Otília Arantes (1996, p. 33), Pedrosa reconheceu a existência de “modelos interiores”, porém, em um inconsciente submisso às leis gestálticas, distinto também do “modelo primitivo” de Jung (Pedrosa, 1996, p. 185, nota 8). A concepção de *Gestalt* aparece no crítico com o intuito de determinar os fundamentos da universalidade da experiência estética, os quais desfazem o conflito subjetividade *versus* objetividade, forma *versus*

expressão, fornecendo uma explicação científica (e mesmo materialista) para a percepção estética (Arantes, 1996, p. 26).

Em 1951, Pedrosa definiu: “O fenômeno artístico consiste, no fundo, em ver tudo fisionomicamente, como se se tratasse de um conjunto de planos e linhas animados de expressão, isto é, uma cara, um todo. As formas exteriores se apresentam aos nossos sentidos, ao nosso pensamento, dotadas de vida, como o corpo, o rosto dos seres humanos.” (Pedrosa, 1996, p. 194) No domínio da estética, Pedrosa vislumbra a possibilidade de afastar os criadores de Engenho de Dentro do julgamento estritamente psicopatológico, assegurando-lhes o valor artístico. No artigo original de 1947, Mário Pedrosa considerava as obras do Hospital Psiquiátrico Pedro II, não apenas pelo seu valor científico, mas pela capacidade de “fascinar os próprios leigos, e de modo inteiramente desinteressado, quer dizer artístico”.

Em 1950, quando organizava a exposição “Cinco Artistas de Engenho de Dentro”, na Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, junto de Nise da Silveira e Almir Mavignier, Pedrosa formulou a designação que acompanhou sua interpretação de obras surgidas em condições não profissionais, divulgada num artigo para o *Correio da Manhã* (10 jan. 1950):

A representação visionária do mundo, tão viva e profunda em todo primitivo, em toda criança, em todo artista, em todo ser sensível como estes que além de artistas são alienados, é o que a arte deles nos dá. Essa transfiguração do mundo sob uma dimensão de realidade mais profunda, é o milagre da arte. E ninguém poderá negar que esse milagre esteja presente na obra desses criadores virgens.

A ideia de “transfiguração do mundo”, referindo a uma dimensão de realidade mais profunda, ocupa o centro da interpretação do crítico e fornece o conceito operatório para a pintura paisagística. A qualificação “virgem” desloca-se da noção de “culturalmente virgem” (dos “selvagens”) para instalar-se naqueles “foragidos do mundo consciente”, como definitivamente “criadores virgens”. Não há dúvida da importância histórica desta concepção para o campo artístico brasileiro, em ocorrências tais como no artigo “Mestres da arte virgem” (*O Estado de S. Paulo*, 21 dez. 1963) e no resumo histórico “A Bienal de cá para lá”, escrito em 1970 e publicado numa coletânea de Ferreira Gullar, em 1973. Neste último caso, arte virgem não parece referir uma categoria, mas um conjunto de criadores cuja aparição no campo artístico fora de suma importância.

A noção de *art brut* voltava-se originalmente ao homem comum - *l'homme du commun* -, uma figura central no pensamento de Jean Dubuffet (1947/1999), a referir as pessoas simples e sem instrução. Em paralelo, o criador virgem não estava circunscrito ao mundo da internação, pois revela-se nas “pessoas humildes” - empregados públicos, porteiros, sapateiros,

jardineiros - aquelas que não conseguem olhar o mundo sem estremecer, diria Pedrosa sugestivamente:

Entre os adultos, os doentes mentais não precisam de passar por experiências de laboratório para perceber as coisas, as formas, sem indiferença, ou fisionomicamente. Eles não precisam ser induzidos a uma atitude emocional prévia para perceber a 'cara' das coisas. Veem tudo simultaneamente por dentro e por fora. (Pedrosa, 1951/1996, p. 195)

A despeito do anunciado fim da paisagem pictórica, a crítica de arte brasileira manifestava-se sobre outros pintores de paisagens, seja nas famosas brumas e igrejas de Alberto da Veiga Guignard, seja nas visões dos engenhos do Recife de Cícero Dias. Do enfrentamento direto com o ambiente, no primeiro, ou da memória afetiva da infância, no segundo, as cores e formas não abandonam as referências do mundo em comum; transformam-nas em outra ordem sensível. O que instiga nas paisagens de Emygdio de Barros, não é a mescla de real e fantasia, que motivavam as interpretações psicopatológicas das pinturas surgidas no mundo da internação, mas convivência, harmoniosa ou tensa, do "interior" e do "exterior", superando todas as dicotomias (Andriolo, 2014b).

Nas observações de Nise da Silveira (1992, p. 74), a janela, presente em várias das obras de Emygdio, ocupa o exato lugar da mediação entre o pintor e o mundo dos outros, entre o lugar desconhecido de todos nós, do seu silêncio, e sua linguagem imagética impondo-se a seus intérpretes. Aloïse, internada num asilo suíço, atravessou sua velhice desenhando paisagens que transfiguram as imagens de lugares captados durante a infância em histórias fantásticas, numa verdadeira operação expressiva de sua "visão criativa", como observou Jacqueline Porret-Forel (1993). Em "O Espaço Subvertido", intertítulo de *Imagens do Inconsciente*, Nise da Silveira (1982, p. 32) questionava a psiquiatria tradicional por não cogitar sobre como o indivíduo vivencia o espaço. Nas tensões entre o consciente e o inconsciente, as coordenadas de tempo e espaço podem alterar-se criando múltiplas visões de mundo. Na fenomenologia, dizia, os problemas relativos ao espaço introduzidos por E. Minkowski em psicopatologia consideram a noção de "espaço vivido", juntamente com a noção de "tempo vivido". Ao que Nise da Silveira complementa, por meio da leitura de Merleau-Ponty, para além da distância física, há uma "distância vivida" que nos liga às coisas pelo processo de significação (Silveira, 1982, p. 33).

Transformação do mundo em pintura

Naqueles encontros, diante do olhar atento de Mário Pedrosa (1994, p. 70), Emygdio atacava a tela de todos os lados, cobrindo-a com várias camadas de tinta. Nesse procedimento, "objetivos reais se casam às reminiscências

do passado”, as casas velhas, muros escavados ou a roça, surgem em uma elaboração imaginativa. A separação linear viria depois, em amplas camadas de um “simbolismo colorístico”, na mescla da imaginária interior, nos exemplos grandiosos de *Carnaval* (óleo sobre tela, 1948) e *Universal* (óleo sobre tela, 1948). A esse procedimento, Pedrosa confere o “poder transfigurador” do pincel de Emygdio; um homem tímido e silencioso, cuja intervenção no mundo foi pictórica.

Emygdio é no Brasil um pintor que sabe transfigurar os lugares banais da paisagem quotidiana em algo mais nobre e misterioso. Ele é o único, com efeito, que prepara o quotidiano para uma nova mitologia, conseguindo dar a fabulação que está faltando a lugares e praças comuns da cidade. (Pedrosa, 1994, p. 72)

A transformação do mundo em pintura opera em duplo sentido. De início, o pintor lança as formas, conteúdos e texturas do mundo sobre a tela, cria uma imagem do mundo. Depois, a apreensão da imagem pelo espectador converte o próprio mundo no conteúdo da pintura, por meio da experiência da diferença. O duplo sentido se impõe quando a transformação do mundo em pintura sugere uma produção social do próprio mundo; o mundo se constitui à imagem da pintura. O pintor, operando por dentro dos processos de percepção, “inventa” um mundo em comum.

Nos estudos em psicologia da estética e da arte, particularmente na abordagem fenomenológica e hermenêutica, o tema da transformação é central. Veja-se, por exemplo, o ensaio de Maria Antónia Jardim (2010) em defesa da imaginação como pedagogia alternativa, como ferramenta para engendrar metáforas e metamorfoses:

Há uma transformação do mundo em imagens polissensoriais e afetivas e é por aí que o nosso imaginário pessoal se constitui. A nossa herança familiar, o nosso com texto e os nossos afectos simbólicos influenciam esse mundo de imagens e nesse mundo, como concebe Merleau-Ponty, o ser humano é reenviado para si mesmo, sendo a experiência mais radical que podemos ter: a experiência do sujeito diferente do mundo mas que não existe sem ele. (Jardim, 2010, p. 67)

A transformação do mundo em pintura é uma experiência ambígua, pois também ela participa da reversibilidade do sensível, como diria Merleau-Ponty (1964). O filósofo reelabora o conceito de imagem, uma vez que a imagem foi mal reputada: “se acreditou que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental era um desenho desse gênero no nosso bricabraque privado” (Merleau-Ponty, 1964, p. 23). A imagem, o desenho, o quadro são “o interior do exterior e o exterior do interior”: “sem os

quais nunca se compreenderão a quase-presença e a visibilidade iminente que fundam todo o problema do imaginário". Nesse sentido, a *mimesis* não trata da substituição das coisas do mundo por objetos icônicos, pois a imagem está inscrita no corpo e na textura do próprio mundo.

Diante das obras de Engenho de Dentro, entre Emygdio e Raphael, não foi outra a conclusão de Frayze-Pereira (1995) senão da abissal experiência da alteridade. Esse pensador elaborou o principal estudo filosófico acerca da recepção estética em exposições de arte incomum, no Brasil. A definição de experiência estética em Frayze-Pereira (2006) foi, ela mesma, cunhada na tematização da recepção da obra de arte, em experiências nas quais o eu é solicitado a abrir-se para aquilo que é o outro, na dimensão da alteridade, marcada pelo contato com o diferente. A percepção das obras de arte da coleção do Museu de Imagens do Inconsciente é "duplamente diferente", ou seja, quando o outro é o "louco", emerge a questão: "quem é o sujeito dessa visão?". Ao que conclui o autor: "O paradoxo da visão orienta o espectador para a questão da identidade e da diferença (ou, mais fundamente: da identidade na diferença, pois o bule de Raphael [de Engenho de Dentro] não é o de Matisse e ambos são desenho e pintura)." (Frayze-Pereira, 1995, p. 136)

O conceito de *mimesis* prolonga a ambiguidade na relação da imagem com o mundo percebido, explicitando o "poder transfigurador" no enfrentamento do paradoxo da pintura de paisagens, no jogo entre identidade e diferença. O termo grego *metamórphosis* indica a transformação de um ser em outro ou a mudança de forma ou de estrutura na vida de certos animais. A palavra transformação, do latim *transformatione*, é o ato ou o efeito de transformar, mudar. Na história, o termo que articula o jogo da transformação das imagens foi designado *mimesis*, o qual não desdobra tão-somente os processos da produção do objeto icônico em si, mas também os processos sociais nos quais a imagem opera para transformar o mundo em pintura (Andriolo, 2014a).

No entanto, não se trata da *imitatio* clássica, refere-se ao jogo social da *mimesis* que descreve um processo simbólico e sensível de semelhanças e diferenças, entre os polos da identificação catártica e do distanciamento crítico (Costa Lima, 1981). O filósofo Hans-Georg Gadamer (1992, p. 111) considerou a importância da compreensão da *mimesis*, não de modo restrito à arte clássica, mas na interpretação da arte moderna. A *mimesis* não se limita ao tema da referencialidade, diz respeito ao fenômeno primário do reconhecimento de algo que já se conhece em outra forma. Para Gadamer, a experiência mimética é uma relação na qual se realiza uma metamorfose. A *mimesis* não trata apenas da conversão do mundo em elementos pictóricos por meio da atividade do pintor, uma vez que "a pintura pinta as condições de visibilidade segundo sua modalidade historial e não as condições da reprodução do real" (Escoubas, 2005, p. 164).

No caminho proposto em Costa Lima (1989, p. 62), a *mimesis* é um conceito

destinado à compreensão do espaço social de circulação da imagem, entre o autor e o espectador, cuja atividade da imaginação cria novos mundos e impõe a experiência da alteridade. O fundamento da diferença pela imagem dá-se em sua apresentação no campo estético, no qual a imagem opera a mediação entre o eu, os outros, o mundo em comum e o objeto icônico (formas, conteúdos, acontecimento, etc.). No seu uso corrente, o conceito de *mimesis* supõe uma homogeneidade entre o representado (referente) e o representante (objeto da *mimesis* ou *mimema*), este último “importa enquanto ilustra uma determinada visão de mundo” (Costa Lima, 1981, p. 227). No entanto, conclui Costa Lima: “o próprio da *mimesis* consiste em, através de um uso especial da linguagem, fingir-se outro” (p. 229). A retomada da *mimesis* recusa o modelo da imitação para focalizar o jogo social no qual se produz a diferença: *mimesis* trata de um abrir-se para a experiência do outro.

Nessa abordagem, evita-se o equívoco de julgar que o conteúdo da pintura reproduz o mundo em comum ou expressa o interior do outro de modo transparente, porque, efetivamente, o que se tem diante dos olhos é um objeto icônico, resultado tanto de processos materiais de objetivação, quanto de uma produção simbólica, ambos situados entre relações sociais. Observando o conjunto de pinturas de paisagem guardadas no Museu Osório Cesar, no Hospital de Juquery (São Paulo), pode-se indicar a relevância do gênero paisagístico entre os internos daquela instituição, não como reprodução de um mundo em comum, mas como tensão viva entre o interior e o exterior, o eu e o outro. O exemplo das imagens produzidas por Rubens Garcia, interno do Juquery na década de 1950, evidencia as trocas entre o real e a fantasia, a partir das quais emergem as faces dos próprios internos daquela instituição, a visibilidade de sujeitos invisibilizados; a contestação do poder do interprete e o reconhecimento do valor e da humanidade daquelas imagens (Andriolo, 2006; 2014b).

Observando de modo transversal a série de paisagens, o procedimento a se destacar é mescla entre percepção e memória na transformação do mundo em pintura, integração de espaço e tempo através da imaginação criadora. O pintor realiza uma coordenação de imagens provenientes de lugares diferentes, dentro do espaço do quadro. A integração entre espaço e tempo, passado e presente, o real e o fabuloso, notável nas pinturas de Emygdio, corresponde mais ao jogo das múltiplas realidades na vida cotidiana, conforme os estudos fenomenológicos (Schutz & Luckmann, 1974), do que uma tentativa de imitação do mundo exterior ou uma projeção de um mundo interior.

Aquele jogo complexo, ao qual está-se referindo em termos de *mimesis*, implica o corpo do artista na transformação do mundo em pintura. Em suas paisagens, Emygdio imprime seu rico colorismo na tela através de recortes e transições, segmentando o deslizamento do olhar na continuidade da textura da tela, enquanto o próprio mundo aparece como um espaço lacunar,

heterogêneo e difuso. No encontro com o olhar de Mário Pedrosa, atento às questões históricas da sociedade brasileira, à formação de nosso imaginário e à questão da alteridade, a transformação do mundo resta na forma de conflito. Quando as imagens daqueles artistas ganham o espaço social, percebe-se o mundo da internação, reconhece-se o mundo em outra forma pela percepção do artista. A transformação do mundo configura-se com a imprescindível contribuição do olhar do outro.

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo, FAPESP (Programa Regular de Auxílios a Pesquisa, 2016/20164-6).

Notas

¹ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989 (escrito entre 1688 e 1708); Pierre Henri de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Forgotten Books, 2018 (original de 1800); Carl Gustav Carus, *Nine letters on landscape painting*, Los Angeles, Getty Research Institut, 2002 (originais de 1831).

² As pinturas de Emygdio de Barros podem ser vistas no importante catálogo do *Museu de Imagens do Inconsciente* (Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UFRJ, 2 ed. 1994). Na internet, entre outros, no site da Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22976/emygdio-de-barros>

³ De modo muito esquemático, conjuntos iconográficos organizados por Glória Chan (2016) são: (1) as “paisagens iniciais”, entre 1947 e 1949, pintadas com equilíbrio, colorismo, toques de imaginação, sem sinais de dissociação; (2) delimita as

“paisagens interiores”, por volta de 1950, quando ocorre uma “explosão do inconsciente”, colorido intenso e imagens simbólicas; (3) “oficinas mecânicas”, em geometrias e vermelhos, associadas ao Arsenal da Marinha; (4) “paisagens rurais”, pintadas a partir de 1950, quando foi residir com uma família no interior, em Teresópolis; (5) Emygdio retorna à internação em 1965, passa a pintar então “imagens do hospital psiquiátrico”, em cores frias e poucos elementos simbólicos, mas grande carga emocional, na conjugação de memórias e representações do espaço vivido; (6) volta-se para o ateliê de pintura, em um espaço plástico organizado, cores e objetos, em cuidadosa composição; (7) por fim, trata de “pinturas ao ar livre”, os jardins do hospital e outras localidades.

Referências:

- Andriolo, A. (2006). O silêncio da "pintura ingênua" no ateliê psiquiátrico. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, 22(2), 227-232.
- Andriolo, A. (2014a). A transformação do mundo em pintura: estudos em psicologia social das imagens. Tese de Livre Docência. São Paulo: Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.
- Andriolo, A. (2014b). A política das imagens do inconsciente: psicologia social e iconologia crítica. *Revista Eletrônica Memorandum: memória e história em psicologia*, 26, 90-109.
- Andriolo, A. (2016). No rastro das imagens do inconsciente: introdução histórica da relação arte e loucura, entre 1900 e 1940. In Melo, W.; Resende, P.; Baeta, S.; Souza, T. (org.). *Mobilização, cidadania e participação comunitária* (pp. 229-265). Rio de Janeiro: Espaço Artaud.
- Arantes, O. (1991). Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Scritta/Página Aberta.
- Argan, G. (1980). Ideology and iconology. In Mitchell, W. *The language of images* (pp. 15-23). Chicago: The University of Chicago Press.
- Burke, P. (2004). Testemunha ocular: história e imagens. Bauru: EDUSC.
- Cesar, O. (1934). *Arte nos loucos e vanguardistas*. Rio de Janeiro: Flores & Mano.
- Cesar, O. (1929). A expressão artística nos alienados. (contribuição para o estudo dos símbolos na arte). São Paulo: Oficinas Graphicas do Hospital de Juquery.
- Chan, G. (2009). Emygdio de Barros: o poeta do espaço. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Chan, G. (2016). Emygdio de Barros: o poeta do espaço. In Melo, W. (org.). *Mobilização, cidadania e participação comunitária* (pp. 267-278). Rio de Janeiro: Espaço Artaud.
- Club dos artistas modernos - um laboratório de experiências para a arte moderna. *Rumo*, São Paulo, n. 4, ago. 1933, p. 16.
- Costa Lima, L. (1981). Representação social e Mimesis. In *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria* (pp. 216-236). Rio de Janeiro: F. Alves.
- Costa Lima, L. (1989). O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos. 2 ed. São Paulo: Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Delacampagne, C. (1989). *Outsiders: fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*. Paris: Mengès.
- Dubuffet, J. (1999). *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard.
- Escoubas, E. (2005). Investigações fenomenológicas sobre a pintura. *Kriterion*, 46(112), 163-173.
- Fabris, A. (1994). Modernism: nationalism and engagement. In: *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 72-83.
- Frayze-Pereira, J. (1995). *Olho D'Água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta.
- Frayze-Pereira, J. (2006). *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Frayze-Pereira, J. (2009). *Estética da forma: Mário Pedrosa - crítica de arte, psicologia e psicanálise*. *Ide*, 32(48), 130-146.
- FUNARTE/IBAC (1994). *Museu de Imagens do Inconsciente*. Coordenação de Artes Visuais. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UFRJ.

- Gadamer, H.-G. (1992). *Mimesis et poesie & Art et imitation*. In Gadamer, H.-G. *L'actualité du beau* (pp. 105-126). Poulin, E. (Org.). Aix-en-Provence: Alinea.
- Gullar, F. (1994). *Emygdio*. In FUNARTE/IBAC. *Coordenação de Artes Visuais. Museu de Imagens do Inconsciente* (pp. 78-80). 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UFRJ.
- Jardim, M. A. (2010). *Psicologia da Arte: A imaginação como pedagogia alternativa e a função terapêutica da literatura em Alice no País das Maravilhas*. Porto: Ed. Universidade Fernando Pessoa.
- Lajarte, I. (1995). *Anciens villages, nouveaux peintres: de Barbizon à Pont-Aven*. Paris: l'Harmattan.
- Leite, J. R. T. (1999). *500 Anos de Pintura Brasileira*. Silva, R. (Ed.). São Paulo, Brasil: LOG ON Informática.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo (1956). *50 Anos da paisagem brasileira [Catálogo da exposição]*. São Paulo, SP, Brasil.
- Panofsky, E. (1967). *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of Renaissance*. New York: Harper & Row. (Original publicado em 1939)
- Pedrosa, M. (1994). *Emygdio*. Em FUNARTE/IBAC. *Coordenação de Artes Visuais. Museu de Imagens do Inconsciente* (pp. 62-74.). 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UFRJ. (Original publicado em 1980)
- Pedrosa, M. (1996). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Arantes, O. (org.). São Paulo: Edusp.
- Pedrosa, M. (1995). *Política das artes: textos escolhidos I*. Arantes, O. (org.). São Paulo: Edusp.
- Porret-Forel, J. (1993). *Aloïse et le théâtre de l'univers*. Genève: Skira.
- Prinzhorn, H. (1984). *Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asile*. Paris: Gallimard. (original publicado em 1922)
- Roger, A. (2010). *La naissance du paysage en Occident*. In Salgueiro, H. A. (org.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar* (pp. pp. 33-39). São Paulo: CBHA / CNPq / FAPESP.
- Schutz, A.; Luckmann, T. (1974). *The Structures of the Life-World*, London.
- Silveira, N. (1966). *20 anos de terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro*. *Revista Brasileira de Saúde Mental*, 12, 17-161.
- Silveira, N. (1982). *Imagens do inconsciente*. 2 ed. Rio de Janeiro: Alhambra.
- Silveira, N. (1992). *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática.
- Thévoz, M. (1980). *L'Art Brut*. Genève: Editions d'Art Albert Skira.
- Valladares, C. (1966). *Primitivos, Genuínos e Arcaicos*. *Cadernos Brasileiros*, 8(2), 40-48.
- Zanini, W. (1981). *A Bienal e os artistas incomuns*. In *Arte Incomum* (pp. 7-8). *Catálogo de Exposição. XVI Bienal de São Paulo*, 16 out. a 20 dez..
- Weber, M. (1984). *Prinzhorn: l'homme, la collection, le livre*. In Prinzhorn, H. *Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d'asile* (pp. 1-40) Paris: Gallimard.

Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse. A ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário.¹

Marlon Miguel

Pesquisador FCT no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa e pesquisador afiliado do ICI Berlin. É doutor em Artes Plásticas pela Universidade Paris 8 e em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua pesquisa atual foca nas interseções entre as artes, a psiquiatria, a filosofia e a antropologia.

mcmiguel@fc.ul.pt

Resumo

Esse ensaio explora a intrínseca relação entre escatologia e o imaginário do mar na obra do artista Arthur Bispo do Rosário. Bispo era um homem negro que passou a maior parte de sua vida em instituições psiquiátricas. Há uma importante afinidade entre seus delírios psicóticos e a produção de várias centenas de objetos, muitos deles barcos ou formas que mantêm uma relação com o mar. Seus objetos podem ser portanto considerados a partir das marcas deixadas pelo trauma do comércio de escravos no Atlântico e abrem reflexões sobre colonialidade e racismo estrutural no contexto brasileiro.

Palavras chave

Bispo do Rosário; Arte; Loucura; Desordem; Decolonialidade; Mar; Memória.

Abstract

This essay explores the intrinsic relationship between eschatology and the imaginary of the sea, which features in the work of artist Arthur Bispo do Rosário. Bispo was a black man who spent most of his life in psychiatric institutions. There is an important interplay between his psychotic deliriums and the production of hundreds of objects, many of them ships or forms that relate to the sea. These objects open up a discussion on decoloniality as they are embedded with marks left by the transatlantic slave trade.

Keywords

Bispo do Rosário; Art; Madness; Disorder; Decolonialism; Sea; Memory.

É dito: pelo chão você não pode ficar
 Porque lugar da cabeça é na cabeça
 Lugar de corpo é no corpo
 Pelas paredes você também não pode
 Pelas camas também você não vai poder ficar
 Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
 Porque lugar da cabeça é na cabeça
 Lugar de corpo é no corpo
 *

Eu sou Stela do Patrocínio
 Bem patrocinada
 Estou sentada numa cadeira
 Pegada numa mesa negra preta e crioula
 Eu sou uma nega preta e crioula
 Que a Ana me disse
 Stella do Patrocínio²

Introdução: como ler a obra de Bispo?

Esse ensaio propõe explorar uma constelação de problemas que se encontra no coração da obra de Arthur Bispo do Rosário. Em sua produção, percebemos uma intrigante relação entre sobrevivência, resistência, mar, memória e invenção artística. Proponho articular esses termos a partir de duas linhas principais. A primeira diz respeito à narrativa escatológica que Bispo constrói: sua *missão* de representar o mundo através da criação de um inventário de objetos que seriam capazes de *resistir ao fim dos tempos*. A segunda, para além do discurso intencional do artista sobre sua própria produção, diz respeito a uma outra forma de resistência, dessa vez ao esquecimento e à obliteração – resistência ao destino que lhe fora imposto por conta de seu estatuto racial, social e clínico. Acredito assim que os objetos fabricados por Bispo podem ser lidos a partir de uma estratégia inventiva de processos de rememoração e de uma certa forma de *escrita de sobrevivência* – que implicam sempre ao mesmo tempo dimensões individuais e coletivas. Nessa veia, gostaria de enfatizar em particular, dentre as centenas de objetos preservados, as inúmeras embarcações que ele construiu e sua relação íntima com o mar, no que poderíamos de chamar de uma *ecologia marítima*.

Se as figuras do barco, do naufrágio e do mar possuem uma longa história extremamente metafísica funcionando mesmo como espécies de “metáforas paradigmáticas da existência”,³ gostaria aqui de propor uma alternativa: que naveguemos por outras águas, que reencontremos a concretude da experiência social e histórica inscrita nessas figuras e materializadas nos objetos de Bispo. Nesse sentido, torna-se possível afirmar que há um trabalho de memória

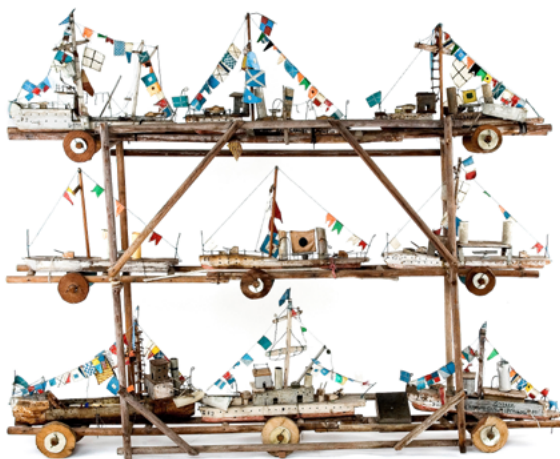


Figura 1: Distroey – Rio Grande do Norte
 – Acervo do Museu Bispo do Rosario
 Fotografia: Rodrigo Lopes

articulado pela e na produção de Bispo, que se relaciona com sua experiência de sujeito em um mundo que é – precisamos mais do que nunca enfatizar – irremediavelmente marcado pelo comércio transatlântico de escravos.

Gostaria assim de sugerir uma reflexão, inspirada também por outros pensadores contemporâneos, sobre a produção de Bispo pelo prisma de uma crítica ao racismo estrutural. Parece-me importante enfatizar um aspecto que durante muito tempo foi evitado na recepção de sua obra, a saber, que se trata da produção de um homem negro em uma sociedade marcada de modo estrutural por elementos racistas e coloniais.⁴

É nesse sentido portanto que as diversas embarcações feitas por Bispo ao longo de sua vida podem ser lidas como parte de uma certa *ecologia do barco*, de uma *ecologia marítima*. Esses objetos constituem formas que lidam com, agenciam e reagenciam elementos mnemônicos inscritos em seu corpo.

Arthur Bispo do Rosário: o homem e sua missão

Bispo passou a maior parte de sua vida confinado em instituições psiquiátricas e há uma importante relação entre elementos biográficos, seus delírios psicóticos e a produção de várias

centenas de objetos, muitos dos quais embarcações ou que mantêm uma relação com o mar. Durante muito tempo, o artista permaneceu uma figura misteriosa e pouco se sabia do seu passado. Pesquisas de arquivo, entrevistas com ele e com pessoas que o conheceram, e análises importantes de sua obra nas últimas décadas tornaram possível reconstituir parcialmente sua trajetória.

Uma obra importante para essa reconstituição é a sua biografia, escrita por Luciana Hidalgo e publicada pela primeira vez em 1996, que reúne informações sobre sua vida. Arthur Bispo do Rosário Paes nasce por volta de 1909-1911 em Japarutuba, Sergipe, nordeste do Brasil.⁵ A cidade de Japarutuba era originalmente uma aldeia Tupi, cuja população foi atingida e reduzida por um surto de varíola no século XVIII. A aldeia foi em seguida ocupada por Carmelitas durante um certo período - a chamada Missão Japarutuba, que é mencionada em um bordado de Bispo - e permaneceu uma cidade extremamente católica. Bispo passa seus primeiros anos imerso em uma atmosfera religiosa de procissões, forte moral cristã, histórias de pecado e de mártires benditos, misturada com elementos de matrizes africanas e indígenas. Além disso, a cidade possuía uma forte tradição de bordado que pode ter inspirado o interesse mais tarde de Bispo por essa técnica. Alguns anos depois, registros afirmam que Bispo se muda com seus pais para a Bahia a fim de trabalhar em uma fazenda de cacau.⁶ Com quinze anos, ingressa na Marinha e mais tarde se muda para o Rio de Janeiro.⁷ Torna-se boxeador e acaba expulso da Marinha por "razões disciplinares", segundo registros da própria instituição. Em seguida, trabalha na companhia de eletricidade do Rio de Janeiro e mais tarde na casa de uma família burguesa (a família Leone) - onde é empregado doméstico, "faz-tudo" e até segurança do patriarca, em troca de alimentação e alojamento, e recusando, por princípio, um salário que seria visto por ele como a origem de todos os pecados. Enfim, vai trabalhar em uma clínica do cunhado do patriarca, vivendo no sótão, que se torna também seu primeiro "ateliê".

Na noite de 22 de dezembro 1938, Bispo tem o que foi provavelmente seu primeiro "surto": sete anjos descem à Terra, o conduzem ao bairro de Botafogo, de onde ele inicia uma peregrinação até uma igreja no centro da cidade. Esse acontecimento é crucial e é narrado como um momento de revelação: ele é Jesus Cristo - ou, em outras variantes, seu filho ou ainda "Arthur Jesus", forma utilizada para assinar algumas de suas obras - e viera à Terra para julgar os vivos e os mortos. A história tem algumas variantes, mas é narrada por ele mesmo em entrevistas dadas no fim da vida na Colônia Juliano Moreira,⁸ além de se encontrar em parte bordada em um grande estandarte (ver Figura 2).

A partir desse momento, Bispo alega ter começado a ouvir vozes que o obrigavam a trabalhar e a produzir seus objetos. Em uma entrevista, afirma claramente que não era uma opção deixar de trabalhar, mesmo quando não quisesse. Tratava-se de uma tarefa divina dada por "vozes" e não lhe restava



Figura 2: (abaixo, detalhe) *Eu Preciso Destas Palavras*. Escrita - Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

senão obedecê-las - Bispo afirma ser “escravo” delas ou ainda “escravo do Senhor”.⁹

Após esse primeiro grande “episódio”, Bispo vaga durante dois dias antes de ser preso pela polícia. O registro criminal o define como “negro, sem documentos e indigente”. É em seguida transferido para o Hospital Nacional dos Alienados em dezembro de 1938 e em seguida para a Colônia Juliano Moreira em janeiro de 1939, onde se tornaria o paciente número 01662. Como um personagem típico da sociedade brasileira - pobre e negro -, Bispo é apenas mais um sem nome, nem história, nem identidade, um mero “indigente” a ser trancado longe da esfera do visível. Ao morrer, meio século mais tarde, seu registro o definiria com algumas poucas palavras.

Bispo faz algumas idas e vindas entre essas duas instituições (com alguns períodos de internação também no Centro Psiquiátrico Nacional/Centro Psiquiátrico Pedro II até 1948).¹⁰ A uma semana do golpe militar de 1964, Bispo volta à Colônia, permanecendo internado até o fim da sua vida e coincidindo com os anos mais sombrios da história psiquiátrica brasileira. Em 1967, segundo pesquisas do crítico de arte e curador Frederico Moraes, principal responsável pela primeira reabilitação e recepção da obra do Bispo, o artista é colocado em uma pequena célula de seis metros quadrados. Nesse período, ele teria começado a novamente ouvir as vozes obrigando-lhe a trabalhar, a produzir seus objetos e que o lembravam de sua missão redentora na Terra:¹¹ “Minha missão é essa, é conseguir isto, o que eu tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz”.¹²

Após certo período internado, Bispo inicia progressivamente a expansão de seu território, ocupando outras celas - até um total de onze espaços do Hospital no fim de sua vida - e que servirão ao mesmo tempo como sua morada e seu ateliê. Aos poucos, transforma assim a clausura do manicômio em uma espécie de instalação viva, um labirinto de corredores, galerias, passagens,

que é constantemente reagenciada. Em certas celas, estoca objetos e materiais para seus objetos (tais como tijolos, telhas, cacos de vidro, seringas, etc.); em outras, instala e “expõe” os diferentes objetos produzidos; em outras ainda, mantém utensílios de cozinha com os quais cozinha ou, por exemplo, faz café que troca com outros pacientes por materiais e ferramentas. Essa ocupação do espaço asilar é possível graças à posição singular que Bispo mantém na Colônia e às funções que exerce: limpeza dos espaços, ajudante dos enfermeiros, ou ainda “xerife”, impondo ordem no asilo, acalmando e mesmo batendo em pacientes em momentos de crise, administrando-lhes medicamentos prescritos pelos médicos. Dessa forma, ganha o respeito tanto de pacientes quanto da equipe hospitalar, que aceita as suas estranhas manias e lhe concede uma liberdade relativa, mas suficiente para fazer mais ou menos o que quisesse.

Dentre seus modos, Bispo exercita uma espécie de prática ascética, comendo muito pouco e jejuando por longos períodos. Segundo suas palavras, busca assim “secar” em vista da “transformação” necessária pela qual teria que passar a fim de se tornar um “santo”. Evita tomar os mesmos medicamentos que ministra aos outros pacientes com medo de adormecer seus sentidos. Por fim, o espaço das celas onde vive se torna um território protegido, fortificado, onde apenas àqueles que sabem “nomear a cor de sua aura” – azul – é dado acesso. Cada vez que as vozes se tornam novamente muito fortes e presentes, Bispo busca refúgio em seu espaço, evitando contato com outras pessoas, às vezes mantendo-se isolado por vários meses.

Nunca é demais lembrar que as condições dos asilos brasileiros eram então absolutamente terríveis e que a maneira como o sistema psiquiátrico fora implementado no Brasil seguia os princípios da eugenia e da higiene mental, assim como ideias de “limpeza da raça”. Esses elementos em parte explicam o porquê de Bispo ter permanecido internado durante tanto tempo, já que negros permaneciam em média um tempo desproporcionalmente muito maior do que brancos.¹³

Isto dito, e em contraste com figuras como Antonin Artaud ou Gérard de Nerval, por exemplo, Bispo não parecia enxergar seu confinamento no asilo tanto como um tormento, mas chegou a falar de um “sinal de reconhecimento”¹⁴ de sua “visão”, de sua “missão na Terra”. Além disso, através dos seus “delírios” – ou o que o próprio Bispo preferia chamar de suas “visões” e “vozes” que lhe ordenavam – e através dos objetos produzidos, encontrou uma maneira ao mesmo tempo de sobreviver e de organizar, de estabilizar a sua loucura. Essa *organização* de sua maneira singular de estar no mundo implicou na construção de um mundo para si próprio, indissociável de uma “mitopoética”¹⁵.

Com o termo de “mitopoética”, retomado de Claude Lévi-Strauss (em *O pensamento selvagem*), Marta Dantas busca mostrar o complexo gesto de bricolagem feito por Bispo em sua obra e em sua *auto-ficção*, as duas faces de uma mesma operação de síntese de elementos religiosos, culturais, materiais, biográficos. Tal síntese pode ser lida como uma tentativa de produção

de sentido e portanto de ancoragem existencial – como percebe François Tosquelles em um livro sobre a típica relação entre experiência do fim do mundo e a loucura, “o homem se mantém no interior da concepção do mundo que fabrica para si próprio”.¹⁶ Como em realidade, e apesar das pesquisas recentes, pouco se sabe sobre a vida de Bispo e poucos registros produzidos pelo próprio existem, a reconstituição de sua biografia permanecerá sempre um trabalho limitado e no fim indissociável de uma tal construção “mitopoética”, resultado do pouco que o próprio artista contou, da sua obra e enfim da sua recepção. Resta saber do que essa poética é testemunho e o que sua obra, em sua sobrevida, permite agora ler e interrogar.

O inventário de Bispo: resistir ao fim dos tempos

A obra de Bispo articula portanto elementos do asilo, da sua própria história, da cultura e de tradições diversas populares, de pessoas que encontrou ao longo da vida, com quem viveu ou falou, no asilo e alhures. Seus objetos devem ser lidos como parte de um sistema único e rigoroso que, em suas palavras, deveria “representar os materiais existentes na Terra”.¹⁷ Minha proposta não se resume a ler sua produção unicamente pelo prisma biográfico; no entanto, a recontextualização de sua trajetória parece importante para *situar* sua obra, para enfatizar os elementos raciais e coloniais que marcaram sua vida: da infância em Japarutuba a uma fazenda de cacau; da juventude na Marinha a empregado faz-tudo de uma família tradicional da burguesia carioca; enfim, de indigente negro ao esquecimento no manicômio, onde se torna “escravo” – segundo, como vimos, suas próprias palavras – de vezes que lhe obrigam a trabalhar.

A fim de produzir suas peças, Bispo reúne materiais e objetos cotidianos tais como fitas, talheres, tecidos, sapatos – tudo aquilo em que conseguia pôr as mãos; certas obras são constituídas somente por séries alinhadas de um mesmo tipo de objeto como botas ou talheres. Pouco mais de oitocentos objetos foram preservados ao longo dos anos.¹⁸ Frederico Morais e a psicóloga Denise Almeida Correa, então responsável pelo Museu Nise da Silveira, iniciam uma organização e classificação da obra de Bispo. Em particular, são eles que dão nomes a diversos objetos, assim como às séries – por exemplo, “O.R.F.A” (Objetos Recobertos por Fio Azul, também chamados às vezes de objetos “mumificados” ou “embalsamados”), “Estandartes”, “Assemblages” (que Bispo preferia chamar de “Vitrines”), combinando diversos itens e materiais cotidianos, inorgânicos, mas às vezes também orgânicos (ver, por exemplo, figura 3).

Ao organizar, classificar e nomear a produção de Bispo, Morais propõe, de forma ambígua, inscrever sua produção no contexto e no discurso da produção artística moderna e pós-moderna. Embora meu foco aqui não seja analisar o gesto de Morais, parece-me importante mencionar alguns elementos. Ao transformar Bispo em um artista contemporâneo, corre-se o risco de perder o

ponto inicial de sua obra, a *situação* da qual ela emerge, isto é, de dentro do manicômio. Isso não significa de forma alguma fazer concessões paternalistas que permitiriam somente assim considerar sua produção como “artística”. Ao contrário, é preciso reconhecer os procedimentos e gestos conceituais extremamente complexos que a obra de Bispo realiza. E com efeito, muitas leituras nas últimas décadas destacaram a relação que seus objetos mantêm com uma obra neodadaísta, um *ready-made* Duchampiano - o objeto “Roda da fortuna” de Bispo lembra de maneira espantosa a *Roue de bicyclette* do artista francês -, um pop Warholiano, um parangolé Oiticiano, uma obra de arte total à la Kurt Schwitters.¹⁹ Tais comparações são válidas e produtivas, mas é preciso observar que Bispo jamais tentou questionar os códigos da história da arte e fez tudo o que fez por outras razões. Por outro lado, é preciso reconhecer o valor estratégico no gesto de Moraes: conceder prestígio simbólico à produção de Bispo inscrevendo-a na história da arte tradicional de modo a atrair interesse por ela. É precisamente dessa forma que o curador obteve o que almejava, a saber, o reconhecimento da obra de um homem negro e louco produzida na periferia do capitalismo, salvando-a assim do esquecimento e da destruição.

Além das classificações de Moraes e Correa, Bispo criou uma diversidade de outros tipos de objetos: mantos, bastões, mapas, pequenas instalações, miniaturas de objetos (carrosséis, pipas, carros de boi...), faixas inspiradas de concursos de “Miss World” - que participam do que o curador e crítico Paulo Herkenhoff chama de uma “geografia pop”.²⁰ O trabalho com tecido feito por Bispo é com frequência de um bordado preciso, de grande complexidade, muito detalhado e repetitivo. Dentre os mantos, encontram-se os chamados *Capa de Exu* e o mais famoso *Manto da apresentação*.



Figura 3: Abajour - Acervo do Museu Bispo do Rosário
Fotografia: Rodrigo Lopes

*

Os chamados O.R.F.A são bastante reveladores da relação entre escatologia e o “mal de arquivo”²¹ da produção de Bispo. Esses objetos são frequentemente representações do mundo doméstico ou do trabalho humano, e constituem, como Morais e Flavia dos Santos Corpas indicam, uma espécie de “inventário completo de um certo estágio da sociedade brasileira”, uma “arqueologia existencial”, “duplos ou sombras de objetos que existiram antes”.²² Trata-se de cerca quinhentos objetos, enrolados por um fio azul proveniente dos uniformes dos pacientes ou do próprio Bispo, identificados por um número e o nome correspondente do objeto (ambos bordados no objeto): *A63 Pião* (ver Figura 4) ou *70 G Regador*, por exemplo. Com efeito, tais objetos parecem fazer parte de um processo de catalogação; foram todos produzidos no confinamento do asilo, “embalsamados” com a linha azul de modo que pudessem resistir à passagem do tempo, sobreviver aos fins dos tempos.

Os O.R.F.A. fazem parte de um mundo rigorosamente organizado e se relacionam com o que o próprio Bispo chamava repetidamente de a sua “missão” – como vimos, nas suas palavras, “representar os materiais existentes na Terra”. Com a palavra “representar”, podemos avançar que Bispo se refere à tarefa de *arquivar* tais objetos, de produzir um inventário do que seria salvo para – e exposto no – Juízo Final. Seguindo a mesma lógica, em vários outros objetos, Bispo inscreve em seus objetos o nome das pessoas que seriam igualmente redimidas. É o caso de várias mulheres, que em seu imaginário religioso eram vistas como “puras” e “virgens” – em um famoso e grande estandarte, lê-se como ele espera pelas “virgens em cardumes”.²³

A tripla questão do inventário, da catalogação – “catalogador do universo” responsável por uma “poética do inventário”, diz Aquino²⁴ – e da representação tem sido enfatizada por diversos teóricos e críticos da obra de Bispo. Ela segue

Figura 4: Pião – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes



a lógica de uma “poética da acumulação”, de uma repetição organizadora que busca uma compreensão e uma forma de “se incluir na história (que o exclui)”, uma forma de “reescrever o mundo”.²⁵ Corpas, que insiste na importância do termo “representação” no discurso de Bispo, identifica três gestos principais ligados a sua poética do inventário: “extrair”, “reunir”, “registrar”.²⁶ Através deles, o artista produz uma obra complexa e coerente, através da qual constrói seu próprio mundo e toma posição nele – e eu diria mais, tal forma de construção constitui uma estratégia para tomar posição diante da violência da história.

É preciso frisar que o acúmulo de objetos cotidianos não se reduz a uma mera reprodução ou reificação, mas parte de uma escolha artística: removê-los de seu contexto habitual, reagenciá-los, reorganizá-los, expô-los segundo um modo específico e refletido. Essa escolha diz respeito assim a uma forma de *tomar posição em seu delírio* e pode ser compreendida como uma forma de organizar sua “desordem”. É o que percebe com exatidão Louise Bourgeois ao tomar conhecimento da obra de Bispo: “Ele estava buscando uma ordem no caos, uma estrutura, ritmo do tempo e do pensamento. Pode-se dizer que buscar uma garantia de sanidade é o princípio da organização atrás de todo o seu trabalho”.²⁷

No contexto da obra do Bispo, apesar de seu confinamento durante tanto tempo no manicômio e de não ser um artista “formado”, parece-me importante pôr em perspectiva a noção de “arte bruta”, sobretudo por conta das mistificações e confusões que dela derivam. Jean Dubuffet avançou com o termo que o autor de tais criações ditas “brutas” não teria sido corrompido pelos movimentos culturais, que ele as teria criado a partir de uma vontade subjetiva “profunda”, original, “espontânea”, “sem mediação”.²⁸ A noção de “arte bruta” é necessariamente portanto assombrada pelas ideias de “autenticidade” e de “imediatez”. Apesar de ser tentador utilizá-la para descrever a obra de Bispo, o que interessa justamente é, ao contrário, sua *mediação* com o mundo e com a história; que, em primeiro lugar, não se trata simplesmente de uma invenção espontânea, mas que é fruto de um trabalho persistente, e que, em segundo lugar, permanece atenta a e em diálogo com esse mundo e essa história, e mesmo com outras obras do cânone da arte – e isso tudo *apesar* das intenções conscientes, voluntárias do artista.²⁹

Nesse sentido ainda, a operação de passar do discurso da loucura à ideia de “delírio” proposta por Tania Rivera na curadoria da exposição *Lugares do Delírio*,³⁰ é bastante fecunda. Em suas palavras, “o campo da produção artística pode ser rigorosamente tomado como terreno cultural de construção de realidade. Na arte, delira-se – ou seja, o pensamento sai dos trilhos habituais, dos eixos imaginários que fixam a realidade ‘comum’ na qual nos alienamos”.³¹ Ao deslocar a perspectiva da loucura para o delírio, Rivera propõe uma alternativa aos impasses dos discursos da “arte bruta” e desloca o problema. Sua operação reativa um certo gesto freudiano que permitira observar a dimensão



Figura 5: Capa de Exu – Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

positiva da desordem. Para o fundador da psicanálise, o delírio (*Wahnbildung*) é entendido como uma forma de produção de subjetividade, uma forma de “cura ou tentativa de reconstrução”.³² Rivera ecoa também a posição de Moraes que enxergara nos delírios de Bispo uma tentativa de “ordenação das ideias, elaboração de conceitos”.³³ De certa forma, a produção de Bispo é a sua forma de (re)construção do mundo, de (re)organização do que a ordem psiquiátrica considerou a sua “desordem” – “esquizofrênico paranoico”, “delírio ou ilusão de grandeza”, etc. segundo os diversos diagnósticos recebidos ao longo da vida.

Para além dos três gestos invocados por Corpas para se pensar o trabalho de Bispo, poderíamos propor um quarto: o *performar*. Com efeito, o artista utiliza a palavra “representação” também com uma conotação performativa e, como indicado antes, seus mantos são objetos que ele veste e servem à incorporação de uma certa figura ou disposição. O *Manto da apresentação*, no qual trabalhou durante várias décadas, era concebido por Bispo como peça fundamental que ele vestiria antes de morrer para realizar sua derradeira performance, diante de Deus no Dia do Juízo Final – e em sua parte interna, é possível ler os nomes das pessoas que seriam redimidas. Ademais, é sabido como o artista escolhia exatamente como fotos dele e de seus objetos deveriam ser tiradas – frequentemente focando na sua sombra e não no seu corpo, de modo a dar ênfase aos objetos –, como agenciava suas obras no espaço, como representava e performava ações e gestos durante essas sessões de fotografia.

A *Capa de Exu* (ver Figura 5) é também particularmente interessante. Com as cores vermelhas e pretas, uma espécie de coroa – elementos fundamentais que permitiram a associação com Exu –, o objeto de fato se assemelha com a capa utilizada em trabalhos espirituais na tradição da Umbanda e do Candomblé. Embora não tenha sido o próprio Bispo que batizou assim o objeto,

que não se saiba exatamente como (e mesmo se) ele conceitualizava o orixá - que foi também associado pela tradição católica ao diabo -, a recepção de Bispo *descobriu* a presença desses elementos e pôde assim nomeá-lo. Com efeito, hoje a figura e a obra de Bispo são indissociáveis dessa dupla operação de invenção e descoberta. O que não significa que precisemos aceitar tudo o que foi afirmado sobre ele, nem considerar as definições dadas como "falsas". É nessa dialética complexa da invenção e da descoberta de sua produção que podemos avançar, com cuidado certamente, mas procurando abrir, revelar os pontos cegos tanto da sua obra quanto da história em que ela se inscreve. Ao reunir tais cores, indumentários, elementos, Bispo *materializa* portanto um engajamento com a tradição afrodescendente do Candomblé - como o faz com outros trabalhos.³⁴ E aqui não importa se Exu é o orixá da tradição lorubá ou a figura demonizada pelas missões cristãs. Não é o julgamento pessoal que ele poderia ter acerca da entidade que interessa, mas aquilo que seu objeto *materializa*. E sua materialização *escolhe* especificamente esse orixá: Exu é o mensageiro que faz a ponte entre os reinos humano e divino, que mantém uma relação importante com a palavra e a linguagem, assim como com o tempo, viajando entre passado e presente, e intimamente conectado com a ancestralidade.³⁵

Parece-me interessante observar o que Eleonora Fabião, referindo-se a Bispo, chama de uma "performatividade historiográfica". Com o termo, a pesquisadora e performer propõe uma forma de historiografia performada pelo corpo, enquanto este é atravessado pelo passado e presente, por marcas individuais, coletivas, imaginárias e sensoriais; por um corpo que atualiza essas dimensões através dos seus movimentos e gestos. A partir das noções de "objetoato" de Hélio Oiticica e de "objetos quase corporais" de Lygia Clark, Fabião propõe pensar os objetos de Bispo enquanto "objetos-arquivo" que constituem "um circuito aberto de atos"³⁶. O que está em jogo aqui, seguindo sua sugestão, é o próprio gesto de inventariar, mas também como esses objetos, de certo modo, clamam por serem performados e a forma como, através dessa performance, reatualizam marcas e dimensões do passado - marcas inscritas no e constitutivas do corpo de Bispo.

*

Bispo atravessa suas tempestades interiores e as reorganiza produzindo objetos. Tal é a sua forma singular de (re)construção do mundo, do seu mundo, na qual embarcações têm um papel importante. Desenhos de barcos inscritos nas paredes de suas celas foram encontrados; vários de seus bordados incluem figuras de embarcações; diferentes tipos de navios, barcos, canoas, botes, jangadas, arcas, fragatas - algumas vezes estruturas complexas constituídas de várias embarcações - foram fabricados por ele. De certa forma, até mesmo uma de suas celas se transformou em uma embarcação. E sua cama, nos últimos anos, se tornou, como ele mesmo afirmava, uma "nave" que faria parte da sua performance final e que lhe levaria, vestido

com seu *Manto da apresentação*, para o Dia do Juízo Final.³⁷

Muito foi dito sobre as metáforas do passageiro ou da travessia aventureira do mar. Mas minha proposta é ler esses objetos como superfícies de inscrição de histórias, memórias, marcas que certamente pertencem ao sujeito “Bispo”, mas que ao mesmo tempo excedem sua biografia individual, pessoal. Suas embarcações carregam algo mais, revelam formas de lidar com a terrível história do Atlântico e as consequências que ele sofreu enquanto homem negro e pobre da sociedade brasileira.

Tais embarcações devem assim ser lidas em séries, no interior de uma constelação de diversos objetos-barcos e que constituem uma certa ecologia. Essa ecologia marítima é ao mesmo tempo indissociável de uma estratégia de resistência – talvez em grande parte involuntária – para atravessar os mares da história. Nesse sentido, as estruturas com diversas embarcações, como por exemplo as que abrem e fecham esse ensaio, devem ser lidas como objetos privilegiados da presente análise. Elas expõem de maneira exemplar a construção dessa ecologia. A assemblagem e a repetição que associa vários barcos enfatizam a necessidade de lê-los em série, revelam o esforço de exprimir que não se trata apenas de *um* barco, de uma arbitrariedade, de uma aleatoriedade, de um tipo de objeto entre outros.

No curta *O Bispo*, de 1985, dirigido por Fernando Gabeira, vemos rapidamente uma *Arca de Noé*, feita de tecido e papelão, e que deveria “salvar o mundo”. Podemos imaginar que essa arca carregaria o inventário dos objetos escolhidos para sobreviver ao apocalipse. Além da arca, um outro objeto-barco me parece importante: a *Jangada* (ver Figura 6), na qual se pode ler a inscrição, uma vez mais, da palavra “representação”: “Representa as capitânicas dos porto[s] de todos Estados – Universo – Jangada”. É o *universo*, a totalidade – uma certa totalidade escolhida por Bispo – que é representada e que seria redimida. Em sua escatologia, Bispo inverte as posições estabelecidas. É ele o senhor da representação, o redentor, capaz de escolher quem e o que deveria ser salvo. Essa totalidade traduz uma forma de resistência que contraria ao mesmo tempo sua “morte social”³⁸ e o desmantelamento psicótico, experimentados por ele enquanto sujeito negro, pobre e louco.

Ecologias do barco

Em vez de avançar, gostaria de propor uma digressão antes de ensaiar uma conclusão. Se quisermos considerar de forma rigorosa a obra de Bispo, é preciso abandonar o mito do artista louco não corrompido pela cultura e produtor de obras espontâneas. Sua obra lida com marcas históricas, sociais e geográficas, toma posição com, a partir e contra elas, materializando-a em objetos. Sobre-tudo, toma posição em uma *atmosfera* extremamente opressiva, em uma sociedade estruturada de forma a tornar inviável a conexão com o passado, com a própria história, e portanto a afirmação de si enquanto sujeito no mundo.

Christina Sharpe em seu *In the Wake: On Blackness and Being* constrói



Figura 6: Jangada - Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

constantemente argumentações em torno de metáforas marítimas, pondo em relação as imagens do oceano e de embarcações com uma análise do que significa ser negro no mundo de hoje. O próprio título evoca com *wake* a ideia de "rastros deixados na água por um barco". E é justamente a partir de rastros que Sharpe busca compreender a atmosfera em que vivemos e que ela irá conceitualizar de maneira pessimista enquanto "a totalidade do nosso meio", enquanto "a máquina na qual vivemos", em um meio-máquina, uma atmosfera total que é "antinegitude": a "escravidão se tornou a atmosfera absoluta".³⁹

A forma como Sharpe caracteriza a "memória", o "tempo" e o "mar" me parecem particularmente interessantes - e em si mereceriam sem dúvida um texto à parte. No início do quarto capítulo (*The Weather*), ela toma emprestado uma passagem do romance *Beloved* de Toni Morrison para construir seu argumento em torno de imagens "aquáticas". Referindo-se à protagonista do romance, Sethe, uma ex-escrava que busca proteger sua filha do peso das memórias, Sharpe percebe que o passado nunca é somente um ponto estático que não nos pertence mais, mas que persiste indefinidamente no presente. Sethe possui essa "imagem-pensamento" (*thought picture*) que permanece "flutuando ao redor

e fora da minha cabeça”.⁴⁰ Curiosamente, essa imagem não é interior, mas descrita como “flutuando”, ao redor e fora dela. Sharpe conclui que se trata do “tempo [weather] e mesmo se o país, todo país, qualquer país, se esforça em esquecer [...], permanece a atmosfera”.⁴¹ A autora enfatiza que, apesar do fim da escravidão, sua lógica persiste, constitui a condição atmosférica em que se vive - cujas consequências afetam constantemente corpos negros. Mesmo que um Estado ou um sujeito consciente se esforce em obliterar a memória, o tempo permanece carregado por seus rastros. Não se trata tanto de formas que assombam, mas de elementos que estruturam o mundo em que vivemos, que dão forma a essa “ecologia do barco que permanece no presente”.⁴²

*

A relação estabelecida entre o mar e a morte é recorrente na literatura negra contemporânea. O escritor angolano Agostinho Neto, por exemplo, se engaja em uma releitura da significação do mar que certamente engloba sua simbologia universal mais metafísica do mistério, da fluidez, da subjetividade “oceânica”, mas que agrega agora também as marcas históricas e coloniais que transformaram profundamente a relação que se pode estabelecer com ele. No conto *Náusea*, de 1980, o mar é associado à *Kalunga*, que em quimbundo significa tanto imensidão, grandeza, quanto o próprio mar - enquanto ao mesmo tempo *locus* da morte e força feminina criativa vital.⁴³

Édouard Glissant abre seu *Poética da relação* também sobre embarcações e o mar - em uma introdução intitulada justamente *A barca aberta* -, associando-o ao abismo, mas também a um princípio de memória, conhecimento e partilha da história, que faz com que um novo povo surja, tome forma.⁴⁴ Nesse sentido, o mar é necessariamente agora marcado pela história da escravidão e pelo confinamento, e, em um novo movimento, também pela conexão com a ancestralidade. Em suas águas, encontramos os rastros de um retorno - mesmo que impossível, utópico - ou, em todo o caso, de uma potência crítica, de uma “arqueologia do discurso escravo”.⁴⁵

Poucas pessoas descreveram tão bem essa tensão dialética insolúvel presente na atualização do entendimento do mar entre vida e morte, passividade e atividade, memória e liberação, sobrevivência e sabedoria, quanto a poeta brasileira Conceição Evaristo ao cunhar o neologismo *escrevivência* - escrever para sobreviver, para experienciar, para reconectar. Sua poesia e reflexão são marcadas por esses elementos de forma decisiva. Em *Filhos na rua*, podemos ler sobre a dor de visitar as águas profundas do oceano e de um tempo que não passa, que persiste aqui e hoje: “O banzo renasce em mim. / Do negror de meus oceanos / a dor submerge revisitada / esfoltando-me a pele / que se alevanta em sóis / e luas marcantes de um / tempo que aqui está”. Ou em seu *Recordar é preciso*, lemos:

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos

*A memória bravia lança o leme:
Recordar é preciso.*

*O movimento vaivém nas águas-lembranças
dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
salgando-me o rosto e o gosto.
Sou eternamente náufraga,
mas os fundos oceanos não me amedrontam
e nem me imobilizam.*

*Uma paixão profunda é a boia que me emerge.
Sei que o mistério subsiste além das águas.⁴⁶*

Evaristo se recusa a sucumbir à atração metafísica e misteriosa do mar profundo. E, através de sua paixão, escreve, propondo uma torção no interior de uma longa história. Retoma a antiga prescrição “navegar é preciso, viver não é preciso” e a subverte, enfatizando a vida e a memória. A prescrição enunciada primeiro, de acordo com Plutarco, pelo cônsul romano Pompeu, retomada por Petrarca, ecoada com frequência por navegadores portugueses, imortalizada por Fernand Pessoa, retrabalhada por Caetano Veloso na forma de um fado, se torna com Evaristo uma questão de memória e de sobrevivência - em uma dupla luta pela vida e pela rememoração.

Conclusão: Escrivência

Sabe-se como a sociedade brasileira é marcada por um racismo estrutural e uma atmosfera opressiva antinegitude.⁴⁷ E é nessa atmosfera que Bispo evolui, desenvolvendo técnicas de sobrevivência no confinamento de suas celas, uma espécie de *escrivência* que lhe permite inscrever seu nome, através de suas obras, na história, confabulando um mundo, buscando representar o mundo que deveria ser redimido.

Contra o simplismo das poucas palavras - treze para ser preciso - definindo Bispo em seu registro médico, ele escreve, inscreve, reescreve. Seus bordados costuram memórias, reconectam constantemente (sua) história, agenciam e reagenciam marcas mnemônicas. É precisamente o que se nota no famoso estandarte *Eu Preciso Destas Palavras Escrita* (ver Figura 2). Tratar-se-ia de um lapso e na verdade de “palavras escritas” ou de uma ênfase dada à palavra “escrita”? Na série de vocábulos bordados no estandarte, pode-se notar a estranha sequência “No Peito Traz Água É Nome”. Bispo carrega em seu peito água que busca agora nomear? E tal afirmação justamente em um estandarte no qual podemos ler várias séries de palavras que tratam da própria anatomia do seu corpo? Paulo Herkenhoff nota também, ao comentar esse objeto, que a palavra “África” aparece junto às palavras “afazeres” e “afrito”. Eu gostaria de acrescentar que na mesma linha, lê-se também a palavra “fogamento”

(possivelmente “afogamento”). Longe de uma mera livre associação, trata-se da necessidade de palavras, da escrita, revelando um posicionamento carregado de sentido histórico.

*Aqui, a inexplicável listagem de ideias não seria apenas uma “livre associação” surrealista como acionamento do inconsciente. Bispo do Rosário é negro. Nessa associação, o artista precisa de palavras que constroem e sintetizam uma memória essencial da escravidão. A partir do nome África leem-se juntas as palavras origem, trabalhos (afazeres como razão econômica da escravidão) e punição ou angústia (afrito). É a tripla incorporação – física, espiritual e política – nessa anatomia que tem corpo e alma. [...] A outra percepção na anatomia de Bispo é preto, designação da não-cor, da ausência de cor ou dos escravos vindos da África”.*⁴⁸

A atmosfera antinegitude reinante no Brasil ajuda em parte a explicar como Bispo permaneceu tanto tempo confinado apesar de seu estado relativamente estável.⁴⁹ Além disso, a Colônia Juliano Moreira era um manicômio típico do modelo “colônia”. Concebidos no início do século XX e isolados dos centros urbanos, esses asilos funcionavam segundo o lema *Labor/Praxis Omnia Vincit* (o trabalho vence tudo) em que os pacientes deveriam trabalhar como parte do seu tratamento. As colônias psiquiátricas Brasil afora se tornaram não somente lugares para os “loucos”, mas para todos os indesejáveis: alcoólatras, retardados, delinquentes, prostitutas, “indigentes”, “inimigos” do Estado ou de homens poderosos, mulheres grávidas vítimas de estupro ou de um amor proibido e frequentemente internadas por seus chefes, amantes, pais. Tais espaços se tornaram rapidamente superlotados ao longo do século XX; eram caracterizados pelo uso abusivo de técnicas disciplinares e participaram ativamente a partir dos anos 1960 do que foi chamada de a “indústria da loucura” – um modelo de internação forçada e de longa duração em hospitais psiquiátricos muito lucrativo para estes e financiado pelo Estado para cada paciente internado, cuja consequência foi uma reprodução da doença mental e mesmo de sua “cronificação”.⁵⁰

No caso da Colônia Juliano Moreira, o termo “colônia” parece ainda mais brutal visto que a instituição foi criada em uma área que décadas antes fora de fato uma plantação colonial. Os pavilhões construídos coexistem com os prédios antigos: possíveis casa grande e senzala, um aqueduto desativado, uma antiga igreja no meio da praça central. O asilo se fundiu assim com uma topologia essencialmente e de fato colonial.

Todos esses elementos ultrapassam a esfera da anedota e são importantes para situar a obra de Bispo. A reutilização de itens icônicos do asilo (uniformes, seringas, cobertores) assinalam uma resistência à ordem psiquiátrica. Suas embarcações – algumas relembando caravelas (ver figura 7) e imersas no imaginário da “Descoberta” –, assim como a *Capa de Exu*, por exemplo, assinalam para uma tentativa inventiva de reatualização de marcas que se referem às suas raízes



Figura 7: Grande Veleiro - Acervo do Museu Bispo do Rosário
Fotografia: Rodrigo Lopes]

- marcas que foram constantemente obliteradas pelo seu entorno, pela atmosfera da sociedade na qual se constituiu enquanto sujeito. Representando o mundo segundo seu próprio feitio, Bispo inventa uma forma de reescrevê-lo, de (re)construção da realidade. A despeito de suas assumidas intenções ou não, Bispo parecia em certa medida consciente da potência narrativa como uma estratégia de resistência aos efeitos da *morte social*. Como ele mesmo afirmou em entrevistas, “um dia simplesmente apareci”. Através dessa mitologia própria, dessa auto-ficção, construída e, no entanto, vital, Bispo se ancora no mundo, suas obras são a tentativa concreta de reescrever sua própria biografia e de abrir um espaço de possíveis. Suas obras tecem sua própria história, contrariam a obliteração forçada da memória e da ancestralidade imposta a sujeitos negros em sociedades racistas.

As diversas embarcações que Bispo fabricou insistentemente ao longo dos anos devem ser lidas como parte de uma indefinida, interminável e sempre em expansão ecologia marítima. Como já notado, alguns desses barcos aparecem justamente em séries dentro de um mesmo objeto (ver, por exemplo, as figuras 1 e 8 que abrem e fecham esse ensaio). Nesse sentido, de forma alguma, proponho interpretar sua obra como uma



Figura 8: Vinte e Um Veleiros -
Acervo do Museu Bispo do Rosario
Fotografia: Rodrigo Lopes

espécie de narrativa de reparação final ou como uma síntese reconciliatória. Até o fim, Bispo permanece se apresentando não como artista, nem como cidadão ou louco, mas como *ao mesmo tempo* "escravo" - essa marca indelével, presente em um dos poucos registros que temos de seu próprio discurso - e "redentor". É nessa tensão insolúvel e contraditória que se inscreve a sua obra. E se nomeia o "universo", recria uma totalidade, o faz tão-somente para se contrapor ao dismantelamento social e psíquico que seu corpo experimenta.

A *escrevivência* não deve ser lida portanto a partir de um discurso da memória cultural, mas como um gesto radical e crítico de suspensão a fim que se possa sobreviver, resistir, persistir, analisar, representar, experienciar sem ser destruído. Ser "eternamente naufraga", mas *ao mesmo tempo*, tornar-se apta a olhar o abismo sem não mais se imobilizar. Boia para Evaristo, barco para Bispo. Em ambos os casos, permanecer no mar, mas enfim na tentativa incansável de navegá-lo.

Notas

¹ Uma versão alternativa e em inglês desse ensaio foi publicada em um outro livro. Ver Marlon Miguel, “Representing the World, Weathering Its End: Arthur Bispo do Rosário’s Ecology of the Ship”, in Christoph F. E. Holzhey e Arnd Wedemeyer (orgs.), *Weathering: Ecologies of Exposure*, Cultural Inquiry, 17 (Berlin: ICI Berlin Press, 2020), pp. 247-76, https://doi.org/10.37050/ci-17_12. Gostaria de agradecer o suporte crucial de algumas pessoas que tornaram esse ensaio possível. Em primeiro lugar, à equipe do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, em particular, ao curador Ricardo Resende pela autorização e envio das imagens das obras de Bispo, assim como à curadora pedagógica Diana Kolker que atenciosamente me recebeu no Museu em novembro de 2019 e foi uma interlocutora importante durante a escrita do texto. Agradeço à interlocução também essencial com Tania Rivera, Delfina Cabrera e Claudia Peppel em torno da obra de Bispo, assim como à Eleonora Fabião e ao Márcio Seligmann-Silva pelo envio de seus textos sobre Bispo, e ao Antonio Carlos Miguel pela releitura. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Concurso Estímulo ao Emprego Científico Individual CEECIND/02352/2017/CP1387/CT0006

² Stela do Patrocínio, *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001), p. 52; p. 66.

³ Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996). [Minha Tradução]

⁴ Alinho-me assim a uma nova fase de recepção de sua obra junto a comentadores e críticos, alguns dos quais mobilizados ao longo desse ensaio, e ao próprio trabalho (curatorial, educativo, artístico e discursivo) mais recente promovido pelo Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (um bom exemplo é a exposição *Quilombo do Rosário*,

realizada entre agosto de 2018 e março de 2019, com curadoria de Roberto Conduru), que sem dúvida abriam caminho para o tombamento da obra de Bispo em 2018. Essa nova recepção enfatiza uma dimensão que durante muito tempo foi negligenciada, ou como Ricardo Aquino nota, houvera anteriormente um “esforço de branquificação de Arthur Bispo do Rosário; de não se pôr em evidência a sua negritude ou a presença da cultura de origem africana” (Ricardo Aquino, “Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia”, in Emanuel Araújo et. al (org.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012), pp. 48-105 (p. 51)). Ver também o livro recente de Kaira Cabañas, *Learning from Madness Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (Chicago: Chicago University Press, 2018), Capítulo 4, pp. 111-140.

⁵ Três registros encontrados indicam datas diferentes: 14 de maio de 1909 (registro da marinha), 16 de março de 1911 (registro da Light, companhia de eletricidade do Rio de Janeiro), e primeira semana de julho de 1909, data deduzida a partir do seu certificado de batismo (cf. Luciana Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do Labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 2011), pp. 30-31)

⁶ Para a análise dos diferentes documentos e registros da vida do Bispo, ver também Viviane Trindade Borges, *Do esquecimento ao tombamento. A invenção de Arthur Bispo do Rosário* (tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010), pp. 36-59 <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22989>> [Acessada em 19 de agosto de 2020].

⁷ Ele começa a trabalhar na Marinha em 1925. Registros afirmam que ele fora enviado pelo seu pai, embora haja especulações que tenha sido na verdade vendido para a Marinha, uma prática então relativamente comum.

⁸ *O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário*, dir. por Hugo Denizart (Centro Nacional de Produção Independente, 1982) <<https://www.youtube.com/>

watch?v=PjgP1LYLZOU> [Acessado em 19 de agosto de 2020]; *O Bispo*, dir. por Fernando Gabeira (Globo TV, 1985) <<https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-XoCcw>> [Acessado em 19 de Agosto de 2020]. O título do filme é uma referência à nau dos loucos, à relação misteriosa entre loucura e água, tal como abordada por Michel Foucault em *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 21-22.

⁹ *O Bispo* (1985), por volta de 8'.

¹⁰ Já nessa época, a psiquiatra Nise da Silveira mantinha um ateliê - que mais tarde em 1952 se expandiria e se tornaria o Museu de Imagens do Inconsciente - dentro do então chamado Centro Psiquiátrico Nacional. Ela insistia na importância de um meio de trabalho favorável para a criação artística dos pacientes e considerava as obras deles ferramentas essenciais para o estudo da psicose. Junto com o crítico de arte Mário Pedrosa e o artista plástico Almir Mavignier, organizava com regularidade exposições. Bispo, no entanto, foi internado em outras seções e não há registros de encontro com ela. A Colônia Juliano Moreira, por sua vez, também tinha uma seção com ateliês artísticos de terapia ocupacional e que funcionou sobretudo nos anos 1950, época no entanto em que Bispo não se encontrava lá (sobre esses ateliês, ver João Henrique Queiroz de Araújo, Ana Maria Jacó-Vilela, "A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950", in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 25.2 (2018), <https://doi.org/10.1590/s0104-59702018000200002>).

¹¹ Durante muito tempo, esse foi considerado um momento-chave para o início da sua produção. No entanto, fotos tiradas por Jean Manzon em 1943 mostram Bispo vestido com seu *Manto da apresentação* e ao lado de um barco construído por ele (cf. Bianca Bernardo, "Quem você deixaria entrar em sua cela sem precisar acertar a cor da sua aura?", in Daniela Labra (org.) *Das virgens em cardumes e da cor das auras* (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016), pp.

122-35 (p. 126)). Ricardo Aquino também menciona o desenho de um navio datado dos anos 1930 (cf. "Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia", *op. cit.* p. 87).

¹² Bispo do Rosário entrevistado por Conceição Robaina, citado em Flavia dos Santos Corpas, *Arthur Bispo do Rosário: Do claustro infinito à instalação de um nome* (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio, 2014), p. 90; <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35039/35039.PDF>> [Acessada em 19 de agosto de 2020]. Segundo Corpas, Bispo menciona sua missão ao menos desde 1938 e um prontuário do Centro Psiquiátrico Nacional (sem data, mas sem dúvida de entre 1938 e 1948) cita o que seria em princípio uma fala de Bispo ao médico: "trata-se de uma missão de reformar o mundo em que vivemos" (*ibid.* p. 57).

¹³ Sobre as chamadas "doenças negras", o racismo estrutural das instituições psiquiátricas brasileiras e dados mais precisos, ver meu artigo Marlon Miguel, "Psychiatric Power: Exclusion and Segregation in the Brazilian Mental Health System", in Bernardo Bianchi, Jorge Chaloub, Frieder Otto Wolf, and Patricia Rangel (orgs.), *Democracy and Brazil: Collapse and Regression* (London: Routledge, 2020), pp. 250-67.

¹⁴ Corpas, *Arthur Bispo do Rosário*, *op. cit.* p. 64. Corpas constrói seu argumento a partir do que o próprio Bispo conta a Hugo Denizart em *O prisioneiro da passagem*. Ao ser interrogado pela junta médica do Hospital da Praia Vermelha, Bispo diz que os doutores "perceberam que a mim me representava a sua santidade", que "eles perceberam a minha visão".

¹⁵ Cf. Marta Dantas. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio* (São Paulo: UNESP, 2009). A autora aborda também no livro a simbologia do mar na obra de Bispo, mas segundo um modo justamente bastante "metafísico" e distante da proposta deste ensaio.

¹⁶ François Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde dans la folie. Le témoignage de Gérard de Nerval* (Grenoble: Jérôme

Million, 2012), p. 51, minha tradução.

¹⁷ Bispo do Rosário, em Hugo Denizart, *O prisioneiro da passagem*, por volta de 16’.

¹⁸ Após sua morte, em 1989, membros da equipe hospitalar propõem então desmantelar suas peças para recuperar esses objetos cotidianos e pô-los de volta em uso. Graças aos esforços de diversas pessoas, uma associação foi criada no mesmo ano para preservar sua produção, que foi em seguida enviada para o Museu Nise da Silveira, localizado em um antigo pavilhão da Colônia Juliano Moreira (mais tarde, em 2000, renomeado Museu Bispo do Rosário e, em 2002, Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea). A obra de Bispo foi exposta pela primeira vez em 1982 no contexto da exposição coletiva *À margem da vida*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) graças ao esforço da artista Maria Amélia Mattei. A exposição foi realizada no contexto do processo de redemocratização brasileiro e do movimento da reforma psiquiátrica, e reuniu trabalhos de pacientes de instituições psiquiátricas, assim como de presidiários. Bispo nunca visitou a exposição, mas escolheu que obras queria enviar e como exibi-las. Frederico Morais descobre nesse momento a produção do artista e o convida em seguida a ir morar e trabalhar no MAM, oferta que o artista recusa. Sua primeira exposição individual é organizada postumamente, em 1989, com curadoria de Morais na Escola de Artes Visuais Parque Lage, intitulada *Registros de minha passagem pela Terra* e apresentando cerca de quinhentos objetos. Bispo se torna em seguida rapidamente reconhecido no meio da arte e sua obra é exposta em diferentes países do mundo, em particular na Bienal de Veneza de 1995.

¹⁹ Gostaria de adicionar à lista dois nomes: Adolf Wölflí e Étienne Martin. A obra do primeiro foi produzida inteiramente no confinamento do Hospital Psiquiátrico de Waldau, em Berna, no início do século passado, e foi analisada por Walter Morgenthaler em seu célebre *Ein Geisteskranker als Künstler* (1921). Ela é também marcada por uma auto-

ficção que mistura elementos musicais, plásticos e literários - a presença do texto em sua produção é muito importante na construção do que foi considerada a criação de uma “mitologia pessoal” (cf. Harald Szeemann, “Keine Katastrophe ohne Idylle, keine Idylle ohne Katastrophe”, in Elka. Spoerri e Jürgen Glaesemer (orgs.), *Adolf Wölflí* (Bern: Kunstmuseum, 1976), pp. 54-65 [Minha Tradução]). Martin, por sua vez, se esforçou igualmente em produzir através de sua obra uma espécie de “mitologia pessoal”, e fabrica em 1962 *Le manteau*, um manto feito de tecido, couro, passamanarias, cordas e metal, que se assemelha muito com o *Manto da apresentação* de Bispo.

²⁰ Paulo Herkenhoff, ‘A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens’, in Araújo et. al. (orgs.), *Arthur Bispo do Rosário*, op. cit, pp. 140-83 (p. 145).

²¹ Cf. Jacques Derrida, *Mal d’archive. Une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995).

²² Corpas, *Arthur Bispo do Rosario*, op. cit. p. 193 parafraseando Frederico Morais, *Registros de minha passagem pela Terra*, Catálogo (1989).

²³ O objeto deu e a frase deram nome à exposição *Das virgens em cardumes e da cor das auras*, com curadoria de Daniela Labra em 2016-2017 no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Cf. Daniela Labra (org.), *Das virgens em cardumes*, op. cit.

²⁴ Aquino, “Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia”, op. cit. p. 57.

²⁵ Márcio Seligmann-Silva, “Arthur Bispo do Rosário: a arte de ‘enloquecer’ os signos”, in *ArteFilosofia*, 3 (2007), pp. 144-55 (p. 149), <<https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/761/717>> [Acessado em 19 de agosto de 2020]. Ver também Maria Esther Maciel, “A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário”, in *Outra travessia*, 7 (2008), pp. 117-24 <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11983/11252> [Acessado em 19 de agosto de 2020], que sublinha a dimensão anti-enciclopédica

dessa forma de inventário e a maneira como Bispo incorpora os “registros das margens”.

²⁶ Corpas, *Arthur Bispo do Rosario*, op. cit. p. 203.

²⁷ Louise Bourgeois, “Arthur Bispo do Rosário”, in Araújo et al. (orgs.) *Arthur Bispo do Rosário*, op. cit. p. 27. Aqui também as reflexões de Tosquelles seriam úteis. Tomando posição mas em tensão com as leituras psicanalíticas freudianas e jungianas, o psiquiatra catalão se pergunta se “não seria mais justo [...] crer que a dissolução que ameaça a personalidade e suas atividades não seria combatida pelo impulso de alcançar uma forma de vida coerente, uma forma de vida racional? Essa nova forma de vida anormal e caricata mantém no entanto algo de fundamentalmente comum com o normal: pôr ordem no mundo e garantir à personalidade uma unidade através de uma centralização mágica” (Tosquelles, *Le vécu de la fin du onde dans la folie*, op. cit., pp. 93-94) “minha tradução”.

²⁸ “Nós buscamos obras artísticas tais como pinturas, desenhos, estátuas e estatuetas, objetos diversos de todos os tipos, que não devam nada (ou o menos possível) à imitação de obras de arte que podem ser vistas em museus, salões e galerias, mas que, ao contrário, invocam a profundidade humana original e a invenção a mais espontânea e pessoal; produções cujo autor realizou inteiramente (invenção e modo de expressão) a partir de sua profundidade própria, de seus impulsos e disposições próprios, sem a preocupação em se submeter aos meios habitualmente transmitidos, sem atender às convenções habituais. Obras desse tipo nos interessam mesmo se são sumárias e executadas de modo desajeitado. [...] Buscamos obras nas quais as faculdades de invenção e de criação, que, acreditamos, existem em qualquer homem (ao menos por momentos), se manifestem de um modo bastante imediato, sem máscaras nem refreamentos” (Jean Dubuffet, “Notice de présentation et description des œuvres considérées par la Compagnie de l’Art Brut” (1948), Jean Dubuffet, *Cahiers de*

l’Herne, Paris : Éditions de l’Herne, 1973, p. 205, minha tradução).

²⁹ De resto, a despeito de seu confinamento, Bispo faz diversas menções irônicas em sua obra à política ou a eventos mundanos – sem dúvida a partir da leitura de jornais e revistas – e provavelmente viu mais coisas do que imaginamos. Suas sínteses não são portanto uma criação totalmente livre e espontânea, e seria mesmo necessário interrogar a pertinência de maneira geral de tais ideias.

³⁰ Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), 2 de fevereiro-17 de setembro de 2017; SESC Pompeia, São Paulo, 12 de abril- 2 de julho de 2018.

³¹ Fatima Pinheiro e Tania Rivera, “In Situ | Lugares do Delírio – Entrevista com Tania Rivera”, in *Subversos* (2017), <<http://subversos.com.br/in-situ-lugares-do-delirio-entrevista-com-tania-rivera/>> [acessada em 19 de agosto de 2020]. Ver Tania Rivera, “Museu dos delírios – notas sobre a exposição Lugares do delírio”, in *Ao Largo*, 6 (2018) <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33478/33478.PDF>> [acessado em 19 de agosto de 2020].

³² Sigmund Freud, “Neurose und Psychose”, in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Vol. 10 (1), 1924, pp. 1-5 / *Gesammelte Werke*, Vol. 13, pp. 387-91 (p. 389), minha tradução.

³³ Frederico Morais, *Arthur Bispo do Rosario: arte além da loucura* (Rio de Janeiro: Livre Galeria e Nau Editora, 2013), p. 66

³⁴ A relação com sua ancestralidade é obviamente complexa e ambígua justamente porque a sociedade em que vivia funcionava de modo a impossibilitar essa reconexão e mesmo a “demonizar” os símbolos que permitiriam tal conexão. Resta seguir os rastros deixados pelas obras. Poderíamos assim mencionar aqui também a vitrine *Macumba* e um bordado do mapa do continente africano, que permaneceu desconhecido do público até a exposição *Quilombo do Rosário*, com curadoria de Conduru

(ver nota 4). Conduro é também o autor de uma breve entrada sobre Bispo no Franklin W. Knight e Henry Louis Gates, Jr. (orgs.), *The Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* (Oxford, Oxford University Press, 2016) <<https://doi.org/10.1093/acref/9780195301731.013.74989>>.

³⁵ Cf. Florence Marie Dravet, “Corpo, linguagem e real: o sopro de exu bará e seu lugar na comunicação”, in *Ilha Desterro*, 68.3 (2015) <<https://doi.org/10.5007/2175-8026.2015v68n3p15>>.

³⁶ Eleonora Fabião, “History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography”, in Amelia Jones and Adrian Heathfield (orgs.) *Perform, Repeat, Record* (London: Thames & Hudson, 2012), pp. 121-36 (p. 126), minha tradução.

³⁷ Sua cama seria também a cena da “performance” de despedida, uma reencenação de Romeu e Julieta, para a psicóloga Rosângela Maria Grilo Magalhães no fim de seu estágio na Colônia Juliano Moreira em 1983.

³⁸ Cf. Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), assim como Fred Moten, *The Universal Machine* (Durham, NC, Duke University Press, 2018), em particular o terceiro capítulo.

³⁹ Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness And Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), p. 104.

⁴⁰ *Ibid.* p. 105, minha ênfase.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.* p. 106.

⁴³ Agostinho Neto, *Náusea* (Lisboa, Edições 70, 1980). Sobre a palavra *kalunga*, ver também Clyde W. Ford, *The Hero with an African Face* (New York: Bantam Books, 2000) e Carmem Lucia Tindó Secco (org.), *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do Século xx*, (Rio de Janeiro: Programa de Letras Vernáculas/UFRJ, 1996). Tindó indica ainda como o mar nos mitos lorubás é o lugar em que lemanjá morre ao mesmo tempo em que seu ventre dilata

por causa da água salgada dando vida assim aos demais orixás.

⁴⁴ “Porque, se essa experiência fez de ti, vítima original flutuando sobre os abismos do mar, uma exceção, ela tornou-se comum para fazer de nós, os descendentes, um povo entre outros. Os povos não vivem da exceção. A Relação não é feita de estranheza, mas de conhecimento partilhado. Podemos dizer agora que essa experiência do abismo é a coisa mais bem partilhada. Para nós, para nós sem exceção, por muito que mantenhamos a distância, o abismo é também projeção e perspectiva do desconhecido. Para além do abismo, apostamos no desconhecido. Tomamos partido por esse jogo do mundo, pelas Índias renovadas em direção às quais gritamos, por essa Relação de tempestades e de calmarias profundas onde possamos honrar as nossas barcas. [...] Conhecemo-nos enquanto multidão, no desconhecido que não aterroriza. Gritamos o grito da poesia. As nossas barcas estão abertas, nelas navegamos para todos” (Édouard Glissant, *Poética da Relação*, tradução de Manuel Mendonça (Rio de Janeiro: Sextante Editora, 2011), disponível aqui: <https://rebeldesistemaco.files.wordpress.com/2016/11/a-barca-aberta.pdf> [Acessado em 11/12/2020]; *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1991), pp. 20-21).

⁴⁵ Martin Lienhard, “O mato e o mar: apontamentos para uma arqueologia do discurso escravo”, in *Brasil: um país de negros?*, org. por Jéferson Bacelar e Carlos Cardoso (Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/CEAO, 1999), pp. 113-23.

⁴⁶ Ambos os poemas se encontram em Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (Belo Horizonte, Nandyala, 2008). Ver também Conceição Evaristo, *Poemas Malungos – Cânticos Irmãos* (tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2011) <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/7741/1/Tese_Dout.Concei%C3%A7%C3%A3oEvaristo_def.pdf> [acessada em 19 de agosto de 2020].

⁴⁷ Nunca é demais lembrar que o Brasil foi o último país do mundo a abolir a escravidão em 1888 e o maior importador de escravos vindo do continente africano. Apesar desses elementos determinantes, desde o início do século XX, se desenvolveu o mito da “democracia racial” – em parte derivado das leituras do livro seminal *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, escrito em 1933. Tal mito ajudou a superficialmente suavizar tensões raciais e mesmo, durante muito tempo, a negar o racismo estrutural. Enquanto práticas de branqueamento, discursos higienistas e racistas estruturavam as instituições brasileiras – a psiquiatria exemplifica isso perfeitamente –, havia pouca luta organizada contra essas mesmas estruturas. E quando houve, foi com frequência brutalmente reprimida.

⁴⁸ Herkenhoff, “A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens”, in by Araújo et. al., *Arthur Bispo do Rosário*, op. cit, p. 153. As palavras de Bispo bordadas na parte inferior à esquerda do estandarte são como indicadas acima “África”, “Afazeres” e “Aflito”, assim como “Fogamento” (possivelmente “afogamento”) no início da mesma linha.

⁴⁹ Cf. Miguel, “Psychiatric Power: Exclusion and Segregation in the Brazilian Mental Health System”, op. cit. Para ficar em um exemplo, no início do século passado, mais da metade dos pacientes internados no Hospital Psiquiátrico do Juqueri nunca mais saiu de lá. Mas esse número subia em alguns anos para até 90% no caso de pacientes negros (Rosana Machin e André Mota, “Entre o particular e o geral: a constituição de uma ‘loucura negra’ no Hospício de Juquery em São Paulo, Brasil – 1898-1920”, in *Interface. Comunicação, saúde, educação*, Vol. 23. Botucatu (2019), p. 2, <http://dx.doi.org/10.1590/interface.180314>). O sistema psiquiátrico brasileiro funcionou assim como um importante modelo de desqualificação social de negros (cf. Joel Birman, “O negro no discurso psiquiátrico”, in *Cativeiro e liberdade*, org. de Jaime Da Silva, Patrícia Birman e Regina Wanderley (Rio de Janeiro: UERJ, 1989), pp. 44-58). Esse sistema

permaneceu funcionando dessa maneira ao longo de quase todo o século XX, inclusive com uma piora durante os anos da ditadura militar e o aumento das internações compulsórias e a longa permanência dessas internações. Nesse sentido, Bispo é apenas mais um caso típico desse sistema que começa apenas a se transformar com os movimentos em torno da reforma psiquiátrica.

⁵⁰ Ver, por exemplo, Paulo Amarante (org.), *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil* (Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000). Sobre a crítica da “cronificação”, ver os escritos de Nise da Silveira que décadas antes dos movimentos da Reforma Psiquiátrica Brasileira já atentava para essa questão: “Não será exagero dizer, olhando para um desses pátios, que o hospital está colaborando com a doença, pois nada faz para restabelecer as relações do doente com o meio, do qual precisamente a enfermidade o está separando. Uma tarde de pátio anula os tratamentos feitos pela manhã. O hospital torna-se um aparelho extremamente eficiente para cronificar doenças” (Nise da Silveira (1961) *apud* Luiz Carlos Mello, *Nise da Silveira. Caminhos de uma psiquiatria rebelde* (Rio de Janeiro, Automatica, 2014), p. 29).

Bibliografia

Aquino, Ricardo, "Do Pitoresco ao Pontual: Uma Imagem-Biografia", in Emanuel Araújo et. al (org.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012), pp. 48-105

Amarante, Paulo (org.), *Loucos pela vida: a trajetória da reforma psiquiátrica no Brasil* (Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000)

Araújo, Emanuel et. al (orgs.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012)

Araújo, João Henrique Queiroz de, e Jacó-Vilela, Ana Maria, "A experiência com arte na Colônia Juliano Moreira na década de 1950", in *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 25.2 (2018), <https://doi.org/10.1590/s0104-59702018000200002>

Bernardo, Bianca, "Quem você deixaria entrar em sua cela sem precisar acertar a cor da sua aura?", in Daniela Labra (org.) *Das virgens em cardumes e da cor das auras* (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016), pp. 122-35

Birman, Joel, "O negro no discurso psiquiátrico", in *Cativeiro e liberdade*, org. de Jaime Da Silva, Patrícia Birman e Regina Wanderley (Rio de Janeiro: UERJ, 1989), pp. 44-58

Blumenberg, Hans, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996)

Bourgeois Louise, "Arthur Bispo do Rosário", in Araújo et al. (orgs.) *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro (Rio de Janeiro: Réptil, 2012), p. 27

Cabañas, Kaira, *Learning from Madness Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (Chicago: Chicago University Press, 2018)

Corpas, Flavia dos Santos, *Arthur Bispo do Rosário: Do claustro infinito à instalação de um nome* (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio, 2014), <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35039/35039.PDF> [Acessada em 19 de agosto de 2020]

Conduru, Roberto, "Rosário, Arthur Bispo do", in Franklin W. Knight e Henry Louis Gates, Jr. (orgs.), *The Dictionary of Caribbean and Afro-Latin American Biography* (Oxford: Oxford University Press, 2016), <https://doi.org/10.1093/acref/9780195301731.013.74989>

Dantas, Marta, *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio* (São Paulo: UNESP, 2009)

Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995)

Dubuffet, Jean, "Notice de présentation et description des œuvres considérées par la Compagnie de l'Art Brut" (1948), Jean Dubuffet, *Cahiers de l'Herne*, Paris : Éditions de l'Herne, 1973

Dravet, Florence Marie, "Corpo, linguagem e real: o sopro de exu bará e seu lugar na comunicação", in *Ilha Desterro*, 68.3 (2015), <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2015v68n3p15>

Fabião, Eleonora, "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography", in Amelia Jones and Adrian Heathfield (orgs.) *Perform, Repeat, Record* (London: Thames & Hudson, 2012), pp. 121-36

Ford, Clyde W., *The Hero with an African Face* (New York: Bantam Books, 2000)

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972

Freud, Sigmund, "Neurose und Psychose", in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Vol. 10 (1), 1924, pp. 1-5 / *Gesammelte Werke*, Vol. 13, pp. 387-91

Glissant Édouard, *Poética da Relação*, tradução de Manuel Mendonça (Rio de Janeiro: Sextante Editora, 2011)

_____, *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1991).

Herkenhoff, Paulo, "A Vontade de Arte e o Material Existente na Terra dos Homens", in Araújo et. al. (orgs.), *Arthur Bispo do Rosário*, curadoria de Wilson Lazaro, pp. 140-83

- Hidalgo, Luciana, *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do Labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 2011)
- Labra, Daniela (org.) *Das virgens em cardumes e da cor das auras* (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016)
- Lienhard, Martin, "O mato e o mar: apontamentos para uma arqueologia do discurso escravo", in *Brasil: um país de negros?*, org. por Jéferson Bacelar e Carlos Cardoso (Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/CEAO, 1999), pp. 113-23
- Machin, Rosana, and André Mota. 2019. "Entre o particular e o geral: a constituição de uma 'loucura negra' no Hospício de Juquery em São Paulo, Brasil - 1898-1920", in *Interface. Comunicação, saúde, educação*, Vol. 23. Botucatu 2019, <http://dx.doi.org/10.1590/interface.180314>
- Maciel, Maria Esther, "A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário", in *Outra travessia*, 7 (2008), pp. 117-24, <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11983/11252> [Acessado em 19 de agosto de 2020]
- Mello, Luiz Carlos, *Nise da Silveira. Caminhos de uma psiquiatria rebelde* (Rio de Janeiro, Automatica, 2014)
- Miguel, Marlon, "Representing the World, Weathering Its End: Arthur Bispo do Rosário's Ecology of the Ship", in Christoph F. E. Holzhey and Arnd Wedemeyer (orgs.), *Weathering: Ecologies of Exposure*, Cultural Inquiry, 17 (Berlin: ICI Berlin Press, 2020), pp. 247-76, https://doi.org/10.37050/ci-17_12
- _____, "Psychiatric Power: Exclusion and Segregation in the Brazilian Mental Health System", in Bernardo Bianchi, Jorge Chaloub, Frieder Otto Wolf, and Patricia Rangel (orgs.), *Democracy and Brazil: Collapse and Regression* (London: Routledge, 2020), pp. 250-67
- Morais, Frederico, *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura* (Rio de Janeiro: Livre Galeria e Nau Editora, 2013)
- _____, *Registros de minha passagem pela Terra*, Catálogo (1989), in Corpas, Flavia dos Santos, *Arthur Bispo do Rosário: Do claustro infinito à instalação de um nome* (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica PUC-Rio, 2014)
- Moten, Fred, *The Universal Machine* (Durham, NC, Duke University Press, 2018)
- Neto, Agostinho, *Náusea* (Lisboa, Edições 70, 1980)
- Patrocínio, Stela do, *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001)
- Patterson, Orlando, *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982)
- Pinheiro, Fatima, e Rivera, Tania. "In Situ | Lugares do Delírio - Entrevista com Tania Rivera", in *Subversos* (2017), <<http://subversos.com.br/in-situ-lugares-do-delirio-entrevista-com-tania-rivera/>> [acessada em 19 de agosto de 2020]
- Rivera, Tania, "Museu dos delírios - notas sobre a exposição Lugares do delírio", in *Ao Largo*, 6 (2018) <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33478/33478.PDF>> [acessado em 19 de agosto de 2020]
- Secco, Carmem Lucia Tindó, *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do Século xx* (Rio de Janeiro: Programa de Letras Vernáculas/UFRJ, 1996), i
- Seligmann-Silva, Márcio, "Arthur Bispo do Rosário: a arte de 'enloquecer' os signos", in *ArteFilosofia*, 3 (2007), pp. 144-55, <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/761/717> [Acessado em 19 de agosto de 2020]
- Sharpe, Christina, *In the Wake: On Blackness And Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016)
- Szeemann, Harald, "Keine Katastrophe ohne Idylle, keine Idylle ohne Katastrophe", in Elka Spoerri e Jürgen Glaesemer (orgs.), *Adolf Wölfli* (Bern: Kunstmuseum, 1976), pp. 54-65
- Tosquelles, François, *Le vécu de la fin du monde dans la folie. Le témoignage de Gérard de Nerval* (Grenoble: Jérôme Million, 2012)

Filmografia

O Bispo, dir. de Fernando Gabeira (TV Globo, 1985) <https://www.youtube.com/watch?v=x9wc-_XoCcw> [acessado em 28 de junho de 2020]

O prisioneiro da passagem: Arthur Bispo do Rosário, dir. de Hugo Denizart (Centro Nacional de Produção Independente, 1982) <<https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU>> [acessado em 28 de junho de 2020]

Loucura e arte no Brasil. Da expressão ao delírio como política da singularidade.

Tania Rivera

Ensaísta, psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Brasil. Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica. Pós-doutorado em Linguagens Visuais na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

taniarivera@uol.com.br

Resumo

O artigo fornece um panorama da produção de pacientes psiquiátricos no Brasil desde a década de 1920, passando pelos ateliês de Nise da Silveira (no Rio de Janeiro) e Osorio César (em São Paulo), bem como pela obra monumental de Arthur Bispo do Rosário. Tais experiências impulsionaram um caminho original e que teve importante incidência sobre a produção artística do país: a revisão da noção de expressão, que a desloca da sintaxe do isolamento autista e dos conteúdos inconscientes individuais aos quais costuma ser ligada para concebê-la como operação de dissociação do eu que dá lugar ao outro como parte ativa do processo criativo. Com a noção de delírio, tenta-se por fim salientar uma potência da articulação entre singularidade e política pela via da fragmentação de si (*esquize*) como ética da alteridade.

Palavras chave

Expressão; Delírio; Arte e Loucura no Brasil.

Abstract

*The paper provides an overview of the psychiatric patients production in Brazil since the 1920s, passing through the studios of Nise da Silveira (in Rio de Janeiro) and Osorio César (in São Paulo), as well as through the monumental work of Arthur Bispo do Rosário. Such experiences propelled an original path that had an important impact on the country's artistic production: the revision of the notion of expression, which displaces it from the autistic isolation syntax and from the individual unconscious contents to which it is usually linked to conceive it as an dissociation operation of the self that gives way to the other as an active part of the creative process. Finally, with the notion of delirium we try to highlight the power of the articulation between singularity and politics through the paths of self split (*squizo*) as a kind of alterity's ethics.*

Keywords

Expression; Delirium; Art and Madness in Brazil.

Arte, Loucura e o Modernismo Brasileiro: Osorio César e o Juquery

A arte produzida em instituições psiquiátricas teve grande importância para a arte moderna e contemporânea brasileira, seguindo vias que não são isoladas em relação à bem conhecida história deste encontro no eixo Suíça/Alemanha/França, mas desenvolveram-se autonomamente e em direções próprias. No início do Século XX, o interesse pelo tema era difuso e pautado por uma abordagem psicopatológica influenciada pelas teorias degenerativas de Cesare Lombroso, como demonstram alguns livros e artigos médicos publicados na Europa¹ - assim como textos em revistas médicas brasileiras, citados na primeira monografia dedicada ao tema no país, a tese de Silvio Aranha de Moura, *Manifestações Artísticas nos Alienados*, defendida na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1923². Moura tem como principal referência teórica o livro do francês Marcel Réja publicado em 1907³, no entanto não reafirma o reconhecimento parcial que tal livro concede à qualidade poética das obras, contentando-se em sublinhar que "sem o controle da razão as manifestações artísticas dos alienados não podem ter um valor estético verdadeiro"⁴. É digno de nota, contudo, que seu autor ressalte o interesse que as obras de pacientes geram em pessoas "normais", assim como em psiquiatras de diversas cidades do país, que chegam a constituir coleções particulares, no caso do próprio Moura e de Ulisses Pernambucano.

No ano seguinte inaugura-se outra abordagem da questão, com um artigo de Osório Cesar, psiquiatra recém contratado no Hospital do Juquery, nos arredores da cidade de São Paulo. Conhecedor da movimentação de vanguarda que pouco antes tentara unir as aspirações difusas de poetas e artistas plásticos na chamada Semana de 1922, Cesar compara a "muito interessante" estética dos alienados com a "estética futurista", utilizando o termo como denominação genérica e tomando partido pela arte moderna.

*A estética futurista apresenta vários pontos de contato com a dos manicômios. Não desejamos com isto censurar essa nova manifestação de arte; longe disto. Achamo-la até muito interessante, assim como a estética dos alienados. Ambas são manifestações de arte e por isto são sentidas por temperamentos diversos e reproduzidas com sinceridade.*⁵

Cesar começara a se interessar pela questão após ler o fundamental livro de Hans Prinzhorn *Bildneri des Geisteskranken*, de 1922, e é provável que estivesse também informado da calorosa recepção deste por artistas europeus⁶. Sua argumentação não segue, porém, a do psiquiatra e crítico de arte alemão, mas trilha caminho próprio e mais claramente marcado pela psicanálise. Ela privilegia a aproximação entre obra e fetiche para explorar a indicação freudiana, em *Totem e Tabu*, de que a arte seria o domínio no qual a onipotência

do pensamento segue viva na cultura⁷. Deste modo, as esculturas de pacientes por ele apresentadas seriam objeto de “idolatria” por seus autores, trazendo um “eco atávico” dos fetiches de seus antepassados.⁸

Encantado com a produção espontânea de composições “originais, harmônicas e agradáveis”, por vezes, mas também “grosseiras, falhas, incoerentes” e de feição “primitivo”, em outros casos, Cesar põe-se a colecioná-la e volta a analisá-la em livro de 1929. Aproximando desenhos de crianças pacientes do Juquery, cerâmicas de povos “primitivos” e a arte “futurista”, e seguindo a crença científica então em voga de que a ontogenia repetiria a filogenia, ele esboça uma interessante compreensão do nascimento dos símbolos e da criação artística:

O homem primitivo nasceu profundamente supersticioso. Todos os fenômenos da natureza que ele observa têm uma expressão de terror manifesta em sua estreita mentalidade. Dessa maneira ele interpreta o trovão, o raio e as chuvas copiosas. Vem daí, talvez, a necessidade da criação do símbolo - origem da arte - para amenizar esse primeiro sofrer representando já o esboço de uma filosofia elementar da vida. E essa filosofia é uma religião, como se verifica com os totens e tabus.⁹

O psiquiatra traz, assim, uma leitura muito pessoal das ideias de Freud, aprofundando a relação entre magia e arte indicada por este de modo a ligá-la a uma espécie de gênese afetiva da representação que articularia arte, filosofia e religião. É nessa chave que ele considera que “a arte de hoje”, em suas representações simbólicas, suas formas “curvas, quebradas e simétricas” e sua deformação da natureza, se aproximaria da arte do primitivo, “que traduz sentimento e uma expressão da vida mais consoladora e humana”¹⁰. A arte é uma lida com o sofrimento humano através de símbolos - e nos sujeitos acompanhados pelo psiquiatra, tal sofrimento era sem dúvida muito intenso. Por isso, a arte configura-se como “necessidade indispensável à sua vida de enclausurado”, fazendo com que “suas ideias alucinatórias, de grandeza etc. venham a se objetivar mais demoradamente no mundo da realidade material”. Assim, prossegue o psiquiatra, dá-se “um fato singular”: “Os doentes (...) ficam calmos, trabalham com prazer, estilizam as suas manifestações de arte com inteira satisfação de ânimo.”¹¹

A expressão artística dos alienados dá-se como necessidade premente, e envolve a “objetivação” processual, demorada, de alucinações e delírios. Longe de consistir em exteriorização direta dos sintomas ou do inconsciente do paciente, ela parece ensejar um verdadeiro trabalho, uma elaboração que seria nela mesmo terapêutica, e jamais será investigada cientificamente, nem desenvolvida como método psicoterapêutico. Talvez bastasse a Cesar a vaga perspectiva terapêutica da ergoterapia, rapidamente apontada na produção de crochet, bordados e cestaria por parte de mulheres internas. Fundado nos

últimos anos do século XIX, o hospício já sofria nos anos 1930 com superlotação e falta de recursos, servindo amplamente como um depósito daqueles que a sociedade queria excluir, sob a justificativa de tratamento e tentativa de “cura”. Boa parte dos internos sequer possuía diagnóstico psiquiátrico: eram “vagabundos”, deficientes físicos, homossexuais, prostitutas e mulheres que transgrediam regras de conduta. Neste contexto, parece improvável que a ergoterapia se constituísse em prática bem organizada como modo de tratamento - a não ser no que dizia respeito ao trabalho de pacientes homens na agricultura, que engajava parte dos internos. Como observa argutamente Maria Heloisa Ferraz, a existência de obras em cerâmica e aquarela, entre outras, por requererem algum “preparo de ambiente, material e técnica”, apontam contudo para a existência de ateliês, ainda que rudimentares.¹²

Em vez de explorar cientificamente ou terapêuticamente a produção dos doentes, interessava a Cesar, sobretudo, estabelecer intenso contato com a cena modernista de São Paulo e levar artistas a visitarem a instituição. Consta que Tarsila do Amaral esteve ali em 1929, antes de tornar-se sua companheira. Nos anos seguintes, será marcante e profícua a aproximação de Flávio de Carvalho, que fez seus estudos na França e na Inglaterra e mantinha-se a par das propostas das vanguardas europeias. Em 1931, Carvalho havia realizado sua famosa *Experiência no. 2*, na qual atravessa uma procissão de Corpus Christi no sentido oposto à multidão e tem que fugir para não ser linchado. Em uma espécie de pesquisa sociológica e psicológica, interessava-lhe testar ativamente o “instinto gregário”, analisar suas observações em diálogo com obras de Freud e publicá-las em livro que também apresenta desenhos¹³. Em depoimento de 1963, ele conta que em seguida a esta obra - que faz dele um vigoroso precursor da *Performance* - teria trabalhado durante meses no Juquery, em experiências sobre “a sensibilidade de crianças”¹⁴. Seja qual tenha sido a vivência do artista no hospital, sobre a qual não há dados disponíveis, ela certamente contribuiu para a concepção e organização do *Mês das Crianças e dos Loucos* em 1933, no Clube de Artistas Modernos em São Paulo. Não se conhecem os detalhes da mostra, que contava com desenhos, pinturas e cerâmicas de pacientes da instituição, ao lado de obras de crianças de escolas e abrigos de São Paulo e de uma programação de palestras. O artista comenta que:

Espalhados sobre as pequenas mesas da sala única estava toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismos da alma e do pensamento, a dolorosa caricatura de tudo e o drama simples de formas e de cores que tanto faz inveja aos grandes artistas. Era um verdadeiro grito de revolta contra as paredes opressoras e asfixiantes das Escolas de Belas-Artes (...). A importância da arte do louco e da criança foi definitivamente focalizada, colocando em evidência os fenômenos de associação livre de ideias, as seqüências de fatos ancestrais e a forma de uma evolução longínqua.¹⁵

Provocador, Carvalho chegará a afirmar em artigo de jornal que “a única arte que presta é a arte anormal”. Esta conjugaria “morbidez da alma” e “pureza do pensamento”, e “a arte que não atinge os domínios da Morbidez e da Pureza mal merece o nome de arte”¹⁶. Sabe-se que no Salão de Maio promovido pelo CAM em 1937, o artista incluirá também obras de “doentes mentais”, mas não estão disponíveis informações mais detalhadas a respeito.¹⁷

O reconhecimento da importância da produção dos “loucos” pelos artistas modernistas chega a motivar o projeto de um *Salão de Arte dos Alienados* como parte da *Segunda Semana de Arte Moderna*, prevista para 1942, mas que não chegou a se realizar. No Juquery, um ateliê de pintura inicia oficialmente suas atividades em 1943, e em 1948 o psiquiatra e psicanalista Mário Yahn une-se à empreitada para fundar, no ano seguinte, um serviço mais organizado e sistematizado, sob a denominação de Seção de Arte. Em fins deste ano, com a *Exposição de Arte do Juquery*, organizada por Osório Cesar no Museu de Arte de São Paulo, a sintaxe da “loucura” inscreve-se oficialmente no nascente e precário mundo institucional de arte no país, pouco após a primeira exposição dos ateliês de Nise da Silveira no Rio de Janeiro em 1947, como veremos.

A Seção de Arte do Juquery foi incrementada por incitação da convocatória lançada por Robert Volmat à Exposição Internacional de Arte Psicopatológica que acompanharia em 1950 o I Congresso Mundial de Psiquiatria em Paris. A mostra contou com coleções de dezessete países, foi visitada por cerca de dez mil pessoas e recebeu muitos comentários na imprensa. A coleção do Juquery foi considerada “das mais importantes e interessantes”, como conta Volmat em carta a Mário Yahn, sublinhando que a reflexão realizada no Brasil sobre a arte dos doentes mentais estaria mais avançada que em outros países.¹⁸

Entre a seleção de obras da coleção particular de Osório Cesar também enviada à exposição havia desenhos de Albino Braz, cujas obras se destacam no conjunto pela qualidade plástica reconhecida por Volmat tanto quanto pelo próprio Cesar¹⁹. Este camponês italiano internado em 1934, falecido em 1950 e diagnosticado como esquizofrênico, teria, segundo Volmat, chegado “a um estilo”. Cinco desenhos de sua autoria já haviam sido expostos na célebre mostra de Arte Bruta organizada na galeria Drouin em Paris em 1949 por Jean Dubuffet; nesta mostra, denominada *A Arte Bruta Preferida às Artes Culturais*, Braz constava, contudo, como “o desconhecido de São Paulo.”²⁰

Em palestra proferida em 1952 na Sociedade Médico-Psicológica de Paris, Osório Cesar contestava firmemente a expressão “arte psicopatológica” que nomeava a exposição de 1950 e era utilizada sistematicamente na França há quase quarenta anos. Ao mostrar reproduções de desenhos, ele declarava que, “diante desta riqueza”, os psiquiatras e críticos de arte deveriam evitar “a denominação humilhante de arte patológica”²¹. Em 1955, o psiquiatra afirmava a “expressão” como aquilo que admiraríamos nas obras dos doentes mentais, por caracterizar-se como liberta de “preocupações com o naturalismo

ou quaisquer elementos de estilo e até mesmo com elementos anedóticos.”²²

A proposta de Cesar consiste essencialmente, portanto, em levar a sério a qualidade artística das obras dos internos do Juquery e entender como vagamente terapêutica sua própria realização. Para incrementar a produção de internos com vistas à participação na Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, ele convida uma artista - jovem, mas que começava a receber críticas muito elogiosas por sua pintura expressionista: Maria Leontina (1917-1984). De 1949 a 1952, ela acompanhou de perto as buscas plásticas dos internos. Sua função não seria, segundo Mário Yahn, “ensinar arte, nem fazer sugestões sobre os trabalhos a serem feitos”; o que estava em jogo era, sobretudo, a intenção de “objetivar numa pessoa o interesse dos doentes mentais”, na medida em que “as cargas afetivas dos pacientes deveriam ser concentradas em alguma pessoa para a qual ou em função da qual eles trabalhassem.”²³

A percepção do psicanalista é aguda e digna de nota, ao apontar que a produção dos pacientes teria como motor aquilo que a Psicanálise nomeia como Transferência. Este fator relacional costuma ser ignorado nos discursos sobre a arte produzida em instituições psiquiátricas ao longo do século XX, que costumam aderir à concepção da expressão como exteriorização espontânea e pura de conteúdos individuais, subjetivos ou até instintivos, por parte de alguém apartado da cultura pelo confinamento institucional e/ou por autismo inerente a sua enfermidade. Na Seção de Arte do Juquery reconhecia-se, em contraste, que longe de ser o apanágio de uma subjetividade a se expressar diretamente em situação de retração e isolamento, a produção artística revela-se uma atividade que inclui o outro - ao “objetivar-se” - e destina-se a outros - no caso de pacientes psiquiátricos como no de qualquer artista.

O Engenho de dentro e a expressão como experiência alteritária

Muito mais do que fazer da arte um instrumento médico de pesquisa e tratamento, tratava-se assim, para Osório Cesar como para Mário Yahn, de com ela romper os muros do hospício, ainda que não lhes ocorresse pôr também a circular os internos artistas, cujo encerramento e diagnóstico não chegam a ser questionados diante da qualidade artística de suas criações. Já o gesto de Nise da Silveira ao criar, em 1946, os ateliês de terapia ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro, articula-se explicitamente como discurso contrário aos novos tratamentos entre os quais estavam o eletrochoque e o choque insulínico, além da lobotomia - e, de forma mais ampla, ao modelo asilar, podendo assim ser visto como precursor periférico do movimento antimanicomial que impulsionaria, a partir da década de 1960 na Europa e de fins da década de 1980 no Brasil, a demanda por serviços humanizados em regime aberto e a ênfase na socialização dos pacientes.

A psiquiatra relata que teria se recusado a aplicar em doentes os métodos convulsivantes então em voga, e por isso teria sido convidada a dirigir a Terapêutica Ocupacional, vista pela instituição como uma seção sem importância.

Em vez de perpetuar no serviço o emprego dos pacientes em atividades de manutenção ou similares, Nise abre oficinas de costura e encadernação, e logo põe em atividade o ateliê de pintura, em setembro de 1946, contando com a presença e o entusiasmo do jovem artista Almir Mavignier (1925-2018), que era funcionário do Centro Psiquiátrico. Segundo Mavignier, a proposta de abrir uma seção dedicada à pintura teria sido sua, e a psiquiatra a teria prontamente acolhido.²⁴

Em texto para o catálogo da exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, de 1949, Silveira questiona a diferença entre “loucos” e “normais”, evocando a universalidade da experiência do sonho como aquela na qual se manifesta, tal como nos delírios dos loucos, “o inconsciente, usando a velha língua das imagens tão mais antiga que a das palavras”²⁵. Tais imagens são como hieróglifos, a representarem “de maneira constante os mesmos pensamentos”²⁶ – e esta ideia já traz a marca de uma leitura junguiana de Freud. O artista seria um “ser extraordinário”, “insatisfeito e rebelde”, que seria capaz de se aventurar neste mundo arcaico e dele retornar de modo a compartilhar com o público suas aventuras, realizando assim aquilo que Freud propunha como o “caminho de volta que o conduz da fantasia à realidade”, cita a psiquiatra.

Outros seres também entram em conflito com o mundo exterior e fogem para “reinos imaginários”, mas aí se perdem, na medida em que suas “produções da fantasia tornam-se mais vivas, mais poderosas que as coisas objetivas”, e eles não mais as distinguem “das experiências reais”²⁷. Daí decorre uma perturbação de suas relações sociais e sua etiquetagem como “loucos”. A distinção entre normais e psicóticos é portanto uma questão de diferença de “grau, de permanência ou de transitoriedade”, e disso daria provas a exposição de obras de seu ateliê. Essas nos emocionam porque “despertam ressonâncias”, fazendo “vibrar em cada um cordas afins.”²⁸

A frequência com que doentes mentais buscariam “expressão gráfica” explica-se, para Silveira, pelo fato de na doença o pensamento abstrato regredir ao concreto. Como seu pensamento passa a fluir em imagens, “o indivíduo muito naturalmente usará exprimir-se reproduzindo-as”. Logo, as imagens pintadas são consideradas como reflexo direto do psiquismo, em um mecanismo projetivo puramente fisiológico: o cliente “pode projetá-las, entretanto sem nenhum intento de comunicar-se com outrem, impulsionado por mera tendência fisiológica à exteriorização”²⁹. Aqui, os preceitos de Jung pareceriam ganhar terreno frente à ideia freudiana de que na arte se compartilham fantasias. Mas é justamente a aposta na existência de comunicação afetiva através da arte, no ambiente do ateliê, que guiará a concepção terapêutica de Silveira nos anos seguintes como recusa do enquadramento das obras em processo psicoterápico individual e de qualquer recurso a técnicas em arteterapia, para defender uma concepção relacional na qual o fazer artístico jamais é posto a serviço de outra coisa, mas afirmado em si mesmo como “curativo”.

A investigação do mundo esquizofrênico pela psiquiatra – ou seja, seu

olhar e sua elaboração interpretativa - já consistiria no "próprio tratamento, porque se você consegue que o doente dê expressão, dê forma às emoções, isso já é uma função terapêutica", diz ela³⁰. Talvez se deva considerar como autenticamente clínico, em primeiro lugar e fundamentalmente, o próprio interesse de Silveira nas formas elaboradas pelos pacientes, assim como a genuína expectativa em relação ao que viriam a realizar. É nesta medida que ela recusa a adoção de protocolos que a psicologia e a psicanálise de então já haviam formulado, como testes projetivos ou manejos terapêuticos nos quais a atividade plástica é utilizada para suscitar as associações do paciente, por exemplo, não se interessando nem mesmo pelos procedimentos usados nas nascentes propostas de arteterapia de base junguiana.

Em resposta à pergunta de como conseguiria motivar os clientes, ela é peremptória:

*Não, não tenho técnica. A minha técnica é a ausência de técnica, nunca propor coisas antigas, é propor tudo novo, é tratá-los de uma maneira absolutamente igual. Eu os trato como trato a você, não tenho medo deles.*³¹

O fundamental aqui não é do campo da técnica, mas daquele da ética. Silveira reconhece e ressalta inclusive, em praticamente todos seus escritos, que o mais importante seria o "afeto catalisador" - ou "a emoção de lidar", em outra de suas expressões frequentes - que reinava no ateliê, entre as pessoas, e que incluiria até alguns animais, que chegam a ser vistos como co-terapeutas. Interesse, respeito e afeto formavam um ambiente digno que certamente destoava da objetificação dos doentes reinante no dia a dia do hospital psiquiátrico. E o convite à arte era, naquele enclave ético no meio do manicômio, a porta aberta para um verdadeiro "exercício experimental da liberdade" - na expressão que Mário Pedrosa forjará anos mais tarde para caracterizar a arte.³²

Em tal ambiente, Mavignier assegurava desde o início uma aposta no valor das obras de pacientes, investindo-as como autêntica pesquisa artística - ele inclusive mantinha ali seu próprio ateliê, trabalhando lado a lado com os pacientes, e logo levou os artistas Abraham Palatnik e Ivan Serpa a frequentarem o local³³. Em fevereiro de 1947, já organizava uma mostra no Ministério da Educação. O crítico e ativista trotskista Mário Pedrosa, que havia retornado do exílio em Nova York dois anos antes, vê a exposição e começa a acompanhar a produção do ateliê, levando em visita artistas como Djanira, Décio Vitório e Geraldo de Barros, além de escritores como Murilo Mendes e Albert Camus³⁴. A ida do crítico belga Léon Degand, diretor do recém inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo, rende em 1949 a exposição *9 Artistas do Engenho de Dentro* nesta instituição.

A mostra em seguida itinerou para o Rio de Janeiro, onde gerou importante debate entre as críticas de jornal de Mário Pedrosa e do pintor e também crítico Quirino Campofiorito. Apesar de consistir em obras figurativas - cuja

maioria podia ser vagamente aproximada do expressionismo –, a produção dos pacientes de Nise da Silveira fornece a ocasião para Pedrosa contrapor ao ideário figurativo realista – compartilhado por Campofiorito com artistas como Cândido Portinari e Di Cavalcanti – a defesa dos princípios expressivos por ele elaborados a partir do contato com a dissociação psicótica. Ali onde Campofiorito vê “obras casuais” e “improvisações inconsistentes” nas quais faltariam as “condições de inteligência e razão que deve marcar a criação artística”³⁵, Pedrosa louva a liberdade em relação às convenções representativas trazida pela enfermidade. Para expressar “um novo mundo imaginário”, seriam convocados no paciente “novos esforços” pelos quais “a forma se modifica e se enriquece” e “as habilidades aprendidas tendem a desaparecer para só ficar o dinamismo expressivo, o ritmo puro”, segundo o crítico.³⁶

Ritmo e dinamismo são os eixos que pautarão o concretismo que florescerá no país nos anos seguintes e que tem um dos principais marcos na publicação, em 1952, do *Manifesto Ruptura* por artistas paulistas ou radicados em São Paulo. Curioso é que Pedrosa, contrariamente à tradicional recusa do subjetivismo e da expressão que costumam acompanhar as críticas ao figurativismo, construa a partir de sua experiência no Engenho de Dentro, em abordagem muito original, uma nova proposta de expressão como fundamento da arte abstrata geométrica. Seu modelo é a dissociação psicótica de um paciente como Raphael Domingues, que estava internado desde os 15 anos de idade e cujos desenhos, segundo o crítico brasileiro, teriam sido considerados por André Breton como superiores aos de Henri Matisse³⁷. Domingues por vezes suspendia o pincel ou a pena em um gesto gratuito, eventualmente transpassando-o de uma mão pela outra pelas costas.

*Sua linha é a projeção de uma mímica gratuita. Obedece a um ritmo misterioso que não nasce na tela nem se limita ao plano da composição. Vem de longe, como um seguimento do gesto do braço que desliza sobre o papel. É dotada por isso mesmo de uma gratuidade natural, que faz seu encanto. É afirmação pura.*³⁸

A “afirmação pura” se dá na medida mesma da condição “fora de si”, e a loucura toma o lugar da crítica à personalidade e ao subjetivismo, em prol da comunicação universal da forma, para além da figura e de qualquer narrativa. Revirando a posição de autista ou alienado (no sentido psiquiátrico e no sentido político), Pedrosa aposta no louco como modelo de sujeito aberto ao mundo e ao outro. Ele afirma portanto, de modo único e inovador, a loucura como posicionamento ético de abertura para o *outro em si mesmo* – em gesto crítico cuja incidência sobre a produção artística fornecerá as bases para o Neoconcretismo, movimento mais marcante e inovador da cena artística brasileira, cujas derivações nos anos 1960 e 1970 culminam nas obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, e ressoam ainda em artistas como Anna Maria Maiolino e Cildo Meireles.

A noção de “expressão” é, de fato, a ponta de lança do Manifesto Neoconcreto, que acompanha a I Exposição Neoconcreta, realizada em 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Redigido por Ferreira Gullar, é surpreendente que o texto não cite Pedrosa³⁹, buscando na leitura de Merleau-Ponty um caminho conexo para a defesa das “significações existenciais” da obra de arte em contraponto ao racionalismo e ao mecanicismo propalado pelos concretistas radicados em São Paulo⁴⁰. Longe de embasar a prática dos “cariocas” como livre ou espontânea afirmação da personalidade ou do corpo do artista, a expressão é de saída tomada na chave pedrosiana de crítica do sujeito da filosofia racionalista e de afirmação da dimensão da alteridade como constitutiva da experiência artística. Curiosamente, tal herança da questão da arte dos loucos carregada pelos neoconcretos não aparece explicitamente em suas obras, apesar de Lygia Pape, por exemplo, afirmar que todos iam visitar o Engenho de Dentro, em verdadeiras “romarias dominicais.”⁴¹

A única artista deste círculo que trará diretamente a questão da loucura para seu trabalho será Lygia Clark, que em 1969 propõe como um de seus *Objetos Relacionais* a *Camisa de Força*, composta de losangos de tecido de trama aberta a serem colocados na cabeça e nos braços, da ponta de cada um dos quais saem fios elásticos que sustentam pequenas pedras, convidando o participante a vivências de busca sutil de equilíbrio em seu posicionamento corporal. Na fase final de sua produção, já na década de 1970, com a *Estruturação do Self*, considerada pela artista como método terapêutico realizado individualmente em sessões com frequência regular ao longo de algumas semanas ou meses, Lygia afirmava se interessar sobretudo por casos *borderline*, e realizará com Lula Wanderley e Gina Ferreira um fecundo diálogo que levará à inserção de seu método na rede de saúde mental do Rio de Janeiro, bem como em atendimentos em consultório, em práticas até hoje realizadas por eles.

Bispo do Rosário e a potência singular-alteritária

O reconhecimento da obra de Arthur Bispo do Rosário (1909 ou 1911-1989) tem claro alcance político, consistindo em marco inaugural da luta antimanicomial no Brasil. Para denunciar as condições sub-humanas dos pacientes nos hospícios, Samuel Wainer Filho filmou a Colônia Juliano Moreira para um programa televisivo em 1980. É assim que Frederico Moraes tem o primeiro contato com “a figura de um homem negro, já desgastado pela idade e pela doença, sozinho em meio a uma barafunda de objetos os mais variados, bordando palavras, nomes, datas, imagens”⁴². O crítico reconhece como arte a “barafunda” que ecoa experiências internacionais desde os anos 1960, com o uso de elementos banais e “pobres” e de objetos do dia-a-dia realizadas pelo Fluxus e pela Arte Povera, por exemplo, assim como capas e estandartes que ressoam o Parangolé de Hélio Oiticica. Em 1982, Frederico inclui os estandartes de Bispo na mostra *À Margem da Vida*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ao lado de trabalhos de presidiários, idosos de asilos, crianças internas

em instituições de reabilitação e outros pacientes psiquiátricos. Após a morte do artista, Moraes organiza sua primeira individual, *Registros de minha Passagem pela Terra*, no Parque Lage, Rio de Janeiro, em 1989. A exposição terá enorme ressonância no país e fará itinerância por outras cidades.

Não há informações estabelecidas sobre a infância do artista, mas é certo que ele nasceu no Sergipe, no Nordeste do país, e ingressou na escola de cadetes da Marinha provavelmente aos 15 anos. É bem conhecida a violência com a qual os subalternos, em sua maioria negros, eram tratados na corporação, e que originara a Revolta da Chibata, levante ocorrido em 1910 contra os castigos físicos e as más condições de vida nos navios. A insurreição foi debelada de forma desleal e sangrenta pelas autoridades e dificilmente terá gerado mudança significativa na situação dos marujos nas décadas de 1920 e 1930. Sabe-se que Bispo era sinaleiro e recebeu muitas punições por mal comportamento até ser expulso, em 1933. Durante o período em que serviu no Rio de Janeiro, desde 1926, ele havia paralelamente se tornado pugilista bastante conhecido, como atestam notas de jornais que louvam a bravura e resistência do peso-leve que alcunham "Marujo de Bronze"⁴³. Ao sair da Marinha, Bispo do Rosário consegue emprego em uma companhia de transportes, na qual três anos mais tarde sofre um acidente de trabalho que o deixará manco de uma perna e impossibilitado de seguir carreira no pugilismo. Em 1937 é demitido por se recusar a cumprir ordens e contrata o advogado José Maria Leone para defendê-lo em ação trabalhista. A partir daí torna-se uma espécie de agregado da família Leone, na tradição eufemística que costuma perpetuar no país um sucedâneo da escravidão: segundo relatos, teria pedido para morar em um quarto no fundo do quintal e prestava serviços domésticos como limpeza e compras, entre outros.

Perto do Natal de 1938 acontece o surto psicótico que costuma tomar lugar de destaque nos relatos sobre o artista e do qual aparecem menções escritas em bordado em algumas de suas peças, principalmente no estandarte conhecido por trazer a inscrição *Eu preciso dessas palavras. Escrita. Sete anjos lhe teriam aparecido na casa dos Leone e demonstrado que ele deveria "se apresentar" à Igreja. Ele caminha até o centro da cidade e, em suas palavras, acaba sendo "mandado pelos frades (...) que reconheceram a mim, eu disse eu vim julgar os vivos e os mortos. Eles perceberam e mandaram eu vir pro hospício"*⁴⁴. Internado no Hospício Nacional de Alienados com o diagnóstico de esquizofrenia, ele transitará pelas instituições psiquiátricas da cidade durante alguns anos, tendo em 1948 passado um período no Centro Psiquiátrico Nacional, sem contudo participar do ateliê de Nise da Silveira e Almir Mavignier. Há registros e testemunhos de que teria obtido licenças, bem como notícias de fugas ao longo dos anos, sem completa confirmação documental. Parece estabelecido que em 1954 fugiu da Colônia, e que em 1964 a ela teria retornado em definitivo, segundo detalhada pesquisa de Flavia Corpas.

A aventureira vida de Arthur Bispo do Rosário apresenta mistérios ainda por desvendar, como a hipótese de que teria passado um tempo garimpando

ouro, na década de 1950. Seja como for, ela dificilmente pode ser resumida na figura do gênio louco que teria passado 50 anos isolado. Mesmo entre 1964 e 1980, no período em que se manteve na Colônia e chegou a passar dias em total isolamento voluntário acompanhado de jejum, Bispo lia jornais e estava inteiramente a par do que acontecia no mundo, como atestam menções diversas a países em sua obra, como por exemplo o Afeganistão - a respeito do qual ele comenta a invasão pela Rússia, quando questionado por Wainer Filho⁴⁵. Deve-se também sublinhar a extraordinária capacidade do artista de estar com os outros, à sua maneira, e se fazer por eles respeitar, como mostram relatos da família Leone e de colegas e profissionais da Colônia, que contam que ele usava sua força para ajudar no “controle” de pacientes agitados. Esta estratégia pode ter auxiliado Bispo a angariar simpatia e colaboração da equipe na obtenção da enorme quantidade de material necessário para sua obra - uniformes que ele desfiava para obter linha azul com a qual fazia seus bordados, agulhas, tecidos, canecas de plástico, calçados, etc., assim como revistas para sua leitura, segundo Marta Dantas⁴⁶. Além disso, seu próprio trabalho - suas “miniaturas”, como ele as nomeava -, realizado sem qualquer enquadramento em terapêutica ocupacional ou ateliê de arte, sem dúvida despertava admiração e respeito, fazendo com que ele chegasse a obter espaço físico privilegiado e total controle de quem ali podia entrar.

Mais do que admirar-se com a realização de uma obra extraordinária apesar das condições absolutamente adversas vividas por este homem negro, pobre, migrante nordestino e louco, parece-me que devemos tomar sua obra como algo que engloba tudo isto em uma espécie de *situação Bispo*, na qual a dimensão micropolítica de sua atuação na vida como na Colônia pode ser vista como uma espécie de encarnação radical da mescla arte e vida sonhada pelos artistas modernistas - desde que se considere que a emancipação nela implicada se manifesta concretamente em tentativa de subversão do sistema manicomial em sua violência precípua. Tal proposta de análise implica em tomar o contexto político antimanicomial, bem como as circunstâncias do “descobrimto” de Bispo por Frederico Morais, como parte da obra, como uma situação que ressalta na arte a dimensão de política da singularidade. Para tal, devemos examinar sua relação com a noção de delírio.

A obra de Arthur Bispo do Rosário coincide exatamente com a sua exuberante produção delirante de conteúdo místico-religioso. Diante disso, não se trata contudo de questionar seu valor como arte, tendo em vista que suas condições de realização incluem ordens dadas por vozes e o objetivo de, em dado momento, para o qual ele estaria se preparando, representar o mundo ao mesmo tempo em que se apresentaria a Deus, como afirma o artista. Trata-se, antes, de ver na situação Bispo a mais clara demonstração do delírio como reconstrução da realidade que forja nesta um lugar para o sujeito, como concebia Freud ao reconhecer nesta manifestação patológica um poder curativo⁴⁷. Em vez de representar as coisas sob a lógica mimética, Bispo as apresenta como

tais – e assim um arco e flecha é de fato tal objeto – mas ao mesmo tempo as desloca – e o arco e flecha se revela, sob este olhar, um dentre os objetos recobertos com fio azul que carregam o gesto do artista e toda sua *situação*, ao mesmo tempo subjetiva e política. O gesto da mão toma a dianteira em relação à representação, no modo de enrolar o fio, por exemplo, assim como nas pequenas irregularidades das letras bordadas que nomeiam o objeto, mas em vez de reforçar sua significação, curiosamente a desloca e suspende, pondo-a a serviço de uma espécie de presença daquele que o realizou – mas uma presença descentrada, de si mesmo como outro; uma espécie de presença fora de si que é abertura ao outro.

Além disso, o caráter incessante e infinito da tarefa de repovoar o mundo que Bispo leva adiante denuncia, estranhamente, por uma espécie de ricochete, a precariedade e relatividade da própria realidade. E faz, assim, a arte de Bispo realizar a façanha de compartilhar aquilo que habitualmente extirpa alguém da comunicação com os demais: a própria perturbação, a báscula violenta do cotidiano que Freud nomeia “fantasia de fim de mundo”, sublinhando que ela se acompanha de uma radical retirada do investimento libidinal das coisas e pessoas, e engaja em seguida, como tentativa de remendar tal rasgo no tecido da realidade, uma verdadeira retessitura do mundo, a qual podemos nomear como trabalho do delírio. Como indica a origem deste termo como nomeação do que se traça fora do sulco do arado, trata-se de potências desviantes em relação aos modos hegemônicos de subjetivação.

Longe de ser o registro fiel de sua passagem pela Terra, ou mero arquivo de lembranças que se torna arte graças ao ato do crítico ao designá-la como tal, a obra de Bispo deve ser vista – como toda obra de arte, de resto – como algo que se apresenta no mundo carregando a singularidade de alguém, mas ultrapassa suas condições pessoais para atingir o outro. Ela explicita e propõe, contudo – assim como fazia o processo artístico de Raphael Domingues aos olhos de Mário Pedrosa – a singularidade como operação pela qual alguém se põe fora de si – fragmentado, dividido, desidêntico a si mesmo, e nesta brecha fundamental chama o outro a se posicionar, reativando a relação eu-outro de modo deslocado, através do deslocamento artístico do próprio mundo. Neste sentido, essa obra pede esse delírio, assim como a obra de Cézanne pedia aquela vida, segundo Merleau-Ponty⁴⁸; mas em vez de se resolverem em uma unidade expressiva, vida e obra aqui se articulam na dispersão, na *esquize* – fragmentação – que as constitui fora delas mesmas.

Talvez o caminho alteritário tomado pela arte produzida em instituições psiquiátricas no Brasil possa contribuir, na direção rapidamente traçada neste ensaio, para a análise e elaboração teórico-críticas de potências da singularidade descentradas e não-hegemônicas.

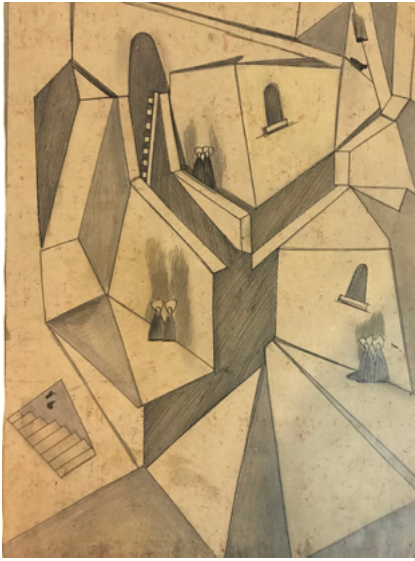


Figura 1. Anônimo
Desenho de um paciente da Escola
Livre de Artes Plásticas do Juquery
Sem título, sem data.
Coleção Maria Leontina.
Fotografia: Tania Rivera

Figura 2. Arthur Amora
Sem título, c. 1950
Facsímile de óleo sobre tela.
Fotografia: Isadora Guerra

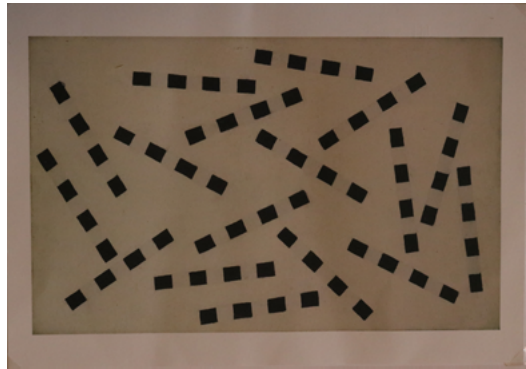


Figura 3. Atribuído a Arthur
Bispo do Rosário
Desenho encontrado sob camadas de tinta
descascadas da parede de uma das celas
ocupadas pelo artista nos anos 1980
Fotografia: Tania Rivera

Notas

- ¹ Cf. Décimo, M. *Des Fous et des Hommes Avant L'Art Brut*. Dijon: Les Presses du Réel, 2017.
- ² Moura, S. B. A. de. *Manifestações Artísticas nos Alienados*. Rio de Janeiro: Oficina gráfica João Pestana, 1923.
- ³ Réja, M. "L'art chez les Fous. Le Dessin, la Prose, la Poésie". In Décimo, M. *Des Fous et des Hommes Avant L'Art Brut*, op. cit.
- ⁴ Moura, S. B. A. de. *Manifestações Artísticas nos Alienados*, op. cit., p. 97.
- ⁵ Osório Cesar. "A Arte Primitiva nos Alienados: Manifestação Escultórica com Caracter Symbolico Feiticista num Caso de Syndrome Paranóide". In *Memórias do Hospício de Juquery*, v. I, n. 1, 1924. Republicado na *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, X, n. 1, mar. 2007, p. 123.
- ⁶ Prinzhorn, H. *Bildnerer der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestalt*. Berlim/Heidelberg: Springer, 1922.
- ⁷ Cf. Freud, S. "Totem e Tabu" (1913). In *Edição Standart Brasileira das Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIII.
- ⁸ Osório Cesar. "A Arte Primitiva nos Alienados...", op. cit., p. 129.
- ⁹ Cesar, O. *A Expressão Artística nos Alienados (Contribuição ao Estudo dos Símbolos na Arte)*. São Paulo: Hospital de Juquery, 1929, p. 14.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 15.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 35.
- ¹² Ferraz, M. H. C. de T. *Arte e Loucura. Limites do Imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998, p. 55.
- ¹³ Carvalho, F. de *Experiência no. 2*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- ¹⁴ Carvalho, F. de. "Flávio de Carvalho por ele mesmo". In Maia, A. M. e Rezende, R. (org.) *Encontros. Flávio de Carvalho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 252.
- ¹⁵ Flávio de Carvalho. *A Revolução Modernista no Brasil*. Centro Cultural Banco do Brasil, s/l., s/d., p. 163-164.
- ¹⁶ Carvalho, F. de. "A Única Arte que presta é a arte Anormal". In *Flávio de Carvalho. 100 anos de um Revolucionário Romântico*. CCBB/FAAP, 1999, p. 71 (texto originalmente publicado no *Diário de São Paulo* em 24 de setembro de 1936).
- ¹⁷ Segundo rápida indicação de Maria Izabel Franco Ribeiro no texto "Flávio de Carvalho: Questões sobre sua Arte de Ação". In *Flávio de Carvalho, 100 anos de um Revolucionário Romântico*, op. cit., p. 58.
- ¹⁸ Anne-Marie Dubois, curadora da Coleção Sainte-Anne, cita no catálogo acima mencionado a correspondência entre Yahn e Volmat, ressaltando "o interesse deste conjunto (vindo do Brasil) e o imenso aporte artístico e teórico que ele induziu na França". Dubois, A.-M. *Entre Art des Fous et Art Brut. La Collection Saint-Anne*, Paris: Somogy/Musée d'Art et d'Histoire de l'Hôpital Saint-Anne, 2017., p. 8.
- ¹⁹ Volmat, R. *L'Art Psychopathologique*. Paris: PUF, 1956, p. 11.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 12.
- ²¹ Apud Dubois, A.-M. *Entre Art des Fous et Art Brut...*, op. cit., p. 9.
- ²² Apud Ferreira, M. P. "Atenção! Precisa-se de um forno para os artistas do Juquery". *Última Hora*. São Paulo, 21 jan. 1955, s./p.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Pompeu e Silva J. O. *A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente*. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 113.
- ²⁵ Silveira, N. da. "9 Artistas de Engenho de Dentro". In Ferreira Gullar. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Rioarte, 1996, p. 91.

²⁶ Ibid., p. 92.

²⁷ Ibid., p. 93.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibid., p. 95.

³⁰ Bocai, D.; Bueno, J.; Lins, J. & Paulo, J. "Nise da Silveira, Antonin Artaud e Carl Gustav Jung" (Entrevista com Nise da Silveira). Mello, L. C. (org.) *Nise da Silveira (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 60.

³¹ Ibid., p. 70.

³² Pedrosa, M. "O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany". In *Mundo, Homem, Arte em Crise* (org. Aracy Amaral). São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 240.

³³ Mavignier, A. "O Início do Ateliê de Pintura". In *Imagens do Inconsciente. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 247.

³⁴ Este último visitante é mencionado por Mavignier em resposta às perguntas de Pompeu e Silva. (Cf. Pompeu e Silva, J. O. *A psiquiatra e o artista...*, op. cit., p. 114).

³⁵ Campofiorito, Q. "A Arte dos Esquizofrênicos". In *O Jornal*, São Paulo, 22/12/1949, s/p.

³⁶ Pedrosa, M. "Pintores de Arte Virgem". In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19/03/1950, s./p.

³⁷ Pedrosa, M. "Da abstração à autoexpressão". In *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa* (org. Lorezo Mammi), São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 345.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Em entrevista inédita concedida a mim e Claudio Oliveira em fevereiro de 2013, Gullar afirmou sentir-se intimidado por Pedrosa, de quem era uma espécie de discípulo, e só ter ousado capitanear a realização da I Exposição Neoconcreta porque o grande crítico naquele momento encontrava-se no Japão por alguns meses. Pode-se especular

que este tenha sido também o motivo que leva Gullar a evitar, no Manifesto Neoconcreto, a menção a textos de Pedrosa, preferindo embasar tais conceitos na leitura do filósofo francês, que lhe teria sido indicada pelo mestre.

⁴⁰ Ferreira Gullar. *Manifesto Neoconcreto*. Fac-símile anexo a *Experiência Neoconcreta*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007, s/p.

⁴¹ Pape, L. *Catiti Catiti, na Terra dos Brasis*. Dissertação de Mestrado. IFCS - UFRJ, Rio de Janeiro, 1980, p. 47-48.

⁴² Frederico Morais. *Arthur Bispo do Rosário. Arte além da Loucura* (org. Flávia Corpas). Rio de Janeiro: Nau, 2013, p. 23.

⁴³ Corpas, F. *Arthur Bispo do Rosário: Do Claustro infinito à instalação de um nome* (2014). Tese de Doutorado, Faculdade de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

⁴⁴ Conforme depoimento no filme de Hugo Denizart (*O Prisioneiro da Passagem: Arthur Bispo do Rosário*, 1982, Vídeo, 30min. Disponível em <http://www.ccms.saude.gov.br/videos/o-prisioneiro-de-passage-arthur-bispo-do-rosario>

⁴⁵ Ver a este respeito Dantas, M. *Arthur Bispo do Rosário. A poética do delírio*. São Paulo: Unesp, 2009.

⁴⁶ Ibid., p. 42.

⁴⁷ Freud, S. "Notas Psicanalíticas sobre um Relato Autobiográfico de um Caso de Paranóia (*Dementia Paranoides*)" (1911). In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, op. cit., vol. XIII.

⁴⁸ Merleau-Ponty, M. "A Dúvida de Cézanne". In *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

O palácio ideal de Ferdinand Cheval. Um sonho esculpido.

Sara Gomes da Silva

Mestre em História da Arte
Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa
saragmsilva@gmail.com

Resumo

A existência do carteiro Ferdinand Cheval foi subitamente transformada por um acontecimento inusitado que reanimou a sua memória de imagens oníricas. Viu-se então movido por um impulso criativo irreprimível que o levou a dedicar trinta e três anos à construção de um *Palácio Ideal*. É como se aquele momento de viragem contivesse em embrião toda a sua obra. O início da construção foi também a mudança radical que lhe permitiu encontrar um novo sentido de vida. Sem instrução artística, Cheval descobriu dentro de si os meios de *esculpir um sonho*. A sua obra suscitou, contudo, reacções adversas. Alguns marginalizaram o artista, considerando-o louco; denegaram o valor estético e artístico do seu trabalho e relegaram-no para uma espécie de não-lugar. Outros, pelo contrário, sentiram-se deslumbrados. Breton viu em Cheval um precursor do Surrealismo e Dubuffet reconheceu-o como pioneiro da *arte bruta*. Malraux contribuiu decisivamente para que fosse atribuído ao *Palácio* o estatuto de monumento histórico.

Palavras chave

Sonho, Impulso Criativo, Loucura, Surrealismo, Arte-Bruta.

Abstract

The life of Ferdinand Cheval, the postman, was suddenly transformed by an unexpected event that revived his memory of dreamlike images. From then on, moved by an uncontrollable creative impulse, he dedicated thirty-three years to the construction of an Ideal Palace. That turning point seemed to contain his whole work as if in embryo. The beginning of construction work marked a profound transformation which gave new meaning to his life. Without artistic training, Cheval found within himself the resources he needed to sculpt a dream. But his work raised a number of adverse reactions. Some marginalized the artist, labeled "mad"; they undermined the aesthetic and artistic value of his work and relegated it to a sort of non-existence. Others, on the contrary, were fascinated. Breton saw in Cheval a precursor of Surrealism and Dubuffet recognized him as a pioneer of art brut. Malraux contributed decisively to the recognition of the Palace as historical monument.

Keywords

Dream, Creative Impulse, Madness, Surrealism, Art Brut ("Raw Art").

O *Palácio Ideal* de Charles Ferdinand Cheval (1836-1924) surpreende pela sua singularidade. Movido por uma criatividade exuberante, Cheval dedicou mais de três décadas à sua realização. O empreendimento permitiu-lhe não apenas superar obstáculos aparentemente intransponíveis, mas também transmutar a dor e o luto que marcaram a sua experiência de vida. Repleta de apontamentos poéticos, a construção é testemunho de uma busca incessante de realização interior. Adquiriu a designação de *Palácio Ideal* depois de Émile Roux-Parassac lhe dedicar um poema "Teu ideal, Teu Palácio / É arte, é sonho, é energia". Durante muito tempo, porém, o nome que Cheval considerou ressoar melhor com a sua obra foi - *Sozinho no Mundo*.

Cheval nasceu em Charmes-sur-l'Herbasse no seio de uma família camponesa de extrema pobreza. Escasseavam bens alimentares, vestuário e calçado; dormia sobre um manto de folhas secas. Frequentou a escola durante um curto período e perdeu a mãe aos onze anos. Sete anos mais tarde, na sequência da morte do pai, começou a trabalhar como padeiro. Aos vinte e dois anos, casou com Rosalie Revol com quem teve dois filhos dos quais apenas o segundo sobreviveria. Quando Cheval tinha trinta e sete anos, Rosalie morreu. Algum tempo depois, encontrou um trabalho estável nos correios de Hauterives. Casou pela segunda vez com Claire-Philomène-Richaud com quem teve uma filha, Alice-Marie-Philomène.

O longo trajecto do carteiro Cheval levava-o todos os dias de Hauterives a Tersanne: "caminhava por vezes na neve e no gelo, outras vezes em campos floridos - atravessando sempre as mesmas paisagens, o que podia eu fazer senão sonhar?" (Cheval, 1924, 2002: 24). Uma parte deste percurso era geologicamente singular: um antiquíssimo solo oceânico com conchas fossilizadas. Estas viagens amadureceram em Cheval o desejo de construir um lugar fantástico com grutas, torres e estátuas, sonho que acalentou durante muito tempo. Ele foi imaginando um palácio fantástico que conjugava características arquitectónicas de diferentes tempos e lugares. As imagens que foram aflorando à sua consciência emocionavam-no tão profundamente que permaneceram vivas durante muitos anos. Contudo, sem qualquer experiência em trabalhos de construção, e desconhecendo por completo o universo da arquitectura, começou por duvidar da possibilidade de realizar o seu *palácio imaginário*. Essa dúvida acabaria por se desvanecer. (Cheval, 1924, 2002: 25)

Cheval assinala nas notas autobiográficas que, alcançado o "equinócio da vida", os seus quarenta anos, não mais poderia contentar-se com "castelos no céu". No momento em que o sonho começava a "cair no esquecimento", uma circunstância aparentemente banal permitiu-lhe materializar o seu palácio imaginário. Um dia, a dado momento do seu trajecto habitual, uma pedra fê-lo tropeçar. Recolheu-a, examinou-a e deixou-se surpreender pela sua estranha configuração. Levou-a para casa. No dia seguinte, descobriu no mesmo local



Figura 1: A primeira pedra
Imagem disponibilizada pelo
Palais Idéal du facteur Cheval
Fotógrafo: Frédéric Jouhanin

Figura 2: A recolha das pedras
Imagem disponibilizada pelo
Palais Idéal du facteur Cheval



outras pedras que despertaram igualmente a sua atenção. Tomado por um súbito entusiasmo, entregou-se febrilmente à recolha de pedras e fósseis. Primeiro transportava-as nos bolsos ou num pequeno cesto; mais tarde precisou de recorrer a um carrinho de mão (Cheval, 1924, 2002: 25).

“É um pobre louco que enche o seu jardim de pedras” - dizia-se nas redondezas (Cheval, 1924, 2002: 26). Mas o sonho começava a tornar-se real. A pedra que «casualmente» se atravessara no seu caminho desencadeara o início da construção: “O Palácio Ideal - nota Thévoz - apresenta-se como um sonho que uma decisão sobrenatural e arbitrária teria gravado na pedra” (Thévoz, 1975: 34).

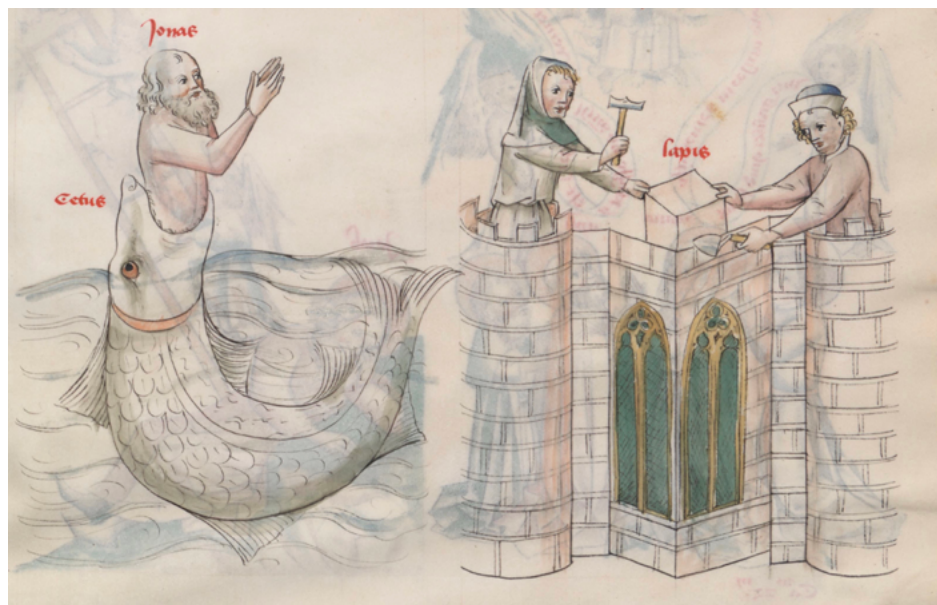
Aquele momento inesperado parecia ter inaugurado uma mudança significativa na vida de Cheval. “Muitas pessoas - escreveu Von Franz em *Man and His Symbols* - não resistem a apanhar pedras de cores e formas invulgares e a guardá-las, mesmo sem saberem porque o fazem. É como se as pedras contivessem um mistério que as fascina” (Von Franz in Jung, 1988: 209). Cheval terá então compreendido que o que é frequentemente apercebido como obstáculo pode ser transmutado pela criatividade em algo valioso.

Von Franz reflecte sobre os símbolos do *self*, sublinhando o seu carácter transformador quando - através de sonhos ou visões - emergem à consciência; eles tendem a surgir em momentos de viragem (cf. Ibib:198). A pedra é um desses símbolos. Desempenhando um papel importante na relação entre o céu e a terra, ela é muitas vezes utilizada em lugares de culto; ponto de comunicação entre as duas dimensões, é por vezes assimilada a uma evocação da divindade. É o caso da Caaba, no mundo islâmico. No Cristianismo, a *pedra angularis* foi utilizada como representação de Cristo - “a pedra que os construtores rejeitam”(cf. Ibid: 209-210). Durante séculos, ainda no contexto Ocidental, os alquimistas investigaram a matéria em busca da pedra filosofal, da essência divina que acreditavam estar aí contida (cf. Ibib: 210).

Jung alude a uma ilustração contida num manuscrito do século XV, *Speculum Humanae Salvationis*, onde se vê, do lado direito, dois pedreiros - uma mulher e um homem (simbolizando os opostos) - no processo de colocação de uma pedra - *lapis* - no topo de uma construção que aparenta ser de carácter religioso. A pedra surge aqui como símbolo de Cristo. A dimensão espiritual da imagem é enfatizada pela pedra pontiaguda - *lapis angularis* - que embora assente sobre uma base cúbica reforça o movimento de ascensão. É este movimento que surpreendemos também na figura de Jonas, do lado esquerdo da ilustração, emergindo do interior da baleia com as mãos juntas em saudação ao divino.

Jung estabelece um paralelismo entre processo de individuação² e transmutação alquímica. É o que sublinha na legenda que atribui à ilustração: "Jonas emergindo do ventre da baleia. O objectivo da viagem nocturna pelo oceano é equivalente ao *lapis angularis* ou pedra angular" (Jung, 1968: figure 172). Este processo de transformação decorre de um período de tormento e dificuldade, onde a pedra que inusitadamente se

Figura 3: *Speculum humanae salvationis*
Imagem disponibilizada pela
Bibliothèque Nationale de France



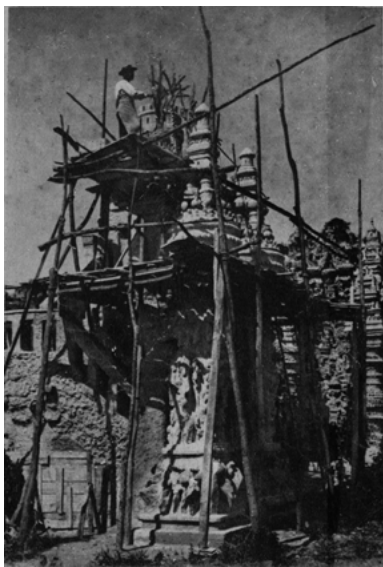


Figura 4: Ferdinand Cheval:
o *Palácio* em construção
Imagem disponibilizada pelo
Palais Idéal du facteur Cheval

atravessa no caminho é, em simultâneo, símbolo do obstáculo e da sua superação. “O ‘tesouro difícil de obter’ encontra-se escondido, segundo o autor, no oceano do inconsciente e apenas os corajosos podem alcançá-lo” (Jung, §155).

Cheval estava determinado. No ano em que se deixou fascinar pelas configurações involgares das pedras que pontuavam o seu caminho, pela sua memória oceânica, começou a erigir o *palácio imaginário*. Mais tarde viria a escrever nas notas autobiográficas: “A vida é um oceano tempestuoso / Entre a criança que acaba de nascer / E o velho prestes a morrer” (Cheval, 1924, 2002: 30). A contretização do sonho parece marcar um momento de renascimento na vida de Cheval. O Palácio ilustra o movimento de ascensão que, tal como em Jonas, o faz emergir das profundezas do seu mundo interior. Este momento corresponde também ao nascimento da sua filha Alice. Durante trinta e três anos, depois do trabalho, ao final da tarde e muitas vezes durante a noite, movido por um impulso criativo inabalável, dedicou-se a este projecto. “No inverno, assim como no verão / De dia e de noite, atravessei planícies e colinas / E o rio também / Para trazer de volta pedras Cinzeladas pela natureza / As minhas costas sofreram com isso / Eu enfrentei tudo / Até a morte” (Cheval, 1924, 2002: 26).

Cheval começou por construir uma fonte - a *fonte da vida* - que se viria a tornar o centro do Palácio. Ele honrava deste modo o elemento água que alude como vimos a um passado de que as pedras eram testemunho. Cheval acrescentou-lhe, logo depois, uma cascata. Ao esculpir um curso da água com as suas mãos de alquimista, imprimiu à pedra movimento e dinamismo. Construiu também uma gruta onde se encontra gravada a data do início da construção do Palácio - 1879 - desencadeado precisamente por uma descida a dimensões profundas do seu universo interior.

Vendo a Natureza como a grande escultora, Cheval valorizou sobretudo o seu papel de pedreiro e arquitecto. Ao deixar-se continuamente



Figura 5 e 6: Ferdinand Cheval em frente da fachada Norte do Palácio. Imagem disponibilizada pelo Palais Idéal du facteur Cheval

supreender pelas pedras que encontrava, procurou tirar o máximo partido das suas formas naturais. O *Palácio* exprime um equilíbrio excepcional entre a *pedra bruta* – símbolo de verdade e sinceridade, de essência, pureza e primordialidade – e a *pedra esculpida* pela mão humana, marcada por isso pela dualidade. Talhando a pedra, o artista idealiza nomeadamente os princípios feminino e masculino numa multiplicidade de formas – cúbicas e aceradas, circulares e lineares... Cheval parece dialogar com as pedras, moldando-as mas também recebendo delas imagens que alimentam o seu imaginário.

A tristeza pela morte de Alice aos quinze anos ficou também registada na pedra: *Saudade amarga de Alice* (*Alice amèrement regrettée*). É-lhe dedicada uma parte da construção 'Alicius Villa', onde posteriormente Cheval habitou com a mulher.

Hoje, o sonho de Cheval encontra-se materializado em Hauterives, onde todos podem visitá-lo. Erguido pelas suas próprias mãos da raiz ao cume, o *Palácio Ideal* é o *trabalho de um único homem*³. Surpreendemos nele o túmulo Egípcio onde queria ser sepultado e outras construções fantásticas, entre elas um castelo medieval, uma mesquita Árabe, um Chalé Suíço “[...] Índia, Oriente, China ou Suíça? É impossível dizer porque os estilos característicos de cada país e período histórico encontram-se fundidos, misturados uns nos outros” (Cheval, 1924, 2002: 26).

Ao terminar esta obra monumental, Cheval encontrou ainda força para iniciar um novo projecto. Vendo negado pelas autoridades locais o desejo de ali ser sepultado, dedicou mais oito anos à construção do seu santuário – *O Túmulo do silêncio e do repouso sem fim* – no cemitério da paróquia. Uma motivação criativa surpreendente, capaz de desafiar quaisquer obstáculos, anima as duas construções.

Estes episódios são reveladores da personalidade, forte e determinada, de Cheval: até aos últimos anos da sua vida, não abdicou da actividade criativa. Faleceu dois anos após ter terminado a construção do *Túmulo* e dois dias depois da certificação da sua auto-biografia que descreve essencialmente a história do *Palácio*. Cheval sempre terá tido plena consciência do carácter excepcional da sua obra. É o que ilustram as seguintes palavras inscritas na parede de um dos edifícios: “Filho de camponês, camponês, quero viver e morrer para provar que na minha categoria há homens de génio e de energia.” (Ferrier, 1995: 242)

* * * *

Frequentemente considerado *louco* pela sua audácia, e consciente da rejeição a que a sua obra foi sujeita, Cheval observou: “Eles tenderam a pensar que o meu comportamento era resultado de uma imaginação doentia. Riram de mim, culparam-me, criticaram-me, mas o meu estado mental não era nem contagioso nem perigoso e por isso não julgaram necessário recorrer a um

médico da mente. Fiquei então livre para me dedicar à minha paixão [...], ignorando o escárnio a que me sujeitavam, pois sabia que ao longo da história os incompreendidos haviam sido ridicularizados e até mesmo perseguidos” (Cheval, 1924, 2002: 26).

O *Palácio Ideal* coincide com uma nova etapa da modernidade. O desejo de romper com os valores da Academia tornou possível uma transformação profunda do olhar sobre a realidade, desencadeando uma série de movimentos que decompueram os modelos de representação tradicionais e afirmaram uma nova visão do mundo. Os cânones clássicos de beleza, equilíbrio e harmonia foram contrariados no século XX em prol de um olhar cada vez mais autónomo sobre os objectos. A arte contemporânea valoriza por contraste aspectos como a fealdade, o desequilíbrio e o caos; privilegia a expressão do sentimento e de uma percepção individualizada. A deslocação gradual que se observa neste período – dos objectos exteriores para o mundo interior – possibilita o encontro com o inconsciente.

Na viragem do século, Freud introduziu em *The Interpretation of Dreams* (1900) uma noção de inconsciente autobiográfico que revolucionou o entendimento da psique. Esta ideia viria a ser ampliada e complexificada por Jung através do conceito de inconsciente colectivo, da integração de uma dimensão espiritual e do paralelismo entre psicologia e alquimia. Na história da arte como na psicologia, artistas e teóricos são actores de um despertar colectivo para a interioridade.

A valorização do irracional perturbou as concepções comuns da realidade, fazendo emergir dimensões até aí ignoradas. Freud desenvolveu a ideia de inconsciente quando Cheval se encontrava a dois terços da construção do *Palácio Ideal*, sonho esculpido, materialização de uma profusão de imagens simbólicas.

Delacampagne viu no *Palácio Ideal* um indício da “erupção dos excluídos no universo da arte” (Delacampagne, 1989: 8). Mas ele representa



Figura 7: Detalhe da fachada Norte
Imagem disponibilizada pelo
Palais Idéal du facteur Cheval
Fotógrafo: Frédéric Jouhanin

também a erupção de planos psíquicos até então descohecidos. Vários artistas tentaram explorar as dimensões profundas da psique. Inspiraram-se em obras produzidas em contexto psiquiátrico e descobriram que a arte de pacientes com quadros clínicos oferecia um acesso privilegiado ao inconsciente.

Ao reconhecer o valor artístico da arte psiquiátrica, Marcel Réja - *L'art malade: dessins des fous*, 1905; *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, 1907 - favoreceu o diálogo entre arte e psiquiatria. Neste contexto, Henri Marcel Faÿ - *Réflexions sur l'art et les aliénés*, 1912 - traçou vários paralelismos entre obras realizadas em contexto clínico e as de certos pintores fauvistas, expressionistas e cubistas (Faÿ, 1912: vol2, 200-204). Em 1912, Paul Klee escrevia na revista *Die Alpen*: "Quando se trata de reformar a arte actual, os trabalhos dos loucos são mais relevantes do que todos os museus" (Ferrier, 1997: 8). Em 1919, na exposição *New Tendencias* em Los Angeles, Braageld e Max Ernst apresentam as suas obras juntamente com trabalhos de pacientes psiquiátricos. Os próprios artistas abriam assim caminho a Prinzhorn que, na dupla qualidade de historiador da arte e psiquiatra, contribuiu decisivamente para o diálogo entre estas disciplinas. A sua obra - *Artistry of the Mentally Ill*, 1922 - influenciou várias gerações de cientistas, artistas e historiadores da arte, com particular impacto no Surrealismo. A designação de loucura, outrora utilizada para denegrir determinadas produções artísticas e reforçar o estauto de marginalidade dos seus autores (com ou sem quadro clínico), adquire novas significações - ela passa a ser entendida como reveladora de algo que se deseja conhecer.

O *Manifeste du surréalisme* de André Breton (1924) inclui uma discussão inovadora da relação entre arte e loucura. Considerando que o automatismo facilita o acesso ao inconsciente, comparável por isso aos processos psíquicos da loucura, vários artistas utilizaram profusamente técnicas que encorajavam livres associações de imagens. A partir de 1925, Max Ernst recorreu à fotocoloragem, à decalcomania (transferência de tinta entre duas superfícies pressionadas uma contra a outra) e ao "frottage" (obtenção de imagens através da fricção - a lápis, nomeadamente - de determinados materiais). Salvador Dalí, por seu turno, transformou uma perturbação psíquica, o delírio paranóico, no método paranóico-crítico (utilizado sobretudo entre 1929 e 1939) que consiste em criar imagens a partir de outras imagens, através de associações espontâneas e interpretações delirantes. Inspirado pela obra de Janet, *L'automatisme psychologique*, Breton coloca o automatismo no centro das suas pesquisas. É desta perspectiva que reflecte sobre a arte mediúnica à luz da qual contempla a obra de Cheval.

Esta obra conquistou visibilidade no meio artístico em 1931 (sete anos após a morte do seu autor) quando Breton a descobriu. Aos olhos do fundador do surrealismo, para quem o sonho e a fantasia tiveram extraordinária importância, o *Palácio* de Cheval não podia ter passado despercebido. Não tardou a homenageá-lo num poema de 1932, *Le Facteur Cheval*, incluído em

Le Revolver à Cheveux Blancs. Um ano mais tarde, volta a referenciá-lo em *Le message automatique*, artigo publicado na revista *Minotaure*. Neste texto, Breton elogia a arte mediúnica, considerando que o *Palácio de Cheval*, tal como os trabalhos de Victorien Sardou, de Petitjean e Lesage, são dela exemplos significativos.

Encontramos ainda referências a Cheval em *Situation surréaliste de l'objet* (1935) e num texto seu dedicado a Joseph Crépin (1954), publicado em *Le Surréalisme et la Peinture*. Neste último, Breton sustenta que Crépin e Cheval são dois dos exemplos mais significativos de arte mediúnica: "Os templos de Joseph Crépin e o Palácio Ideal do carteiro Cheval têm em comum o facto de não apresentarem verdadeiramente interior e exterior ou de interior e exterior aparecerem imbrincados um no outro. Eles erguem-se num espaço onde o que se presume estar 'atrás' comunica com o que se presume estar 'à frente', tal como o que se presume estar 'acima' comunica com o que se presume estar 'abaixo', de modo a sugerir a unidade, onde nada, jamais, projecta qualquer sombra" (Breton, 1965: 307).

Tendo dedicado grande parte da sua vida à construção de um *objecto onírico*, Ferdinand Cheval tornou-se para alguns artistas - surrealistas e não só - uma figura lendária. Max Ernst homenageou-o com uma colagem, realizada em 1932, hoje exposta na Peggy Guggenheim Collection (Veneza). Pablo Picasso, que também visitou o *Palácio*, dedicou-lhe em 1936 uma sequência de doze desenhos.

Os trabalhos de Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle sublinham também a importância de Cheval, agora explicitamente assumida. Quando em 1955 Saint Phalle encontrou o escultor suíço em Paris, deu-lhe a conhecer o *Palácio Ideal* de Cheval:

"Falei-lhe de Gaudi e de Cheval, o carteiro, que acabara de descobrir e que se haviam tornado meus heróis: eles representavam a beleza no homem, solitário na loucura, sem intermediários, museus, galerias... Disse-lhe, em tom de



Figura 8: Detalhe da fachada Este
Imagem disponibilizada pelo
Palais Idéal du facteur Cheval
Fotógrafo: Frédéric Jouhanin

provocação, que Cheval, o carteiro, lhe era superior como escultor.” Tinguely respondeu com cepticismo: “Nunca ouvi falar desse idiota. Vamos visitá-lo imediatamente.” Assim foi. Visitaram juntos o Palácio Ideal. A perspectiva de Tinguely modificou-se radicalmente. Deslumbrado, viria a confessar: “É verdade. Ele é melhor escultor do que eu” (Peiry, 2009: 490).

Em 1969, André Malraux (na qualidade de Ministro da Cultura), classificou o *Palácio* como monumento histórico. Na sua opinião, era um privilégio para a França dispor de uma obra daquela natureza. Assegurou, por isso, os meios necessários para proceder à sua preservação, conseguindo que o edifício (em risco de ruína), fosse meticulosamente restaurado para lhe devolver a aparência original: “Foi uma decisão perfeitamente normal, baseada no facto de a arquitectura produzida pelo homem comum ser extremamente rara e de se ter de proteger um trabalho a muitos títulos excepcional” (Ferrier, 1995: 172).

A decisão de Malraux foi, todavia, considerada polémica: o Palácio de Cheval era - ainda! - concebido por alguns como *hediondo*... Anos antes, em 1964, fora possível escrever: “É tudo absolutamente horrível. Um amontoado deplorável de insanidades que se misturaram no cérebro de um homem grosseiro.” (www.facteurcheval.com)

O inequívoco reconhecimento coexistiu pois com o preconceito, o cepticismo ou a recusa pura e simples. O *Palácio Ideal* resiste à definição. Ele não se integra em esquemas cronológicos e estilísticos pré-estabelecidos. Não podendo relacionar-se com o carácter enigmático da obra, muitos autores optaram pelo repúdio e pela rejeição. Em *La Distinction - critique sociale du jugement* (1979), por exemplo, Pierre Bourdieu sustenta que Cheval não é mais que um mau imitador dos modelos culturais dominantes. O sociólogo foi incapaz de reconhecer a singularidade da obra de Cheval, sublinha Delacampagne que valoriza, pelo contrário, a sua estranheza face a pressupostos estabelecidos (Bourdieu, 1992 : 379).

Para as perspectivas incapazes de dissociar a arquitectura da sua função utilitária, notam Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, o *Palácio Ideal* não é uma obra arquitectónica, mas um monumento escultórico com espaços habitáveis. Compreendemos, deste modo, que a grande interrogação colocada por esta obra se prenda, para alguns, com problemas de (in)definição.

O *Palácio Ideal* inverte, como sublinha Thévoz, o processo tradicional da arquitectura: enquanto o arquitecto comum planeia um espaço habitável que eventualmente poderá ornamentar com a sua imaginação, Cheval tem como ponto de partida um sonho que só a *posteriori* se traduz num espaço habitável. “[...] se uma obra de arte, na acepção corrente, é um objecto material que representa ou evoca o irreal, o *Palácio Ideal* é um objecto imaginário que adquire realidade” (Thévoz, 1975: 34). A decisão livre e audaz de Cheval de materializar o *Palácio Imaginário* convida a um questionamento dos conceitos.

Esta sobreposição do imaginário na realidade é um desafio à capacidade de interpretação. Como nota Breton na passagem do seu texto onde aproxima

os *Templos de Crépin* e *O Palácio Ideal de Cheval*, a relação íntima entre as realidades que captamos no plano dos sentidos como ‘opostas’ – interior e exterior, antes e depois, acima e abaixo – confundem-se irremediavelmente nestas obras. É legítimo, deste ponto de vista, aproximar Breton de uma célebre passagem da *Tábua de Esmeralda*: “O que está em cima é como o que está em baixo. É o milagre da coisa una.” Do casamento dos opostos, muitas vezes simbolizados na alquimia pelo Sol e a Lua, pelos princípios masculino e feminino, consciente e inconsciente, resulta um terceiro elemento que a alquimia simbolizou na pedra filosofal.

Somos assim transportados para uma dimensão onde o tangível e o arquetípico, o material e o psíquico, o físico e o espiritual se fundem no que o alquimista Gehard Dorn designou *unus mundus*, para aludir à etapa do processo alquímico que supera a dualidade – a que coincide, do ponto de vista psicológico, com a emergência do *self*.

É desta perspectiva – onde deixa de existir separação entre sejeito e objecto – que melhor podemos compreender a discussão proposta por Breton do papel da crítica na arte mediúnica: “[...] trata-se de obras face às quais a crítica profissional não se aplica pela excelente razão que, segundo os próprios autores, elas são pura e simplesmente transmissões de uma mensagem e que a mão que as executa se considera constantemente guiada” (Breton, 1965: 298).

Deste modo, Breton desvaloriza a autoria: o executante é essencialmente condutor. As suas pinturas são assim entendidas como materialização do transcendente. Breton reconhece-lhes uma dimensão sagrada que raramente encontrara noutras produções modernas. A relação entre artista e obra assume aqui características singulares.

Parafraseando Paul Klee, Thévoz considera que a o Palácio de Cheval “pertence a um ‘entremundos’ no limite do real e do imaginário” (Thévoz, 1975: 34). Esta posição liminar – esta indefinição – perturba o olhar dos que fazem depender o valor estético da relação entre a obra e princípios (re)conhecidos. Incapazes de integrar criações como a de Cheval nas categorias tradicionais, abandonam-nas a uma espécie de *não-lugar*.

Mas não deverá o historiador da arte deixar-se interpelar pela obra, permitindo que esta lhe sugira novos problemas?

* * * *

Considerado por Breton um precursor da arquitectura surrealista, e por Dubuffet um pioneiro da arte bruta, Cheval não pode permanecer na sombra. O seu *Palácio* é a prova viva de que a concepção de uma obra artística com um valor estético inestimável não depende, necessariamente, da aquisição de competências técnicas. Não tendo sido concebido segundo normas arquitectónicas pré-determinadas, este palácio obedece exclusivamente a uma ordem interna.

A *Collection d'Art Brut* de Dubuffet (com um acervo de cerca de 5 000 obras) obedece também a uma nova ordem. Iniciada em 1945, contou com a colaboração de Breton (entre 1948 e 1951). Parte da coleção, exibida no Château de Beaulieu em Lausanne desde 1976, inclui maioritariamente arte realizada em contexto psiquiátrico. As visitas que realizou aos hospitais psiquiátricos (em particular, o hospital de Waldau em Berna onde pôde contemplar ao vivo os trabalhos de Wölfli e Müller) condicionaram alguns dos seus pressupostos teóricos fundamentais e, em especial, a noção de *arte bruta*. Tal como Réja, Prinzhorn e muitos outros intelectuais e artistas do século XX, o teórico e colecionador da *arte bruta* atribuiu especial valor à arte dos primitivos, das crianças e dos pacientes psiquiátricos.

Em *Positions Anticulturelles*, um texto de 1951, Dubuffet expõe as suas concepções sobre a arte por oposição a determinados aspectos da cultura dominante. Tendo perdido a relação com o "homem comum", esta transformara-se numa "língua morta". Ora, é precisamente a essa dissociação estabelecida pelo Ocidente entre a cultura (a língua) e o homem que Dubuffet se opõe: "Aspiro a uma arte que esteja enraizada na nossa vida corrente, uma arte que tome essa vida corrente como ponto de partida, ou seja uma emanção imediata da vida e dos nossos verdadeiros estados emocionais" (Dubuffet, 1973: 68). A arte deve ser *selvagem, instintiva, apaixonada, caprichosa, violenta e delirante*, características que a cultura Ocidental negligencia ao reconhecer no pensamento racional a única via para o conhecimento.

Dubuffet sublinha o apreço do Ocidente pelas "ideias elaboradas", uma espécie de estado último da evolução do pensamento; de um modo geral, a arte, a literatura ou a filosofia, aspiram alcançar esse estágio de desenvolvimento. Mas essa etapa última, "cristalizada" - estática e definitiva - não interessava especialmente Dubuffet: "Não creio que o melhor da função mental se encontre ao nível das ideias, não é a esse nível que ela me interessa. Aspiro antes a captar o pensamento num ponto do seu desenvolvimento que precede o plano das ideias elaboradas" (Ibid.: 69). O mito ocidental do belo, que atravessa séculos de pintura, foi também associado por Dubuffet às "ideias elaboradas". A tentativa de conceber uma obra bela implica necessariamente - na concepção tradicional - a composição harmoniosa de linhas e cores agradáveis ao olhar. Esse não deve ser o fim último da criação artística: "A arte apela ao espírito e não aos olhos" (Ibid.: 73).

O conceito de *Art Brut* de Jean Dubuffet (com os de *Outsider Art* e *Arte Virgem*, propostos por Roger Cardinal e Mário Pedrosa, respectivamente) reflecte a preocupação em aproximar a história da arte de linguagens artísticas que até então lhe eram alheias. Torna-se assim possível aceder a obras de uma extraordinária riqueza.

Apesar de tudo, estas expressões artísticas ainda são essencialmente conhecidas sob designações que reforçam o seu estatuto de marginalidade: é esse aspecto que estes autores valorizam. O alheamento da sociedade e da

cultura possibilita, na sua opinião, formas de expressão mais “puras”, desprovidas de preconceitos. Isso permite-lhes reivindicar maior autenticidade. Mas não é tudo. Muitos dos artistas que a história da arte reconhece inspiraram-se directamente, como observámos, em obras que a disciplina marginalizou. Resta muito a fazer no sentido de dar visibilidade à história destas influências. Afinal, o lugar incerto situado algures entre o real e o imaginário interessou os artistas do século XX. Como sabemos, a liberdade criativa e a autonomia face aos pressupostos tradicionais foi uma conquista árdua. Talvez por isso alguns artistas se tenham deslumbrado com o trabalho daqueles que designamos “marginais”, para quem esse espaço de liberdade não é fruto de uma conquista mas uma qualidade natural.

Uma interrogação atravessa em filigrana esta reflexão: como caracterizar a figura do artista? Ouçamos a resposta surpreendentemente moderna de Ferdinand Cheval: “[O artista é um] ser complexo tomado por uma emoção criativa exaltada pelo imaginário, capaz de transgredir as normas, tendo a força de resistir para produzir uma obra reconhecida a despeito das convenções sociais e da razão” (Cheval: 1905).

Nota

¹ Jung utilizou o termo *self* para se referir à psique na sua totalidade, o que inclui as dimensões consciente e inconsciente. Mas a totalidade, segundo o autor, transcende a visão – ela é *lapis invisibilitatis*. Na medida em que o *self* abraça o desconhecido e a infinitude de possibilidades, não pode ser nem definido nem experimentado na íntegra. Através da linguagem simbólica é contudo possível aceder a dimensões profundas do *eu*.

² Individualização é um conceito central da psicologia Junguiana que se refere à transformação psíquica resultante da aproximação entre a dimensão consciente da personalidade e o *eu* profundo – o *self*. Muitas vezes, a conciliação entre as diferentes partes do *eu* é motivada por um acontecimento doloroso. Von Franz estudou a relação dos processos psicológicos com mitos e contos. As suas investigações confirmam que o processo de individualização é, também aí, frequentemente iniciado por uma situação de crise: a doença, a esterilidade, a guerra, encontros com seres inquietantes,

períodos de seca ou inundação... Estas dificuldades motivam a busca do talismã – o *tesouro difícil de obter*.

³ Inscrição no canto superior esquerdo da fachada norte.

Bibliografia

- Bourdieu, P. (1992). *La distinction: Critique social du jugement*, Paris: Minuit
- Breton, A. (1965). *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard /Folio Essais
- Breton, A. (1929). *Manifeste du Surréalisme*, Paris : Editions Kra
- Breton, A. (1932). *Le Révolver à Cheveux Blancs*. Editions des Cahiers Libres
- Breton, A. (1933). "Le message automatique" in *Minotaure: Revue Artistique et Littéraire*, N. 3-4, Paris: Albert Skira
- Cheval, F. (1924, 2002). *The Autobiography of Ferdinand Cheval - The Story of The Palais Idéal, Hauterives - in Raw Vision*, n° 38
- Cheval, F. (2019) *Lettre à André Lacroix in Lionel Bourg, Tombeau de Joseph-Ferdinand Cheval facteur à Hauterives*, La Passe du Vent
- Cheval, F. (1905). *Lettre de Ferdinand Cheval du 15 mars (fragmento)*.
- Conrads, U; Sperlich, H. G. (1960) *Architecture Fantastique: Delpire*.
- Delacampagne, C. (1989) . *Outsiders: Fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne 1880-1960*. Paris : Mengès
- Faÿ, H. M. (1912). *Réflexions sur l'art et les aliénés"*, in *Aesculape*, vol. 2, pp. 200-204
- Freud, S. (1997). *Interpretation of Dreams*. Wordsworth Editions
- Ferrier, J.-L., dir. Jean Louis-Ferrier avec la collaboration de Yann le Pichon (1995). *L'Aventure de l'Art du XXème siècle*, Paris: Chêne - Hachette
- Janet, P. (2005) *L'automatisme Psychologique: Essai de psychologie expérimentale sure les forms inférieures de l'activité humaine*. L'Harmattan
- Jung, C.G. (1968). *Psychology and Alchemy*, vol.12 of the *Collected Works of C.G.Jung*, translated by R.F.C. Hull, Princeton: Princeton University Press
- Palais Ideal du Facteur Cheval. www.facteurcheval.com
- Peiry, L. (2010). *L'Art brut*. Paris : Flammarion
- Peiry, L. (2009) *The Influence Machine: Jean Tinguely and Outsider Art in Art and Australia*, Vol. 46, N°3
- Prinzhorn, H. (2019) *Artistry of the Mentally Ill: A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*, Martino Fine Books
- Réja, M. (1901) *L'art malade: dessins de fous*, in *Revue Universelle*, n° 39: pp. 913-15; n° 40: pp. 940-44
- Réja, M. (1907) *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, Société du Mercure de France, Paris
- Thévoz, M. (1975) *L'Art Brut*. Skira, Genève
- Von Franz, M.L. *The process of individuation in Jung, C.G. (1988). Man and his Symbols*, New York:Anchor Press

O ver e o olhar da loucura, materialidade e a imaterialidade no discurso plástico em William Blake e Goya

Vasco Mendes Lopes

Doutoramento em Ciências da Arte, Mestrado em Desenho e licenciatura em Belas Artes-Pintura. Investigador do CIEBA no núcleo Francisco de Holanda. Afiliação: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)
vascobcm1@gmail.com

Resumo

Observando algumas obras de William Blake como experiência da imaginação “interior” e visionária, e Goya através da experiência de uma imaginação “exterior”, resultante do encontro com o horror do real, questiona-se a construção plástica segundo os modos de discurso que derivam de uma visualidade e de um olhar que se estabelece a partir do confronto entre imagem e imaginação, entre o discurso plástico e a sua materialidade, onde esse discurso plástico se materializa como expressão semântica da *mania*. Neste contexto ocorre a ambivalência entre o ver e o olhar, que incide tanto sobre a imagem plástica como sobre a imagem mental. Blake configura o espaço da representação como expressão de uma imaterialidade não gravítica que transcende a sua presença, e Goya, a presença de uma materialidade gravítica, de uma queda transcendental em relação à sua condição humana. Em ambos, a configuração dos extremos, entre equilíbrio e absurdo, entre razão e loucura perfaz-se numa linha muito ténue. A loucura “aceite” em Blake como modo descontrolado da imaginação em que o discurso plástico evoca um discurso para o seu interior. A loucura “rejeitada” controlada de Goya que vincula a imaginação a ser expressa plasticamente nas suas formalizações num discurso para o seu exterior.

Palavras chave

Loucura, Materialidade, Imaterialidade, Discurso Plástico, Narratividade

Abstract

Observing some works by William Blake as an experience of the “interior” and visionary imagination, and Goya through the experience of an “outside” imagination, resulting from the encounter with the horror of the real, the plastic construction is questioned according to the discourse modes that derive of a visuality and a look that is established from the confrontation between image and imagination, between plastic discourse and its materiality, where this plastic discourse materializes as a semantic expression of mania. In this context, there is an ambivalence between seeing and looking, which affects both the plastic image and the mental image. Blake configures the space of representation as an expression of a non-gravitational immateriality that transcends its presence, and Goya, the presence of a gravitational materiality, of a transcendental fall in relation to his human condition. In both, the configuration of extremes, between balance and absurdity, between reason and madness, is made in a very fine line. Blake’s “accepted” madness as an uncontrolled mode of imagination in which plastic discourse evokes a discourse within. Goya’s controlled “rejected” madness that links the imagination to being expressed plastically in its formalizations in a speech to its exterior.

Keywords

Madness, Materiality, Immateriality, Plastic Discourse, Narrativity

«Some enter the gates of art with golden keys and take their seats with dignity among the demi-gods of fame, some burst the doors and leap into a niche with savage power, thousands consume their time in chinking useless keys, and aiming feeble pushes against the inexorable doors.»¹

Henry Fuseli. *Aphorisms on Art*.

Introdução

A relação entre a arte, o artista e a loucura sempre coexistirem dentro de contextos históricos e de acordo com as convenções sociais e de visão de mundo na qual se operou essa coabitação. De forma indiferenciada, a questão que coloca a dimensão artística, e por sua vez, a prática do artista como executante e como pensante, registou ao longo da tradição ocidental uma flutuação na qual o reposicionamento da função do artista e da afirmação do produto artístico se foi situando numa progressiva autonomização e individualização, não só em relação ao real e à natureza como modelos, mas também à conceção intelectual desse real, na vertente social e cultural, dentro do contexto vivencial do artista. Este processo de autonomia do artista foi-se desenvolvendo de forma progressiva numa crescente focalização das dimensões intelectuais do processo artístico e da relação interior entre o artista e a sua obra. Este envolvimento permite um olhar sobre a prática artística como um processo que decorre de um confronto entre o artista e a construção interior de “ideia” de artista que o próprio concebe de si próprio. A ficção que cria sobre a sua existência como instrumento de uma vontade interior à qual não domina ou não tem consciência, é expressão da sua imaginação. A imaginação transforma-se por isso no impulso criador, ao provir de uma dimensão intelectual e de uma realidade imaterial e obedecendo a uma regulação própria. A dimensão de um estado de “loucura” funciona como atributo que qualifica a integração dessa mobilização de ideias na hierarquia da construção intelectual dos contextos sociais e culturais em que o discurso artístico se insere.

De forma resumida, pode-se referir que o processo de autonomização do artista plástico em relação à sua posição social, desde simples operador mecânico a criador, manifestou-se de forma decisiva na tradição cultural ocidental a partir do Renascimento. Essa consolidação, como artista criador, decorre da valorização da “invenção” como instrumento criativo, que por sua vez decorre de um estado de êxtase, “il furore dell’arte”. Este estado de êxtase ramifica na tradição clássica no “entusiasmo” dos gregos, num estado de possessão, uma mania entre um estado de fúria e de loucura, porém, atributo negado aos artistas plásticos (pintores e escultores).

Com a elevação da posição criativa do artista no decorrer do Renascimento, esta visão interior que precede a criação artística, foi associada também aos artistas plásticos, dotando a obra de arte pictórica e escultórica de

uma qualidade que extravasa a sua mera percepção formal. O discurso das formas integra-se num discurso das ideias que surgem de um conflito onde razão e emoção confluem para a formalização de um discurso plástico que é expressão do mundo interior do artista. Esse discurso provém de uma experiência do mundo pelo artista, mas também da ideia e da ficção que o artista concebe sobre si e sobre essa relação com o mundo. Este aspeto torna-se crucial na valorização progressiva da imaginação como estruturante da criação artística, sendo essa imaginação o resultado de uma relação entre: a personalidade do artista; a sua experiência interior do mundo; e a relação exterior com o mundo na forma como intervém e age sobre o artista que se conjuga com a força criadora e motivadora que emana de um estado existencialista exclusivo do artista. Esta relação e experiência com o mundo pode surgir de diferentes formas e diferenciados meios, de um confronto intelectual que ramifica em experiências existencialistas ou de alienação da realidade como defesa a uma relação traumática, ou mesmo de experiências de carácter físico e psicológico que confrontam a condição material da existência com a construção intelectual que decorre dessa experiência.

Consoante os contextos históricos, a abrangência de uma “liberdade” criativa submete-se ao valor que se atribui ao objeto de arte. Nestas circunstâncias, a própria ambição criativa do artista é condicionada pelas exigências e pelos padrões culturais no qual coabita. A amplitude dessa “liberdade” inscreve-se num contexto onde a autonomia do artista, o seu carácter único e individual, é valorizado como característica de qualificação e de qualidade artística. No entanto, os limites dessa abrangência terminam no objeto formal que obedece às normas de visualização e de fruição. Esta capacidade atribuída ao artista, essa aferição de genialidade e capacidade inventiva, é filtrada pelos canais da sua fruição, ou seja, no caso das artes plásticas, a pintura e a escultura.

A questão que envolve as relações entre a construção de uma discursividade artística motivada ou concebida num contexto associado à loucura ou a uma loucura, introduz e integra uma nova questão, a forma como a imaginação e subsequentemente o conceito de génio, se articulam e se promovem na construção desse discurso. Falamos de genialidade e de imaginação como meio conceptual motivador das formalizações plásticas artísticas porque são estas as características que se atribuem ao artista no contexto produtivo do Romantismo onde a natureza da arte passa a ser entendida como a uma teoria do ser e deste modo assinalando o momento de autonomia da arte que coincide com a autonomia da estética através de Kant. O génio e a imaginação são o caminho onde o belo e o sublime se expressam através de um jogo que no caso da arte é a sua prática e a sua realização² Ao falarmos de loucura associada à produção artística estamos sem dúvida a normalizá-la ao produto das suas formalizações, na prática, “olhamos” para essas formalizações e contextualizamos como fenómeno

e como expressão de um determinado conceito de loucura. A loucura do ponto de vista clínico como patologia degenerativa não é si um produto artístico, só o “é” se observado e concebido dentro de um discurso racional que o sustenta e que o organiza em sentido.

Na loucura, segundo o ponto de vista clínico, estabelece-se um processo de desconstrução do “eu” na sua unidade e na sua relação com o mundo, onde as ramificações do seu entendimento não se organizem numa construção onde ocorra uma transferência de sentido, ou seja, não é explicável o seu entendimento reside no interior da sua essência, o seu universo é particular e por isso não transmissível em linguagem ou como experiência universal. De certa forma a conceção do génio artístico que transparece na conceção artística segundo os modelos filosóficos a partir do séc. XVIII, enfatizam esta particularidade, colocando a arte do génio como uma especificidade única como algo não transmissível e verbalizável, no entanto, “entendível” e alcançável através de uma relação que se estabelece por via de uma experiência.

Em Kant a condição de genialidade está associada à originalidade, que é entendida como capacidade de produzir algo sem conceber uma regulação que explique e fundamente essa produção. Segundo Kant esta originalidade esta associada a uma imaginação produtiva que não resulta da experiência (da prática) mas que cria condições onde ocorre uma experiência. As produções originais que advém do génio ocorrem quando a imaginação estabelece com os conceitos uma relação em que ambas se sustentam. A capacidade do génio reside na possibilidade de através da imaginação fomentar ideias que associadas a um conceito se vinculem expressivamente de forma a ser entendida por outros. Deste modo a genialidade não se estrutura como forma de conhecimento, a produção do génio não se verbaliza nem se formaliza segundo uma regulação, mas intuída através de uma sensação de que que facultada por uma experiência que se organiza conceptualmente em ideia. O campo de atuação entre originalidade artística e um estado de loucura tocam-se e por vezes encontram uma dimensão que a sustente quando a experiência que ocorre no encontro entre o recetor e as formalizações artísticas encontre e estabeleça um equilíbrio onde a transição conceptual que sustenta o conteúdo semântico ocorra num sentido ambivalente. Na prática esta situação ocorre no instante em que o recetor/espetador ativa essa experiência no universo das experiências que constituem o seu repositório. Este repositório é constituído por aquilo a que Nietzsche refere como esquecimento, que deriva do eterno retorno em que tudo se repete como de novo se tratasse, no entanto, ao estar lá, pertence a uma consciência que vive no absoluto. Porém esse repositório advém da construção metafórica que elabora uma verdade, e a linguagem das coisas formaliza-se através do recurso a essas metáforas que para Nietzsche não são mais que ilusões, mas que funcionam como verdade porque são esquecidas³.

A questão que se coloca quando pretendemos integrar a construção

artística, na sua plasticidade e conceptualidade, de acordo com a ideia de loucura, fazemo-lo através de um processo ficcional onde a ilusão é assumida como essencial, a loucura no seu sentido hermenêutico não promove um discurso plástico inteligível, plasticamente tal seria concebível, mas na sua construção discursiva funciona quando a ilusão e o artifício, que é a arte, são assumidas conscientemente, pelo artista e pelo espetador. Assim a loucura na arte e vista sobre um jugo onde a norma e afetação dessa categorização obedece sempre a uma visão globalizada e instruída sobre o que é a loucura o que historicamente não foi sempre entendida e concebida da mesma forma. Em certa medida quando se fala de loucura, fala-se de extremos, ou seja, de desequilíbrios, o que normaliza o equilíbrio e por vezes variável, varia consoante as valorizações que se estabelecem relativamente ao eixo que os sustenta. Esse extremo advém das relações sensoriais, físicas e psíquicas entre o homem e o mundo, seja a realidade ou a concepção que faz sobre a realidade. No campo artístico essa relação exprime-se nas formalizações e no modo como essas formalizações são construídas. Neste contexto o conflito entra a materialidade e a imaterialidade encaixam nesta problemática, a materialidade remete para o corpo para a "sensação" de peso, para a uma força gravítica, para um sentido descendente, numa direção para "baixo" e a imaterialidade para a mente, para o abstrato, para o volátil, para o que "sobe" e ascende. Esta ambivalência centra a questão da relação entre o corpo e a mente, será o corpo na sua materialidade que possui uma mente? Ou o oposto uma mente e um intelecto que possui um corpo? Estas questões sintetizam grande parte das problemáticas existencialistas por parte dos artistas ao longo dos tempos e com implicações diretas nos seus discursos plásticos, não só compositivos como expressivos.⁴

A materialidade e imaterialidade encontram-se nos extremos do plausível da existência e deste modo tornam-se assunto. Neste enquadramento, o discernir do modo como ocorre a ambivalência entre o ver e o olhar, que incide tanto sobre a imagem plástica como sobre a imagem mental, em contextos diferenciados de uma experiência extrema sobre os limites da razão e da emoção, apresenta-se pertinente. Neste contexto, o olhar sobre a inquietação e o caminho para a transcendência, nas vertentes que se mobilizam a partir a vivência intelectual interior do artista, e a que irrompe do exterior ao artista, através da experiência do confronto com o real, torna-se motivo de reflexão.

Partindo de duas experiências de vivência extremas, a experiência derivada da imaginação "interior" e visionária por parte de William Blake, e a experiência da imaginação "exterior" "resultante do encontro com o horror do real experienciado por Goya, propõe-se proceder à análise da discursividade plástica de ambos os artistas, observando o modo como realidades e intencionalidades diferenciadas se manifestam no discurso plástico e numa narratividade plástica. Neste sentido, verificando como os mesmos

se comportam como “visualidade” e como um “olhar” numa manifestação expressiva de conteúdo semântico, sendo esse conteúdo decorrente de um estado de existência num limbo entre a materialidade e a imaterialidade.

Propõe-se explorar a configuração da construção plástica segundo os modos de discurso que derivam de uma visualidade e de um olhar que se estabelece a partir do confronto entre imagem e imaginação, observando o modo como o discurso plástico se materializa em expressão semântica da “mania”. Tratando-se de um encontro através do confronto com alguns registos de ambos os artistas, esta reflexão resume-se a uma impressão especulativa, na qual não se procura estabelecer um ensaio definitivo sobre uma temática tão abrangente como complexa. Pretende-se, contudo, abrir caminho para futuras reflexões.

Nesta reflexão optou-se pelo recurso a exemplos que poderemos inserir na produção plástica do desenho, no caso de Goya, sendo gravura, recorre a métodos e estratégias plásticas similares ao do desenho, acrescentando ainda a questão do duplo suporte, o suporte de papel onde a imagem é visualizada e o suporte metálico (material) onde a ação do meio riscador e dos ácidos atua. No caso de William Blake, tratando-se de ilustrações de pequeno formato concebidas plasticamente através do recurso de meios riscadores e do recurso à cor através de tintas aquareláveis. A introdução do desenho nesta perspetiva deriva da particularidade da ação plástica e da sua discursividade afirmar-se numa consistência material que se exprime numa mesma dimensionalidade e numa temporalidade do discurso conceptual, situação que ocorre em temporalizações diferenciadas no caso da pintura. Esta dimensão da atividade plástica atua numa narratividade plástica, situação que nos interessa reter nesta análise, questionando como funciona a problemática da materialidade e da imaterialidade também nas opções plásticas e não só conceptuais.

No caso do desenho a estrutura discursiva da narratologia vai-se manifestar no discurso plástico, ou seja, é uma narrativa como processo, um processo no qual os signos visuais apresentam-se não só numa intencionalidade icónica, mas sobretudo uma presença vocabular de uma intencionalidade, que por vezes, na sua complexidade, se apresenta numa abstração, mas que imageticamente é promotora de conteúdo.

A imaginação como elemento promotor de formalizações estabelece, deste modo, uma abrangência de possibilidades que se concretizam numa infinidade de concretizações imagéticas. A imaginação fornece os elementos que completam e dão sentido ao *non finito* em que por vezes o discurso plástico se formaliza em qualidade aspética. Esse sentido, essa organização intelectual que compõe as formas de acordo com uma lógica produtiva de conteúdo, é em si mesmo um processo narrativo, uma vez que decorre dependente de uma conceptualidade que integra a forma e conteúdo segundo um sentido discursivo, apesar do processo intelectual se processar na mente

em simultâneo, a organização do discurso é distribuída temporalmente.

Ambos os artistas se apresentam como exemplos do mito do artista romântico. A muitas das suas obras é atribuída uma concessão segundo a expressão dessa mitologia. A imaginação e as suas qualidades irracionais, o entusiasmo a inspiração e a existência num estado de possessão, são características atribuídas aos homens de génio, transpondo essa energia criativa para lá de uma relação de confronto com o mundo, ficcionam-se como força criadora divina. Em ambos, verifica-se, no entanto de forma diferenciada, uma sublimação do real, uma passagem de um estado a outro sem passar pelo intermédio como na sublimação química e alquímica e uma procura de transcendência através da prática artística e essa prática reside num percurso individual onde a predominância do diálogo e confronto com o mundo é a expressão de uma intelectualidade criativa, apanágio do artista. Quando Blake diz: «I know that such Mockers are Most Severely Punished in Eternity. I know it for I see it & dare not to help. - The mocker of Art is the Mocker o Jesus.»⁵, introduz não só a condição elevada da arte, mas também uma transversalidade temporal que extravasa os limites do concreto. Trata-se de uma transcendência do tempo que fora da sua abstração é intuído na sua abrangência como uma permanência e não como uma alternância.

Segundo esta visão, Blake, integra a sua produção artística como uma prática que se desenvolve para além da sua presença sensorial, tornando-se numa prática transcendental de elevação da condição humana.⁶

Para Goya, esta questão insere-se numa configuração, onde a prática artística funciona como uma relação individual com o mundo e que se eleva ao modelo criativo do divino. O próprio Goya afirma: «I will give a proof to demonstrate with facts, that there are no rules in Painting, and that the oppression, or servile obligation of making all study or follow the same path, is a great impediment for the Young who profess this very difficult art, that approaches the Divine more than any other, since it makes know all that God has created (...)»⁷. A materialidade da arte transfigura-se em pensamento que se eleva ao transcendente. Desta forma a prática artística é um ato de transformação a nível intelectual em que a materialidade plástica é a intuição da condição material da existência. Se em Blake encontramos uma procura de uma sublimação do “material”⁸ através do impulso transformador da ideia, em Goya a materialidade só se concebe e se “suporta” como condição sublimada no transcendente, a sublimação do “material” opera-se através da aproximação da materialidade plástica ao real, em que se estabelecem dois percursos, «The real that leads to a beyond and a real that leads nowhere».⁹

Os percursos de vida.

William Blake (1757-1827) e Goya (1746-1828), como artistas, tiveram percursos atribulados e atingiram um estatuto social e um reconhecimento da sua obra no decorrer das suas vidas bastante diferente. Ambos, no entanto, viveram

episódios traumáticos que influenciaram determinadamente os seus percursos artísticos. Tanto a doença de Goya que o incapacitou física e mentalmente, como as visões místicas de Blake e os seus profundos períodos depressivos, impulsionaram a conceção de muitas das suas obras e das suas opções plásticas. Estes estados debilitados onde ambos os artistas mergulharam no seu “eu”, onde o confronto existencialista com o mundo e a realidade se transforma num momento de redenção e num processo de uma “racionalização” do absurdo.

A vertente poética de William Blake, conjugada com a construção gráfica e plástica das suas gravuras e desenhos, funciona dentro da construção do edifício semântico dessas imagens/textos, como discurso plástico onde a visualidade se opera a um nível onde, o concreto e o abstrato, discorrem numa mesma dimensão. Em Blake a imagem não funciona como suporte ilustrativo da palavra ou como complemento, mas como verbalização semântica da ideia que se opera em diferentes níveis intelectuais. A imagem e a palavra articulam-se na mesma dimensão da visualidade, mas operam-se em dimensões diferentes onde a ideia se organiza em “sentido”. Se a leitura da imagem num primeiro patamar revela o concreto, na sua articulação conceptual, formaliza-se no abstrato e é nessa condição de duplicidade existencial que o conteúdo semântico da ideia se concretiza.

O registo vivencial em ambos se concretiza como «experiência melancólica», tão apanágio na mitologia do artista romântico. Trata-se da melancolia como uma fatalidade¹⁰ mas associado a um pensamento conceptual que não se exprime só por palavras, mas, em simultâneo um desígnio necessário como instrumento de sublimação. Esta tensão é patente nas palavras de Blake quando diz: «I begin to emerge from a deep pit of melancholy, melancholy without any real reason for it, a disease which God keep you from and all good men.»¹¹, ou em Goya, como se refere Yves Bonnefoy à melancolia em Goya, «Mais la mélancolie est le regret, au moins l'ai-je suggéré, d'une plénitude que l'on ne sent capable de vivre, du plus profond de soi-même, et qui néanmoins se révèle inaccessible. Elle n'est que par la croyance en un second niveau, plus élevé, du réel. Or, c'est précisément ce second degré qui est paru à Goya une illusion, et il n'est donc que logique si pour quelques esprits au moins, dont il est, se dissipe avec l'illusoire le mode d'être qui n'était né que lui.»¹².

A construção hermenêutica do edifício imaginativo concebe-se como uma ficção¹³ do “eu” e sobre a inevitabilidade da solidão da existência. As imagens que se concebem são fragmentos do conflito que se estabelece entre as ideias e a materialidade. Exemplo disso tem-se quando Blake se auto representa, [Fig.1], numa desconstrução da sua aparência sensorial ficcionando-se numa figuração de um alter-ego vindo de uma dimensão intelectual¹⁴, e em Goya, na sua famosa auto representação nos “Caprichos” e na respetiva legenda “El sueño de la razón produce monstruos” ,[Fig.2], onde se ficciona numa dimensão onde a consistência da materialidade é uma inevitabilidade que contamina e seduz a sublimação da existência. São, em ambos os casos, manifestações

dessa inquietação, contudo, através de raciocínios diferenciados que se desenvolvem a partir de percursos expressivo e plásticos, onde a discursividade plástica e visual decorre em paralelo com a construção intelectual e semântica dessas ficções.

Ficções e imaginação, seis testemunhos em Blake e Goya.

Os exemplos que se apresentam inserem-se na vasta produção gráfica dos dois artistas e contextualizam-se na vivência de ambos em períodos difíceis e traumáticos pelos quais passaram e que se contextualizam com os momentos de rutura mental.

No caso de Goya, o conjunto de obras incluídas nas séries dos, “Caprichos” (concluído e por fim em 1797), “Los Desastres de la guerra” (concluído em 1814) e por fim “Los disparates” (concluído em 1823).

Em relação a Blake, retirados da vastíssima obra onde se destaca “Visions of Daughters of Albion”; “America: A Prophecy”; “For Children: The Gates of Paradise” e “Albion Rose” de 1793, “Europe: A Prophecy”; “The [First] Book of Urizen”; “Songs of Innocence and f Experience” de 1794, “The Book of Job” de 1818, “Jerusalem” de 1821 e por fim as ilustrações da Divina Comédia de Dante em 1825.

Estes exemplos, retirados de algumas das obras referidas, apresentam uma estrutura e estratégias compositivas que articulam o discurso plástico e o discurso conceptual de acordo com expressões diferenciadas da imaginação. A leitura do conteúdo semântico estabelece-se através de uma sucessão de “camadas” de leitura que resultam do diálogo que se estabelece com a imagem na sua visualização e na sua interpretação e, que por fim, se sedimentam na materialidade plástica da imagem.

A construção plástica e a imagem na sua condição material são em primeiro lugar uma presença e uma manifestação de um acontecimento que ocorre numa determinada espacialidade e



Figura 1: *The Mana who taught Blake Painting*, William Blake



Figura 2: *El sueño de la razon produce monstros*



dentro de uma temporalidade. A ação dos materiais sobre um suporte, que serve não só como território da aparência, mas como a territorialidade que cativa uma presença, são a marcação de uma intencionalidade. A organização que se vai estabelecendo na superfície material que integra estas duas dimensões vai-se realizando segundo lógicas que introduzem um sentido ao resultado aspético dessa intervenção, situação que passa a ter uma condição intelectual e que passa a ser verbalizável como instigador de conteúdo. Esta transformação ocorre em simultâneo no caso do artista, o gesto e a motivação que fomenta a ideia, por isso a incisão do meio riscador que atua sobre o suporte é a marcação de uma materialidade de uma consistência corpórea e a marcação de uma intenção que se vai completar num futuro temporal em sentido. O desenhar com “palavras”, ocorre a um nível intelectual à medida que as formas se organizam visualmente vão sendo verbalizadas mentalmente, num discurso que agrega os indícios plásticos em ciclos reprodutores de conteúdo. O fio condutor que unifica esta dinâmica relacional é a narrativa, que plasticamente materializa e desmaterializa o conteúdo expressivo dos elementos que constituem a imagem, consoante os instantes de temporalização em que ideia e forma se encontram. A narratividade plástica é o processo onde a imaginação do artista se desdobra e exprime a vivência dessa experiência. A imaginação é assim a chave que abre as portas do processo criativo.

Sobre a imaginação Blake afirma: «I feel that a Man may be happy in This World. And I (know that This World Is a World of Imagination & Vision. I see Every thing I paint In This World (...) But to Eyes of the Man of Imagination Nature is Imagination itself. As a Man is So he Sees. As the Eye is formed such are its Powers (...) To Me This World is al One continued Vision of Fancy or Imagination (...)»¹⁵, e Goya indica: “A Imaginação, abandonada pela razão gera monstros impossíveis”. Estas afirmações confrontam-nos com duas possibilidades sobre os limites e sobre o “controlo” da imaginação. Se ambas derivam de uma visão idealista do mundo¹⁶, onde a ideia precede à matéria, em Blake a imaginação tem um carácter criativo, o mundo é um produto da imaginação de Deus, a amplitude das suas dimensões alcança um nível de abstração em que em último estágio volatilizam a condição material, para Blake, o real e a matéria do mundo são ilusões e o real é mutável e transfigura-se consoante a subjetividade com que é concebido. Em Goya a imaginação tem um carácter “construtivo”, funciona como ordenação e regulação do absurdo, a sublimação da matéria encontra-se na exuberância da sua eloquência, ou seja, é na sua afirmação e não na sua abstração que a sua transcendência se opera.¹⁷

As estratégias compositivas estabelecem uma relação umbilical como o espaço da representação é intuído. O espaço afirma-se como um ator plástico numa territorialidade que habita na consistência da matéria de onde provém a ideia. O modo e a forma como ambos os artistas entendem e formalizam o espaço da composição, promovem uma construção plástica na qual a materialidade plástica se afirma como promotor de conteúdo semântico que

complementa e exacerba a leitura descritiva e interpretativa da imagem.

No caso de Blake o espaço da composição é plasticamente explorado como dimensão etérea, onde uma consistência de volatilidade remete para uma ideia de um conflito permanente de libertação da condição gravítica, que é a expressão dramática de uma materialidade. Em contraponto para Goya a materialidade plástica do espaço da composição é o território dessa força que atrai para um abismo e que é a eloquência de uma condição à qual não há fuga.

Blake, três exemplos.

No desenho de Blake «A terceira Tentação» [Fig.3], a composição e a articulação dos elementos que a constituem, obedecem a uma estrutura que divide o espaço da representação por dois núcleos. A verticalidade da figura de Cristo marca uma pausa na leitura da imagem, pontuando a dinâmica visual que ocorre em simultâneo no lado esquerdo e no direito da composição. Esta divisão de uma temporalidade da ação configura uma dinâmica visual que pela sua semântica mobiliza a leitura interpretativa a intuir uma ação que ocorre e um momento em que se suspende. A figura à direita indicia um movimento vertical de cima para baixo, ou seja, de uma “queda”, no entanto, visualmente há aparência de suspensão, de uma pausa, de uma possibilidade de reversibilidade desse movimento. Plasticamente essa intuição é proporcionada pela leitura que se estabelece entre as figurações que compõem a cena, tanto a figura de Cristo, como a do corpo em posição fetal, assim como a dos anjos, são, em termos plásticos, construídos numa lógica tonal, lumínica e linear idêntica, situação que integra e convoca a leitura para uma mesma condição.

Em oposto, a construção plástica das rochas que sustentam Cristo e da nuvem que acompanha o movimento da figura da direita, concebidas numa mesma consistência plástica, tanto ao nível das tonalidades das manchas como da expressividade



Figura 3: *A terceira Tentação*, William Blake



Figura 4: *Inferno Canto 5*, William Blake

e intensidade das linhas, funcionam como um contraponto visual, que funciona como expressão de uma dimensionalidade, tanto física como temporal. A obliquidade da rocha e a obliquidade das figuras dos anjos dinamiza a leitura em contraste com a verticalidade de Cristo e da figuração à direita. Este jogo, entre a dinâmica da obliquidade e a estabilidade da verticalidade, compõem a dinâmica da visualidade, que na sua alternância, induz semanticamente à leitura de um confronto e de uma temporalidade que se suspende. As construções plásticas das figuras são subtis, o contraste expressivo das linhas que formalizam a figuração são melodicamente similares, a própria construção cromática revela uma tonalidade diáfana, a materialidade da figura de Cristo é induzida pela variação tonal da mancha que descreve o braço esquerdo. Todo espaço da composição contribui para um confronto que se estabelece visualmente, mas que continua a desenvolver-se mentalmente, o conflito com a materialidade completa-se numa dimensão abstrata.

Na ilustração para um dos episódios do Canto cinco, Inferno da “Divina Comédia” de Dante [fig. 4], pode-se observar uma estrutura compositiva que concebe e apropria-se do espaço da representação como elemento atuante da discursividade narratológica apesar da componente descritiva que aparenta. O acordo tácito entre o espectador e a “lógica” interpretativa que se estabelece permite, por parte deste, a integração no processo de leitura de uma consciencialização de estar perante uma imagem, e numa segunda instância de uma “imagem ficcional” que se desdobra por duas dimensões, a imagem na sua dimensão material e a imagem mental que se mobiliza a partir do primeiro contacto.

O carácter “melódico” que o serpentear das figuras das almas que se elevam num movimento ascendente, de baixo para cima, proporciona em termos visuais uma apreensão que remete a leitura para a intuição de uma destituição da consistência gravítica do espaço o que, em termos de leitura, contribui para o reencaminhar, a nível imagético, de uma apreensão do conteúdo semântico da narrativa que se vai compor e completar num nível exterior à da materialidade da imagem. A verticalidade da figura feminina à direita da composição reforçada pela horizontalidade vincada da descrição do terreno, estabiliza a “volatilidade” do olhar, reencaminhando, em termos perceptivos, a visualização para uma conduta mais estável numa pausa na temporalização da leitura e redireccionando o olhar novamente para a turbulência da ação que se desenrola no centro da composição. A transformação que se opera entre a constituição formal da imagem e a subsequente discursividade que se propaga imagetivamente, relativiza a ordem que mobiliza a linha discursiva na relação entre a denotação e conotação, canalizando o discurso para um conteúdo simbólico em detrimento de um conteúdo icónico. Este processo focaliza a “atenção” do espectador para uma narratologia plástica que se desenrola em paralelo e no assumir da espacialidade da representação como “território” de uma discursividade plástica.

Em outra ilustração [Fig.5] para a “Divina Comédia”, referente ao canto trinta e um do Inferno, a questão da materialidade, da sua condição e de “assunto plástico” é explorada semanticamente na forma como a espacialidade da representação se articula diretamente com a essência narrativa da imagem. A figura colossal que representa Anteu, estrutura essa ambivalência. A figuração plástica que domina a composição e que constrói visualmente uma impressão de peso e de materialidade impõe um sentido de conteúdo semântico através da narrativa¹⁸ subjacente que é evocada e que se articula e intervêm na dimensão plástica da representação. A consistência visual da figura de Anteu, que plasticamente se desdobra numa ambivalência narrativa, “parece” simultaneamente estar a cair, mas também estar preso à rocha, vivendo desta forma numa dupla existência de materialidade. Metade do corpo faz parte da consistência máterica da rocha e a outra numa “leveza” que se suspende no vazio. Este efeito é acentuado pela descrição da deformação acentuada da



Figura 5: *Inferno Canto 5*, William Blake

descrição da torção do corpo, efeito que acentua a força gravítica da composição, no entanto, é contrabalançada por dois elementos plásticos que reconduzem o olhar a circular pela cena, e deste modo a “elevar-se”.

A mancha circular que descreve a nuvem que envolve Anteu e o separa das figuras de Dante e de Virgílio, “ampara” visualmente a verticalidade do braço que, como elemento plástico, funciona como forma de integração da dimensão das figuras de Dante e Virgílio na espacialidade da representação. A obliquidade proporcionada pelo registo gráfico da descrição da rocha acentua a cisão do corpo e reforça a semântica descritiva da dualidade gravítica do corpo. A aspereza contrastante da incisão gráfica da linha, tanto na descrição das rochas como da descrição muscular dos membros de Anteu, através da espessura linear da construção plástica tanto dos pés como da mão, mobiliza semanticamente a leitura para o conflito entre matéria e imaterialidade.

Goya, três exemplos

Nos exemplos que se seguem, extraídos das séries de “Los desastres de la guerra” e de “Disparates”, verifica-se uma conceção plástica da espacialidade na qual, a representação de uma materialidade transfigurada se assume como um “ator plástico”. O espaço da representação configura-se em simultâneo em “lugar e território” de cariz plástico. A estruturação do espaço da representação formaliza-se não só através de uma descrição subsidiária de uma composição de elementos que atuam interligados, como também através de uma expressividade plástica que transfigura materialmente o espaço da representação denotando, deste modo, o seu conteúdo semântico a um sentido que extravasa a descrição narrativa da sua leitura imediata.

A construção espacial e a composição plástica traduzem uma conceção em que estes elementos assumem um sentido discursivo que se sobrepõe à intuição descritiva. A construção do



Estragos de la guerra

Figura 6: *Estragos de la guerra*, Goya

espaço concebe-se numa materialidade plástica que se afirma em simultâneo como elemento que descreve a espacialidade numa plasticidade “unidimensional”, situação que reforça a dramatização da cena pela sensação de peso que esmaga e oprime o espaço visual, que desta forma acentua a presença e a ação de uma materialidade gravítica. Esta estruturação funciona em simultâneo em termos plásticos, isolando as figuras e destacando-as do fundo, efeito que conduz o olhar a percorrer as figuras representadas numa temporalização que permite intuir momentos distintos na leitura da narrativa.

Em “estragos de la guerra” [Fig.6] extraído da série “Los desastres de la guerra”, pode-se observar a construção plástica da espacialidade como elemento determinante da dramatização da cena representada. A construção plástica dos escombros da casa destruída é realizada através

de um registo linear de forte densidade ocupando na totalidade o espaço da representação. A ausência de uma clara definição perspéctica, onde verticalidade e horizontalidade se intuem na construção plástica das linhas que descrevem as paredes os barrotes e as vigas de sustentação, sendo, deste modo uma opção de expressividade plástica e não de uma lógica descritiva a instruir a representação. O espaço comprime-se e adequa-se à bidimensionalidade do suporte, abdicando de um registo de profundidade. Esta estratégia é claramente intencional. A compressão espacial encaminha o olhar, como atraído por uma força gravítica, para a realidade plástica da composição, transformando a leitura, também, numa "sensação", e reforçando deste modo a dramatização da cena. A construção linear apertada e expressiva encaminha a tonalidade para uma ausência quase total de luz, induzindo a leitura semanticamente para uma plasticidade que é descrição de materialidade e que se assume como materialidade.

As figuras dos corpos funcionam como contraponto, em termos tonais destacam-se como recortados do caos material. A disposição na composição conduz a leitura, numa primeira instância, para os dois eixos, vertical e horizontal. As figuras dos corpos deitados remetem para a horizontalidade e surgem plasticamente "esmagadas" pelo peso visual que se intui da materialidade plástica que percorre o espaço da representação. A acentuação da dramática plástica acentua-se na leitura da vertical que é composta pela figura que "cai" e a figura feminina deitada. A ambiguidade visual da representação da figura central constrói-se numa eloquência que dificilmente se verbaliza, mas que se intui. A figura pode ser lida duplamente, como "vista" de frente ou "vista" de cima, em queda ou esmagada pelo peso no chão. Esta ambiguidade interpretativa resulta da composição que convoca o olhar a intuir duas temporalizações de leitura. A primeira constrói uma narrativa de um movimento de "queda" que ocorre através da percepção da vertical que compõe as duas figuras e com o reforço da obliquidade que converge no sentido descendente, induzida pela descrição dos barrotes e da inclinação do corpo e da perna da figura feminina. A segunda uma suspensão temporal, onde a figura é vista inerte, como se o espaço que a envolve fosse chão, uma vez que ambiguidade descritiva da plasticidade das linhas que preenchem o espaço da representação, funcionam nessa ambivalência material, como presença e como assunto.

Situação similar pode-se encontrar em "Disparate de tontos" [Fig.7] e em "El caballo raptor" [Fig.8], contudo através de estratégias compositivas diferenciadas. Em "Disparate de tontos", a espacialidade da representação é reduzida a uma mancha que apresenta subtis variações. A plasticidade da espacialidade que "envolve" as figuras dos touros afirma-se como representação de um espaço (volátil, aéreo, totalmente abstrato), que ganha sentido como suporte visual de uma "sensação". Em termos denotativos a representação plástica do espaço é o próprio espaço. Este duplo sentido confere ambiguidade à leitura interpretativa da cena, os touros tanto aparentam estarem a correr, a flutuar



Figura 7: *Disparate de tontos*, Goya

ou a cair. Em termos conotativos o touro associa-se a uma imagem de força e de materialidade, o absurdo que se desdobra na leitura narrativa funciona como evocação da consistência material e gravítica que aparentemente está ausente, sem ser representada ela é intuída.

A conjugação destes elementos, tanto do discurso plástico como do discurso compositivo, constroem a leitura que visualmente se mobiliza para a intuição de instantes diferenciados na ação, condição que em termos narrativos projeta a cena para uma exteriorização do conteúdo semântico para além do registo descritivo que a figuração representada encerra. O espaço é entendido como “palco” da ação e funciona de forma ambivalente na construção do discurso narrativo, numa dimensão plástica que funciona como imagem e que se exprime como vínculo de um conteúdo semântico, e numa dimensão cénica da espacialidade e da temporalidade da narrativa expressa.

Em “El Caballo raptor”, a separação entre a materialidade que compõe terra e ar é representada



Figura 8: *Caballo Raptor*, Goya

pela sugestão de um limite horizontal que divide as duas consistências, o céu construído plasticamente através do recurso da mancha e a terra sobretudo através da linha. A figuração do cavalo e da figura feminina são também plasticamente elaborados com recurso à linha que assume uma maior variação de intensidade e tonal. A visibilidade é deste modo impelida a associar estas representações num mesmo plano narrativo, numa mesma consistência material. A ambiguidade representativa da paisagem que remete para uma dimensão orgânica e animal, redimensiona semanticamente a leitura descritiva para patamares interpretativos onde a plasticidade da representação interage com o seu sentido narrativo, reconfigurando-se numa presença e como experiência sensorial. A construção narrativa central, o cavalo que arrebatou a mulher pelo ar, dirige o foco interpretativo da leitura para a dimensão de um conflito que ocorre e que é expressão visual de uma materialidade que se “transforma”. A figura feminina encontra-se numa “permanência” entre duas forças, na força que a

arrasta para cima através da sugestão da ação do cavalo e a força gravítica que a impele para baixo. A temporalidade é suspensa e redimensiona-se no universo plástico do espaço da composição, projetando o espaço compositivo para um espaço imaginário.

Conclusão

Nos exemplos abordados é notório uma integração do espaço da representação como dimensão ativa da construção plástica da imagem através do assumir da sua condição material, nas suas dimensões e nos seus limites. Este assumir da espacialidade ocorre através uma compressão do espaço plástico, na aceitação do carácter bidimensional do suporte e conseqüentemente da ilusão representativa da imagem. A contenção nas descrições plásticas e formais descritoras de uma ilusão de tridimensionalidade do espaço sugere essa consciência, sendo o seu recurso sintetizado ao essencial. Apenas os corpos das figuras são trabalhados descritivamente de forma mais pormenorizada nas suas componentes volumétricas, através da descrição das formas musculares e na distinção entre os membros e os corpos, a construção das outras formas e do "espaço envolvente" (as paisagens e os seus elementos)) sofre uma redução descritiva, funcionando mais como impressões na dinâmica visual. A contenção descritiva destes elementos reforça a presença plástica das intervenções dos materiais riscadores e das tintas na construção plástica da imagem, ao sofrerem de uma redução operativa de sentido aspético, como descrição ilusória de tridimensionalidade, elevam-se e passam de uma existência material do espaço da composição a coabitar na mesma dimensão semântica das formalizações que por si são concebidas

Ao observarmos a ilustração de Blake para o «Canto 5 do Inferno de Dante (Fig.5)», e «Estragos de la guerra» (fig.6) de Goya, notamos similitudes na forma diferenciada e contida como são articuladas as diferentes descrições formais dos elementos que compõe a imagem. A ideia de peso é insinuada pela força compositiva da colocação das figuras centrais (o corpo de Anteu e o corpo da figura caída), ambas as figuras podem ser lidas como estando numa posição vista de "frente" ou vista de "cima", independentemente da orientação em que seja percecionada a composição, se a mesma sofresse uma rotação em qualquer dos sentidos, a sua leitura seria plausível e integrada na leitura espacial da cena. Estas opções plásticas revelam uma consciência de que o espaço plástico e o espaço ilusório da imagem são um mesmo, a relevância dessa condição material e a atividade plástica que imprime sentido, através da construção de formas, revelam uma intencionalidade e uma preocupação de carácter hermenêutico por parte do artista relativamente à sua prática artística. Nos casos apresentados, esta intencionalidade reforça a expressão do conteúdo semântico da imagem que vai para além de um sentido representativo ou ilustrativo da ideia. O assunto é o conflito entre materialidade e imaterialidade, entre a vida e a morte, entre o sentido

e o absurdo, entre a racionalização desse absurdo e a resignação perante a degeneração. Funciona como expressão de uma síntese das ideias sobre as inquietações existencialistas dos artistas. A ilusão de uma representação aséptica das formas na sua ilusão representativa, não funciona totalmente para este propósito, porque há por vezes uma relação, que seduz o olhar que se perpetua nessa ilusão, afastando a leitura de uma sensação momentânea de uma impressão do instante remetendo para uma intelectualização que se distancia da sublimação desse instante e do conteúdo semântico subjacente. Assim, é necessário um conflito para que esse momento ocorra e provoque um choque que faça emergir a inquietação de modo a que se torne em assunto. O espaço desse antagonismo ocorre, sobretudo a nível plástico, na sua materialidade, na intencionalidade do gesto e na narratividade dessa ação e do seu registo. As formas são ambas registo descritivo e registo narrativo, são ambas descrição e acontecimento.

Relativamente aos registos de Blake intui-se a expressão de uma imaterialidade não gravítica que transcende a sua presença e em Goya uma materialidade gravítica, de uma queda transcendental em relação à sua condição. Em ambos, a configuração dos extremos, entre equilíbrio e absurdo, entre razão e loucura perfaz-se numa linha muito ténue. A loucura "aceite" em Blake como modo descontrolado da imaginação na qual as plasticidades das suas formalizações produzem-se num discurso para o seu interior, a loucura é vista como necessária no processo que não é mais que a reação do corpo, que vive numa ilusão, ao movimento de libertação do espírito e do intelecto. Este conflito é transitório e inócuo, o triunfo está decidido à partida, a imagem material é uma diáfana aparência do conceito que a sustenta, a verdade habita noutra dimensão. A loucura "rejeitada" controlada de Goya que vincula a imaginação a ser expressa plasticamente nas suas formalizações num discurso para o seu exterior. Em Goya a "queda" e a consistência da materialidade são necessárias neste confronto, a sublimação da matéria é necessária e tem de ocorrer no território do seu domínio, o real. A sublimação ocorre quando através da elevação da consistência material na qual se desmaterializa numa transferência, a mesma que se eleva porque se liberta dessa condição através de uma instrumentalização intelectual, através da razão. O campo da atividade plástica é o meio onde este conflito se desenrola e ocorre, tratando-se de um combate entre extremos só num contexto de loucura podem ser concebidos.

Notas

¹ MYRONE, Martin, *Gothic Nightmares, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, pág.48

«Alguns abrem os portões da arte com chaves de ouro, e ocupam o seu lugar com dignidade junto dos outros semideuses de fama, outros irrompem selvaticamente pelas portas e recolhem-se num nicho, milhares consomem o seu tempo tilintando chaves inúteis, empurrando através de gestos inócuos as portas inabaláveis.» (tradução livre).

² «Le beau est lié à l'accord de nos facultés, le sublime à leur conflit. Le beau est harmonie, le sublime peut être difforme, informe, chaotique. Plaisir pour l'un, douleur et plaisir pour l'autre. Kant avait-il perçu, avant Freud, que sublime est sublimation d'une souffrance cachée, refoulée, transfigurée par la conscience (la raison), et qui permet à l'imprésentable" de devenir momentanément "présentable" ? (...) Sur le plan artistique, cela signifie que la liberté d'invention formelle est elle aussi infinie, sans règles, sans prescriptions. Il ne dépend que de nous d'user cette liberté et d'en fixer les limites. Nous sommes, en quelque sorte, seuls maîtres du jeu.» JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, pág. 157

«O belo está ligado ao acordo das nossas faculdades, o sublime ao seu conflito. O belo é harmonia, o sublime pode ser deformado, informe, caótico. Por um lado pode ser prazer, por outro, dor e prazer. Terá Kant percebido, antes de Freud, que o sublime é a sublimação de um sofrimento escondido, recalçado, transfigurado pela consciência (razão), e que permite que o irrepresentável se torne momentaneamente "presentável" ? (...) No plano artístico, isso significa que a liberdade de invenção formal também é infinita, sem regras, sem prescrições. Cabe a nós usar essa liberdade e definir seus limites. Somos, de certa forma, os únicos mestres do jogo.» (tradução livre)

³ «As verdades são ilusões que esquecemos serem ilusões, metáforas gastas que perderam a força sensível». O conceito torna-se assim resíduo de uma metáfora, e é de uma mentira antiga que nascem o sentimento de verdade e a falsa segurança das construções lógicas» HUISMAN, Denis, *Dicionário dos Filósofos*, pág. 727

⁴ A título de exemplo este conflito é patente em três versões interpretativas do tema da crucificação de Cristo, a de Mathias Grünewald, de Rubens e de Rembrandt.

⁵ DAMROSCH, Leo, *Eternity's Sunrise, The Imaginative World of William Blake*, p.97

«Eu sei que estes que troçam serão severamente punidos na eternidade. I sei isso porque eu vi e não pude ajudar – o que troça da arte é o que troça de Jesus» (tradução livre).

⁶ O complexo pensamento místico em Blake ramifica num óbvio pensamento protestante através da inevitabilidade da queda da condição material, mas construído numa visão particular do Cristianismo. O aprofundamento dessa vertente e a própria descodificação desse pensamento não cabe nas páginas desta reflexão. Em termos muito resumidos, o pensamento místico de Blake, enquadra-se numa ramificação do pensamento hermético ocidental e da gnose, através da exploração das faculdades individuais do ser humano que se elevam espiritualmente a uma unidade com Deus, e desta forma integram e si uma centelha do divino, sendo o corpo e a materialidade uma prisão do espírito e da alma, «On my asking in what light he viewed the great question concerning the divinity of Jesus Christ, he said, "He is the only God"; but then he added, " And so am I and so are you". DAMROSCH, Leo, *ob. cit.*, pág. 255. «Quando o questionei relativamente ao que pensava sobre a divindade de Jesus Cristo, respondeu-me, "Ele é o único Deus"; no entanto acrescentou, "Como eu e como tu o somos" ».

⁷ HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Art in Theory 1648-1815, An Anthology of Changing Ideas*, pág. 81. «Eu darei prova demonstrando através de factos, que não há regras na pintura, e que a pressão ou a obrigação servil em realizar o mesmo caminho e o mesmo estudo, é um grande impedimento para que os artistas jovens que professam esta difícil arte se desenvolvam, que se aproxima mais do divino do qualquer outra, uma vez que demonstra como Deus procedeu à criação.»

⁸ « (...) both Blake and Fuseli himself identified the category of the sublime with the spirituality in the Old Testament, in which the spiritual is in fact "sublimation of the material.», HAMLIN, Robin, *William Blake*, pág. 234. «Tanto Blake como Fuseli identificaram a categoria do sublime com a de espiritualidade no Antigo Testamento no qual o espiritual é de facto "sublimação do material".» (tradução livre).

⁹ HAMLIN, Robin, *William Blake*, pág. 234. «O real que conduz para além de e o real que leva a lado nenhum.» (tradução livre).

¹⁰ «Favoriser comme le fait cette dernière une approche du monde qui ne retient des événements et des choses que tel ou tel aspect soigneusement défini, aux fins de la déduction précise d'une loi qui se veut universelle mais de ce fait est abstraite, c'est se priver de la richesse infinie de l'expérience sensible, alors que c'est à participer de cette profondeur, de cette immédiateté - de cette unité, par-delà les mots - qu'on peut se sentir au monde soi-même: e till y a donc là une perte, dès l'origine, qui ne peut qu'avoir provoqué une durable et sourde tristesse». BONNEFOY, Yves, *Dessin, Couleur et Lumière*, pág.62. «Promover, como este último faz, uma abordagem do mundo que não retenha acontecimentos e coisas diferentes de um ou outro aspeto cuidadosamente definidos, para efeitos de uma dedução precisa de uma lei que se pretende universal, que é assim, abstrata, é privar-se da infinita riqueza da experiência sensível, enquanto é através do participar desta profundidade, deste imediatismo

- desta unidade, para além das palavras - que se pode sentir no mundo: e aí há, portanto, uma perda, desde o início, que só pode ter como causa uma duradoura surda tristeza.» (tradução livre). Promover, como este último faz, uma abordagem do mundo que não retenha eventos e coisas que não sejam um ou outro aspeto cuidadosamente definido, com o propósito de dedução precisa de uma lei que se pretende universal, mas, portanto, é abstrata, é privar-se da infinita riqueza da experiência sensível, enquanto é participar desta profundidade, desta imediação

¹¹ DAMROSCH, Leo, Ob. Cit., pág. 133. «Começo a sair de um profundo poço de melancolia, uma melancolia sem razão real, a doença na qual Deus te conserva de todos os homens de bem.» (tradução livre).

¹² BONNEFOY, Yves, Ob. Cit., pág.78. «Mas melancolia é arrependimento, pelo menos eu sugeri, de uma plenitude que não se sente capaz de viver, do fundo de si mesmo, e que, no entanto, se mostra inacessível. Não é mais que a crença em um segundo nível mais elevado do real. Ora, é precisamente esse segundo grau que parecia a Goya uma ilusão e, portanto, só é lógico se pelo menos para algumas mentes, das quais ele é, se dissipe com o ilusório modo de ser que nasceu de si mesmo.» (tradução livre).

¹³ «Segundo Jean-Marie Schaeffer (1999), a ficção é um «fingimento lúdico»: supõe uma espécie de contrato implícito entre um dispositivo emissor que apresenta a um dispositivo recetor um conjunto imaginário de pessoas e de acontecimentos que têm lugar em espaços-tempos diversos. Supostamente, a ficção distingue-se da realidade, ao mesmo tempo que produz efeitos muito reais: emoções, impressões de realidade, ilusões, etc. A ficção não é uma mentira, ela não é apresentada, em princípio, como uma realidade, mas visa captar a atenção e os afetos do leitor-espetador e dar resposta à sua necessidade de emoções, de conhecimentos e de imaginário.»

GOLIOT-LETÉ, Anne, JOLY, Martine, LANCIEU, Thierry, CÉCILE LE MÉE, Isabelle, VANOYE Francis, *Dicionário de imagem*, pág.126

¹⁴ «There was a great volume of brain in that square, massive head, that piled-up brow, very full and rounded at temples, where, according to phrenologists, ideality or imagination resides», DAMROSCH, Leo, *Ob. Cit.*, pág. 24. «Havia um grande volume de cérebro naquela cabeça quadrada, maciça, aquela sobrancheira empinada, muito cheia e arredondada nas têmporas, onde, segundo os frenologistas, onde residem as ideias ou a imaginação» (tradução livre).

¹⁵ HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Ob. Cit.* pág.994. «Penso que um homem pode vir a ser feliz neste mundo. E sei também que este mundo é um mundo de imaginação e visão. Tudo o que pinto eu vejo neste mundo (...), mas para os olhos do homem imaginativo Natureza é imaginação nela própria. Como o homem vê assim ele vê. Como o olho é formado assim os seus poderes o são (...) para mim este mundo é uma visão única e continuada do invulgar ou da imaginação.» (tradução livre).

¹⁶ Em contraponto com uma visão materialista do mundo. A matéria sendo um produto da mente, ou seja, uma formalização e uma ideia, abre caminho para uma visão teocêntrica do universo, Deus é criador da matéria que decorre da imaginação de Deus. No caso contrário a visão materialista concebe Deus como um produto da imaginação da mente uma vez que ela existe como decorrente do mundo material.

¹⁷ « (...) in Goya the real pulsates in the midst of the deepest darkness, and the artist refuses to give up the material sense of what he touches or to shrink from the most appalling of phantasms, the more dangerous and menacing the more positively real they seem and become. » HAMLIN, Robin, *William Blake, Ob. Cit.*, pág. 234. «(...) em Goya o real pulsa no interior da mais profunda escuridão, e o artista recusa abdicar da sensação material em que toca ou a recuar do mais terrível das aparições imaginativas, quanto mais perigosa e ameaçadora mais fortemente reais aparentam ser.» (tradução livre).

¹⁸ Anteu, na mitologia grega, possuía uma invencibilidade enquanto permanecesse assente na terra, Hercules derrota-o elevando-o no ar mantendo-o suspenso até morrer. Em termos metafóricos a ideia de materialidade e da força gravítica e de elevação e desmaterialização combinam narrativa da derrota da matéria perante a ideia.

Referências

- BARKER, Emma, *Art and Visual Culture, 1600-1815*, Academy to Avant-Garde, London: Tate Publishing, 2012. ISBN: 978-1-84976-109-3
- BINDMAN, David, *William Blake, La Divine Comédie*, Paris: Bibliothèque de l'Image, 2000. ISBN: 2-909808-94-7
- BONNEFOY, Yves, *Dessin, Couleur et Lumière*, Paris: Mercure de France, 1995. ISBN: 2-7152-1933-4
- DAMROSCH, Leo, *Eternity's Sunrise, The Imaginative World of William Blake*, London: Yale University Press, 2015. ISBN: 978-0-300-22364-4
- GAUT, Byers, LOPES, Dominic McIver, *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, 2001. ISBN:0-415-29022-8
- GOLIOT-LETÉ, Anne, JOLY, Martine, LANCIEN, Thierry, CÉCILE LE MÉE, Isabelle, VANOYE Francis, *Dicionário de imagem*, Edições 70, Lisboa, 2011.
- HAMLYN, Robin, *William Blake*, Barcelona: Center Cultural de la Fundació "La Caixa", 1996. ISBN: 84-7664-538-4
- HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Art in Theory 1648-1815*, Na *Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishing, 2000. ISBN: 978-0-631-20063-5
- HUISMAN, Denis, *Dicionário dos Filósofos*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora. ISBN: 85-336-1451-9
- JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Editions Gallimard, 1997. ISBN:2-07-032910-0
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista - uma experiência histórica*, Lisboa: Editorial Presença, 1988
- MITCHELL, W.J.T., *The Language of Images*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980. ISBN: 978-0-226-53215-8
- MYRONE, Martin, *Gothic Nightmares, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, London: Tate Publishing, 2006. ISBN: 13-978-185437-582-2
- SÁNCHEZ, Alfonso E. Pérez, GÁLLEGO, Julian, *Goya, the complete Etchings and Lithographs*, New York: Prestel, 1995. ISBN: 3-7913-1432-7

Paranóia, histeria ou paranoiquice? Revisitando cinquenta anos de psiquiatria portuguesa pelo caso da pintora Josefa Greno.

Stefanie Gil Franco

Fez a sua formação em ciências sociais e em história da arte, concluindo, em 2019, o doutoramento na Universidade Nova de Lisboa. É mestre em antropologia social pela Universidade de São Paulo. Como foco de interesse percorre temas relacionados à institucionalização da loucura, às práticas nosográficas da psiquiatria, assim como a promoção da loucura como elemento discursivo no campo das artes.

steffranco@gmail.com

Resumo

A partir de dois momentos distintos e três personagens centrais, o artigo explora a história de Josefa Greno, conhecida pintora de florais que assassinou o marido no início do século XX. O primeiro momento trata da internação de Greno em hospital psiquiátrico, ocasionando uma controvérsia entre médicos e a sociedade, divididos entre a sua inimputabilidade e a responsabilização dos seus atos. Tem, neste momento, Miguel Bombarda, então diretor do Hospital de Rilhafoles, como principal protagonista, atuando de forma enfática na atribuição do diagnóstico de paranóia, afim de comprovar a sua tese sobre os "delírios de perseguição". O segundo momento, cinquenta anos depois, quando seu caso é resgatado pelo pintor e crítico de arte, Varela Aldemira, seduzido pela possibilidade de criar uma crítica psicanalítica ao desfecho médico. Neste mesmo momento, um terceiro elemento surge, o médico Barahona Fernandes, persuadido a defender a posição médica e sua probidade científica. Por este percurso propõe-se revisitar cinquenta anos de história considerando "o caso" Josefa Greno como significativo na construção da psiquiatria portuguesa.

Palavras chave

Josefa Greno; Psiquiatria Portuguesa; Arte e Loucura.

Abstract

It is from two distinct moments and three central characters, that this article explores the history of Josefa Greno, a well-known floral painter who murdered his husband in the early XX century. The first moment deals with Greno's internment in a psychiatric hospital, causing a controversy opposing doctors and society, divided between her inimputability and the accountability of her actions. This moment has Miguel Bombarda, the director of the Rilhafoles Hospital at that time, as it's main protagonist, acting emphatically towards the attribution of a diagnose of paranoia, so he could prove his thesis concerning the "deliriums of persecution". The second moment comes fifty years later, when his case is rescued by the painter and art critic, Varela Aldemira, seduced by the possibility of creating a psychoanalytic critique of the medical outcome. Finally, the doctor Barahona Fernandes emerges in opposition to Aldemira, persuaded to defend the medical positioning and their scientific probity. Following this path, the article revisits fifty years of history considering Josefa Greno's case study as significant to the construction of portuguese psychiatry.

Keywords

Josefa Greno; Portuguese Psychiatry; Art and Madness.

Matei, porque uma mulher também tem os seus direitos.

(Josefa Greno, 1901)

Se não é um homem a pintar, é o diabo por ela.

(Aldemira Varela, 1951¹)

A história de Josefa Greno é narrada entre dois tempos, com cinquenta anos de distância, que se encontram num debate projetado entre médicos psiquiatras e um pintor estudioso de psicanálise. Em ordem cronológica, a cena tem início em 1901, quando a pintora Josefa Greno assassinou o marido com quatro tiros, sendo presa e, posteriormente, transferida para o Hospital de Rilhafoles - o primeiro inaugurado, em Portugal, para tratar especificamente dos loucos, alienados e degenerados. A transferência de Greno para um asilo hospitalar pressupunha a sua inimizabilidade, contudo, Miguel Bombarda, então diretor de Rilhafoles, precisou recorrer a um detalhado laudo médico, a fim de convencer a sociedade da alienação e, assim, da irresponsabilidade da assassina. Mais do que isso, cabia-lhe o dever, enquanto sujeito de ciência, de provar o poder da psiquiatria em reconhecer, separar e classificar diferentes tipos de criminosos e alienados.

Cinquenta anos mais tarde, Luís Varela Aldemira, pintor de profissão, resgatou o caso de Josefa Greno, colocando em prática as suas leituras das teorias psicanalíticas, com o intuito de montar uma crítica ao laudo médico de Miguel Bombarda. Seu livro *A pintora Josefa Geno. Nova Autópsia dum velho caso* (1951) recebeu, por sua vez, uma resposta do médico Barahona Fernandes, demonstrando-se incomodado com o julgamento feito pelo pintor ao mais célebre médico psiquiatra português. A sua proposta, para tal, é fazer uma "exumação do caso da pintora Josefa Greno" (Fernandes, 1952):

Desta sorte se situam os dois intérpretes principais do caso Greno, Miguel Bombarda o biólogo e psiquiatra, e Varela Aldemira o artista amador da psicanálise. Cada qual em seu extremo do espectro das múltiplas apreciações possíveis neste caso. O primeiro, materialista, anatómico e descritivo, e o segundo espiritualista, psicológico e interpretativo.

Poderá agora um psiquiatra de formação moderna, após esta sumária exumação dos restos anatómicos e artísticos da Greno, arriscar uma terceira interpretação? (Fernandes, 1952, p.8).

Este é o quadro geral do caso que este artigo propõe narrar. O que segue é um complexo cenário que fala mais sobre uma disputa de poder entre os domínios da ciência médica do que, necessariamente, sobre uma pintora assassina. Boa parte do que se conhece sobre a sua trajetória é contada por Varela Aldemira num estilo que começa como uma investigação jornalística, passa a

lembrar um romance e termina numa crítica psicanalítica. Seu livro é cheio de intimidades biográficas que não se sabe bem de onde foram obtidas, também é cheio de ironias e questões históricas que envolvem as emergentes crítica de arte e psiquiatria portuguesas.

Certo de que críticas seriam feitas ao livro, logo nas primeiras páginas, Varela Aldemira deixa clara a sua posição: “não sou médico nem advogado” (1951, p. 21). E, justifica seu papel na escrita desta história descrevendo um diálogo “entre o eu e a consciência” (idem) - sendo a “consciência” personificada na voz da própria biografada (morta há 49 anos). Esta insiste que o pintor narre a sua história:

- Tanto melhor. O senhor é um desinteressado; e basta esta qualidade no homem para descobrir a verdade. O Bombarda escarafunchou-me o cérebro e não me viu o coração. Sou uma vítima. E o senhor, que é um bom e afectivo, vai salvar-me. (Aldemira, 1951, p.21)

A justificativa para o pedido de Josefa Greno, ou da consciência de Aldemira, em narrar esta história é pautada na dualidade entre o “cérebro” e o “coração”. Estes dois órgãos do corpo humano servirão, até os dias de hoje, como temas centrais nas narrativas e metáforas que constituirão as controvérsias sobre Josefa Greno.

Acerca da história de vida da pintora, alguns eventos são conhecidos². Sabe-se que nasceu em Andaluzia em 1850, viveu em Sevilha até a adolescência e em La Coruña até os 20 anos. Mudou-se para Lisboa, onde casou com um jovem pintor:

Era Adolpho Greno, de uma familia apagada e modesta residente em Lisboa. Talentoso e bem comportado, o Greno (anagrama de negro) obteve nos estudos do segundo ano um prémio pecuniario de 20\$000 réis e o respectivo diploma, que conservou emoldurado, durante a vida, nas paredes do seu quarto. A juventude esperançosa do candidato a pintor encontrara o beneplácito dos mestres, principalmente, Miguel Lúpi, que animou o discípulo a vencer as suas dificuldades até finalizar o curso, 1876, aos vinte e um anos de idade. (Aldemira, 1951, p. 45-46)³

Adolfo Greno, a partir dos relatos de Aldemira, era um homem preguiçoso, sem muita vocação artística, “simbolizava o *cardo de borrico*, bicho farto dominando nas horas de digestão” (1951, p. 76). Por outro lado, e segundo os relatórios médicos, Adolfo Greno “era um caracter bondoso e um homem de educação” e que “não há duvida que elle tinha a mulher como pouco mais ou menos doida e com ella convivia” (*O Caso*, 1902, p. 7). Josefa, entretanto, começara a pintar apenas dez anos depois de casada, para custear as despesas do lar, trabalhando “como um homem” e ganhando “muito dinheiro com a pintura”⁴ (idem, p. 32).

A pintora participou pela primeira vez de uma exposição em 1884, na Sociedade Promotora de Belas Artes, com alguns florais e uma natureza morta. Em seguida, na exposição do Grupo do Leão em 1886, com 17 óleos, e desta muitas outras exposições ocorreram, recebendo críticas elogiosas e outras nem tanto⁵. Mas, conforme insiste em narrar Varela Aldemira, Josefa Greno produzia incessantemente, recebendo mais elogios e atenção do que o marido:

Greno [Adolfo] expôz a cabeça de mulher magnifica, pincelada com frescura e vigor. E tem uma discipula, D. Josefa Garcia Greno, que lhe dá grande honra. Decerto, pouco falta a esta senhora para ser uma pintora completa. Conseguiu já ter uma maneira sua, larga e segura; e compõe agradavelmente os seus captivantes quadrinhos de fructas e florações diversas, enconchadas ostras, e camarões vermelhentos. E maneja a côr com certeza, conhecedora do officio, deixando apenas um ou outro detalhe confuso. Apartando, a tentadora telha das Papoilas e botões d'ouro, onde um braçado das rubras flores dos campos, velludosas e espessas de seiva, descae sobre um ladrilho d'azulejo desbotado, ao pé d'um faiscante jarro de cobre, em cujo bôjo polido se alastra uma forte mancha de luz, é d'uma espontaneidade d'execução surprehendente. (Ramalho, 1897, p.201-205)

No Grémio Artístico de 1893, com outras 19 artistas mulheres, resultou a crítica de Fialho de Almeida que cunhou estas artistas de “Tristes Malhoas”:

Quanto às amadoras de pintura, como todas sejam de palleta merencórea, e pela mór parte, discipulas de Malhõa, cathedorisemol-as num grupo, fiquem na arte sob a designação de Tristes Malhõas, e estude o dr. Bombarda este ramo especial da psychiatria feminina. Eis o que se nos oferece dizer sobre a actual exposição do Gremio Artístico. Áparte um caso ou outro, é uma exposição de amanuenses. Empenhos para expôr, empenhos pra vender, e quanto a talento - nicles, nicles! (Almeida, [1899] 1923, p. 189-190)⁵

De certo que o cenário das mulheres pintoras seguia um plano restrito nos Salões sob o olhar da crítica habituada a ver as mulheres figuradas nuas, mas poucas a pintar. Josefa pintava, ao contrário de muitas colegas, mais pela necessidade financeira do que pela promoção social. Sua última exposição ocorreu na recém inaugurada Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1901. Então, “na última noite Adolfo veio para junto de mim, contra a minha vontade. Eu não dormi em toda a noite. Levantei-me muito cedo e ele continuou dormindo. Tirei o revólver, escondido entre os colchões, e disparei... Não sei como isto sucedeu... Tinha de ser assim” (Greno apud Aldemira, 1951, p. 29)⁶.

Josefa Greno foi, primeiro, encaminhada para o Aljube e dias depois para Rilhafoles, onde foram realizados os exames que atestaram a sua inimizabilidade. Isto fazia-se à luz do Código Penal que já em 1852 instituía que: “Sómente

podem ser criminosos os individuos que têm a necessaria intelligencia e liberdade” e “Não podem ser criminosos: 1º. Os loucos de qualquer especie, excepto nos intervallos lucidos”⁷. Conforme lê-se no Livro de Admissão⁸, Josefa Greno deu entrada provisória no Hospital de Rilhafoles no dia 02 de Julho de 1901, tornando-se permanente em 11 de Setembro do mesmo ano sob o diagnóstico de “paranóia primitiva (com delírio de perseguição)”. Não há neste registro muitas informações, lê-se o nome de seus pais, nacionalidade e residência, sabe-se que entrou com 45 anos, viuva de Adolfo Greno. Vemos também o número do officio judicial que a encaminha para o hospital sob autorização de Albino Valente “protector da doente”. No registro de saída, lê-se que a causa foi a morte por “atheroma arterial”. Nas breves *Observações durante o período de admissão provisória*, lemos: “Observação desenvolvida no respectivo relatório médico-legal. Delírio de perseguições e de grandesa de forma especial. Esboços alucinatórios de delírios formaes. Delírio formal”. Pouco mais é conhecido sobre o processo clínico, mas chama a atenção o fato de que:

o delegado do Ministério Público (...) requereu o estudo comparativo dos quadros de Josefa anteriores a 1895 (ano da suposta crise nervosa) e dos que foram pintados depois daquela data, para se verificar o grau de perturbação psicológica na artista através desses documentos. Ignora-se o resultado dos exames, se é que teve seguimento. (Aldemira, 1951, p.38)

Aldemira afirma ainda que Josefa Greno não datava suas pinturas.

Os jornais acenderam um debate público rivalizando opiniões contrárias e a favor do diagnóstico médico. Sobretudo, a alienação mental era uma questão pública. A situação corria em torno de ser ou não Josefa Greno responsável pelos seus atos. Em resposta positiva, permanecia no Aljube como qualquer criminosa, no contrário era dever social proteger a criminosa doente em asilo para alienados. Durante vários dias o jornal *O Século* fez a crônica do caso e noticiou as expectativas públicas e as respostas médicas e legais, dando início com a chamada “Horroroso Drama de Sangue” onde já de antemão coloca em questão a sanidade de Greno: “uma senhora, de cujas faculdades mentais muito se duvida, armada de um revólver assassinara bárbara e traiçoeiramente o seu marido...” (*O Século*, 27 de Junho, p.1). Dias depois, o jornal acompanhou a transferência de Greno para Rilhafoles, informando que o primeiro laudo clínico foi feito por um corpo de médicos ainda no Aljube:

A apreciação da irresponsabilidade, segundo os próprios tratadistas, aos quaes nos reportamos, é extremamente delicada, não só pelas grandes dificuldades que oferece, mas ainda porque os próprios alienistas não comprehendem essa irresponsabilidade de uma forma idêntica, desde que a categoria dos estados mentais conducentes a irresponsabilidade não é a mesma aos olhos de todos os medicos. (O Século, 2 de Julho, p. 2).



Figura 1. *A Paródia*

Neste contexto, é importante perceber que os alienistas fundamentam suas práticas médicas e a existência basilar do asilo numa idealização humanista e positivista da sociedade. Apontar a irresponsabilidade de um crime cometido por uma mulher alienada fazia-se como prova de que a ciência psiquiátrica pregava a justiça social. Segue que Josefa Greno não volta à prisão, gerando ruídos nos jornais, em grande parte, ao que narra Aldemira Varela, contrários ao diagnóstico médico.

Maior prova disso está no jornal *A Paródia*⁹ que resumiu a contestação pública ao diagnóstico médico em uma sátira. Na capa de 30 de Outubro de 1901, aparece Josefa Greno à frente de um quadro a pintar a imagem da justiça com um saco a pesar em um dos lados da balança, sua espada está retorcida e um dos seus olhos aparece destapado. A paleta de Josefa só tem a cor vermelha que compõe toda a cena, desde o quadro até o vestido e a face da pintora. Ao redor da cena, lê-se: “Paranoiquice. Paranoia. Pois! Sim! Mas anda lá. Paranoia. Pois! Sim! Mas anda lá. Paranoíca”. A charge, feita por Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, chama-se “Paranoiquice ao Ar Livre” e é, claramente, uma sátira ao diagnóstico médico defendido por Bombarda, o que fica mais visível com a frase logo abaixo da charge: “Depois de pintar a manta, foi a justiça que ficou pintada. Que pinta!”. O jornal segue com um texto sobre a “Paranoia dos pretendentes” em que defende a ideia de que os alienistas “arrancam delirios systematicamaticos especiais” para todo tipo de “maluquice episodica”. Uma sátira completa à fórmula criada pelos próprios alienistas sociais quando defendiam que a alienação não possuía uma causalidade subjetiva e que o organismo social era responsável pela propagação das degenerescências. O que significava, na sátira, dizer que uma atitude ocasional podia ser entendida como uma “paranoiquice”.

Os alienistas – considerando o tamanho da polêmica causada pela transferência de Greno

para Rilhafoles, e em defesa da ciência e da prática médica - tinham o dever de dar uma resposta à sociedade. Meses mais tarde, foi publicado um extenso relatório chamado *O caso Josefa Greno pelos peritos do processo* (1902), assinado por Miguel Bombarda (como relator), J. J. da Silva Amado e Manoel Diogo Valladares. A publicação está dividida em algumas partes complementares: a primeira corresponde ao laudo clínico que determina a internação de Josefa Greno; a segunda parte, reproduz as respostas à consulta feita com diversos médicos alienistas; na sequência, há um estudo complementar e o *post-scriptum* descrevendo a autópsia. Claramente, a publicação é feita para um público leigo, em defesa aos ataques populares que queriam a criminosa presa no Aljube:

Quem escreve estas linhas não quer iludir-se. O povo doeu-se com a solução dada ao caso Greno. A todo o custo queria a condenação da criminosa, alienada que fosse. Não manifestou a revolta, é certo, sob tão cynico aspecto; antes se procurou adoçar-a com duvidas sobre a sciencia dos que tiveram de julgar e que o fizeram com os recursos do seu saber e em toda a amplidão da sua consciência, quaisquer que fossem as consequências previstas do seu julgamento. (O Caso, 1902, p. 2-3)

A consulta de alienistas nacionais e estrangeiros tem como proposta a comprovação do valor científico do relatório médico sobre Josefa Greno. Contudo, afirma-se que o texto ali publicado não pode ser um tratado médico alargado, “porque se o público lê facilmente as coisas scientificas que se lhes expõem a largos traços, difficilmente prende a atenção as analyses muito miudas, em assumpto tão alheio ás preocupações geraes, como é a alienação mental” (idem, p. 14). Em suma, era necessário agradar e convencer o público da alienação mental da criminosa, em linguagem agradável e acessível, porém sem perder os valores científicos.

O que temos por detrás destas escusas é uma laboriosa, e nem sempre concordante, compreensão das nosografias que neste momento dividia-se, em larga medida, entre as nevroses e as psicoses. O ponto forte do laudo médico é comprovar que Josefa Greno era paranóica, portanto, possuía uma psicose mesmo considerando que “não ha alucinações e delírios formaes na doente, nem por isso se deixam de descobrir tendências para umas e outros, legítimos esboços alucinatórios e delirantes.” (idem, p. 11). É de lembrar que Miguel Bombarda publicou em 1896 um tratado médico intitulado *O Delírio do Ciúme* em que buscava comprovar a tese de que o ciúme constituía uma forma paranóica que levava ao delírio. O estudo nosográfico e clínico apontava para o delírio do ciúme atribuindo-lhe causalidade entre as paranóias, quando não era originado dos “delírios systematisados da hysteria, do alcoolismo e da menopausa” (Bombarda, 1896, p.75). Bombarda assumia com isto que o ciúme era um delírio paranóico autónomo, participando do regime de

sintomas das doenças mórbidas e degenerativas: “o delírio do ciúme não se afasta das paranoias comuns - a mesma arquitectura da falsa concepção, a mesma preocupação exclusiva.”¹⁰ (idem, p. 77).

Para dar corpo ao relatório médico, solicitou-se a colaboração de alguns dos médicos internacionais mais conhecidos neste momento¹¹. As avaliações não são concordantes mas, em boa parte, evocam a contradição entre a histeria e a paranóia. Júlio de Matos, na altura diretor do Hospital do Conde Ferreira e o único médico português a ser consultado, atenta para a falta de informação sobre a família da arguida, a considerar que o problema da hereditariedade era neste momento a chave de compreensão das doenças degenerativas. Em sua análise, questiona se Greno não poderia ser uma “hysterica fazendo um episódico delírio systematisado de infidelidade conjugal” (In *O Caso*, 1902, p. 39). Seria Greno, na sua perspectiva, uma perseguida-perseguidora, mas, considera inconcluso se este estado patológico seria da ordem da paranóia ou da loucura moral. Por fim, diz estar mais propenso ao fato de ser uma variedade da paranóia, seguindo as orientações da psiquiatria italiana. Na resposta de Cesare Lombroso, lemos:

*Prezado collega,
Impossível dar uma opinião segura sem ter ao menos a photographia, a lettra, a sensibilidade tactil,..., etc. Mas o seu exame é de maravilhosa clareza e parece-me que fala em favor da hysteria com loucura persecutoria.*
(Lombroso in *O Caso*, 1902, p. 38)

Antes de lermos os textos dos médicos consultados, há uma breve introdução onde Lombroso é mencionado para justificar que Greno poderia ser uma “hystérica com loucura persecutória” (*O Caso*, 1902, p. 18), porque neste sentido, sua histeria estaria alocada num tipo de “paranoia combinada” e, em todo caso: “Hysterica ou não hysterica, Josepha Greno é uma doida” (idem).

No início do século XX a classificação nosográfica de Emil Kraepelin era a mais difundida entre os alienistas e fundamentava o tipos mentais a partir de um método analítico idealizado nas ciências naturais, preconizando um estudo baseado na causalidade e evolução da doença. Esta classificação previa que as doenças manifestavam-se em dois grupos gerais: as “psicoses maníaco-depressivas”, onde se incluíam os tipos de melancolias e manias; e, as “dementias praecox”, contendo todos os quadros regressivos como as cataonias, paralisias, demências e assim por diante. Sua classificação alimentava, apesar das críticas contrárias, um espírito de cientificidade:

... digamos aqui apenas que no último quartel do século XIX os alienistas da época - magníficos pintores literários da loucura - se mostravam incapazes de ordenar os variadíssimos delírios, os estados de demência, de agitação e de depressão em grupos naturais com significado biológico. Kraepelin se

apegou ao estudo da evolução das doenças, seguindo durante largos anos as suas histórias clínicas; num labor imenso, conseguiu separar a massa caótica das psicoses sem etiologia conhecida nos dois grandes grupos... (Fernandes, 1956, p. 4)

Lembrando que para Kraepelin, assim como para Bombarda, as doenças mentais constituem doenças naturais ou de causalidade físico-orgânica e hereditárias. A questão da paranóia, entretanto, constituía uma grande controvérsia entre os médicos. Segundo Kraepelin, a falta de compreensão deste quadro clínico teria levado a generalizações de toda ordem, agrupando muitos dos tipos de delírios crônicos e sistematizados como sinônimos de paranóia¹². Conclui que no conceito de paranóia devia-se, sobretudo, aceitar o fato de que o delírio é o registro mórbido que mais se sobressai, criando uma visão distorcida da realidade e agindo lenta e progressivamente. Importante para Kraepelin era acompanhar o caso clínico na sua progressão e na sua etiologia, sendo a única forma de chegar a um diagnóstico preciso. É neste sentido, que responde a Bombarda sobre a impossibilidade de criar uma opinião sobre o caso: “Tão pouco duvidoso é que se trata d’um caso de desarranjo mental, como é impossível, no que V. proprio concordará, formar um juízo a respeito de particularidades do domínio forense sem um exame e uma observação pessoais...” (Kraepelin in O Caso, 1902, p. 47). Na parte final da sua resposta, Kraepelin coloca em questionamento o progresso da psiquiatria portuguesa:

Muito me regosijou que também nas verdes margens do Tejo, onde passei uma tarde há sete anos, a ciência alemã tenha encontrado ligações; talvez que um destino amigo me permita um dia convencer-me pelos próprios olhos dos progressos da psiquiatria em Portugal. (Kraepelin in O Caso, 1902, p. 47)

Indo adiante, as demais respostas são igualmente pouco conclusivas. Apesar dos médicos hesitarem entre a paranóia e a histeria, poucos falam sobre os métodos adotados pelos médicos portugueses na formulação do diagnóstico de Josefa Greno. Alguns reclamam a falta de informações mais objetivas, mas todos concordam tratar-se de um caso patológico. O Prof. Enrico Morselli diz ter certeza de que “esta mulher está doida e sofre d’uma paranóia” (in O Caso, 1902, p. 32), como os outros questiona a falta de informações hereditárias e demais descrições sobre a história da acusada. Considera, ainda, “genial” a análise sobre os delírios quantitativos e qualitativos. Sobre isso, o relatório define que é tão válido quanto a qualidade de um delírio sistematizado sem bases reais (típico da paranóia), a quantidade de delírios construídos a partir de bases reais. Neste sentido, Josefa Greno apresentaria uma série de “juízos falsos sobre fundamentos que poderão ser verdadeiros” (O Caso, 1902, p. 10). Estes delírios aparecem no relatório sempre em pares opositivos: ele

(Adolfo) o mau homem/ ela (Josefa) a boa mulher. Em suma, este exagero de exaltação do eu, ou “fixidez da idéa excessiva” (idem), formam o que o relatório chama de delírios em quantidade.

Resumindo as demais análises. Os que tendem para o diagnóstico de histeria apontam que esta pode disfarçar-se de paranoia. O Dr. Ritti, considera, ainda, o delírio do ciúme um desenvolvimento da histeria. Os que concordam com o diagnóstico de paranoia, em sua maioria, não trazem demais contribuições e concordam que “Mme. Greno não commetteu o crime se não levada pela doença; portanto a justiça não deve puni-la” (Cramer in O Caso, 1902, p. 58). Para além disso, há os que definem o caso como a combinação da histeria com o estado de paranoia, indo ao encontro das análises de Bombarda sobre a morbidez da acusada. O único médico que se define contrário à resolução de inimizabilidade é o Prof. Wernicke, da Universidade de Breslau. Segundo informa, na Alemanha, casos como o de Josefa Greno não seriam considerados como paranoico, mas antes “o contaria entre os casos que estão na fronteira da loucura para a sanidade de espirito”. Isso significaria “a redução da responsabilidade legal e não a sua total extinção” (In O caso, 1902, p. 60).

Por último, deixo a análise do Dr. Kraft-Ebing, pelo poder de síntese e a importância de sua resposta, a lembrar que este médico foi, neste período, influente na psiquiatria portuguesa, tendo inspirado Egas Moniz em *A Vida Sexual* (1901):

O motivo do assassinato foi vingar-se a si - como pessoa quasi santa que é - e á humanidade inteira d'um pretendido miseravel que, na opinião da doente, obrou contra Deus maltratando a mulher matando um filho!¹³ A doente sentiu-se inspirada por Deus, que se serviu d'ella como instrumento para punir o scelerado que era o marido. A acção homicida foi o resultado directo d'uma idéa fixa, morbida, d'uma alienada. Provavelmente ha no caso traços de degenerescencia hereditaria e d'hysteria (Kraft-Ebing in O Caso, 1902, p. 62).

Ao que se pode notar, há uma incerteza entre os médicos sobre o diagnóstico. Mas, Bombarda é taxativo em considerá-la paranóica, o que significava dizer que a sua capacidade de decisão sobre os seus atos estava dominada pela condição de degeneração mórbida a que seu organismo estava sujeito. É neste ponto que se encontra a importância de separar uma nevrose de uma psicose, o que leva a publicação do extenso relatório:

A demonstração ficou feita de que Josepha Greno não é uma hysterica. Também se ficou sabendo que a sua loucura actual não depende da menopausa, visto que parece haver uma grande differença de datas entre os dois factos. E mesmo que entre elles se pudesse descobrir uma relação, nem por isso a menopausa podia ser erigida em outra coisa mais do que uma condição occasional, pois que o fundo paranoico vem demonstrando por uma série de razões de character positivo. Finalmente, a idéa do alcoolismo igualmente

tem de ser posta de lado, porque nada absolutamente ha que suscite a idéa de excessos alcoolicos (...) subsiste portanto a classificação do facto entre as paranoias. (O Caso, 1902, p. 79-80)

Bombarda, no seu livro *A Consciência e o livre arbítrio* (1902¹⁴), já buscava comprovar que as doenças mentais correspondiam a um processo estritamente orgânico e, neste sentido, pensar o livre arbítrio enquanto escolhas subjetivas seria uma ilusão. Em outros termos, o estado de consciência e de livre arbítrio seria regulado por causalidades biológicas e as modificações cerebrais seriam as responsáveis pelas alterações psíquicas. Não há, para Bombarda, a ideia de liberdade que não esteja associada a uma condição físico-orgânica. Partindo desta proposição, Bombarda considera que todo sujeito alienado é, por direito social, um inimputável. Portanto, se a ideia de subjetividade corresponde tão-somente ao bom funcionamento das capacidades cerebrais, aos sujeitos degenerados estas capacidades comprometem o desenvolvimento das funções emotivas, sensoriais e assim por diante. Desta forma, o ciúmes:

é o produto de uma doença cerebral, consequência de lesões intersticiais ou parenquimatosas da substância cortical do cérebro que o microscópio tem encontrado quase em todas as formas de alienação mental e que, apesar de não ter sido ainda possível descobrir as suas relações para as formas consideradas, constituem todavia a causa material, visível, do estado de alienação (Bombarda, 1877, pág.124)

Bombarda percorreu insistentemente a tese de que a vida humana é uma condição orgânica e que, para além desta, não resta outra possibilidade. No ano seguinte à publicação do relatório médico sobre o caso de Josefa Greno, Bombarda escreveu um prefácio para a segunda edição de seu livro *Consciência e Livre Arbítrio* (1902), onde se lê:

A vida não é um sopro d'uma espiritualidade que bafeja a materia e a sustenta e encaminha n'um equilibrio instavel. A vida não é senão uma resultante, a resultante d'uma organização material, d'uma architectura molecular, com as condições do meio em que essa organização se mantem. (Bombarda, 1902, p. XI)

Antes de ir adiante, vale notar que em *O Caso*, para além do relatório inicial e das contribuições dos diversos alienistas, há um extenso exame clínico de Josefa Greno. Isso significava uma resposta aos alienistas que deixaram suas opiniões em suspenso por falta de informações sobre a arguida e, sobretudo, um complemento ao relatório apresentado ao público. Sabe-se com este laudo sobre a história sexual do casal anterior ao assassinato, assim como alguns relatos de abuso físico e psicológico sofridos por Josefa Greno. Compõe também

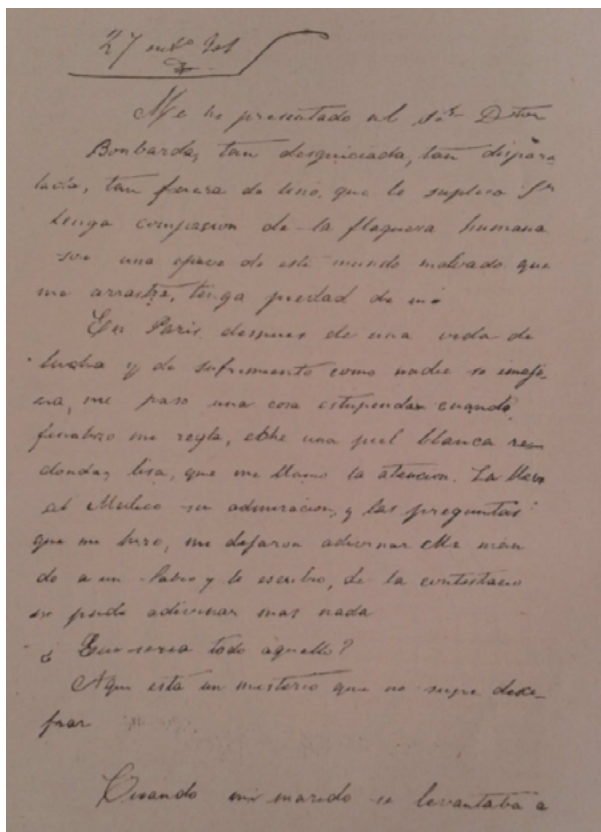


Figura 2. "fac-simile d'un autographo de Josepha Greno".

um breve exame físico, onde se lê: "Mulher baixa, gorda, empastada. Nada surphende no exame geral do corpo senão a carencia de belleza e a pequenez extrema das mãos, cujos dedos são nodosos e um tanto tortuosos, sobretudo o indicador esquerdo. Craneo largo...!" (O Caso, 1902, p. 67). São também realizadas as medições corporais e craneanas, além da história progressiva hereditária - que pouco se conhece no caso de Josefa Greno -, as análises de urina e do campo visual. Chama ainda a atenção a imagem de um "fac-simile d'un autographo de Josepha Greno" (idem, p. 72), trata-se da primeira página de um relato manuscrito em espanhol, onde descreve o aparecimento de uma pele branca, redonda e lisa que lhe surgira ao fim do período. Não há análises acerca da caligrafia, há um comentário sobre

o conteúdo do texto, dando-nos a compreender que se tratava de problema ginecológico de causalidade sexual (Aldemira, 1951, p. 287-288).

De volta a Varela Aldemira, seu interesse sobre a questão do inconsciente data publicamente dos anos de 1930, quando realiza três conferências na SNBA, posteriormente reunidas em *A arte e a psicanálise* (1935), a respeito de questões que rondavam o imaginário freudiano¹⁵. Aldemira utiliza os estudos psicanalíticos para afirmar: nós artistas também podemos refletir e propor ideias. Ou em suas palavras: "... já muito alimentava a opinião de que, ao artista também assiste o direito de discutir e explicar a sua arte, ao contrário do que afirmou Ruskin, negando a todos nós qualquer necessidade de instrução e cultura" (Aldemira, 1935, p. 4). Partindo desta ideia conceitualista, Aldemira sugere que a criação artística é uma síntese entre as pulsões do inconsciente e as experiências subjetivas. Curiosamente é esta mesma síntese que propõe ao caso de Josefa Greno, não propriamente à sua criação como pintora, mas, sobretudo, ao assassinato do marido. Antes de tudo, Aldemira demonstra ter bastante intimidade com a história da psiquiatria, principalmente, ao que se relaciona ao estudo das classificações da histeria e da paranóia, o que o leva a tecer uma crítica sobre o diagnóstico de Bombarda. É de se notar que a insistência de Bombarda em manter Josefa Greno em ambiente hospitalar, ao invés de sentenciá-la à prisão, é no início do século XX um modo de provar a vertente humanista da ciência e do asilo psiquiátrico. Mas, para Aldemira, significava a própria incompreensão das doenças da psique humana. E, mais ainda, demonstrava ser um aniquilamento do corpo e dos problemas femininos pela própria psiquiatria:

É que ele tinha diante dos olhos as páginas abertas do «Delírio do Ciúme», escrito anteriormente, e era preciso defender a obra aceite, custasse o que custasse, obra baseada na observação de sete homens. E, como para estes não há útero nem histeria o relator, inconscientemente, alargou o seu pensamento até a mulher, acertando por acaso, visto que, efectivamente, não havia lugar para histerismo em Josefa. (Aldemira, 1951, p. 250-251)

O propósito de retomar um caso esquecido há 50 anos surge desta vontade de fazer emergir o inconsciente enquanto uma forma ativa de produção de ideias e de comportamentos. Assim, questionar a psiquiatria organicista e colocar a doença mental num contexto de desenvolvimento e subjetivação da personalidade, deixando de ser uma degenerescência hereditária e, essencialmente, biológica:

Deus nos defenda da psiquiatria antipsicologista, a triunfar da loucura e da morte, em vez de redimir o juízo dos vivos e libertar o homem dos seus males. É linda a frase do histologista Prenant: «o cérebro segrega o pensamento». E depois? E quando ele deixa de segregar ou segrega mal e

falsamente, obrigando os avisados a cometer erros e os doidos a possuírem momentos de razão?

Espírito, sentimento, o medo na ansiedade, a dúvida que faz sofrer, a opressão da angústia, a ascese lutando contra o instinto, tantos conflitos lógicos e alógicos são «razões do coração» que o cérebro desconhece, razões pascaliana de ontem, de hoje, de sempre, razões da alma ou da Super-Consciência governando o mundo do pensamento. O que pretendia dizer o pensador de Port-Royal com as razões do seu coração? Apenas, em síntese, que a ciência do mundo material, visível, concupiscência ou orgulho da vida, libido dominandi, estão muito aquém da moral, da ciência do bem, a sabedoria que nos reconforta e anima em momentos difíceis e aflitivos. Se a Justiça, a Fé, a Virtude, numa palavra, se a Verdade não está no Coração, é inútil procurá-la na Razão. (Aldemira, 1951, p.307-308).

Tal como disse logo no início, a história de Josefa Greno é pautada pela dualidade entre o cérebro e o coração. O primeiro, "escarafunchado" por Miguel Bombarda, representava à psiquiatria organicista o único órgão do corpo humano capaz de regular os sentidos e as ações. O coração de Greno, para além de todos os seus simbolismos e figurações, apresentava-se "enormemente hipertrofiado", com peso de 550gramas, o dobro considerado normal para uma mulher¹⁶. Na análise de Aldemira, por outro lado, este coração aparecia com o tamanho das dores de Josefa Greno, era a predestinação ou a consequência de sua vida de sofrimentos. Era também um propulsor de imagens, aquilo que fazia emergir seus sentimentos subjetivos. A principal questão de Aldemira é que as funções orgânicas não dão conta do tamanho do sentimento do mundo e, neste sentido, a psiquiatria organicista de Bombarda era falha. Em referência a Blaise Pascal (1623-1662) e a sua conhecida frase "*Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point*", Aldemira justifica que nem todas as dores são explicadas pela razão.

Claro é que na década de 1950, a psicanálise já havia atingido um alto grau de popularidade, em especial, nos termos da concepção da esquizofrenia. Mas, fato é que a ciência psiquiátrica portuguesa mantinha-se essencialmente organicista¹⁷. Por este caminho é que Barahona Fernandes propõe uma terceira avaliação do caso Greno, considerando que, para ele, as análises de Aldemira em nada contribuía para a compreensão do caso - e de certo, a análise física de Bombarda já estava nesse momento ultrapassada. Antes de mais, é preciso saber que Barahona Fernandes é uma das figuras mais presentes na escrita da história da psiquiatria portuguesa durante o século XX. É nesta chave de compreensão que diz ser necessário olhar para a psiquiátrica a partir do "clima" de cada época e, não sobre "conhecimentos atuais" (Fernandes, 1952, p.13). Sendo, por isso, a leitura psicanalítica dos fatos e da vida de Josefa Greno "um escalpelo (...) - tanto mais terrível, quanto o esgrime contra o grosseiro (mas bem mais seguro!) escalpelo dos anatômicos do século XIX" (idem). Isso

significa dizer que o materialismo de Bombarda parecia-lhe rude, mas muito mais preciso do que a “imaginosa factura da obra” de Aldemira, que chama de uma “autópsia literário-artística” (idem). Mesmo considerando os riscos e imprecisões de uma análise distanciada (física e temporalmente), Fernandes arrisca numa nova categorização da doença de Josefa Greno, assim, teria ela uma “reação patológica da personalidade - de tipo paranóico”. Por último, Barahona Fernandes faz as desculpas médicas em nome do cientificismo do “mestre Bombarda”, reiterando o seu papel e criando uma metáfora entre a evolução das espécies (no caso “a beleza”) e a evolução da própria ciência: “Como se a Beleza mantivesse, no decurso das gerações, a continuidade da sua espécie, e a Verdade científica, mutasse, em novas formas, a cada novo iluminar da evolução do conhecimento humano.” (idem, p. 15)

Toda essa discórdia entre as categorias e classificações psiquiátricas e psicanalíticas nos diz, de fato, muito pouco sobre Josefa Greno e sobre o crime que cometeu. Mas, nos diz muito sobre a presença discricionária dos homens na ciência. Sobre as pinturas de Josefa Greno muito pouco foi dito. Aldemira conta-nos que: “os quadros da pintora de flores expostos na S.N.B.A. foram todos adquiridos depois do fatal dia 26 de Junho...” (1951, p. 38). Se as pinturas de Josefa tiveram um valor de mercado agregado após o assassinato do marido, elas não foram, entretanto, motivos de análise ou preocupação por parte dos alienistas. O que Aldemira aproveitou são algumas simbologias dos quadros de Josefa Greno para colocar em prática seus conhecimentos de psicanálise freudiana. O exemplo dado por Aldemira e revisitado por Barahona, é de uma pombinha de papel encontrada no quadro “Papoilas e botões de Ouro”, apresentada no Grupo do Leão em 1886¹⁸. Na leitura psicanalítica de Aldemira, elas seriam a representação da própria mulher figurada em um brinquedo infantil: “fraca e frágil, não fala nem canta” (1951, p. 137), mais ainda, detém-se em estudos de papirácia para revelar o fato de que a pombinha é um ser “vulgar e insexuada, mas não hemafródita nem andrógina; é neutra, intransitiva (...) está de pé e está viva nas suas aspirações de altos voos, na sua indiferença sexual, no seu labor activo, inventivo, pintando e leccionando...” (idem, p. 137-138). Para a psiquiatria de Barahona, estas análises eram apenas “associações livres”, sem finalidade científica, o que diz ser uma “fantasia de especuladores” da psicanálise histórica (1952, p. 13).

Josefa Greno, ou melhor, a disputa pela verdade sobre a vida, os sentimentos, as vontades e os intentos da pintora narram com precisão o nascimento da psiquiatria organicista portuguesa e o avanço das teorias psicanalíticas como um domínio admissível para a crítica de arte, mas bem pouco para a ciência médica. O “caso” que se estende pelos anos de 1950 trata menos da possível doença da pintora e mais dos métodos de interdição dos homens (e das mulheres) pela ciência. Chama atenção nos relatórios médicos a falta de conceitos e conteúdos para abranger cientificamente uma mulher assassina. O coração de Greno tem um peso, no sentido literal e figurado, que é

disputado entre as teorias biológicas e simbologias da psicanálise amadora de Aldemira. Ainda mais, o coração de Greno tem uma forte representatividade na campanha humanista das ciências. Quero dizer, as ciências psiquiátricas nascem e se desenvolvem sob este apelo de que é preciso humanizar o tratamento dos sujeitos que sofrem (e, por isso, a pintora não morre no Aljube), mas este humanizar é incorporado pela psiquiatria e revisto, durante o século XX, quase a cada década.

É preciso lembrar que entre o olhar humanista de Bombarda e a crítica humanista de Aldemira, Portugal já havia recebido um Prémio Nobel de medicina pela invenção de uma prática de psicocirurgia que previa a retirada de uma parte do lóbulo central com a intenção de tratar a doença mental. Previa-se que, a partir da remoção de uma parte do cérebro (tal como preconizara Miguel Bombarda) era possível modificar ou eliminar as enfermidades psicopatológicas, modificando por consequência, as condutas inadequadas. O prémio é de 1949 e já na década de 1950 a leucotomia foi questionada como uma prática violenta e muito pouco eficaz. Isso para dizer que a falta de uma resolução sobre o que de fato é a doença mental e quais os métodos de tratamentos mais eficazes refletiu ou foi um reflexo do oscilante sentido de humanismo pregado pela psiquiatria moderna. Nestes cinquenta anos de desenvolvimento da psiquiatria portuguesa, entre Bombarda e Aldemira, vemos o caso de Josefa Greno ser revisitado porque ele reflete os domínios de definição ou construção do humanismo na prática psiquiátrica. E, neste sentido, a batalha sobre quem pode falar (e como se deve falar) sobre a doença mental é um jogo político de poder que vai muito além do caso de uma pintora assassina. Barahona Fernandes, já na década de 1980, questiona justamente qual seria o papel do humanismo na construção da ciência psiquiátrica:

Qual o papel do humanismo nesse processo? Como é que os médicos se situam no campo filosófico, sem escorregar para os terrenos de fronteira, muito menos firmes, das ideologias, quando não de certas filomítias e até de mitologias? (...) Afinal muitos de nós estamos fundamente motivados para abordar e discutir o problema - com confiança nas próprias possibilidades e desejo de tecer um «humanismo» mais perfeito - pelo menos de transformar o Mundo e a nós próprios à escala e à medida do próprio homem. (Fernandes, 1980, p. 250-251)

O fato é que a questão do humanismo é o tema fundante da psiquiatria enquanto ciência, mas é preciso ter em mente que é o sentido *lato* de “humanismo” que se modifica e não apenas a prática do “humanizar”. Afinal, nada impede que o humanismo do presente torne-se a barbárie do passado, como a história da psiquiatria vem sendo narrada consecutivamente.. Tal como Barahona Fernandes dirá anos depois:

Qual o papel do humanismo nesse processo? Como é que os médicos se situam no campo filosófico, sem escorregar para os terrenos de fronteira, muito menos firmes, das ideologias, quando não de certas filomítias e até de mitologias? (...) Afinal muitos de nós estamos fundamente motivados para abordar e discutir o problema - com confiança nas próprias possibilidades e desejo de tecer um «humanismo» mais perfeito - pelo menos de transformar o Mundo e a nós próprios à escala e à medida do próprio homem. (Fernandes, 1980, p. 250-251)

Notas

¹ Segundo conta Aldemira Varela (1951, p. 115), este teria sido um dos comentários feitos na estréia de Josefa Greno em um salão de arte em Lisboa.

² Pode-se, também, conhecer um pouco sobre a vida de Josefa Greno nos estudos realizados por Sandra Leandro (2003; 2005; 2007; 2013).

³ Originalmente o artigo de Fialho de Almeida fora publicado em *A Pátria*, 21 Abril 1899.

⁴ Conforme informação de Varela Aldemira, trata-se de uma *interview* do *A Tarde*.

⁵ Após regressar de um longo período em Paris, onde Adolfo Greno foi pensionista em pintura histórica entre - tendo permanecido os últimos cinco anos na cidade sem o recurso do pensionato (Aldemira, 1951, p.74-77).

⁶ Trata-se de uma parte do interrogatório concedido por Josefa Greno ainda no Aljube. É verdade que antes de ter atingido mortalmente Adolfo Greno, Josefa já o teria tentado matar em outra ocasião, não tendo chamado a atenção do marido que deu pouca relevância ao fato. Conforme narra Aldemira, Adolfo "limitou-se a lançar a arma num dos lagos da Avenida" (p. 26). Estes detalhes da história, e muitos outros, estão todos narrados nas referências aqui já mencionadas, portanto, não devo insistir neles. Importante, também, é acompanhar os jornais da época que descreveram detalhadamente a sucessão dos fatos.

⁷ Decreto de 10 de Dezembro do Código Penal de 1852. Artigos 22º e 23º. Capítulo III. Dos Criminosos.

⁸ Consultado com autorização do Conselho Administrativo do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa.

⁹ Semanário dirigido por Raphael Bordalo Pinheiro e Manuel e, por seu filho, Gustavo Bordalo Pinheiro.

¹⁰ Citação de *O Delírio do Ciúme* (1896), reproduzida na parte final de *O Caso Josefa Greno pelos peritos do processo* (1902)

¹¹ Dos médicos consultados, estão publicadas as respostas de: Prof. Morselli, Dr. Fries, Prof. Lombroso, Júlio de Matos, Prof. Hitzig, Dr. Ritti, Prof. Kraepelin, Dr. Séglas, Prof. Obersteiner, Prof. Tuczek, Dr. Schüle, Prof. Sommer, Dr. Magnan, Prof. Kramer, Prof. Wernicke, Prof. Kraft-Ebing.

¹² Recomenda-se a leitura do artigo "A paranoia em 1904 - uma etapa na construção nosológica de Emil Kraepelin", disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142010000200012

¹³ Nas descrições de *O Caso Josefa Greno* conta que Adolfo teria matado um filho seu com outra mulher, enquanto viviam em Paris. A pintora parece não ter bases reais para comprovar o fato e diz que ele trazia uma "expressão de remorso" e que "ha coisas que se sentem. Ha coisas que uma mulher adivinha... Veja V. a côr esverdeada que elle trazia n'aquella manhã; a

atrapalhação em que estava quando lhe falei... É tão certo que elle matou o filho como eu estar aqui sentada (*O Caso*, 1901, p. 13).

¹⁴ A primeira edição data de 1898.

¹⁵ Mais propriamente, a primeira delas discutia as investigações de Freud sobre Leonardo Da Vinci; a segunda, trabalhava o tema do inconsciente na vida artística e, a terceira, os sonhos e a inspiração.

¹⁶ Tais revelações são trazidas pela autópsia do corpo de Josefa Greno, realizada

¹⁷ Há, de certeza, variantes desta assertiva, como é o caso do médico Sobral Cid, que foi diretor do Manicômio Miguel Bombarda

na década de 1930. Cid, incorporou em sua prática hospitalar a promoção da psicopatologia clínica: "*Muito para além de tudo isso, Sobral Cid foi - em nosso juízo - o inovador que rompeu a tradição dos «alienistas» do século XIX, mediante o desenvolvimento da psicopatologia clínica (...) Fê-lo, no entanto, sem trair o sentido médico da psiquiatria, temperando a vis psicológica com a busca instantânea e porfiada das suas bases biológicas.* (Fernandes, 1983, p. XXIII).

¹⁸ A obra é a mesma referida por Monteiro Ramalho, na exposição do Grupo do Leão, em 1886, já citada anteriormente.

Referências

Almeida, Fialho V. de. (1923 [1899]). A exposição do Grémio Artístico. In *À Esquina* (Jornal d'um vagabundo). Lisboa: Livraria Clássica Editora, 5ª edição.

Bombarda, Miguel. (1877). *Do delírio das perseguições*. Lisboa: Lallement Frères.

_____. (1896). *O Delírio do ciúme*. Lisboa: Publicações da Medicina Contemporânea.

_____. (1902). *A consciência e o livre arbítrio*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.

Fernandes, Barahona. (1952). No centenário de Miguel Bombarda: exumação do caso da pintora Josefa Greno. In *Separata de O Médico*, no 34, p.3-12.

_____. (1956). Kraepelin e Freud. *Separata Jornal do Médico*, XXXI (725): 723-730, dezembro.

_____. (1980) Humanismo e Medicina Humana. *Separata Biblios*. LVI, homenagem a Joaquim de Carvalho, Coimbra, p. 249-276.

_____. (1983). Prefácio. In Cid, J.M. Sobral. *Obras I - Psicopatologia clínica e psicopatologia forense*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LEANDRO, Sandra. (2003). O trágico destino de Josefa Greno (1850-1902). In *Faces de Eva*, no 9, p. 177-186.

_____. (2005). Josefa Garcia Sáez Greno. In *Dicionário no Feminino*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 470 - 475.

_____. (2013). Josefa Greno: a obra ao negro. In Silva, Raquel Henriques da; Leandro, Sandra (Coord.), *Mulheres pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego*. Lisboa: Esfera do Caos.

_____. (2007). Metaforas do coração - Josefa Greno (1850-1902), Fanny Munró (1846-1926), Joana Vasconcelos (1971) - mulheres artistas. In *Letras - Revista da Universidade de Aveiro*, 24, p.57-71.

O Caso Josepha Greno pelos peritos do processo. (1902). Lisboa: Tip. Adolpho de Mendonça.

O Caso Josepha Greno. (1902). In *A Medicina Contemporânea*. Lisboa, Série II, Volume Quinto.

ALDEMIRA, Luís Aldemira. (1935). *Arte e a psicanálise: O caso Freud-Leonardo da Vinci; O inconsciente na vida artística; Os sonhos e a inspiração. Três conferências realizadas na S.N.B.A.* Lisboa: Soc. Ind. da Tipografia.

_____. *A pintora Josefa Geno. Nova Autópsia dum velho caso*. Lisboa: Livraria Portugália, 1951.

Ramalho, Monteiro. (1897). *Folhas d'arte. Chronica do Grupo do Leão*. Lisboa: M. Gomes Editora.

Jornal *O Século*. (1901).

Horroroso drama de sangue. 27 e 28 de Junho, p.1-2; p. 1.

O assassinio de Adolpho Greno. 29 e 30 de Junho, p 3; p. 4

O crime da Travessa de S. Mamede. 1, 2, 3, 13 e 14 de Julho, p. 3; p. 2; p. 3; p. 3; p. 3.

Jornal *A Paródia*. (1901).

Paranoiquite ao ar livre. Nº 94, 30 de Outubro, 2º anno.

A “loucura” em duas esculturas de *D. Sebastião*: Estátuas de *D. Sebastião* de João Cutileiro, em Lagos, e de Lagoa Henriques, em Esposende

Eduardo Duarte

Professor Auxiliar de Ciências da Arte e do Património na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Diretor de Departamento de Ciências da Arte e do Património, na mesma Faculdade e Membro Integrado do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA).

e.duarte@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

No ano de 1973, ocorreu um caso curioso: no norte e no sul do país, em Esposende e em Lagos, foram inauguradas duas esculturas de D. Sebastião, devido a efemérides diferentes dessas duas cidades, obras de Lagoa Henriques (1923-2009) e de João Cutileiro (1937), respetivamente. Se esta última peça tem sido vista como o marcando o fim de um longo ciclo que se iniciou com o “zarquismo”, a de Lagoa Henriques foi pouco estudada e permanece injustamente esquecida. Será precisamente sobre esses dois objetos escultóricos, as afinidades, as diferenças estéticas e plásticas que irá ser desenvolvido este artigo. Importante será ainda a abordagem à “loucura” que se pode vislumbrar nessas duas esculturas.

Palavras chave

Escultura, D. Sebastião, João Cutileiro, Lagoa Henriques, Lagos, Esposende

Abstract

In 1973 a curious case occurred in Portugal: in Esposende and Lagos, two sculptures (monuments) of king D. Sebastião (1554-1578) were inaugurated. This Portuguese monarch is famous for his apparently madness and, above all, for his defeat and disappearance in Alcácer Quibir Battle (1578). Works by Lagoa Henriques (1923-2009) in Esposende and João Cutileiro (1937) in Lagos they were inaugurated due to different ephemeris of these two cities. The Lagos sculpture is famous because marks the end of the long cycle that began with zarquismo, an historic sculpture “style” and formula, practiced during the Portuguese Estado Novo, 1926-1974, a dictatorial government with a fascist base. Unlike, Henriques’s D. Sebastião has been scarce studied and remains unfairly overlooked. This article is about these two pieces, its affinities and the aesthetic and plastic differences. The possible approach to “madness” that can be seen in these two sculptures is also important.

Keywords

Sculpture, D. Sebastião, João Cutileiro, Lagoa Henriques, Lagos, Esposende

Introdução

Na historiografia portuguesa, dois monarcas levam a primazia no que concerne à loucura: D. Maria I (1734-1816), a infeliz rainha que, ao que parece, ficou louca pela morte do marido, do filho e da Revolução Francesa, e D. Sebastião (1554-1578), que sofria da mais terrível e funesta loucura - fruto dos inúmeros casamentos dentro da mesma e decadente família dos Habsburgos e das suas múltiplas ligações às dinastias ibéricas -, e que levou Portugal a perder a sua independência, apenas reconquistada em 1640. Além destes dois monarcas, não podemos olvidar D. Afonso VI (1643-1683), louco, deficiente e estéril.¹ Evidentemente, estes e outros personagens compõem, dir-se-ia de forma esplêndida, uma galeria mais ou menos histórica de anedotas, justificações e estórias referentes à loucura e à decadência da história do país.

No ano de 1973, ocorreu uma coincidência curiosa: no norte e no sul do país, em Esposende e em Lagos, foram inauguradas duas esculturas de *D. Sebastião*, que celebravam efemérides dessas duas cidades, obras de Lagoa Henriques (1923-2009) e de João Cutileiro (1937-), respetivamente.

As duas peças pretenderam homenagear o facto de o rei ter elevado, no ano de 1572, Esposende à categoria de vila, com a publicação da carta régia de 19 de agosto²; e a elevação de Lagos à cidade, em 27 de janeiro de 1573.³ No contexto da história da arte e da escultura portuguesas, o *D. Sebastião* de João Cutileiro tem sido entendido como marcando o fim de um longo ciclo que se havia iniciado com o "zarquismo". Ao invés, a escultura de Lagoa Henriques foi pouco estudada e permanece muito injustamente esquecida. O presente artigo irá incidir sobre essas duas peças, as suas afinidades e diferenças estéticas e plásticas. Importante, pensamos, será ainda a abordagem do tema da "loucura" que eventualmente se pode vislumbrar nessas duas esculturas.

Rei louco, nação de loucos

Fruto do determinismo tão do agrado dos escritores e autores oitocentistas, Joaquim Pedro Oliveira Martins (1845-1894) parece ter sido aquele que melhor definiu e estabeleceu na historiografia portuguesa a loucura associada a D. Sebastião e que tinha levado à perdição de todo um país.

"Portugal era uma nação de loucos perdidos, e no moço rei encarnava tôda a loucura do povo. Passados os tempos do misticismo feroz e devoto de D. João III, a religião tornára-se um puro medo, o culto um fetichismo, a vida uma orgia."⁴

"O desvairamento que ele trouxera à sociedade via-se, como num símbolo, na cabeça do moço rei. A África seduzia-o; mas não tinha planos políticos, nem prudência, nem conselho, nem paciência, para ir lentamente corrigindo, encaminhando a nação."⁵

A célebre e triste jornada de África havia sido uma “empresa desvairada”⁶, lógica consequência de um monarca que “como um quichote”⁷ fazia “gala de uma temeridade que a loucura do seu génio confundia com a coragem.”⁸

Muito raramente, Oliveira Martins parece descortinar alguns aspetos simpáticos no monarca, mas logo retorna à crítica mais severa: “Tinha, decerto, o génio de um herói, mas nascera no meio de um paúl de rãs. Foi o Nun’alvares da perdição.”⁹ D. Sebastião, que sofria de “heróica doidice”¹⁰, era afinal uma pobre consequência de todo o sistema religioso que o rodeava. Certa vez, por exemplo, o papa Sisto V mandou ao “doido rei” uma das setas com que S. Sebastião fora martirizado¹¹, relíquia importantíssima ligada a um popular santo mártir da Igreja e seu homónimo, a quem se recorria para a proteção em caso das pestes.¹² Além do catolicismo, cada vez mais militante, devido ao Concílio de Trento (1545-1563) ter moldado o pobre rei, este era também fruto da educação (ou a falta dela) que recebera:

“O carácter anacrónico da educação cavaleiresca e mítica do soberano era um dos modos porque se traduzia a loucura actual, de que padeciam, tanto o rei como a nação. Os prudentes conselheiros cheios de juízo, condenavam o herói, temerário como um doido, por não poderem perceber já, nem a cavalaria, nem o misticismo – cousas passadas!”¹³

Tudo em D. Sebastião parecia apontar para que as questões mentais estivessem afinal de acordo com as suas características físicas, na assimetria do corpo e na suposta e discutida virilidade (ou da sua falta):

“Era um rapaz antes baixo do que alto, ruivo, de olhos azuis, com a tez branca pintada um tanto de bexigas, e o beço inferior grosso dos Habsburgos, cujo sangue tinha da mãe. Inquieto, nervoso, doentio, era um desequilibrado. Tinha todo o lado direito maior do que o esquerdo: a mão, o braço, o flanco, a perna e o pé, com um dedo a mais. As pernas eram excessivamente longas para as dimensões do tronco. Tinha um tal horror a mulheres que corriam versões, a ponto de Filipe II, seu tio, lhe mandar o dr. Almazan, a ver se o curava.”¹⁴

D. Sebastião era consequência de um complexo “labirinto familiar”¹⁵, marcado por matrimónios e descendência, praticamente dentro da mesma família. Em vez de oito bisavós, como é habitual, D. Sebastião tinha somente quatro, pois os seus progenitores, D. João (1537-1554) e D. Joana (1535-1573) eram primos coirmãos, ou seja, eram duplamente direitos.¹⁶ Mas o pai de D. Sebastião era, igualmente, além de primo, cunhado da sua mulher.¹⁷

No seu texto sobre D. Sebastião, Oliveira Martins não poupa também Camões, por n’*Os Lusíadas*, incitar o jovem rei à empresa africana:

“Camões e D. Sebastião ouviram-se, compreenderam-se. O louco

arrebatamento do último exprimia de um modo temerário, desvairado, o pensamento do primeiro."¹⁸

Aliás, não havia sido Camões a referir-se a D. Sebastião como: "Maravilha fatal da nossa idade!"¹⁹? Expressão verdadeiramente espantosa, a de designar alguém desta maneira...

Recorde-se que o espírito de conquista e de cruzada era apoiado por boa parte da elite e da sociedade portuguesas. A este propósito, por exemplo, lembremo-nos também do incitamento e sugestão que o célebre Francisco de Holanda (c. 1518-1584) fez a D. Sebastião para passar a África e empreender a sua conquista no *Da Ciência do Desenho* (1571), não somente através do texto, mas por imagens: a frota portuguesa a aproximar-se do Norte de África, desenhando uma imensa cruz ou o exército português com o seu equipamento de tendas e de artilharia a formar um imenso Hércules a brandir a espada. Ironicamente, a povoação que surge entre as pernas do herói mitológico é Alcácer Quibir.²⁰ Contudo, este Hércules, formado pelo exército português, pode igualmente simbolizar o próprio D. Sebastião.²¹

Também Fernando Pessoa, genial poeta e pensador incessante do Sebastianismo, viu Camões precisamente como o "cantor de El-Rei D. Sebastião."²²

Oliveira Martins, nas derradeiras frases sobre a Jornada de África na sua *História de Portugal*, desabafou que:

"O suicídio é ainda uma virtude nas batalhas; mas o exército de D. Sebastião nem essa virtude possuía já."²³ "Os que puderam escapar, não viram o rei imberbe cair, nem morrer; ficou obscuramente enterrado nas ruínas da sua loucura..."²⁴

No final do capítulo, o historiador descobriu, uma vez mais, Camões e D. Sebastião na morte, mas igualmente no nascimento de algo novo e marcante na existência de Portugal:

"Acabaram ao mesmo tempo, com a pátria portuguesa os dois homens - Camões, D. Sebastião - que nas agonias dela tinham encarnado em si, e numa quimera, o plano da ressurreição. Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, o da nação, havia dois epitáfios; um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é, o poema dos Lusíadas. A pátria fugira da terra para a região aérea da poesia e dos mitos."²⁵

Como se sabe, Fernando Pessoa, que tão prolixamente tratou o tema do Sebastianismo, viu a suposta e clássica loucura de D. Sebastião de maneira peculiar no poema sobre o rei inserido na *Mensagem* (1934):

"Louco, sim, louco, porque quis grandeza
Qual a Sorte a não dá.

Não coube em mim minha certeza;
 Por isso onde o areal está
 Ficou meu ser que houve, não o que há.
 Minha loucura, outros que me a tomem
 Com o que nela ia.
 Sem a loucura que é o homem
 Mais que a besta sadia,
 Cadáver adiado que procria?"²⁶

Atualmente, a tradicional loucura de D. Sebastião tem sido entendida com maior cuidado e sentido crítico. Em vez de criticar e de tudo explicar à luz da loucura, a historiografia tem empreendido uma análise cada vez mais rigorosa e objetiva. É interessante constatar, por exemplo, a ausência do lugar comum da loucura do rei para melhor o entender.²⁷ Joaquim Veríssimo Serrão, que estudou profundamente o monarca e o seu reinado, escreveu que a doença física de D. Sebastião fê-lo possuir uma personalidade "não equilibrada - falta de bom senso, tendência impulsiva, fraco poder de reflexão, capricho em ser obedecido", consequências, igualmente, da educação recebido e do ambiente que o rodeava.²⁸ O historiador afirmou ainda (muito acertadamente) que a história sebástica, a ser feita um dia, terá de ser "mais psicológica que documental."²⁹

Com base na documentação existente, na objetividade e no rigor, devem ser negados a epilepsia e "os imaginados diagnósticos de doenças cérebro-mentais."³⁰ De facto, D. Sebastião tinha uma personalidade forte, fruto da idade e do cargo que ocupava, não existindo traços de "desvios mórbidos, neurológicos ou psiquiátricos."³¹

Outra questão importante prende-se como o facto de em D. Sebastião se ter desenvolvido um estranho fenómeno. Após a derrota de Alcácer Quibir, o rei surge como irresponsável, entre o fraco e o autoritário e aquele que "arrastou todo o país para a desgraça."³² Mas, pela mesma altura, emergiu na literatura um D. Sebastião como um "cavaleiro andante quixotesco, como rei salvador".³³

Dir-se-ia que a constante procura portuguesa por responsáveis e bodes expiatórios (quase sempre encontrados, na melhor das hipóteses, mas somente ao fim de muito tempo...), produziu, no caso de D. Sebastião, um fenómeno oposto: o rei que morrendo, afinal, viveu no Sebastianismo. De responsável, o monarca metamorfoseou-se em herói e, como todos sabemos, também os portugueses adoram e criam inúmeros heróis.³⁴ Depois de Alcácer Quibir, D. Sebastião teve uma outra vida, como afirmou Afonso Lopes Vieira: "A morte deu-lhe vida ilimitada."³⁵

D. Sebastião e o anti-zarquismo em Lagos

Em termos artísticos, duas das mais marcantes figuras nacionais, Camões e D. Sebastião, sempre foram representados em termos plásticos e escultóricos,

mais concretamente desde o Romantismo.³⁶ Acresce que estes personagens trazem consigo muitas vezes, uma relação entre si, porquanto existe entre elas uma espécie de simbiose. Na verdade, em termos iconográficos e simbólicos, uma representação de *D. Sebastião* pode ser entendida como aludindo a *Camões* e à sua epopeia e vice-versa. O vate e o rei (que são igualmente figuras bastante mitificadas) estão intimamente relacionados com a poesia, o mito, a loucura e o Sebastianismo, constituindo-se terreno fértil para a arte.

Não por acaso, uma das mais importantes e célebres esculturas de *D. Sebastião* é a de José Simões de Almeida, Tio (1844-1926), gesso de 1874 e mármore de 1877³⁷, na qual o rei é representado como um jovem de cerca de 10 anos, numa pausa da leitura de *Os Lusíadas*, a olhar para baixo em profunda meditação, naturalmente imaginando feitos guerreiros e conquistas.³⁸ Talvez o monarca tenha mesmo acabado de ler a passagem que o refere como "Vós, ó temor da Maura Lança / Maravilha fatal da nossa idade"³⁹. Sem dúvida, pela sua qualidade plástica, material e iconografia, ligada ao Sebastianismo e a *Camões*, a peça perfila-se como uma das melhores esculturas portuguesas do século XIX.

Em termos de teoria e de história da escultura do século XX em Portugal, e depois de estabelecido o ciclo inaugurado pela fórmula do "zarquismo" de Francisco Franco (1885-1955), em 1928,⁴⁰ é hoje consensual (e bastante operativo, diga-se) que o mesmo termina com o *D. Sebastião* (1973), em Lagos, de João Cutileiro (1934-). Foi José-Augusto França (1922-) quem descreveu a peça como "uma admirável obra de arte", "excelente e extraordinária peça de escultura", "ímpar em Portugal - e não só", "um dos melhores monumentos portugueses."⁴¹ Sendo este texto também um libelo contra a "eskultura" nacional, com as suas permanentes capas e criticando os Arnos Brekers "de serviço", o *D. Sebastião* de Cutileiro, sem notícias da sua inauguração nos jornais, foi aplaudido, mas genericamente criticado.⁴²

Bastante heterodoxo dentro dos cânones da escultura patrocinada pelo Estado Novo, o *D. Sebastião* de Cutileiro "apareceu e ali está"⁴³ (dir-se-ia de forma quase Sebastianista). José-Augusto França escreve igualmente que a peça se afastava dos valores estereotipados, da portugalidade, do sonho e da saudade (o que quer que isso fosse, acrescentamos nós). *D. Sebastião* surge com o elmo aos pés, "uma lembrança apenas", "braços balançando", "tronco inchado pela armadura", sem espada, "perdeu-se no combate imaginário" e "olhar perdido"; na verdade, o rei era somente uma "criança mal crescida."⁴⁴ França não alude a qualquer laivo de loucura a propósito da escultura do jovem monarca, mas, ao longo do seu texto, subentende-se antes uma expressão de fina ironia que perpassa a representação do *D. Sebastião* e que, aliás, o escultor usou com muita frequência ao longo da sua obra.⁴⁵

Alexandre Pomar, em 1993, citando abundantemente Cutileiro, entendeu o *D. Sebastião* de Lagos como uma espécie de precursor (como se fosse, diremos nós, uma espécie de Sebastianismo anunciador) do 25 de Abril.⁴⁶ A



D. Sebastião, em Lagos, 9 dez. 2020.
<https://jornaldoalgarve.pt/lagos-d-sebastiao-volta-a-casa-446-anos-depois/>

estátua, segundo o crítico de arte, representa o menino e rei, “imberbe e inseguro, entre o sonho e o susto, anti-herói desengonçado, com as mãos perdidas nos guantes e o elmo desmesurado caído aos pés.”⁴⁷

Além de uma iconografia irónica, na qual o jovem rei surge vestido à maneira de um astronauta⁴⁸ - com um fato, quase espacial (na verdade, uma armadura), ridiculamente grande para o seu tamanho -, a peça afigura-se sobretudo incontornável na questão plástica, na conceção e construção.

De facto, ao contrário do que já se afirmou, a importância do *D. Sebastião* não reside na nova iconografia⁴⁹ (pois o rei continua a ostentar a tradicional “armadura”), mas antes na técnica usada e na própria realização escultórica. Construída com fragmentos de mármore coloridos (como a escultura da época barroca, por exemplo de Bernini, mas sem polimento), a peça assume plasticamente o corte mecânico da pedra e revela um novo entendimento do tratamento da superfície.⁵⁰ Em termos escultóricos, a peça resulta de um processo de colagem e de assemblagem⁵¹, algo que constituía, na época, uma novidade no panorama escultórico português. Porém, este processo revelava-se mais económico que os custos excessivos da passagem do gesso a bronze e o talhe do bloco único.⁵²

Muito relevante é ainda o facto de a peça de Cutileiro estar assente no pavimento da cidade, portanto, ao nível dos transeuntes e sem qualquer plinto ou pedestal. Mas, na verdade, colocar peças e monumentos ao nível do chão era uma tendência há muito estabelecida na escultura internacional e portuguesa, pelo menos, desde o designado Naturalismo.⁵³

As inscrições e as legendas sempre foram elementos fundamentais na história da escultura e dos monumentos.⁵⁴ Também a peça de Lagos ostenta uma quase anti-legenda, sem qualquer alusão aos feitos do monarca ou do

seu reinado. Na ampla base circular sobre a qual se apoia a estátua, está, muito laconicamente e em letras pequenas, a inscrição: “A El-Rei D. Sebastião / 1973.”

D. Sebastião e o Sebastinismo em Esposende

A estátua de *D. Sebastião* realizada por Lagoa Henriques, inaugurada em 17 de novembro de 1973, comemorava o IV Centenário da Concessão de Foral à Vila de Esposende. O monumento foi oferecido pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais que o encomendou ao escultor, um pouco antes do incêndio no seu atelier.⁵⁵ A ideia de homenagear o rei partiu inicialmente da Câmara Municipal de Esposende.⁵⁶

A obra de Lagoa Henriques reveste-se de carácter diverso da de Cutileiro, pela composição, material e sobretudo conceção poética. Dir-se-ia, num primeiro momento, que o *D. Sebastião* de Esposende se pode inserir ainda no longo ciclo de escultura vinda do “zarquismo” e da sua ideia de monumento. Todavia, numa análise mais atenta, chegamos à conclusão de que a peça só aparentemente apresenta alguns aspetos de continuidade, pois revela ruturas marcantes.

As questões que se prendem com a tradição observam-se na técnica de fundição em bronze e na existência ainda do plinto, elementos que divergem do *D. Sebastião* de Lagos. Distinto do trabalho de Francisco Franco é ainda o modelado de superfície da peça e no plinto que, em vez de mero suporte da estátua, assume-se já como uma escultura de tendência abstrata pelas formas das nuvens que a povoam. Neste caso, se, na aparência, a peça e o plinto formam duas estruturas independentes, contudo, plasticamente, elas tendem a unificar-se, remetendo para o entendimento inaugurado por Constantin Brâncuși (1876-1957), no qual a escultura e o plinto formavam uma única realidade plástica e formal – a peça era o plinto e este a própria escultura.

Em termos iconográficos, Lagoa Henriques inspirou-se na célebre representação de *D.*



D. Sebastião, em Lagos, 9 dez. 2020.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:J_Cutileiro_D_Sebastião_Lagos_2_img_9357.jpg

D. Sebastião, em Esposende
Eduardo Duarte, 2020.





D. Sebastião, em Esposende
Eduardo Duarte, 2020.

Sebastião, atribuída a Cristóvão de Morais, de cerca de 1571-1574.⁵⁷ A escolha revelou-se muito feliz, porquanto essa pintura é, sem dúvida, um dos melhores retratos da arte portuguesa, nele surgindo o rei com uma notável armadura e ao seu lado um cão. Contudo - e este é talvez o maior interesse da peça e na qual reside grande parte de toda a sua poética -, partindo desta representação pictórica, o escultor metamorfoseou o monarca, despindo algumas partes do seu corpo (tronco do lado esquerdo, braço do mesmo lado, pernas e pés). Se, do lado direito, *D. Sebastião* revela toda a sua armadura com a couraça, espaldar, braçal, cotoveleira e antebraçal, do lado esquerdo, encontra-se despido, somente com a escarcela colocada. O elmo, ao contrário da peça de Lagos, não existe, como também estão ausentes a espada ou a adaga.

São raras as representações de *D. Sebastião* sem armadura, habitual nos retratos de aparato de monarcas e príncipes, sendo esta uma alusão evidente aos feitos guerreiros. Existem poucos exemplos em que o rei surge com uma indumentária de corte⁵⁸, mas julgamos que a peça de Esposende é a única em que o rei surge semidespido.

Recorde-se que a nudez foi uma das temáticas mais constantes ao longo da obra de Lagoa Henriques, dir-se-ia mesmo que esta se constitui como uma das suas mais consistentes referências à história da escultura e ao próprio classicismo.

Lagoa Henriques foi, além de escultor, poeta e um apaixonado pela literatura e poesia⁵⁹, devendo esta dimensão estar sempre presente no estudo da sua obra plástica. Autor de inúmeras peças alusivas a poetas e escritores (poderá muito justamente ser considerado o escultor por excelência desta temática no século XX em Portugal), reclamava-se como seguidor do espírito helénico de Platão e de Aristóteles; tinha como maiores referências Cesário Verde, que lhe facilitou a leitura e a descoberta da "realidade exterior", e Fernando Pessoa, que o fizeram descobrir a "realidade interior".⁶⁰

O *D. Sebastião* de Lagoa Henriques, com as pernas despidas e os pés descalços, surge como se fosse um pescador, alguém que está perto da água, que vem do mar ou se prepara para nele entrar. Recorde-se que a temática da água está presente numa outra importante peça da sua autoria, *Camões*, em Constância, de 1981⁶¹, na qual o poeta se apresenta sentado a contemplar o rio, como se estivesse com os pés dentro das águas do Tejo. Aliás, um dos temas mais explorados pelo escultor, no conjunto da sua obra, foi, precisamente, o binómio "Terra e Mar"⁶², como se revela no seu *D. Sebastião* tão próximo do mar.

Os elementos mais fortes em termos plásticos e assaz inusitados, que rodeiam o rei e que povoam parte do plinto, são pedaços de nuvens ou de nevoeiro, que se convertem em elementos abstratos que dialogam entre si e com o monarca. A geometria rigorosa e paralelepípedica de certas partes do plinto é transfigurada por esses elementos voláteis, que surgem atrás do pescoço, junto das mãos, nas pernas, nos pés, que caem e envolvem o plinto, na face anterior, posterior e zonas laterais, como que dele saindo. As nuvens e ou os fragmentos de nevoeiro do plinto parecem remeter igualmente para um desenho tridimensional. E aqui devemos recordar o notável desenhador e professor de desenho Lagoa Henriques, aliás, na melhor tradição de grandes desenhadores que foram escultores, como Soares dos Reis (1847-1889), Alberto Nunes (1838-1912) e Simões de Almeida (Tio).⁶³

Mas os flocos de nuvens adquirem, surpreendentemente, uma plasticidade próxima da espuma das ondas do mar. Lagoa Henriques nunca tendo sido propriamente um escultor ligado ao abstracionismo, realizou, contudo, algumas incursões interessantes e eficazes neste domínio, sendo a peça mais importante, no que concerne à linguagem abstrata, o notável *Monumento a Antero de Quental*, de 1991, em Lisboa.⁶⁴

Em Esposende, as nuvens e o nevoeiro, sendo este, afinal, a nuvem que nos rodeia e que está ao nível do solo, remetem de forma clara para todo o universo poético do Sebastianismo. Na verdade, mais do que *D. Sebastião*, é o próprio *Sebastinismo* que foi passado a bronze.

As nuvens e o nevoeiro que envolvem o rei são como em alguns poemas de Lagoa Henriques: "A cidade / Tocada dum / Nevoeiro / Denso / Submerso."⁶⁵ "Só reconheço / As nuvens / E o céu / E as nuvens / E as rochas e o mar."⁶⁶ "Olhar os movimentos / Das nuvens"⁶⁷ "Nuvens silenciosas / Na lembrança."⁶⁸ "Repousar reclinado / Na nuvem impossível"⁶⁹. Lagoa Henriques foi a seu modo, talvez como D. Sebastião, uma espécie de "guardador de nuvens."⁷⁰

Uma outra dimensão plástica do *D. Sebastião* de Esposende, como o de Lagos, é o modelado de superfície, se se quiser as texturas: da armadura, da pele, das nuvens; no peso físico e também poético dos material, que vão do ferro às leves e diáfanas nuvens, formadas por partículas de água em suspensão no ar.



D. Sebastião, em Esposende
Eduardo Duarte, 2020.

D. Sebastião, em Esposende
Eduardo Duarte, 2020.



Por fim, na inscrição do plinto de Esposende está escrito: “D. Sebastião / valoroso monarca / que concedeu / a Esposende / a categoria de Vila / em 19 de agosto de 1572.” Não tendo sido possível descobrir quem criou este texto, talvez o próprio Lagoa Henriques, não deixa de ser surpreendente a alusão ao “valoroso monarca” próximo de Fernando Pessoa e, uma vez mais, do Sebastianismo.

Conclusão e loucura

Entre as duas esculturas de *D. Sebastião* existem pontos de contacto e de divergência. Ambas permanecem dentro de um figurativismo que perpetua a representação militar do rei, com a armadura, alusão evidente à Jornada de África e à tragédia de Alcácer Quibir. Se a linguagem escultória apresenta algumas diferenças, que têm a ver, desde logo, com os materiais empregues (pedra e bronze) também as questões tecnológicas são evidentes. Curiosamente, *D. Sebastião* de Esposende apresenta alguns elementos abstratos (pedaços de nuvens e nevoeiro em redor do rei e no plinto), que não se vislumbram em Lagos, apesar da síntese da armadura de Cutileiro estar mais próxima de um fato espacial do que de uma estrutura em ferro. Também o *D. Sebastião* de Lagoa Henriques revela uma inusitada e fascinante seminudez.

As duas esculturas opõem-se em termos compositivos, porquanto a de Lagos não apresenta qualquer plinto, enquanto a de Esposende, na tradição clássica e oitocentista, ostenta uma base. Todavia, Lagoa Henriques transfigurou o plinto com pedaços de nevoeiro, com se fossem figuras alegóricas que, no classicismo, estavam quase sempre junto dos pedestais e plintos dos monumentos e estátuas.

Por fim, onde fica a loucura em *D. Sebastião* e nestas duas suas representações?

O tema da loucura, com vimos, é demasiado fácil e tentador para tudo explicar no monarca e no seu reinado, estando atualmente

ultrapassado. Talvez nunca D. Sebastião tenha sofrido de loucura ou de outra qualquer patologia associada, mas isso é naturalmente algo que nunca se saberá.

No fundo, tudo se parece resumir a uma construção mítica da própria história, em algo que fosse plausível e explicável para a tragédia de Alcácer Quibir e a consequente perda da independência nacional em 1580. Em D. Sebastião, estamos diante do território privilegiado da tensão entre o herói e o anti-herói, do visionário e do louco. Dir-se-ia mesmo que o rei que desapareceu nas areias marroquinas e que voltará no nevoeiro é a tal ponto o herói que se transforma ele mesmo em anti-herói. Afinal, não podem ser os heróis sempre, e à sua maneira, anti-heróis e estes últimos os verdadeiros heróis?

As maiores diferenças das imagens de *D. Sebastião* em Lagos e Esposende residem na conceção. A peça de João Cutileiro é a de um jovem que usa armadura de homem feito. A conceção do monarca é concreta, objetiva, irónica; *D. Sebastião* olha, mas não vê, nada entende do que está ao seu redor; parece espantado e estranho. Por vezes, somos tentados a ver nele uma espécie de espantalho de braços caídos.⁷¹ Como já escrevemos, é precisamente no aspecto físico que o *D. Sebastião* de Lagos tem o seu maior interesse plástico, consequência também do moderno trabalho escultórico que o definiu.

Em Esposende, Lagoa Henriques imaginou o rei de forma misteriosa, mítica e espiritual cujas nuvens e nevoeiro parecem cobri-lo ou revelá-lo. A peça remete para o Sebastianismo, mas igualmente para Fernando Pessoa e para o mar. Em vez do rei, temos o próprio *Encoberto*, isto é "o rei perdido de vista"⁷², que um dia irá regressar. O *D. Sebastião* de Lagoa Henriques é sobretudo uma aparição.

Por fim, onde fica a loucura nestas duas obras? E como a podemos detetar? Na verdade, os dois escultores prudentemente parece que não a quiseram revelar, pelo menos em excesso,



D. Sebastião, em Esposende
Eduardo Duarte, 2020.

julgando-a redundante e pouco apelativa. O *D. Sebastião* de João Cutileiro, mais do que um louco, é um alienado, enquanto o de Lagoa Henriques pertence já à região da poesia e dos mitos, de que falava Oliveira Martins⁷³; região onde não se encontra a loucura ou, ao contrário, ela está por todo o lado. Se quisermos, a loucura revela-se antes no nosso olhar e no encontro talvez desesperado de a encontrar, mais do que nas duas estátuas de *D. Sebastião*. E, neste caso, podemos afirmar, com alguma segurança, que a loucura se pode manifestar afinal no Sebastianismo... Mas depois voltamos a Fernando Pessoa e à *Mensagem*, numa circularidade em que nos sentimos perdidos, como se estivéssemos rodeados por um denso nevoeiro e com a íntima esperança de encontrar alguém.



Notas

¹ A propósito de D. Maria I, Oliveira Martins escreveu na sua *História de Portugal*: "Logo que a morte do rei [D. José I] condenou o ministro [marquês de Pombal] ao exílio, rebentaram do chão os cogumelos, a adornar o trono de uma rainha a quem nunca sobrou o juízo, e veio a morrer doída. Nos seus seis reis, a dinastia de Bragança contava já com dois mentecaptos declarados: Afonso VI, D. Maria I." OLIVEIRA MARTINS, J. P. - *História de Portugal*. 12.ª ed. Lisboa: Parceria António Maria Pereira Livraria Editora, 1942, tomo segundo, p. 212. [1.ª ed. de 1879].

² DUARTE, Armindo da Rocha - *A História de Esposende*. Viana: Tip. A Aurora do Lima, 1972, p. 29.

³ PEREIRA, Daniela Nunes - *A evolução urbanística de Lagos (séculos XV-XVIII)*. Faro: Direção Regional de Cultura do Algarve, 2017, p. 70.

⁴ OLIVEIRA MARTINS, J. P. - *op. cit.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 55.

¹² D. Sebastião foi assim batizado por ter nascido no dia do santo com o mesmo nome, 20 de janeiro de 1554.

¹³ OLIVEIRA MARTINS, J. P. - *op. cit.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵ CRUZ, Maria Augusta Lima - *D. Sebastião*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006, p. 208. Reis de Portugal, XVI.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷ MONTEIRO, Nuno Gonçalo - *Idade Moderna (Séculos XV-XVIII)*. In RAMOS, Rui (coordenador) - *História de Portugal*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2009, p. 257.

¹⁸ OLIVEIRA MARTINS, J. P. - *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ CAMÕES, Luís de - *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio, e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. 4.ª ed. Lisboa: Instituto Camões, 2000, Canto I, estância 6, verso 6, p. 3.

²⁰ DUARTE, Eduardo - Francisco de Holanda e a "Fábrica" de Lisboa. *Arte Teoria. Revista do Mestrado de Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. Lisboa: FBA-UL. ISSN1646-396X. N.º 10 (2007) 41-66. No mesmo volume do *Da Ciência do Desenho* encontra-se o *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, no qual se faz

a apologia da defesa militar da capital do reino, num contexto marcadamente bélico.

²¹ CRUZ, Maria Augusta Lima - *op. cit.*, p. 208.

²² PESSOA, Fernando - Vai partir para o Brasil, em uma alta e simbólica missão da Pátria. In *Pessoa Inédito. Fernando Pessoa*. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993, p. 106. On line <http://arquivopessoa.net/textos/1568>

²³ OLIVEIRA MARTINS - *op. cit.*, p. 67.

²⁴ *Ibid.*, p. 68.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁶ PESSOA, Fernando - *Mensagem*. 13.ª ed. Lisboa: Edições Ática, 1979, p. 42.

²⁷ Vid., a este propósito, CRUZ, Maria Augusta Lima - *op. cit.* A. H. Oliveira Marques, em 1995, escreveu que: "Durante toda a sua existência, D. Sebastião revelou-se um doente, tanto física como mentalmente." OLIVEIRA MARQUES, A. H. - *Breve História de Portugal*. 4.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 280. Mais recentemente, em MONTEIRO, Nuno Gonçalves - *op. cit.*, pp. 257-266, a suposta loucura do monarca não é referida.

²⁸ SERRÃO, Joaquim Veríssimo - *História de Portugal*. 3.ª ed., revista e aumentada. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, vol. III - O Século de Ouro (1495-1580), p. 70. [1.ª ed. de 1978].

²⁹ *Ibid.*, p. 68.

³⁰ SARAIVA, Mário - *D. Sebastião na História e na Lenda*. Prefácio do Prof. Doutor J. Veríssimo Serrão. Lisboa: Universitária Editora, [1994], pp. 90 e 97. António Sérgio, por exemplo, escreveu que D. Sebastião havia sido "pateta", "imbecil", "perfeito pedaço de asno", "tonto", "bobo", "idiota", "torpe", "vil", etc., SARAIVA, Mário - *op. cit.*, p. 95.

³¹ *Ibid.*, p. 97.

³² CRUZ, Maria Augusta Lima - *op. cit.*, p. 8.

³³ *Ibid.*

³⁴ Os *Heróis do mar* são logo no início evocados n' *A Portuguesa*.

³⁵ CRUZ, Maria Augusta Lima - *op. cit.*, p. 8.

³⁶ Não nos podemos esquecer que a primeira representação de *Camões* em escultura deverá ser a de Machado de Castro na cascata dos épicos no jardim da Quinta do Palácio Pombal em Oeiras, em 1776, Vd. RODRIGUES, Francisco de Assis - *Comemorações. Joaquim Machado de Castro. Revista Universal Lisbonense*, n.º 7, 1842-1843, artigo 1029, p. 101; RODRIGUES, Ana Duarte - *Cronologia. In O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro 1731-1822*. Lisboa: MNAA/INCM, 2012, p. 214.

Fundamental na história da escultura romântica portuguesa é o *Monumento a Camões*, no Chiado, obra de Vítor Bastos, inaugurado em 1867.

³⁷ O mármore pertence à coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado.

³⁸ DUARTE, Eduardo - Simões de Almeida (Tio). In *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 44. O jovem parece ter 10 anos de idade, mas, em termos estritamente cronológicos, Simões de Almeida deveria ter representado o monarca mais velho, pois a primeira edição de *Os Lusíadas* é de 1872 e a batalha de Alcácer Quibir ocorreu em 1578. Contudo, nesta representação, o escultor optou por querer mostrar D. Sebastião como um jovem, quase ainda criança...

³⁹ CAMÕES, Luís de - *op. cit.*, Canto I, estância 6, versos 5 e 6, p. 3.

⁴⁰ PORTELA, Arthur - *Francisco Franco e o «Zarquismo»*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997. Sobre Francisco Franco e a estátua de João Gonçalves Zarco vd. igualmente SAIAL, Joaquim - *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, pp. 76-82 e MATOS, Lúcia Almeida - *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, 2007, pp. 159-170.

- ⁴¹ FRANÇA, José-Augusto - A estátua de D. Sebastião agora em Lagos. *Diário de Lisboa*, 4-10-1973, Suplemento Literário, p. 11. <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06818.168.26502#135>
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ Profundamente irónica é igualmente a *Homenagem ao 25 de Abril* (1997), para o alto do Parque Eduardo VII, em Lisboa.
- ⁴⁶ POMAR, Alexandre - João Cutileiro - Dom Sebastião [Em linha]. *Expresso/Revista* 28-8-1993, pp. 26-28. [Consult. 12 ago. 2020]. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/joo-cutileiro--.htm
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 1/6.
- ⁴⁸ DUARTE, Eduardo - A escultura portuguesa do século XX: um percurso (possível) do activismo político *Convocarte. Revista de Ciências da Arte*, ISSN 2183-6973. N.º 5. Arte e activismo político: perspectivas da história da arte e estudos de caso (dez. 2017), p. 240.
- ⁴⁹ NUNES, Paulo Simões - João Cutileiro. In *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 175.
- ⁵⁰ *Ibid.*, pp. 175-176.
- ⁵¹ POMAR, Alexandre - *op. cit.*, p. 2/6.
- ⁵² *Ibid.*
- ⁵³ Recorde-se, a este propósito, algumas esculturas de Rodin e, no caso português, por exemplo, a figura do *Ardina*, no *Monumento a Eduardo Coelho*, realizado por Costa Mota (Tio) (1862-1930), em 1904, no Jardim de S. Pedro de Alcântara, em Lisboa, entre outras.
- ⁵⁴ RODRIGUES, Francisco de Assis - *Dicionário Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 226. Segundo este autor, as inscrições servem para "conservar a memoria das pessoas e dos successos."
- ⁵⁵ GAMITO, Maria João - *Lagoa Henriques. Eu e a minha casa*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 80.
- ⁵⁶ CAMPOS, João Mota de - *El-Rei D. Sebastião e a concessão de foral a Esposende*. Lisboa: [s.n.], 1972, p. 14.
- ⁵⁷ GAMITO, Maria João - *op. cit.*, p. 80. A pintura pertence ao Museu Nacional de Arte Antiga. Vd. MNAA - Retrato de D. Sebastião [Em linha]. [Consult. 12 ago. 2020]. Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/retrato-de-d-sebastiao>
- ⁵⁸ Vd. a referida estátua de *D. Sebastião* de Simões de Almeida (Tio) e uma conhecida litografia de António Ramalho intitulada *Camões lendo Os Lusíadas a D. Sebastião*, de 1893.
- ⁵⁹ PEREIRA, Fernando António Baptista - Lagoa Henriques. In *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 336.
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ GAMITO, Maria João - *op. cit.*, p. 117.
- ⁶² PEREIRA, Fernando António Baptista - *op. cit.*, p. 336.
- ⁶³ Os dois últimos, como Lagoa Henriques, foram importantes professores de Desenho na Academia e depois Escola de Belas-Artes de Lisboa.
- ⁶⁴ A propósito do abstracionismo, recorde-se que Lagoa Henriques realizou, também em 1973, uma composição mural em bronze intitulada *Energia* de expressão abstrata. Esta peça encontra-se na parede exterior do anfiteatro do Instituto Superior Técnico. A maquete, de 1989, para um *Monumento aos Pioneiros da Aviação*, para a Amadora (não concretizado) era igualmente abstrata. O *Monumento a José Afonso* (1997), na Baixa da Banheira, revela um abstracionismo dominante na "árvore transfigurada", tendo ainda a lira e o medalhão do cantautor. O *Monumento ao Universalismo Português* (2005), em Oliveira do Bairro, tem igualmente uma expressão fortemente abstrata. Vd. GAMITO, Maria João - *op. cit.*, pp. 81, 155, 200-201, 244-246. Pontualmente, a obra

figurativa de Lagoa Henriques apresenta alguns elementos de caráter abstrato ou abstratizante nas bases das peças e em certas formas transfiguradas.

⁶⁵ GAMITO, Maria João - *op. cit.*, p. 530.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 537.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 539.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 536.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 567.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 563.

⁷¹ *Espantalho* tem naturalmente a sua raiz etimológica na palavra *espantar*. A palavra *espantalho* surgiu no século XVII. Vd. MACHADO, José Pedro - *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 7.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, vol. II, p. 460.

⁷² SARAIVA, Mário - *op. cit.*, p. 124.

⁷³ OLIVEIRA MARTINS - *op. cit.*, p. 67.

O desenho de Mário Eloy – o modernismo em traço delirante

Fernando Rosa Dias

Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Investigador do CIEBA, Coordenador da licenciatura de Ciências da Arte e do Património e do Doutoramento em Artes - Artes Performativas e da Imagem em Movimento.

f.dias@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

Embora estabelecendo relações com a pintura este é um estudo centrado na produção de desenho de Mário Eloy. O estudo acompanha as diferentes fases do artista: 1) primeiro o mundanismo modernista, dos primeiros anos (1923-1927), com algumas influências de Eduardo Viana; 2) a que se seguiu uma primeira situação expressionista da fase verde (c.1928); 3) para depois de concentrar na década de 1930 no deslocamento tenso entre um rigoroso e austero projecto de um classicismo moderno (1931-1935); 4) até à última fase, em nova situação expressionista desenvolvida do estiolamento dramático desse classicismo, que acompanha os avanços da doença neurológica que iria afectar os últimos anos de Mário Eloy.

Propomos leituras e entendimentos do desenho desta última fase enquanto sintomas da emergência e desenvolvimentos da doença expressos artisticamente, a partir de aspectos como: a) a perturbação do controlo motor e, portanto, do gesto criativo; a) a alucinação como instigação de um simbolismo figurativo cada vez mais dramático; c) e a força agonística da sua figuração estruturando uma lancinante tensão dicotómica entre o mundo do artista, com a sua aspiração espiritual poético-lírica, e as atracções da terra e do materialismo.

Palavras chave

Desenho; Mário Eloy; Modernismo; Expressionismo; Alucinação.

Abstract:

Despite establishing connections with Mário Eloy's painting, the present study focuses primarily on this artist's drawing production. It traces the artist's different phases: 1) from the initial mundane modernism of his first years (1923-1927), to a degree inspired by Eduardo Viana; 2) followed by an early expressionist situation revealed in his green phase (c. 1928: 3); 3) which would then lead to a tense shift onto the rigorous and austere project of a modern classicism throughout the 1930s (1931-1935); 4) until a final stage where Eloy returned to an expressionist stance that evolved from the dramatic waning of the previous classicism, accompanying the advances of the neurological disease which would affect the artist's final years.

We propose a reading and understanding of the drawings produced during this last stage as artistic expressions of the symptoms of an emerging and evolving disease, as revealed in the following aspects: a) the disturbance motor control functions, and thus of the creative gesture; b) hallucination as instigator of an increasingly dramatic figurative symbolism; c) the agonistic strength of his figuration as a structuring element in the piercing dichotomist tension between the artist's inner world – with its poetical-lyrical aspirations – and the attractions of earth and materialism.

Keywords

Drawing; Mário Eloy; Modernism; Expressionism; Hallucination.

«(...) o próprio sofrimento de encontrar, de procurar, cada vez me faz mais agarrar ao quadro»
(Mário Eloy, 1930)

O percurso de desenho de Mário Eloy (1900-1951) acompanha o seu projecto de pintura, fornecendo por vezes decisivas pistas para o seu entendimento. Depois de breve passagem pela Escola de Belas-Artes de Lisboa em 1913 e 1914¹, é nos inícios da década seguinte que começamos a ter o seu reconhecido percurso artístico, para marcar de modo intenso a arte portuguesa da década de 1930. Tal faria de Mário Eloy uma das figuras mais importantes da arte portuguesa entre-Guerras, sendo de considerar ainda a sua produção dos anos 40, sobretudo da primeira metade, com o artista já gravemente afectado pela doença neurológica e com parca produção de pintura - mas ainda relevante, sobretudo para um estudo em torno do desenho. O seu percurso de pintura oscila entre o vigor de construção da forma e a expressão subjectiva, entre classicismo moderno e expressionismo, numa contradição que culminava em finais da década de 1930, já em articulação com o desenvolvimento da doença, num caso tão peculiar como intenso de expressionismo - para cujo entendimento a produção do desenho, como veremos, se torna necessária.

Depois da admiração por Columbano (1857-1929) e Ignacio Zuloaga (1857-1945), que se verificou em algumas obras de inícios da década de 1920, a grande influência nesta década para Mário Eloy, pelo menos até partir para Paris e Berlim, é Eduardo Viana (1881-1967). Com o seu sentido de construção da superfície pictórica e das formas, num mútuo facetar modelador dos motivos e modulador das superfícies, no modo como a mancha pictórica assume simultaneamente uma dimensão formal como cromática, Eduardo Viana era uma das figuras da pintura modernista portuguesa da década que mais assumia a influência de Cézanne, embora com outra abertura da cor. Eloy assumiu também uma parte desta influência, sobretudo em ciclo produzido no Algarve, onde estivera uma temporada seguindo pisadas de Eduardo Viana, explorando aí também o casario da «vila cubista» de Olhão². Mas também a articulou com algum mundanismo elegante da mancha, na linha de retratos de época como Antonio Soares (1894-1978) em *Natacha* (c.1928-1929) ou Sousa Lopes (1879-1944) em *A Blusa Azul* (c.1925).

Em 1925 Eloy partia para Paris, seguindo em 1927 para Berlim. Na capital da então República de Weimar desenvolvia um expressionismo de mancha torcida e deformadora, num domínio de verdes, naquela que seria a sua primeira grande fase expressionista, a que chamamos *fase verde*, e que apresentava com algum escândalo em exposição individual em Lisboa na Casa da Imprensa em 1928. O verde seria uma cor a que Mário Eloy ficaria muito ligado. Depois desta curta fase expressionista de tendência monocromática

Um bailarino

O creador Plastico do Espaço

Num ambiente incensado e de tapessarias arabes, o pianista vibrou o Momento Musical de Schubert; riscou o espaço a forma perfeita do Bailarino, que em ritmos iluminados, cadenciava, alegre, fugidas atitudes do Estêla, o despertar adolescente, dessa voluptuosa parria de Schubert, que teve um Creador Plastico. Sendo pintor, invejo este iluminado, que no Espaço, cinzela formas, construo



O BAILARINO FLORENCIO
(Desenho de Mário Eloy)

com harmonia, rica do Corpo, esmaltado, de marfim velho, dourado, uma Estatua, movimentada de volupia, de embriagantes, ondulações de fogo, de ritmos sintéticos. Ele é o elegante amoroso que em curvas harmoniosas, dominado ras, conquista o Espaço e nele desenha, com a rapidez do Relâmpago, uma sobriedade transcendente, espiritualizado, as mais Belas Obras de Arte. O poder de abstracção, é tão grande, que o torna irreal.

O andamento musical, ia esmorecendo e o Bailarino, embriagado com a propria Vida, finalizou a interpretação, a alegria adolescente, uma attitude adormecida, cansada de Viver; e naquele ambiente incensado, e de tapessarias arabes, a sensibilidade requintada dum Artista, consagrou Florencio, o Bailarino Creador Plastico, do Espaço.

MÁRIO ELOY
PINTOR

Figura 1. Mário Eloy, *O Bailarino Florêncio* [Retrato de Francis Graça], 1925, não localizado, reprodução in Mário Eloy, «Um bailarino. O creador Plastico do Espaço», in *Diário de Lisboa*, 12 Maio 1925, p.2.

«O homem material - pensava o Palhaço - não existe. A vida é uma convenção. O que existe é sonho, o sonho é a única realidade. Sonhar! Sonhar!...»
(Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, 1926).

(fase verde), o verde estava ainda muito presente na década seguinte, mas passaria a um «verde amargo»³.

À entrada da década seguinte esta marcação expressionista era invertida no caucionamento de um classicismo duro, através da síntese das formas e da modelações densas dos volumes, onde eram evidentes marcações do classicismo de Picasso da década de 1920. Esta severidade encontra-se consagra-se em pinturas por volta de 1931-1932, destacando-se *Nu* [n.º 60] e *Auto-retrato* [n.º 56]⁴. Apenas a densidade matérica, resultante de uma insistência sobre essa construção da forma, dava um teor dramático, uma espécie de obsessão que esmagava a matéria cromática num esforço de rigor formal que quase o contrariava.

A partir de 1935, acompanhando essa compulsiva afirmação matérica sobre a superfície, Eloy desenvolveu uma peculiar deformação que atacava a partir do interior dessa densa modelação dos volumes, cada vez mais saturados, forçando o severo rigor formal a desequilibrar-se por excesso de massa interna, tornando-o impotente contentor da sua delirante aspiração simbólica. Associamos esta contradição a uma dimensão simbólica que na altura avançava como um imaginário desesperado, como se tal carga simbólica também agisse nessa saturação interna das formas. Ou seja, as formas contorciam-se desesperadamente na impossibilidade de conter tanto a densa massa interna de volumes como a carga simbólica. Nesta altura Mário Eloy estava já afectado pela doença que iria marcar os últimos anos da sua produção. Como um classicismo moderno impossível e dramatizado, que ia tanto ao encontro da desesperada biografia pessoal como do violento contexto mundial da Guerra Civil de Espanha e da Segunda Guerra, toda a sua produção de finais da década de 1930 era um expressionismo original, dramatizado sobre a anterior matriz classicista, aí falhada ou desesperada.

É com a consciência destes ciclos da sua obra que vamos procurar entender o desenho de Mário Eloy, procurando mostrar como este desenho é revelador, a certa altura, dos sintomas da sua doença neuronal tal como é importante para entender a própria pintura. Claro que no desenho nem sempre se revelam aspectos importantes da sua pintura, como a importância da cor e da matéria, mas é possível encontrar analogias com diferentes expressões do traço do desenho.

No tempo dos anos loucos - modernismo mundano e primeiro expressionismo (fase verde)

Como adiantámos, a entrada de Mário Eloy na cena artística portuguesa dá-se nos primeiros anos da década de 1920. Entre as referidas admirações de Columbano e, sobretudo, Eduardo Viana, constituiu o seu primeiro modernismo pictórico assente em tradições de género pictórico como a paisagem, o retrato ou, mais raramente, a natureza-morta. Os desenhos que se conhecem de Mário Eloy nesta década são predominantemente pequenos estudos para obras pictóricas, ou pequenos e breves registos, na linha de retratos mundanos ou de *croquis*. Se a primeira via se subjugava à pintura e a outra dela se apartava, apenas o desenho de retrato assumiu particular preponderância e autonomia a rivalizar com a pintura.

Se ao longo da produção de desenho de Mário Eloy vamos encontrando com regularidade alguns estudos para pinturas, mais ou menos directos, é destes anos que se conhecem mais desenhos de cadernos de instantâneos, que certamente acompanhavam algumas das suas viagens. Destas, conhece-se mais material da viagem que efectuou ao Algarve, seguindo Eduardo Viana e ao encontro de outros artistas modernos algarvios como Carlos Porfírio ou Roberto Nobre. Este último, nascido em São Brás de Alportel, tinha casa familiar em Olhão onde se instalou Mário Eloy no Verão de 1924. Os desenhos conhecidos [n.º 96-98] são pequenos *croquis*, instantâneos rápidos de registo do quotidiano, na captação de uma espécie de paisagem humana e frenesim social - e que, em geral, divergem de um sentido mais construtivo que dominou nas pinturas que realizou então no Algarve, sobretudo em vistas de Olhão [n.º 14-15]⁵.

Diferente relevância tinham os vários retratos a desenho que Eloy efectuou nesses anos enquanto registo de uma dimensão mundana, por vezes com sentido caricatural, mas sempre registo de encontros circunstanciais, em bom reflexo de dimensões sociológicas da boémia e da tertúlia artística modernista. Eram quase sempre desenhados nas mesas dos cafés, captando artistas e intelectuais do seu convívio, tais como Alfredo Cortez [n.º 90], Alberto Cardoso [n.º 91], José Pacheco [n.º 92], Carlos Queiroz [n.º 101, 102], Raul Leal [n.º 93], António Ferro [n.º 103], Manuel Mendes [n.º 188], Carlos Botelho [n.º 189], Diogo de Macedo [n.º 195-198], António de Navarro [n.º 190], António Pedro [n.º 191-192], Abel Manta [n.º 193-194], Jorge Segurado

[n.º 202-203], *O Knock do Teatro Novo* (actor Joaquim de Oliveira) [n.º 105], Francis Graça Florêncio [Figura 1]⁶, entre outros. Estes retratos, com interesse também para certo entendimento sociológico da artes, são uma amostra dos convívios mundanos e artísticos em que se movia Mário Eloy. Alguns foram colocados também em pintura, como os retratos de Roberto Nobre (1924) [n.º 16], Carlos Queiroz [n.º 17], *El Terrible Perez* (Rogério Garcia Perez) (1925) [n.º 20], o arquitecto José Pacheco (1925) [n.º 21], segurando a revista contemporânea, o bailarino Francis (1925) [n.º 52] ou, já pintado em Paris, Homem-Cristo Filho (1925) [n.º 26], que ajudaria Mário Eloy na estadia na capital francesa, e do qual existe também retrato a desenho [n.º 106]. Nos retratos a desenho domina a síntese da linha de traço fino, por vezes com suaves marcações de valores de claro-escuro, como no penetrante retrato de António Ferro [n.º 103].

Em Paris, para onde partira a 1 de Junho de 1925⁷, Eloy manteria a tendência deste domínio do retrato mundano. Ai pintou um *Retrato do Marquês Boni de Castellane* (1927) [n.º 27], exposto na *Galeria Au Sacre du Printemps* e na galeria-salão de chá *Chez Fast* em 1926. Na altura, uma subtil dimensão psicológica invadia os retratos. Perante o seu retrato teria dito o Marquês de Castellane: «O Senhor pintou-me não como eu não quero ser, mas talvez como eu sou...»⁸. António Ferro diria que o referido retrato que Eloy lhe desenhara em Paris (1926) [n.º 103], e que este reproduzira na edição «definitiva» da «novela em fragmentos» *Leviana* (1929, primeira edição em 1921), fora um documento psicológico «que ajudou a conhecer-me»⁹. No interior de um mundanismo formal de construção estilizada das formas, infiltrava-se alguma dimensão psicológica nos retratos realizados por Mário Eloy.

O auto-retrato, tanto no desenho como na pintura, foi também uma importante exploração de Mário Eloy, tal como noutros artistas modernos portugueses da sua directa convivência, destacando-se, por exemplo, o seu amigo Almada Negreiros – com percurso bem mais longo na arte portuguesa, que já estava antes e continuaria depois de Mário Eloy como figura marcante da cultura modernista portuguesa. Tal como em Almada Negreiros seria possível entender as várias fases de Mário Eloy através do seu auto-retrato. Os auto-retratos acompanham as várias fases da sua obra, desde a construção formal mundana na década de 1920 [n.º 22], como depois o expressionismo da *fase verde* [n.º 34], ou ainda o rigor racionalista e de densidade volumétrica que dominou entre 1931-1935 [n.º 56]. O que se seguiu a partir de 1935, com a doença do artista, como veremos adiante, extravasava a dimensão formal de auto-retrato para projectar uma íntima dimensão visionária de *auto-representação*, mais simbólica e dramática, onde actua um «eu» mais global e menos vinculada à aparência do retrato convencional. Esta *auto-representação*, actuando como alter-ego da sua imagem enquanto artista, que se rodearia de figuras simbólicas para viver uma dramática dicotomia da ascensão e da queda, tensão onde o próprio artista parece suspenso numa paradoxal agitação petrificada (*A Fuga*, c.1939 [n.º 80]), era uma espécie de «auto-imagem»¹⁰ ou «imagem

ontológica de si»¹¹, que Mário Eloy «inventou enquanto representante de si próprio»¹². Como um «eu lírico» ela é a figura que pode agir com permissão poética na imagem, numa liberdade de acção que emerge do *autor* sem com ele se equivaler mimeticamente.

Pelo desenho que se conhece de Paris ampliou-se a prática, tanto mundana como elaborada dos registos de quotidiano, agora menos imediatos e mais serenos, embora mantendo a marca de *croquis*, com figuras a ler, a fumar, a tocar instrumentos musicais, a meditar, a desenhar, etc [n.º 107-117]. São figuras entre o retrato e o anonimato, ou retratos tornados anónimos pelo excesso de proximidade de um quotidiano registado em pequenas acções. São amenas captações de módicos gestos do dia-a-dia oferecidos na proximidade com o artista, o registo de uma intimidade quotidiana que permitia pesquisar outra pose mais distraída e distante do retrato convencional, depreendendo-se que alguns são auto-retratos [n.º 118-119, 136]. Nestes registos, mais que o reconhecimento do retrato, é a presença do corpo que interessa, adiantando o interesse de Eloy pela construção formal da presença física dos corpos que exploraria à entrada da década seguinte. Muitos destes exercícios terão forte expressão na pintura de transição para a década de 1930, com grande continuidade nos anos de Berlim, para onde seguia depois de Paris. De facto, o sucesso mundano da aventura parisiense, entre a confiança pessoal e a desconfiança pela capital francesa, fazia-o arriscar uma viagem a Berlim, para onde partia em finais de 1927¹³, e que ia ser determinante no seu percurso artístico: a capital alemã ia tornar-se o seu novo centro cultural de influências e experiências.

Nos primeiros anos na Alemanha desenvolvia, sobretudo na pintura, uma *fase verde* claramente expressionista, que se contrapunha ao anterior sentido de construção moderna das formas, como apontámos, com marcações *cézannianas* através de Eduardo Viana, para assumir referências do expressionismo então actuante em Berlim, sobretudo do austríaco Oskar Kokoschka (1886-1980) que Eloy elogiava em entrevista como um dos grandes artistas vivos¹⁴. Nesta *fase verde* produzida na Alemanha, que em 1928 expunha com polémica em Lisboa na Sala da Imprensa, além de retratos, surgiam motivos portugueses, sobretudo relativos a Lisboa, como o *Fado* [n.º 29], *Varinas* [n.º 23] ou o próprio casario da cidade [n.º 41].

Mas, à entrada da década seguinte, e depois por nova passagem por Lisboa para participar na importante Exposição de Independentes de 1930, Eloy começava a desenvolver uma nova e vigorosa ordem construtiva das formas, muito marcada pelo *classicismo picassiano* da década de 1920. Era com este projecto que se animava no seu regresso a Portugal em finais de 1932, no que se supunha ser temporário mas se tornaria definitivo. Consideramos que o desenho foi decisivo na construção deste classicismo modernista, como resgate da influência de Picasso, mas seria na pintura que se revelava com particularidades pessoais mais recortáveis, sobretudo no uso denso

da matéria e da marcação modeladora da luz nos corpos, patente em obras como em *Auto-retrato* [n.º 56] e em dois *Nu Feminino* [n.º 58, 60] de cerca de 1932, manifestando-se ainda em obras seguintes até à pintura *Lisboa* de 1934 [n.º 63]. Assim se definia o percurso de Eloy nos anos em que passou entre Berlim e o seu regresso a Lisboa: se quando chegara à Alemanha descobrira o expressionismo de Kokoschka, ao sair da Alemanha redescobria o classicismo de Picasso.

A construção de um classicismo modernista

Foi nos últimos tempos dos anos de Berlim que se começou a revelar a nova matriz classicista moderna que Mário Eloy explorou de modo austero. Podemos situar os seus inícios nas pinturas *Frau mit den roten Fischen* (*Mulher com Peixes vermelhos*, 1931) [n.º 53] e *Halberackt* (*Torso*, 1931), que expunha em Berlim no ano de 1931¹⁵. O próprio Eloy manifestava as suas novas preocupações formais: «Trabalhei estes dois quadros muitos meses, mas penso que em cada um d'elles à parte o primitivismo inicial, d'uma factura rica de cores, sombrias e válidas, consegui dentro da propria geometria da forma, dar a forma clássica. Junto a isto que nos dois quadros não há tema de especulação visual, o tema, absolutamente plástico, é abstracto» [sic]¹⁶. Em vários apontamentos desses anos fica claro que, para Mário Eloy, «ser moderno» era «ser clássico»¹⁷.

Assim, ao regressar a Portugal, no Verão de 1932, Eloy trazia essa bagagem de uma proposta pictórica racionalista, firme na económica severidade das formas e na síntese cheia dos volumes, enquanto era animado pela intenção de criar um *Racional Grupo de Artes Vivas e Estética*¹⁸. A sua pintura era então avaliada como um mundo «onde tudo, até a própria luz tem o seu lugar arquitectónico no espaço», numa «unidade de composição de matéria e de forma», uma construção efectuada com «segurança» e «intenção»¹⁹.

Além do interesse pela robustez do classicismo de Picasso (*Mulheres Correndo na Praia/A Corrida*, 1922; *Flauta de Pã*, 1923), e do expressionismo maciço de pintores do centro e norte da Europa, como a robustez modelada de Marcel Gromaire (1892-1971) ou a tensa concentração formal do alemão Karl Karl Hofer (1878-1955) ou do francês Amédée de La Patellière (1890-1931)²⁰, Eloy juntava ainda o fascínio pela escultura de síntese das massas, como a dos escultores Ernst Barlach (1870-1891) ou Heim Semke (1899-1995), ou de síntese dos planos, como a de Francisco Franco (1885-1955) do qual manifestou elogios²¹. Para reforçar esta relação sabe-se que ao regressar a Portugal, e pensando ser por pouco tempo, Eloy se instalara com a recente família no atelier do escultor alemão Heim Semke, também regressado da Alemanha, mas com a intenção de se fixar no país após já cá ter passado entre 1929 e 1930. Numa obra de tenso expressionismo, repleta de misticismos à qual o desenvolvimento da pintura de Eloy não seria indiferente, era notável a marcação de Ernst Barlach, que Semke admirava, e que decerto teve, pelo menos

por via da produção deste último, influência em Eloy²². Como que afirmando a sua «necessidade cerebral»²³, um *Auto-retrato*, talvez iniciado em Berlim em 1931, mas várias vezes retomada por Eloy em correções que buscavam a eficiência racional das formas, tal como mostraram as análises laboratoriais²⁴, é uma obra paradigmática desta fase, na figura hierática do próprio artista como manifesto dessa rigorosa proposta de um classicismo moderno e severo. A figura não fixa o olhar, tornando-o pensativo, para além de qualquer coloquialidade do olhar. Mais do que uma pose é uma construção formal. Mais que um rosto é uma máscara. Mais que um retrato de si é a afirmação de um projecto e desígnio da sua pintura. Até 1934 são várias as pinturas que confirmam esta pesquisa. Acrescente-se ainda que esta tendência robusta das figuras, que as retirava da mundanidade de vários retratos da década anterior, também se encontraria noutros artistas plásticos da década. A coincidência maior estaria em Almada Negreiros, que regressaria no mesmo ano, mas de Madrid, com uma pintura onde o contorno linear passava a conjugar-se também com uma sólida volumetria dada pela variação luminosa (*Maternidade*, 1935; *Homenagem a Luca Signorelli*, 1942). Para Eloy, tal como para Almada Negreiros, a prática do desenho nos anos anteriores foi o primeiro lugar dessa afirmação dos volumes através do claro-escuro, curiosamente com os artistas em diferente situação de migração artística nesses mesmos anos: Almada em Madrid; Eloy em Berlim.

O que se verificava em Eloy nesta primeira metade da década de 1930 já não era a construção da figuração através de uma mancha estruturadora e definidora de volumes, ou a modelação das coisas e a modulação da superfície pictórica, simultaneamente assumidas, como reconhecemos em fase de produção da década anterior mais marcada por Eduardo Viana. Agora a modelação era dada por jogos de variação tonal da luminosidade, calculada não em função de uma luz no espaço da pintura, mas numa luz que se decide na própria modelação dos corpos, uma luz fixada e agarrada à solidez dos corpos. Com tal variação do claro-escuro pegado aos corpos figurados, e não ao espaço, para melhor lhes definir uma intensa massa volumétrica, a construção tornava-se solidez concentrada e inerente a esses corpos. Por seu lado, e perdendo a articulação com esta severa *modelação*, a *modulação* da superfície animava-se por uma matéria intensa e acumulada em camadas, criando uma textura própria e sensível que se concita perante a mínima luz do espaço real incidente sobre o quadro, sensibilidade da superfície que iria crescer ao longo da década. A modelação pictórica dos volumes das figuras e a sensibilidade matérica da superfície à iluminação não coincidiam.

Como admitimos, apesar de se ter manifestado de modo mais intenso na pintura, consideramos que essa severa construção classicista começou a explorar-se antes através da prática do desenho: seja por afirmação de uma síntese linear do desenho, que abria as figuras como que ampliando a área nelas contida, num sabor classicista ao modo de grandes referências do

desenho moderno, como Picasso ou Matisse; seja também por ser no desenho que melhor se começaram a experimentar as variações de claro-escuro enquanto expressão dos volumes dos corpos.

É a partir da fase parisiense de Mário Eloy (com datações concretas a partir de 1927, mas possivelmente desde 1925) que se observa claramente a correlação entre a figuração do nu, sobretudo feminino, e a elaboração de um novo classicismo modernista por Mário Eloy. Estas primeiras explorações assentavam nesse poder de síntese do traço linear do desenho, explorado sobretudo em vários exercícios de nus femininos (*Figura sentada* (c.1929-1931) [n.º 43]; *Nu* (c.1929-1930) [n.º 163]; *A ciclista* (c.1929-1931 [n.º 166]; *Nu com Gaiola* (c.1930-1933 [n.º 240]), por vezes acompanhados de masculinos (*Casal com menino*, 1931 [n.º 151]; *Figuras à varanda*, c.1929-1932 [n.º 160]; *Patinadores*, c.1929-1932 [n.º 168]; *Casal nu abraçado*, c.1929-1932 [n.º 169-170]; *Família*, c.1929-1931 [n.º 180]), trabalhos em geral muito directamente marcados pelo classicismo moderno de Picasso ou Matisse. Nos desenhos *Na Praia* (c.1929-1931) [n.º 171-172] é clara a citação de *Deus femmes courant sur la plage* (1922), pintura de referência de Picasso, seja do seu novo classicismo, seja do seu enquadramento no famoso «regresso à ordem» dos realismo de Entre-Guerras²⁵.

Há uma certa tradição de uma alegria de viver modernista que no âmbito do desenho remete não só para grande parte da obra de Picasso dos anos 20, como ainda, e de modo mais amplo, para o desenho de Matisse. Tal felicidade desejada que se acertava com o movimento de uma linha depurada e sintética, que as figuras femininas tão bem podiam oferecer como modelos adequados, era desenvolvido por Mário Eloy em imagens de casais e de maternidade, ou em auto-retratos com família. Tal poderá facilmente relacionar-se com um momento de felicidade pessoal. Mário Eloy conheceu uma alemã de origem holandesa em Berlim com quem tinha um filho e se casava²⁶. Seria com o regresso a Lisboa em 1932 que esse núcleo familiar se desfazia. Até lá dominam essas imagens, com adequada expressão no desenho, como quem regista um quotidiano de felicidade entre o vivido e o desejado. Mas o seu casamento e o nascimento do filho foram certamente cúmplices da produção mais aprazível desses anos, manifestado em vários desenhos logo em inícios da década de 1930 e que vários títulos vão revelando, entre figuras abraçadas ou beijando-se: *Warte* (c.1930-1932) [n.º 212], *Camaradagem superior* (c.1930-1932) [n.º 213], *Futuro* (c.1930-1932) [n.º 214], *Grupo Familiar* (c.1930-1932) [n.º 215], *Par abraçado* (c.1930-1932) [n.º 216], *Par abraçado na Praia* (c.1930-1933) [n.º 223], *Doas mulheres à varanda* (c.1930-1933) [n.º 224] ou *Auto-retrato com figura feminina* (1934) [n.º 233]. Noutra via articulada domina a figura da criança, presente em desenhos como *Auto-retrato com o filho* (1929) [n.º 173], *Auto-retrato com a família* (c.1929-1932) [n.º 178], *Família* (c.1929-1932) [n.º 180] ou os vários desenhos com o título *Maternidade* [n.º 174-177] ou figurando mulheres com uma criança [n.º 182-185]. Como

veremos, estas figuras da mulher e da criança seriam centrais anos depois, acompanhando a *auto-representação do artista*, então em situação trágica, que as tenta proteger entre abraços e beijos impossíveis.

Os saltimbanco foram também explorado por Mário Eloy nesta fase. Havia uma tradição da arte moderna que assumia nas figuras dos saltimbanco um signo de liberdade artística, de expressão crítica e de pobreza material, na linha de Honoré Daumier (1908-1897), Georges Rouault (1878-1958) ou, claro, Picasso, sobretudo da fase azul, da rosa ou ainda do retorno classicista da década de 1920. Pode-se supor que Mário Eloy desenhou vários Arlequins nos anos de Paris - também de clara marcação picassiana, em parte das mesmas fases azul e rosa, sobretudo em vasto ciclo de arlequins do pintor espanhol por volta de 1923 - mas foi nos anos de Berlim que se acentuou este imaginário: *Arlequins*, c.1927 [n.º 127]; *Arlequim*, c.1927-1930 [n.º 137]; *O Saltimbanco*, c.1929-1931 [n.º 152]) que se estendiam a imagens de circos e acrobatas (*L'Équilibriste Japonaise*, 1928 [n.º 129]; *Acrobatas*, c.1929-1931 [n.º 145]). Articulado com a ligação à figura feminina, atrás referida, conjugava-se essa relação de felicidade com o feminino, com uma vida de pobreza material e até algumas dificuldades que o artista viveu simultaneamente nos anos de Berlim²⁷ - uma pobreza material que enquadrava com a sua liberdade e lirismo uma quiescente felicidade. Mas, como veremos, também este mundo de saltimbanco terá outros desenvolvimentos ao longo da década de 1930, explorada então com dimensões simbólicas de desesperados valores poéticos e líricos, em estado de agonia e sobrevivência.

Importante na produção do desenho, emergindo já nos anos de Paris e Berlim, mas com extensões depois do regresso a Lisboa em 1932, foi o ciclo *Bordel* - que foi base de desenho que publicaria em 1930 na importante revista *Querschnitt*, 1921-1936 (1930) [n.º 156]. Estes desenhos mantêm a força sintética da linha, mas são colocados num jogo maior com espaços fechados, de modo a articular a linha sinuosa dos corpos com as rectas das arestas do espaço. Um entrecruzar das linhas, em contornos mais serpenteados, sobretudo nos corpo femininos, anunciava uma primeira e leve subtração da depuração classicista assumida no contorno das figuras.

Abordemos agora o exercício de modelação tonal no desenho. Aparecendo com maior suavidade em desenhos de acrobatas e saltimbanco, mas acentuando-se à entrada da década de 1930 em vários desenhos de figuras femininas, como nos de bordéis ou de pares abraçados, desenvolvem-se em exercício de modelação de claro-escuro com grafite. Este trabalhos serviram certamente de preparação para a pintura desses anos, onde o vigor da modelação dos volumes atingia a sua maior severidade e rigor²⁸.

De facto, articulável com a severa modelação das figuras na pintura, vários dos desenhos de Mário Eloy, sobretudo à entrada da década de 1930, começam também a ser lugar de exploração cada vez mais vincadas de modelações de claro-escuro. É nas imagens mais edíficas de casais que é

possível observar como as figuras adquirem sombra própria numa afirmação dos volumes internos que parecem fornecer solidez e massas aos corpos. Esta densidade dos volumes parece querer confirmar e perenizar o desejo formal de um modernismo classicista, como que sublinhando o seu sentido de construção. Em termos técnicos e matérias, tal obriga à passagem do domínio técnico da tinta-da-china, mais eficaz na exploração da linha e da mancha, para a exploração do grafite, adequado a variações da intensidade luminosa do claro-escuro. Noutra exploração, mais rara (e, para nós, menos relevante que essa acentuação dos volumes), alguns desenhos são pintados a guache, fazendo uma particular mediação entre o desenho e a pintura (*Bailarinos*, c.1927-1928 [n.º 130]).

Este classicismo assente na linha sintética, que a sequente modelação severa dos volumes parecia querer fixar e asseverar, estabelecia-se nos primeiros anos da década de 1930. Mas, na segunda metade da década, iria alterar-se o tom deste formalismo classicista e modernista de Eloy, que se tornava cada vez mais um desejo usurpado, uma ambição falhada, quase uma utopia de uma perfeição impossível, que foi crescendo em tons simbólicos e dramáticos. Entre o racionalismo que animara o artista por volta de 1931 e 1932 e uma carga emocional que se parecia conter na severa petrificação dos volumes, mas que se iria acentuar até criar tensão com essa imobilidade dos volumes, foi-se desenvolvendo um expressionismo que consideramos muito particular, quase um caso único da arte internacional: um expressionismo derivado, por desespero, de um ambicionado classicismo moderno; um expressionismo que se manifestava formalmente não por uma deformação imediata e impulsiva, mas no interior desse esforço demorado de uma rigorosa construção formal, numa deformação que emergia por dentro da consistência massiva de corpos pesados nos seus volumes de claro-escuro – portanto, numa torsão que se revelava agonizada a partir do interior desse volume maciço das formas transformadas numa espécie de bloco sintético. Primeiro sereno (1929-1930), depois vigoroso (1931-1934), este compacto e severo classicismo moderno surgia depois melancolicamente afectado (1935-1936) para logo se verificar contorcido, desesperado e doloroso (depois de 1937).

Simultaneamente, uma carga simbólica carregava-se sobre a figuração, bem expresso no desenho onde, relativamente à pintura, melhor se anunciam os seus primeiros sintomas de apetência simbólica ainda na fase mais serena de espírito clássico e aprazível (*Nu com gaiola* (c.1931-1934) [n.º 240] ou *Mulher e filho do artista a cavalo*, c.1931-1934 [n.º 182]). Também consideramos que, sem olharmos a produção de desenho de Mário Eloy da década de 1930, não entenderemos devidamente o drama da pintura nesses anos. É no desenho que vamos encontrar mais explicitamente os sintomas da doença neurológica que vai afectar o artista, e que tem que ser convocada para entendermos todo o abismo trágico em que o artista, na biografia e na criação, iria mergulhar. Em termos pessoais a questão é agonizante e dramática; mas

em termos artísticos ela revela-se com uma intensa e particular expressividade. A partir daqui fica a questão se a força do desenho (e pintura) de Mário Eloy pertence ao artista ou à doença? Ou se podemos separar um aspecto do outro? Sem procurarmos fugir à fatal circularidade da questão, consideramos mais interessante explorar a abertura lançada por estas questões do que o seu fechamento na decisão de uma resposta ou opção.

O modernismo alucinado

É possível, através da sua produção artística, com destaque particular no desenho, observar os primeiros momentos em que Mário Eloy começou a ser afectado pela doença neurológica de marca genética e hereditária²⁹ que, em dramática progressão, marcaria inexoravelmente os seus últimos anos. Podemos situar as primeiras perturbações por volta de 1936, data em que emergem elementos a actuarem sobre a sua anterior severa construção formal, primeiro com uma espécie de efeito melancólico, depois mais dramaticamente. A doença, chamada de Huntington ou da Coreia provoca um descontrolo motor levando a movimentos espasmódicos e involuntários, além de perturbações da fala e a uma espécie de demência pré-senil. No foro psiquiátrico provocava depressão, perturbações da atenção, apatia, paranoia e ilusões alucinatórias. No âmbito da sua produção artística, destacamos as seguintes linhas de afectação ou perturbação, como uma espécie de *sintomatologia artística*:

1) uma perda de controlo do gesto, o que chocava com o rigor formal anterior, e que no desenho dificultava o acerto com os contornos lineares de sabor clássico-modernista que Eloy vinha explorando na via de Picasso ou Matisse;

2) o despoletar de um mundo visionário que vai carregar as formas de cargas simbólicas, onde se descortinam diálogos com universos artísticos de Picasso, Chagall ou George Grosz - abrindo ainda outros diálogos afins com artistas portugueses, como Júlio dos Reis Pereira, pintor amigo de Eloy também muito marcado por Chagall e Grosz, como também da questão da ingenuidade, que na altura marcou várias artistas portuguesas como o mesmo Júlio, ou ainda Almada Negreiros ou Sara Afonso³⁰;

3) uma dicotomia de contrastes de teor bipolar, em choque ou luta entre si, entre o pior e o melhor, entre a felicidade e o drama, que se revelava tanto no temperamento pessoal como no seu imaginário simbólico figurativo - que consideramos uma réplica íntima dos desequilíbrios derivados da intensidade da referida dimensão visionária, perturbando a sua consciência do *princípio da realidade* e acentuando desajustamentos emocionais e sociais.

Esta última referência a um movimento contraditório de intenções (*acção/razão*) já vinha sendo manifestado pelo próprio artista em breves declarações, numa espécie de jogo de movimentos inversos, entre a emoção da urgência do gesto e o rigor e construção da sua fixação formal, entre mundo interior e exterior: « Eu pinto para a frente, tumultuariamente, universalmente, mas procurando duma maneira abstracta o equilíbrio a sobriedade e o fermé »³¹.

Ou ainda, em 1930: «Procuro a síntese da forma. Em cada pincelada busco uma intenção cerebral. Por isso, quando pinto, gostava de ter na cabeça pin-céis em vez de cabelos. Era assim mais directa a execução da pintura como eu a quero, pois da cabeça às mãos quantas traições me desvirtuam uma execução obediente»³².

No desenho tal antítese iria manifestar-se no conflito entre o rigor classicista moderno do traço linear e uma mancha escura que absorvia a clareza do movimento linear desse traço. Se as figuras de corpos nus que tinham marcado o seu modernismo classicista se iriam carregar com uma carga simbólica cada vez maior, como que as acompanhando num mesmo processo, que iria contrapor-se um mundo que devorava a pureza desse traço, assumindo uma densidade interna de mancha e de negritude. Para nós essa dicotomia articula-se também, pelo menos em parte, com o próprio gesto, cada vez mais difícil de controlar pelo artista devido á doença. Essa ameaça da perda do rigor do gesto que traça a linha, arrepiada por uma convulsão e sacudida descontrolada, tornava impossível a linearidade classicista enquanto alimentava esse mundo simbólico-visionário. Descontrole gestual e alucinação simbólica faziam parte de um mesmo processo para onde a doença e a arte convergiam cada vez mais inseparáveis.

Como se destacou atrás, é no desenho dos anos finais da produção de Eloy que melhor se vai manifestar o seu delirante imaginário figurativo simbólico. Se a pintura permitia um trabalho mais aturado e demorado, de correcção e insistência, o desenho trazia, com o imediatismo do seu traçar, outra disponibilidade para a emergência de desconcertantes aspectos simbólicos e formais que iriam marcar a obra de Mário Eloy a partir de 1935:

*Menos elaborado e corrigido que a pintura, onde o pintor prolongava as suas obsessões em camadas acumuladas de tinta, o desenho, como técnica mais imediata, que acontece e se fixa, manifestava mais facilmente os monstros e fantasmas que, num processo gradual, vão nascendo sobre a folha até a dominar, estrangulando a ambição criativa do Poeta-artista. Os fantasmas, de que em vida o próprio Eloy se julgava perseguido na progressão da doença que o viria a vitimar, tornavam impossível a intenção lírica que o artista tentou viver pela sua arte. Nos desenhos, Eloy permitiu-se ainda a um sonho menos dramático no seu desejo lírico que se agarra à síntese do traço matissiano, ou à "pureza clássica" picassiana, deixadas deslizar com referências chagallianas. Através de anjos que libertam a personagem alegórica do poeta (o próprio artista), em lírica ascensão, deixando por baixo de si um mundo negro que impedia o seu sonho (Ascensão), ou de chagallianos poetas tocadores de violino que divagam pela composição (capa de Vida Conjugal de João Gaspar Simões) [n.º 271] [Figura 2], Eloy chega a desenvolver encantadas temáticas (...)*³³.

A serenidade de uma espécie de *sonho classicista* parecia escapar ao artista enquanto as suas figuras se carregavam de dimensões simbólicas, como que desenvolvidas da sua própria aspiração ou desejo. O sonho alimentava-se desse mesmo imaginário simbólico que produzia e que se foi revelando cada vez mais torturado e trágico, sendo necessário abordá-lo para entender plenamente a obra de Mário Eloy a partir de 1935. Fazemos então uma maior aproximação aos mecanismos do simbolismo figurativo presente nos desenhos desses anos, de finais da década de 1930. Não é um simbolismo obrigatório, mas de alusões e leituras poéticas, como um imaginário que emerge e se abre - e simultaneamente levita e pesa, levando a momentos ambíguos entre o voo e a queda livre. Na tradição dos saltimbancos o desenho de Eloy desenvolvia a exibição de um mundo de pobreza material de sabor lírico e melancólico (*Revelação da Toccata de Prokofieff* [n.º 267]; *Os Pobres* [n.º 268]) que se articulava com imagens de solidão do artista, centradas numa *figurada auto-representação* que se rodeava com uma série de figuras de marcas poético-alegóricas afins, tais como o músico rabequista ou violinista (de clara influência de Chagall e que se encontrava também no mundo de Júlio dos Reis Pereira), o anjo, a criança, a mulher (mãe ou amante), o cavalo, etc. Estas são figuras delineadas a traço único e fino, limpo e sintético, que parece querer esvoaçar como que escapando às leis da gravidade pela própria liberdade de participação na sua existência enquanto imagem - ou enquanto desenho.

Essa marca da solidão da figura do artista surgem em desenhos como *Composição com figuras* [n.º 285] ou *Desenho para «Maquete em Greda. Uma personagem de Gogol»* [Figura 3]. Neste último desenho é visível uma figura central (*auto-representação*) envolvida pelo *ruído de um caos figurativo*, como se fossem alucinações dessa personagem acompanhando a sua caminhada na rua. Várias dessas figuras fazem parte

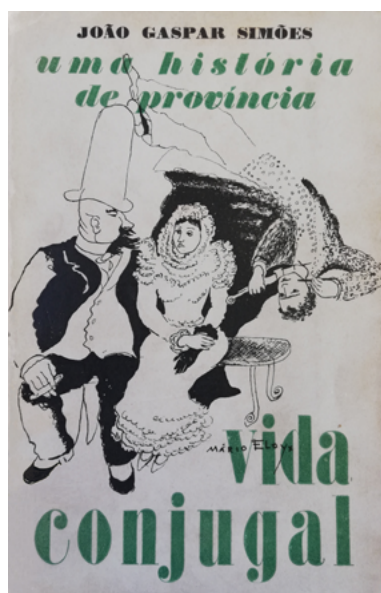


Figura 2. Mário Eloy, *Sem título (Burguês, rapariga e violinista)*, 1936 [n.º 271], não localizado, reprodução na capa de João Gaspar Simões, *Vida Conjugal*, 1936.

«...L'homme vit et se meut dans ce qu'il voit: mais il ne voit que ce qu'il songe...»

(Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, apud Carlos Parreira, «O Pintor Mário Eloy. Notas para um esquisso de retrato», in *Ocidente*, Lisboa, Vol. 1, nº1-3, Maio-Junho, 1938, p.406)



Figura 3. Desenho para «Maquete em Greda. Uma personagem de Gogol», 1938 (data atribuída), não localizado, reprodução in Carlos Parreira, «Desenho para «Maquete em Greda. Uma personagem de Gogol, conto de Carlos Parreira», in *Diário de Lisboa*, 24 Março 1938, p.3 (Suplemento Literário).

«O doido pode seguir à vontade o seu sonho, sem que ninguém se meta com ele»

(Raul Brandão, *O Doido e a Morte*; in *Teatro*, 1923)

do imaginário simbólico de Mário Eloy destes anos: um anjo rabequista, a mulher e a criança, uma figura idosa e pobre, uma figura careca (como uma espécie de variação da auto-representação) segurando uma vela. É difícil não observar nesta figura central o próprio drama do artista perseguido pelo seu mundo visionário. É esta *figuração de si*, mais *auto-representação* que auto-retrato, que vai ser rodeada de figuras simbólicas, num crescendo de tensão antinómica, como que oscilando dramaticamente entre a ascensão e a queda, o melhor e o pior dos mundos, numa luta interna maníaco-depressiva, de transtorno bipolar entre a euforia (mania e hipomania) e a depressão.

A figura central dessa *auto-representação* (mais que auto-retrato, como temos insistido), assume-se como um centro das emanações simbólicas, seja das que lhe são antinómicas e que confronta, seja das que lhe são afins e que procura desesperadamente defender. Em geral, é

figurada com uma espécie de *artista-poeta*, que tenta voar como um anjo ou uma figura *chagalliana* (sobretudo o rabequista típico do imaginário de Chagall), que em Eloy surge com cabelo, mais perto do seu retrato, ou calvo. Na pintura ela tem uma visibilidade em forma de *melancólica desilusão* (*Amor* c.1935 [n.º 64]; *O Homem* c.1936) [n.º 68], em esforço e agonia (*O Poeta* ou *Jacob e o Anjo*, 1938 [n.º 74]), e depois em *dramatização*, no delírio expressionista da sua última fase (*Da Minha Janela* ou *O Enterro*, c.1938 [n.º 78]; *A Fuga*, c.1939 [n.º 80]). Nestas pinturas já se pode descortinar uma espécie de evolução dramática em diferentes tempos. Mas é nos desenhos que começamos a observar tanto o aparecimento como os desenvolvimentos desta figura, sendo um dos primeiro o que foi publicado em 1935 no 3.º caderno *Sudoeste* de Almada Negreiros, com o título *Futuro* [n.º 214], onde a figura *calva do poeta* surge ao lado de uma *criança-inocência* e de uma *companheira-mãe* num ambiente onde uma marca de classe social se sobrepõe ainda à carga simbólica.

É recorrente a presença do violinista, claramente *chagalliano*, por vezes articulado e fundido com o anjo, podendo também surgir este com o violino, em dimensão alada, voando sobre a gravidade do mundo (como em *Maquete em Greda. Uma personagem de Gogol*, c.1938 [Figura 3]). O violinista parece aludir a um desejo poético e lírico, como imagem de aspiração da arte, por vezes gravitando em torno da auto-representação do artista (*Violinista*, c.1938-39 [n.º 259]), voando ou a cavalo [Figura 4], mas por vezes estatelado e aturdido no chão como que vencido pela gravidade materialista das coisas que se associava à figuração do monstro-burguês (*Violinista deitado no chão*, c.38-39 [n.º 258]). Vários desenhos assumem essa dicotomia entre o voo lírico e uma atracção materialista para a terra. Essa dicotomia está presente em vários desenhos entre 1937 e 1938 que são importantes para entender quadros como *Jacob e o Anjo* aka *Poeta* (1938) [n.º 74] ou *A Fuga* (c.1939) [n.º 80] - pinturas cuja cumplicidade se torna directa através da leitura destes desenhos: *Violinista e Anjo* (1937) [n.º 263], *Homem e anjos* (c. 1937) [n.º 264] ou *Estudo para a Fuga* (1937-1938) [n.º 266]. Estes desenhos, se não são estudos directos, sem dúvidas que fazem parte de uma mesma linha de trabalhos que culminam em *A Fuga*, cujo título parece assumir essa *fuga* ou escapamento do artista a esse mundo materialista para abraçar, em desespero, esse *sonho lírico*.

Um modo de entender os funcionamentos do convulsivo mundo visionário de Mário Eloy passa pela atenção a uma série de antinomias expostas no aparato simbólico da figuração. Primeiro uma espécie de contraste simbólico estruturante, que se acentuou entre 1936 e 1937, na presença da figura de um burguês gordo, de fato, chapéu e por vezes charuto, onde a influência de George Grosz está muito patente, que se contrapõe à presença dessa *auto-representação* e de um grupo de figuras simbólicas que fazem parte de uma órbita de afinidades líricas do mundo do artista. Na clara exposição desta



Figura 4. *Desenho (Violinista e Cavalo)*, c.1937-1938 (data atribuída), não localizado, reprodução in *Ocidente*, Lisboa, Vol.1, nº1-3, Maio-Junho, 1938, p.451.

«A matéria também sonha»

(Raul Brandão, *Os Pobres*, 1906)

primeira oposição destacam-se desenhos como *Burguês, rapariga e violinista* (1936) [n.º 271], com muitas relações com os motivos *chagallianos* de Júlio dos Reis Pereira, *Três Composições* (1937) [n.º 269], *Violinista e burguês* (c.1936) [n.º 272], ou *Os Noivos* (c.1936-1937) [n.º 273]. Neste último, a figuração da noiva transforma-se numa estátua grega, sendo um dos primeiros sinais da passagem da mulher para a figura escultórica petrificada, enquanto imagens de beleza desejada, e que o artista (ou a sua *auto-representação*) tenta agarrar cada vez mais desesperadamente. O abraço da pintura *A Fuga* (1939) [n.º 80] tem, por esta via, um decisivo modo de decifração. O burguês é a figura central, que suja o mundo, que atrai o voo lírico do artista para a terra, para baixo, corrompendo o feminino e reificando a indigência materialista desse mundo lírico claramente derivado do imaginário dos saltimbancos. Uma dimensão social desdobra-se destes factores simbólicos, que se ajustam com modos próprios à década de 1930 e às suas tensões sociais, sobretudo as desenvolvidas após o *crash* da bolsa de 1929 - e que muito contribuíram para os tons mais sombrios e crispados dos realismos da arte entre-Guerras, onde nasceu e ganhou fama essa figura do burguês de George Grosz (*Die Spiesburger*)³⁴. A concepção gráfica deste burguês iria contrapor-se á linearidade classicista derivada dos nus femininos, ao assumir uma mancha mais escura, enegrecida, suja - uma mancha que crescia no campo visual, como que o contaminando, nos desenhos de finais da década, acompanhando a transformação da figura do burguês numa espécie de monstro grotesco. Deste modo, a antinomia passava das emanações simbólicas das figuras para o modo de as traçar. Fica explícito que o escape positivo de Chagall e a crítica negativa de Grosz são influências determinantes na construção da antinomia do imaginário delirante de Eloy. Entre estes dois mundos está a acção frustrada que se reflecte na *auto-representação* do artista.

Um desenho publicado em Janeiro de 1938 na *Revista de Portugal (Violinista e anjo)* [n.º 263] [Figura 5] apresenta uma boa síntese da cativação simbólica, de leitura poética e aberta, dessa figuração e das suas segregações agonísticas: a figura careca da *auto-representação* do pintor-artista toca violino (a arte?, e mais uma vez a marca do rabequista de Chagall) com uma criança (a ingenuidade ou pureza?) ascende (a elevação espiritual) num cavalo alado (a beleza apolínea) sob a protecção de um anjo (a tranquilidade espiritual?). À pureza e simplicidade harmoniosa da linha que contorna estas figuras contrasta-se a textura escura e pesada de um gordo burguês, na linha de Grosz, que é espezinhado pelo cavalo, como que esmagado pela elevação do canto melódico da arte (o violino). Nesta imagem ainda marcada por uma poesia de optimismo, feita mais de aspirações que de certezas, é possível expressar um traço claro e sintético que concebe as figuras (da parte superior) enquanto discorre numa lírica delicadeza linear. Noutro desenho é o anjo que surge em ambígua salvação do *poeta crucificado* (*Crucificado e Anjo*) [figura 6]³⁵. Noutros desenhos coevos tal esperança poética está mais aprisionada pelo princípio da realidade, como num desenho em que, sob uma figura feminina montada num cavalo alado a tocar violino, figuras calvas *auto-representando* o *poeta-artista* estão presas à gravidade de um sentido da terra, aprisionamento explícito nas grilhetas e na numeração dos corações como placas de identificação serial (*Presos e cavalo alado*, c.1936-1938) [n.º 265].

É descortinável outra tendência nos desenhos que inflecte a relação entre as figuras, sobretudo do lugar do masculino e do seu diálogo com o feminino. O anterior imaginário de desenhos da fase berlinense (que situamos sobretudo entre 1929 e 1932), dos momentos mais aprazíveis na serenidade de sabor *moderno-classicista*, nos motivos e na delicadeza do traço e na composição dos desenhos, em imagens de abraços e beijos,



Figura 5. Mário Eloy, *Violinista e Anjo*, 1937 [n.º 263], tinta-da-china papel, 26x34 cm, reprodução in *Revista de Portugal*, Coimbra, n.º2, Janeiro 1938, p.168.

«O sol dos sonhos derreteu-lhe as asas.
E caiu lá do céu onde voava
Ao rés-do-chão da vida.
A um mar sem ondas onde navegava
A paz rasteira nunca desmentida...

Mas ainda dorida
No seio sedativo da planura,
A alma já lhe pede impenitente,
A graça urgente
De uma nova aventura»

(Miguel Torga, «Ícaro», 7 de Junho de 1977, in *Diário XII*, Coimbra, sd, p.200

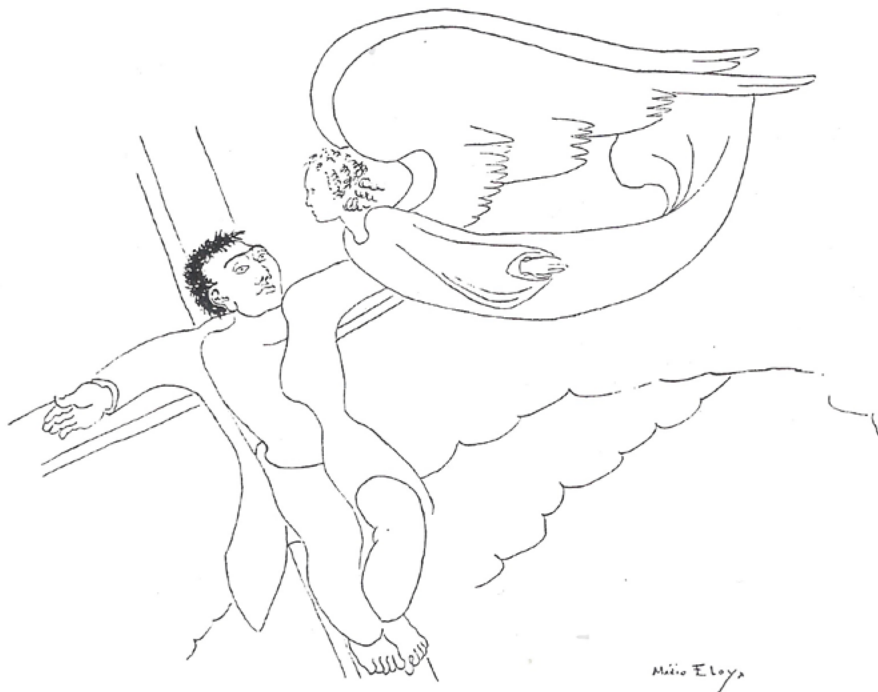
Figura 6. Mário Eloy, *Desenho (Crucificado e Anjo)*, c.1937-1938 (data atribuída), obra não localizada, reprodução in Carlos Parreira, «O Pintor Mário Eloy. Notas para um esquisso de retrato», in *Ocidente*, Lisboa, Vol.1, nº1-3, Maio-Junho, 1938, p.405.

«Quando se ama o abismo
é preciso ter asas»

(Nietzsche)

ou em família, como um quotidiano suspenso em felicidade, vai tornar-se cada vez mais dramático, em figurações de abraços desesperados, com as figuras de *auto-representação* a abraçar figuras femininas, mães e companheiras, que a certa altura se transformam em estátuas de idealização clássica, em alusão mítica a um classicismo fundador e ancestral. Estes beijos e abraços, como desejo de relação com companheiras, estatelam-se como desejados amores frustrados ou impossíveis. Apenas o anjo surge regularmente numa espécie de conforto ou amparo [n.º 248, 261-265, 301], ou mesmo salvação [Figura 6], neste mundo de queda solitária e desesperada. Mais uma vez, são desenhos que nos ajudam a entender relações que existem entre as pinturas *Jacob e o Anjo* [n.º 74] e *A Fuga* [n.º 80].

A ambiguidade entre o voo lírico e a queda está bem patente num desenho (*Estudo para A*



Fuga, c.1938) [n.º266] da órbita da pintura *A Fuga* [n.º 80], onde reencontramos a figura careca do *poeta-pintor* a segurar uma cabeça feminina que se liga a um corpo decepado. O movimento parece suspenso entre a ascensão e a queda: «Se em baixo o mundo materialista do burguês está distante, como se dele se evadisse, os cabelos da cabeça, que o *poeta-pintor* segura em desesperada protecção, indicam que o movimento é antes o de uma queda que essa figura, (...) tenta suster numa desesperada torção do corpo sobre o apoio lírico de duas nuvens (uma aos pés, outra à cabeça) suspensas por líricos anjos. Também aqui a fuga (voo lírico) é suspensa por um indesejado movimento de queda, ou por força duma existência material»³⁶. Observa-se essa deslocação de um abraço de protecção e repouso espiritual (desenhos da série *O Beijo* ou a pintura *Jacob e o Anjo*), para a impossibilidade de continuidade desse momento de conforto e serenidade. Entre estes momentos a figura feminina, sob as suas vestes, transforma-se em estátua e fragmenta-se, *congelando-se* num bloco pesado, frio e inerte.

Nos desenhos a partir de 1938 é visível que tal dicotomia entre sonho e fantasia, imaginário e real, dimensão visionária e dimensão materialista, explícita na tensão o mundo claro e virtuoso do *artista-poeta* e o mundo sujo e manchado do *burguês-monstro*, é cada vez mais agonista e se transforma numa espécie de luta (interna), patente em importantes desenhos de Mário Eloy: *Figuras com Dragão e Cavallo* (c. 1938) [n.º 300], *Auto-retrato e Dragão* (c. 1938) [n.º 301] [Figura 7] ou *Auto-retrato e Dragão* aka *Absoluto* (c. 1938-1939) [n.º 303]. A figura do burguês tende a desaparecer, enquanto se acercam monstros com a aparência de dragões e serpentes, numa mancha escura interna que se contrapõe à linearidade fina dos restantes elementos. Sente-se uma espécie de avanço dessa mancha negra monstruosa, que cada vez ocupa mais espaço e se intromete entre as delicadas *figuras líricas* relativas ao *artista-poeta*. A ameaça torna-se voragem dos valores do *artista-poeta*, destruição do voo do seu aspirado *sonho lírico*, ou desse classicismo modernos que antes Eloy perscrutou e que na primeira metade da década de 1930 tanto parecia confiar. A sua modernidade, que avançara confiante entre 1931 e 1934, descambava.

O referido desenho publicado em 1938 em capa da revista *Presença* [n.º 301] [Figura 7] permite descrever as tensões entre estas figuras simbólicas saídas de uma profundidade íntima não controlada, figuras de uma demência visionária:

«Um monstro grotesco, como que saído de um pesadelo inconsciente, luta com a figura de um pintor que segura uma tela (novamente, Eloy desdobrava-se para se reviver no seio da tragédia da sua própria representação). Como aparições, imagens alegóricas de um anjo (o lirismo?), de uma cabeça de perfil grego (a perfeição formal classicista?), de uma criança (a inocência?) e de uma mulher (a mãe ou companheira de nostálgico regaço protector?), rodeiam esta luta entre o artista e esse monstro informal e

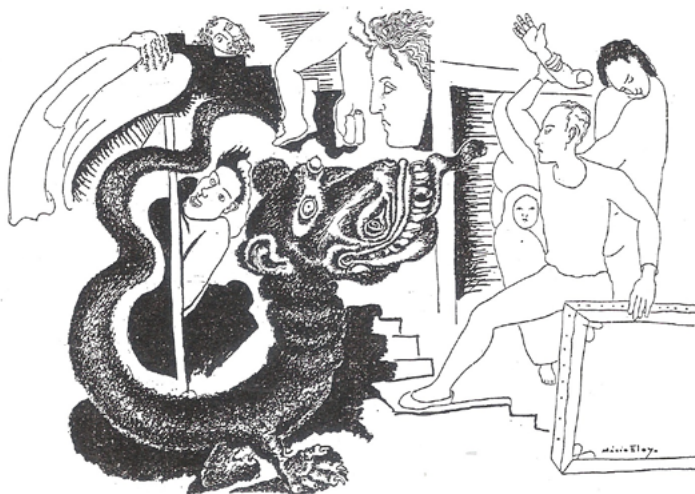


Figura 7. Mário Eloy, *Desenho (Auto-Retrato com Dragões)*, 1937-38 (data atribuída) [n.º 301], colecção particular (pertenceu a Adolfo Casais Monteiro), reprodução in *Presença*, Coimbra, nº51, Março 1938, capa.

«O mundo exterior não existe, porque tenho consciência dele»

(Eduardo Lobo, in *Presença*, nº37, 1933, p.9)

conflituoso que perturba a sua arte. Eloy parecia devolver à *Presença* uma alegoria em convulsão, sobre as próprias motivações da revista que atravessaram a sua pintura, com a mesma luta agitada que ali representava. Luta entre consciente e inconsciente, entre razão e intuição, entre classicismo e ingenuismo. E luta conflagrada e sem conciliação, que foi a da própria obra de Eloy nos fins dos anos 30. (...). Nascida numa tensão entre o mundo exterior e o interior, do qual nascia a sua criatividade, era irremediavelmente vencido por esse mundo que se fechava de e para dentro de si, e o dominava»³⁷.

Este desenho tinha continuidade em *Figuras com Dragão e Cavalos* [n.º 300] ou *Absoluto* [n.º 303], que supomos serem imediatamente posteriores. Nestes, a figura negra «passa a invadir toda a composição, enrolando sobre o seu corpo todo o campo visual, não deixando espaços de refúgio às figuras que são assim inevitavelmente arrastadas. A anterior harmonia sintética do seu discurso linear era irremediavelmente agonizada por uma mancha negra, em simbólica forma de monstro, que sobre ele (artista) se carregava num

violento combate, impossibilitando-o desse mesmo percurso de segurança e serenidade linear»³⁸. A mancha voltava a intervir, mas já não para modelar corpos, antes para escurecer numa textura de mancha cada vez mais negra e espessa. O desenho linear deixava de escoar pela superfície branca para ser suspensa nesse espasmo cinzento ou negro, tolhido pela densidade dessa sujidade que se agregava às figuras negativas do gordo burguês, entretanto vertido em dragão ou serpente.

A finalizar a década de 1930 aumentava claramente a deformação do desenho de Mário Eloy, num sentido não propriamente intencional e que resultava, por tensão antinómica, ao que escapava no próprio esforço em segurar o gesto que traça o desenho - e que fatalmente devemos associar à desarticulação do gesto derivado da sua doença neurológica, à incapacidade de controle dos movimentos corporais pelo próprio artista. Isso marcava a expressão artística enquanto impossibilidade de um modernismo clássico, porque o gesto já não o conseguia segurar, como que dominado pela referida *mancha tenebrosa do burguês-monstro*. Ao querer fixar a mão treme e o desenho foge, desvia-se e suja-se. A linha já não discorre de uma boa relação entre o cérebro e a mão. Nos últimos desenhos, tal como nas últimas pinturas, o desenho enjeitado, de uma compulsão que se desagrega de qualquer capacidade de uma concepção linear contínua e fluida, deixava bem expressa essa marca torpe de modo dramático.

Chegaram-nos algumas descrições dos movimentos desengonçados de Mário Eloy. Poucos meses depois do internamento de Eloy, Diogo de Macedo descrevia o estado do artista a «passar no Chiado» «com o seu andar incerto lançando os pés para fora de si, com o resto do corpo em tringalhadaças, desarticulado, os braços pendentes e as mãos fortes mal sustendo um cigarro, a alta fronte a pesar-lhe em movimentos de desequilíbrios que a espinha dorsal já não dominava, o olhar esvaído, ferido pela luz, e a boca, num rictus de ironia e amargura, sorrindo e troçando, fala-só, coberto com uma andaima de espantalho, quem ao vê-lo passar, comentava, com queixas ou anedotas, a sua vida vangoghesca de boémio e autêntico artista, depressa o esqueceu, desde que soube da sua ida para o Telhal»³⁹.

Num texto necrológico por altura do seu falecimento, o mesmo Diogo de Macedo referiu-se à sua final «condição de fantasma tringalhadaça», apontando o processos de desarticulação dos seus movimentos: «Aquele antigo janota, de gestos elegantes e delicados, descambara num autómato, de braços caídos, moles, lançando os passos para o incerto, em desequilíbrio, deixando pender a cabeça que dantes andava erguida e pedante, olhando sem ver, oscilando, monologando e acabando por cair na rua. Aquele moço, de repente, aparecera velho; aquele espírito alegre mudara em azeda condenação, impertinente, ridículo de angústia e de desalento, dementado». Ou ainda, neste mesmo texto, sobre a sua demência decadente: «Era uma sombra perdida, ausente de realidade, fantasma de um passado em que poucos

buliam, com respeito, não fossem perturbá-lo nos restos das ilusórias manias de amor, causando-lhe crispações de nervos ou gritos acusatórios. Convicto de perseguições, exasperado e trémulo, refugiara-se no álcool, mas sem convicções neste. Fora sempre incoerente e ingénuo nas suas obsessões, dando motivo a anedotas, a romances, a críticas, a incompreensões»⁴⁰.

Alguns desenhos, por volta de 1940, já apresentam marcas desse desvio, sendo possível observar o traço em salto repentino, como que resultando de uma sacudidela nervosa. É o exemplo de *Composição com rosto de Homem* (c.1940) [n.º 315], com uma cabeça de São João Baptista sobre um ventre feminino, violenta associação entre nascimento e sacrifício. Em *Auto-retrato e nu feminino* (c.1940) [n.º 316] há uma *auto-representação* como D. Sebastião, o jovem Rei que sonhou impérios derrotados na Batalha dos Três Reis ou de Alcácer Quibir, menino de sonhos perdidos. Derrota do Artista-menino na imagem do Rei-menino, ambos associados à demência. Se nestes desenhos o borrão do traço sacudido já se revelava, a verdade é que na viragem para a década de 1940 a figuração de Mário Eloy tornava-se outra, de figuras menos equilibradas, oscilando entre o esquelético e o anafado - ou, utilizando dois dos famosos tipos somáticos de Ernst Kretschmer, entre o leptossómico o e o pícnico. O equilíbrio classicista desfazia-se abrindo dicotomias conflituosas na constituição das figuras onde já só existia deformação grotesca.

Os temas tornavam-se mais negativos e sombrios. O sacrifício, e depois a morte e o suicídio, invadiam os seus desenhos. A figura do *poeta-artista* era cada vez mais a de um sacrificado. Era o caso de um desenho no qual o voo do artista se erguia como sua crucificação (*Crucificado e Anjo*, c.1937-1938 [Figura 6]), desenho que tentava ainda a sobrevivência do traço limpo, *clássico-modernista* ou ainda de *Crucificado* (c.1940-1945) [n.º 319], já de fase seguinte, em que o traço escapa ao controle, arrastando tudo numa deformação geral.

Outra marca importante desta dramatização é uma nova orientação da influência de Picasso, já não classicista, que marcou a década de 1920, mas na linha da pungência em que o pintor espanhol se investiu na década seguinte, sincretizando neo-cubismo, expressionismo e conteúdos sociopolíticos, na mais famosa pintura política do século XX: *Guernica* (1937). No desenho de Mário Eloy observam-se primeiro aproximações ao ciclo *Minotauromaquico* de Picasso, onde este preparava o drama figurativo de *Guernica* (1937)⁴¹, aproximações estas a analisar menos enquanto referência directa ao drama histórico e político e mais como outra expressão da sua demência individual. Contudo, considerando o fundo histórico da Guerra Civil de Espanha e da Segunda Guerra Mundial, pode considerar-se que a demência individual do artista confinava-se com o insano contexto histórico. A tragédia pessoal e humana como que sorvia a coeva crise humanística e civilizacional mundial. Em *Touro Bravo* (1940-1942) [n.º 325], raro desenho com cor uso de cor aguarelada, é um dos casos possíveis dessa aproximação a *Guernica* (1937), entre corpos torturados, decepados e uma cabeça de estátua estatelada no chão - e a dominar a composição uma

escanzelada figura feminina sobre um touro numa desenfreada corrida em indeclinável alusão ao mito de *Europa* em peculiar demência. Picasso surgia aqui com outra via de influência, já não de hodierna construção classicista, mas de uma expressão que se acometia no seio da construção formal da figuração para provocar um efeito dramático dos conteúdos. Na arte portuguesa desses anos não era um caso isolado: temos o exemplo de António Dacosta, admirador de Mário Eloy, que em alguns desenhos e ilustrações, ou em pinturas como *Diálogo* (c.1939), «Canto Hondo», 1940 ou *Antítese da Calma* (1940), incorporou influências de *Guernica* no seio de uma estética surrealista, que nesses anos o artista expressava com forte conflito agonístico da figuração⁴². A todo o contexto de perturbação política, sobretudo as implicações do nazismo alemão, Eloy não podia ficar indiferente, pois vivera em Berlim cerca de meia dúzia de anos, de onde viera provisoriamente em vésperas da subida de Hitler ao poder. E terá ficado impossibilitado de regressar como que obrigado a ficar em Portugal numa espécie de *exílio na própria Pátria*. Em Berlim ficaria a mulher e o filho (que se refugiariam infrutiferamente na Holanda, logo ocupada por Hitler) tal como parte da sua obra no atelier do pintor e amigo Karl Hofer. Hofer, artista que permite alguma relações artísticas com Mário Eloy⁴³, seria logo considerado pelos nazis um artista degenerado, proibido de dar aulas, pintar e expor. O seu atelier seria incendiado por um bombardeamento em 1943, pressupondo-se que também teriam aí sido destruídas obras de Mário Eloy.

Toda a tensão agonística entre figuras e mundos simbólicos de Eloy, em choque e maculando um desejado classicismo moderno, articulado com marcas de lirismo e ingenuidade, está expressa nos seus últimos desenhos. O traço revela-se mais espesso e tosco (que, em geral, passa da predilecção do aparo para o do pincel), enquanto escapa ao controle do artista. Os motes de desenhos e pinturas dos anos anteriores têm continuidade, mas numa acentuada tensão e dramaticidade, em corpos fragmentados, torcidos, enrolados, como que possuídos de sangue, nervo e demência. Nestes últimos desenhos, com a doença do artista já bem presente, já não há possibilidades para quaisquer heroísmos de um modernismo classicista. Nesta fase tudo resvala numa amalgama de figuras que acusam a acentuação da doença de Mário Eloy: a carga simbólica carregada, assente nas mesmas tensões dicotómicas (*Figuras e Dragão*, c.1940-1942 [n.º 321] [Figura 8]), pesa sobre qualquer construção formal, expressão de um gesto trepidante, hesitante, que não se segura, enquanto a composição de torna cada vez mais caótica, espalhando-se pelo campo visual em elementos fragmentados (*Composição com Cabeças*, 1940-1945 [n.º 328]; *Composição com figuras, braços e mãos*, c.1940-1945 [n.º 324]). Os títulos emergem dessa carga dramática (*Crucificado*, 1940-1945 [n.º 320]; *Suicídio*, c.1940-1945 [n.º 322]; *A morte na gaiola*, 1940-1945 [n.º 329]). O próprio mundo de circo e saltimbancos, que fizera parte de um imaginário de lírica pobreza material, adquiria outra violência como que invadido por uma pérfida tortura ou mesmo masoquismo (*Encantadora de Serpentes*,



Figura 8. Mário Eloy, *Sem título*, 1940-1942 (data atribuída), Tinta-da-china e Aguada sobre Papel, 25 x 37 cm, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

«Onde hei-de pôr os pés?»
(Raúl Brandão, *Húmus*, 1917)

1940-1942 [n.º 326]; *O domador*, 1940-1942 [n.º 327]). A figura feminina vai aparecendo cada vez mais distante da sua síntese e depuração de sabor classicista, para surgir mais deformada e grotesca, transfigurada em tons ameaçadores. A atração de géneros, entre abraços e beijos, dos desenhos por volta de 1929-1931, substituíam-se pela agonística supremacia de um feminino disforme. Em *Nu feminino* (1944) [n.º 314], desenho que consideramos executado por altura do seu internamento, o traço trémulo quer recuperar as possibilidades da modernidade classicista, mas o resultado desse esforço é uma disforme figura enovelada em linhas desconexas. Neste trabalho assina Mário (como costumava assinar cartas e postais para amigos) e já não Eloy, numa troca do apelido de reconhecimento público do artista, pelo nome privado: já não era a produção do artista Eloy, mas do desditoso sujeito Mário.

Nos desenhos a partir de 1935, quando a metáfora se carregava sobre as formas com símbolos de uma visão interior, temos a sensação que o pintor é também observado pelas suas próprias figuras simbólicas (*Maquete em Greda. Uma personagem de Gogol*, c.1938 [Figura 3]). Centro da emanação simbólica, a *auto-representação* é também o lugar de um sentir-se observado pelo seu mundo interior, como reflexo de uma esquizofrénica mania da perseguição. Tal

poderá justificar a presença de elementos *voyeuristas* do teatro⁴⁴, do palco ao camarote, que se insinua na derradeira fase de Eloy em alguns desenhos [n.º 317] e pinturas (*Figura Feminina*, c.1940-1944) [n.º 94]; *No Camarote*, c.1940-1944) [n.º 85]).

É inevitável que estes últimos desenhos tenham sido executados já quando a doença estava diagnosticada e alguns quando Mário Eloy já estava internado. Embora certamente já antes acompanhado clinicamente, Mário Eloy foi definitiva e compulsivamente internado em 1945, após queda aparatosa em pleno Chiado, como relata Diogo de Macedo: «(...) em 1945, após meio ano de isolamento absoluto, sem ver nem falar a vivalma, ao voltar à rua sem nenhum amparo, ao Deus dará de passos sem firmeza, nessa rua cairia uma manhã, para que a prudente sabedoria dos médicos aconselhasse com urgência o seu repouso ou internamento numa casa de Ordem Hospitaleira»⁴⁵.

A desarticulação dos movimentos que provocaram este dramático estelar ajuda a entender algumas obras finais, sobretudo a pintura *A Fuga* (1939) [n.º 80] e vários dos desenhos que orbitam em torno desta pintura [n.º 79, 266, 300]. A *figura de auto-representação* que avançava rodeado de figuras de um delírio era a mesma cuja passada era cada vez mais insegura. As pernas desarticuladas da figura de *A Fuga* (que só pode ser essa *figura de auto-representação*) são a melhor metáfora do *tropeçar* dramático de Mário Eloy. Contudo, Eloy não foi o género de artista que levou a sua perturbação mental à arte, como aconteceu em muita da arte que hoje se coloca na alçada mais geral de *Arte bruta*. No seu caso é o artista, já consagrado e com um projecto moderno que assumiu clássico e racional, que se vê invadido por dentro da sua psique com uma doença neurológica a perturbá-lo biográfica e artisticamente. Como sublinhámos, as figuras severas na síntese das formas e dos volumes (sobretudo na pintura entre 1931-1935) começaram a ser agitadas por dentro (depois de 1935), com uma carga simbólica que a robustez da forma não conseguia conter, lembrando a tensão entre «forma» e «ideia» de Hegel na fase da arte que este apelidou de «romântica» - mas, se para Hegel a forma da arte romântica se caracteriza pela sua essência interior, que lhe determina o conteúdo, sendo a sua marca a superação do conteúdo por inadequação à forma⁴⁶, para Eloy o conteúdo mantém-se encerrado na forma. Em Eloy o conteúdo não se consegue conter na forma nem dela se liberta, impossibilitando qualquer ajustamento na sua prisão à forma, que já era frágil e tensa mesmo quando ainda era apenas questão formal. A sólida figuração começa a torcer-se na incapacidade de sustentar a massa interna, como se a força de um âmago repleto e farto já não se pudesse conter no interior da figura por mais maciça que fosse a sua construção formal. Desconstruía-se toda a possibilidade de justeza e acerto formal e, com esse desequilíbrio, a figuração contorcia-se enquanto despoletava cargas simbólicas. Se esta tensão formal interna se revelou melhor na pintura, a dimensão simbólico-visionária que a ajuda a entender explicitou-se mais no desenho.

Os últimos tempos de produção artística de Mário Eloy foram vividos entre os extremos dum obsessivo recolhimento criativo ou dum delírio boémio: «A vida para ele não tem sentido, no seu absolutismo sentimental, senão saltando de um extremo para o outro das coisas - ora os dias passados de manhã à noite, no “atelier” ou em casa, a desenhar e a pintar sem descanso, como um condenado, ora em grandes noitadas de desregramento, seduzido e envenenado pelo álcool, no delírio de um palrar e agitar-se em plena fantasia, mas que fazia lembrar um vendaval desfeito»⁴⁷. Este mesmo extremismo manifestava-se emocionalmente:

«Toda a evasão louca guardava-a para o delírio das noites temíveis, em que o álcool o transformava, ou num demónio ingénuo e irrequieto, ou numa desamparada criança ingénuo. Fazia escândalos públicos, era barulhento como os bêbados da rua, ou então ia pôr-se a chorar à porta dos amigos, altas horas da noite, suplicando perdão de imaginados agravos, de ofensas medonhas de que ninguém porventura se queixava». Perturbado por todas essas marcas da doença e da vida, a última fase da vida de Eloy foi de «solidão, numa obsessão de actividade sem disciplina, desconfiando de todos, fugindo mesmo dos amigos e acabando por se julgar perseguido por fantasmas da sua imaginação, que nem sequer permitiam que ele fosse romântico à sua maneira, (...)»⁴⁸.

É natural que os últimos desenhos de Mário Eloy continuassem as «representações dessa luta terrível contra uma espécie de monstros do inconsciente, de figuras negras e contorcidas que invadem a clareza quase sempre manifestada nos desenhos anteriores de Eloy»: «Com figuras nos extremos da obesidade ou da magreza, desfalecia o ideal classicista que antes perseguira. Mas tal luta torna-se mais desigual e dramática: os monstros invadem as composições, num negro carregado que envolve as figuras e as deixa sem *fuga*. Longe estava a calma dos anteriores desenhos neoclássicos de influência picassiana. Agora as referências são apenas de Eloy, de um afectado e emergente mundo inconsciente em que o artista se *afundara* pela sua própria arte. Estranhos monstros desvairam sobre a sua imagética, impedindo-a de um lirismo poético e romântico que se evadisse dos dramas representados, (...)»⁴⁹.

Internado no Telhal por volta de 1945, como vimos, aí viria a falecer após anos de sofrimento a 5 de Setembro de 1951. A sua morte só seria percebida cerca de um mês depois pelos amigos e então noticiada⁵⁰. Mário Eloy deixava uma obra que reflectia essa dramática mistura entre a pintura e a vida que o tornou «pintor visionário do seu próprio ser»⁵¹. Foi «*actor de si-mesmo*»⁵², e *auto-representou-se* na sua própria obra, fazendo da imagem o espelho dum dialogismo dramático e da figuração a expressão do seu sonho tornado delírio.

«Sou um pintor de astro!
Faço da vida um tiro,
Pim-pim, Liro...
Morro com um grande cadastro».
MÁRIO ELOY (Carta a Diogo de Macedo)

Epílogo dramático

O drama expressionista da produção final de Mário Eloy é um modernismo torturado por dramas internos alimentados pela sua doença mental. Poucos anos antes Eloy soubera conceber um traço tão clássico como moderno, com o qual sonhou uma firmeza e rigor das formas que marcara a sua produção da primeira metade da década de 1930. Tal parecia atingir a plenitude em 1935, quando ganhava o prémio Amadeo de Souza-Cardoso e se autointitulava «Príncipe da Arte Moderna»⁵³. Os anos seguinte seriam de queda dramática do voo lírico deste «príncipe da arte moderna», expresso na sua própria produção enquanto peculiar lugar da invasão da loucura na arte, da afectação da demência nas formas e figurações. Foi esse sentido dramático que lhe forneceu uma peculiar dimensão expressionista, numa tensa oposição com um modernismo classicista sonhado. Tal expressionismo não era uma mera deformação do gesto intempestivo e urgente, como bem tinha sido a sua *fase verde* em finais de 1928, de directa influência alemã, mas algo que emergiu do interior dessa construção vigorosa, portanto, uma deformação que resultava de um labor mais lento, obsessivo, despoletando uma tensão por dentro dessa maciça severidade e concisão das formas e dos volumes – como uma deformação que não partia da acção da fora sobre as formas, mas de dentro destas, como se elas não pudessem conter uma carga interior que assim agonizou a ordem exterior das formas (que, no jogo com os volumes densos das figuras, ficou mais patente na sua última pintura).

No desenho revelou-se pela impossibilidade do seu gesto em segurar esse traço classicista, enquanto o delírio se assoberbava de visões. O seu mundo figurativo final encheu-se de segregações líricas de figuras simbólicas íntimas, entre o voo espiritual, inspirado em Chagall, na figura de um *violinista-poeta-artista-anjo* (em efeito de *auto-representação*), e o sentido da terra materialista na figura de um burguês, depois monstro, advindo do mundo de Grosz. O diálogo com o seu amigo Júlio, pintor, desenhador e poeta, que assumia também essa tensão – tal como concebeu nesses anos uma similar figura de *Poeta* ainda mais directamente derivada do rabequista de Chagall, e também jogara entre Grosz e Chagall as suas influências determinantes (e menos Picasso e Matisse, mais evidentes em Eloy) – pode ser pertinente para uma comparativa cogitação final. Júlio interrompera a pintura em 1935, mantendo a prática do desenho a tinta-da-china, através da série *Poeta*, centrada na figura de um *poeta-guitarrista* concebido num traço que deslizava com suavidade lírica sobre a superfície. Ao esforço carregado do traçar de Eloy, enquanto o domínio do desenho lhe

escapava, contrapunha-se esse desenho esguio e leve do *Poeta* de Júlio. Júlio e Mário Eloy eram corolários diferentes de semelhantes inspirações, em situação coeva das possibilidades da arte portuguesa entre-Guerras - e, curiosamente e em pano de fundo, durante os anos de afirmação e estabilização do Estado Novo. Esta relação com Júlio, mais clara no desenho que na pintura de Mário Eloy, foi bem anotada em estudo de João Gaspar Simões, que considerou a imaginação do desenho de Eloy como *poético* e não lírico, para nós bem ajustado aos últimos anos da sua produção de desenho:

«Não se pode dizer com precisão que a imaginação de Mário Eloy seja uma imaginação lírica: é, mais propriamente, uma imaginação poética. Líricos: Almada ou Júlio. A sua obra é serena e idílica. A de Mário Eloy é desesperada e dramática. Por isso, enquanto os desenhos de Almada ou de Júlio são estáticos, os de Mário Eloy são dinâmicos. Raramente representam um episódio completo. Há neles cenas de uma história que não principia nem acaba. Vem de longe e vai para longe: é a própria história do mundo. Daí a repetição de certos tipos, a insistência em certas notas e a uniformidade de meio onde o drama se desenrola»⁵⁴.

Embora não concordemos plenamente com a leitura «estática» de Júlio, visto considerarmos que, após alguma trepidação nervosa e expressionista nos desenhos entre os anos 20 e 30, se deslocou para um escoamento mais suave da linha, ainda em movimento de sabor lírico. Júlio tivera, entre esses anos, uma tensão dramática também marcada pela presença da figura do burguês, mas dela escaparia com a delicadeza do traçar das suas figuras, sobretudo a partir de 1935 com as origens da série *Poeta*; com tendência contrária, Eloy partia de uma serenidade austera para um drama do qual já não lhe era possível fugir, um drama que se revelara sem escape nem fuga, tal como a sua doença.

«Eloy foi esse conflito entre uma realidade, como ela é em si, e uma sua interpretação, num dramático desejo da verdade das formas como domínio intenso e profundo das coisas. Júlio não procurara esse domínio, escapando-se para um universo próprio por si visionado e que só através de si podia existir. Por isso, Júlio revoltou-se contra o mundo mas não se vingou dele, remetendo-se para uma introspecção subjectiva. Se a pintura de Júlio foi a expressiva possibilidade de uma lírica pictórica, a de Eloy foi a sua impossibilidade, onde o sonho se metamorfoseava em pesadelo e a evasão lírica numa vertiginosa queda pela própria materialização plástica obsessiva que a impedia de qualquer descompressão vaga ou indefinida. Eloy incorporou a modernidade do seu tempo numa tensão dramática, não tanto por ruptura com academismos, mas com a própria modernidade idealizada que construíra, e no seio da qual quis encontrar a sua singularidade. Ao recusar-se a uma meditação involutiva, ao encontro do sentido virginal e puro dessa

singularidade, esbarrou com um conflito germinado por uma contradição no interior da sua obra, para nela se afundar com o seu próprio drama por ela ingerido. As suas obras mergulharam numa delirada alienação que foi da pintura e do pintor, entre estas vivendo os extremos do sonho e do pesadelo. E se Júlio conseguiria sonhar por várias décadas, a Eloy não lhe seria possível, de tal maneira esse sonho se afligira. (...). Não lhe foi possível realizar o seu projecto, mas realizou uma obra cuja grandeza expressiva se manifestou pela angústia dessa mesma impossibilidade. Faltaram-lhe as asas para o voo artístico a que se lançara: o melhor da sua arte, e a força do seu expressionismo, foram a sua queda. De tanto lutar por um projecto artístico cultural válido, acabou por lutar contra ele, transformando-o dramaticamente numa espécie de convulsão pictórica da modernidade portuguesa»⁵⁵.

A figura vagabunda do *poeta-artista* de Mário Eloy, *auto-representação* de uma aspiração lírica falhada, tornava-se um comparsa falhado do *poeta-guitarista* de Júlio. Enquanto o *poeta* de Júlio adejava e encantava, expurgando os males da imagem, em Eloy tudo baqueava arrastado pela aflição da sua *figura de auto-representação*, perdida e frustrada na impotência do seu voo. O seu adejo lírico de liberdade poética arriscara-se desesperadamente mergulhando na vertigem de um fatal ícaro artístico para tombar desengonçado numa *agonia modernista*. A sua doença apenas agudizou esse choque delirante entre a consciência do ego e a alteridade visionária de uma representação de si.

Notas

¹ Inscreveu-se nos anos lectivos de 1913-1914, 1914-1915 e 1915-1916, chegando a fazer algumas disciplinas com notas médias. Entre os seus colegas havia nomes como Jorge Segurado, Carlos Porfírio, Severo Portela, Jorge Barradas, António Soares, Sara Afonso, Maria Clementina Moura, Abel Manta, Leitão de Barros ou Leopoldo de Almeida.

² Para uma relação dos pintores modernistas com Olhão e sobre a génese do epíteto de «vila cubista», ver o estudo: Fernando Rosa Dias, «Carlos Porfírio - Diálogos da Modernidade (em tons de Futurismo, Expressionismo e Regionalismo)», in catálogo da exposição: *Carlos Porfírio - Diálogos do Modernismo*, Museu Municipal de Faro, 3 de Março a 1 de Setembro de 2019, pp.29-32.

³ Bruno Manuel, «Mário Eloy - experiências, angústia, amor e absurdo», in *Rota*, Lisboa, n.º 5, Maio 1959, pp.5-6. Este assumir de um tom verde como seu está explícita em tradição oral que relata que num dia perante uma obra de Almada Negreiros, Mário Eloy teria retorquido que Almada lhe estava a «roubar os verdes!».

⁴ Para a identificação das obras de Mário Eloy referidas ao longo do texto usaremos a numeração do extraordinário trabalho do catálogo *raisonné* que acompanhou a exposição de 1996 no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado e que é hoje incontornável referência para o seu estudo: *Mário Eloy. Exposição retrospectiva*, Lisboa, Museu do Chiado, 12 Julho a 29 Setembro 1996. Alguns desenhos que localizámos em

publicações, e que não estão presentes neste catálogo, são aqui reproduzidos com indicação da sua respectiva fonte.

⁵ Destacam-se duas perspectivas do casario da «vila cubista» (Olhão) e um retrato de Roberto Nobre. Estas três pinturas seriam expostas em esquecida Exposição de Arte apresentada em Olhão em Agosto desse ano pertencendo então a Roberto Nobre. Cf. «A Exposição de arte», in *Correio Olhanense*, Olhão, n.º121, 24 Agosto 1924, p.2.

⁶ O desenho do bailarino [Francis Graça] Florêncio, datado de 1925, foi reproduzido em raro texto de Mário Eloy, assinando como Pintor, publicado no *Diário de Lisboa*. Mário Eloy, «Um bailarino. O creador Plastico do Espaço», in *Diário de Lisboa*, 12 Maio 1925, p.2 [Figura 1].

⁷ Cf. Mário Domingues, «Posta restante: Exm.º Sr. Mário Eloy, Lisboa», in *A Tarde*, Lisboa, 29 Junho 1925, p.1.

⁸ Jorge Segurado, «Sobre Mário Eloy», in catálogo da *Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Mário Eloy. 1900-1951*, Lisboa, S.N.I., 1958.

⁹ Carta de António Ferro a Jorge Segurado, de 3 Janeiro 1954. Cf. Jorge Segurado, «Sobre Mário Eloy», in catálogo da exposição *Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Mário Eloy. 1900-1951*, Lisboa, S.N.I., 1958.

¹⁰ João Gaspar Simões, «Pintura. Nota sobre os desenhos de Mário Eloy», in *Revista de Portugal*, Coimbra, n.º2, Janeiro 1938, p.333.

¹¹ Maria João Ortigão, «Mário Eloy», in catálogo da exposição *O Rosto da Máscara* (catálogo), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Maio 1994, pp.110-113.

¹² António Rodrigues, «Do Rosto ao Espelho», in *O Rosto da Máscara* (catálogo), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Maio 1994, p.27.

¹³ Noticiado in *Diário de Lisboa*, 16 Dezembro 1927, p.1

¹⁴ «O *manéirisme* é para os que pensam em rectguarda. Marcho, procuro o meu objectivo, positivo expressionismo, ao lado

de Kokoscha [sic], o maior pintor alemão, mestre, do expressionismo». Mário Eloy, em entrevista in «Os nossos artistas. O pintor Mario Eloy comunica-nos as suas impressões da França e da Alemanha de hoje», in *Diário de Lisboa*, 3 Setembro 1928, p.4.

¹⁵ Estas duas pinturas eram apresentadas na *Exposição Geral dos Independentes (Allgemeine Unabhängige Ausstellung)*, colectiva organizada pela *Sociedade de Artistas Plásticos de Berlim (Vereinigung Bildender Künstler)*, da qual era o único estrangeiro inscrito. Na Alemanha, Eloy tinha participado também noutra importantes exposição colectiva na *Galeria Flechtheim* em homenagem a Cézanne, com o título *Seit Cézanne in Paris* (Novembro-Dezembro 1929), ao lado de uma vasta lista de nomes da história da arte moderna europeia.

¹⁶ Carta de Mário Eloy a António Ferro, Berlim, finais de 1931; publicadas por António Quadros, in *Diário Popular*, Lisboa, 21 Fevereiro 1974.

¹⁷ Em Paris, já Homem Cristo, por ele retratado, o considerava ao mesmo tempo moderno e tradicional: «Il est à la fois moderne et classique, traditionaliste dans la mesure où la tradition peut servir l'effort de rénovation constante, qui est l'orgueil et la raison d'être de l'homme majeur». Homem Cristo, «Écoutez moi», in *Exposition du peintre portugais Mario Eloy* (convite), Paris, au Sacre du printemps, 19 Abril-3 Maio 1927. O próprio pintor afirmaria também que «o cubismo na sua essência, é clássico» («Os nossos artistas. O pintor Mario Eloy comunica-nos as suas impressões da França e da Alemanha de hoje», in *Diário de Lisboa*, 3 Setembro 1928, p.4.). Mais tarde ainda se consideraria «de vanguarda, que o mesmo é dizer clássico» («Prémios artísticos 1935: O artista Mário Elói artista premiado no concurso do S.P.N.», in *Diário da Manhã*, Lisboa, 18 Abril 1935).

¹⁸ Conforme escreve de Berlim a Jorge Segurado. Era também sua intenção organizar um grande salão em Lisboa que se repetiria em Berlim. Comunica então a

sua ida a Lisboa para tais movimentações. Cf. Jorge Segurado, Jorge Segurado, *Mário Eloy, pinturas e desenhos*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982, pp.29-31.

¹⁹ Segundo apreciações de Cristovão (António Pedro) sobre as obras *O Pintor Alterberg e sua Mulher e Nu*. «O 1º Salão de Inverno. Os Pintores», in *Revolução*, Lisboa, 26 Dezembro 1932.

²⁰ Amédée Dubois de La Patellière (1890-1931) é um pintor francês que, embora hoje algo esquecido, foi importante no modernismo francês entre-Guerras e activo nos anos de Paris de Mário Eloy, desenvolvendo um expressionismo contido e atento à construção formal. É das figuras que nos apresenta mais afinidades com a obra de Mário Eloy nestes anos (1925-1935; com excepção da *fase verde*), sobretudo na pintura. Destacamos nessa aproximação a Eloy títulos da série «toiles d'intérieurs» como *La Conversation* (1926) ou *La Main près de la Table* (1927). Cf. catálogo da exposição: *Amédée de La Patellière: les éclats de l'ombre*, Roubaix: La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André Diligent; Bergues: Musée du Mont-de-piété; Nantes, Musée des Beaux-arts; Beauvais: MUDO-Musée de l'Oise, 2014-2015.

²¹ Eloy elogiou a escultura portuguesa que soube dar continuidade às pesquisas formais (e «cerebrais») de Francisco Franco, como Barata Feyo e Ruy Roque Gameiro, porque «ambos já conseguiram um certo poder abstracto, notável, dentro de próprias formas» (carta a Jorge Segurado, Berlim, 1931). Ver Jorge Segurado; *Mário Eloy, pinturas e desenhos*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982, p.28.

²² Sobre Heim Semke e a relação da sua obra com a de Eloy, cf. Fernando Rosa Dias, *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, pp.309-310.

²³ Cf. Carta de Mário Eloy a Jorge Segurado, Berlim 1931, in Jorge Segurado, *Mário Eloy, pinturas e desenhos*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982, p.30.

²⁴ É possível que esta obra tenha sido pintada nos seus últimos tempos berlinenses e que tenha acompanhado o pintor na sua viagem de regresso, embora seja de estranhar que a obra estivesse concluída (mesmo que apenas numa primeira fase) por altura do *Salão de Inverno*, sem aí ser exposta. Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, «Mário Eloy, que Expressionismo?», in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº107, Outubro-Dezembro 1995, p.36, nota 3. As análises laboratoriais revelaram que a obra teve várias correcções, na busca de um rigor formal cada vez mais austero, tornando-a obra crucial da pesquisa do pintor nesta fase. Era uma das suas obras preferidas e que o acompanharia até a oferecer a Diogo de Macedo para o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. Para as análises laboratoriais, cf. António João Cruz, «A matéria de que é feita a pintura: sobre algumas obras de Mário Eloy», in catálogo: *Mário Eloy. Exposição retrospectiva*, Lisboa, Museu do Chiado, 12 Julho a 29 Setembro 1996, pp.43-44.

²⁵ Para os realismos entre-Guerras, cf. Catálogo: *Les Réalismes. 1919-1939*, Paris: Centre Georges Pompidou, 17 Dezembro 1980 a 20 Abril 1981. Para as articulações entre classicismo e modernismo nestes anos, cf. catálogo: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid: Museu Thyssen-Bornemisza, 9 Outubro 2001 a 13 Janeiro 2002.

²⁶ O filho Mário Eloy (Mário António Horst Eloy Jesus Pereira) nasceu a 12 de Janeiro de 1929. Mário Eloy casava com a mãe da criança, Theodora Elfriede Laura Severin, conhecida como Dora, uma alemã de descendência holandesa, pouco dias depois, a 31 de Janeiro. Instalaram-se na Rua Kurfurstendam, n.º 141, tendo Mário Eloy atelier na Shuter Strasse, 25, Gartenhause III. O regresso de Mário Eloy a Lisboa em 1932, que seria definitivo, enquanto Dora e o filho (que chegaram a acompanhar Eloy nas viagens a Portugal, por poucos meses entre finais de 1929 e inícios de 1930, e de novo em

1932) regressavam à Alemanha, apartou definitivamente Mário Eloy da família. Mário Eloy (Filho) seria também pintor, e viria a Portugal em 1958, no âmbito da grande exposição retrospectiva de homenagem póstuma a Mário Eloy que o SNI organizava. Em sequência, o filho faria uma exposição individual poucos meses depois também organizada pelo SNI. Cf. catálogo: *Exposição de Pintura de Mário Eloy (Filho) no Salão de Exposições do Secretariado Nacional de Informação*, Lisboa: Palácio Foz, Maio 1959. Para as informações biográficas, cf. catálogo: *Mário Eloy. Exposição retrospectiva*, Lisboa, Museu do Chiado, 12 Julho a 29 Setembro 1996.

²⁷ Diogo de Macedo aborda essas dificuldades e relata que na Alemanha, «para ganhar o pão», Mário Eloy terá enfileirado «nas bichas de figurantes anónimos do cinema». Diogo de Macedo, «A propósito de um hábito de Mário Eloy», in *Mundo Literário*, Lisboa, n.º 7, 22 Junho 1946, p.12.

²⁸ A destacar na pintura desta fase de pesquisa formal de um *classicismo severo* títulos *Frau mit den roten Fischen* (Mulher com Peixes vermelhos, 1931) [n.º 53], *Auto-retrato* (c.1931-1932 [n.º 56], Nu (1931-1932) [n.º 60], *Pintor Altberg e mulher* (c.1932) [n.º 57], *Retrato de Ruth Walden* (c.1932-33) [n.º 58], *O Livro Azul* (c.1933) [n.º 61], *Jeune Homme/Retrato de Paulo Ferreira* (c.1934) [n.º62], ou ainda *Lisboa-Varina* (1934) [n.º63].

²⁹ Sabe-se que a doença afectaria Mário Eloy (filho) (1929-1975), também pintor, que já perturbado pela doença seria vítima de incêndio no atelier onde faleceria e se perderia parte da sua obra. A doença também vitimaria o neto, Sérgio Eloy (1959-2004), um dos precursores da abstracção na fotografia em Portugal, que se recusaria a casar e ter filhos para suspender a fatal hereditariedade da sua doença. Sobre Sérgio Eloy, cf. «Estúdio Sérgio Eloy abre ao público no Vale de Santarém», in *Correio do Ribatejo*, 4 Dezembro 2009, pp.1, 3.

³⁰ O lirismo, apesar de não estudado a fundo, tem sido bem apontado por alguns historiadores e críticos de arte

portugueses como uma das marcas fortes da arte moderna portuguesa. Para a tese do lirismo na arte Portuguesa, cf. Bernardo Pinto de Almeida; «A tradição expressionista lírica na arte portuguesa do século XX», in *VII Bienal Internacional de Arte, Pontevedra* (catálogo), Agosto 1986; Catálogo da exposição *Azares da Expressão ou a Teatralidade na Pintura Portuguesa. Algumas obras do CAM* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro-Dezembro 1987; Rui Mário Gonçalves, «Um Grito Claro - Un Cri Limpide - A Limpid Whoop», in catálogo da exposição: *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa / Ce qu'il y a de Portugais dans l'Art Moderne Portugais / What is Portuguese», in *Modern Portuguese Art*, Lisboa: Palácio Foz, Junho-Setembro 1998, p.30. Para a questão da ingenuidade, noção para nós mais relevante para o entendimento da arte portuguesa destes anos Entre-Guerras, cf. Fernando Rosa Dias, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011.*

³¹ Mário Eloy, entrevista in «Os nossos artistas. O pintor Mário Eloy comunica-nos as suas impressões da França e da Alemanha de hoje», in *Diário de Lisboa*, 3 Setembro 1928, p.4.

³² Mário Eloy, in *Catálogo do I Salão dos Independentes*, Lisboa, 1930, p.28.

³³ Fernando Rosa Dias, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, pp.253-254.

³⁴ Esta figura do burguês (*Die Spiessburger*) de George Grosz influenciou alguns artistas portugueses, entre as décadas de 1920 e 1930, destacando-se a pintura e desenho de Mário Eloy e Júlio dos Reis Pereira, mas também vários desenhos de Bernardo Marques e Arlindo Vicente. Para a influência de Gorge Grosz na arte moderna portuguesa, cf. Fernando Rosa Dias, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, sobretudo pp.191-194, 339-340, 367-368.

³⁵ *Ibidem*, p.255.

³⁶ *Ibidem*, p.255-256.

³⁷ *Ibidem*, p.256.

³⁸ *Ibidem*, p.256.

³⁹ Diogo de Macedo, «A propósito de um hábito de Mário Eloy», in *Mundo Literário*, Lisboa, n.º7, 22 Junho 1946, p.5.

⁴⁰ Diogo de Macedo, «Notas de Arte. O pintor Mário Eloy», in *Ocidente*, Lisboa, Vol. XLI, n.º 163, Novembro 1951, p.194.

⁴¹ Embora dificilmente Mário Eloy tenha visto *Guernica*, relatos e reproduções terá recebido da sua apresentação mundial no pavilhão espanhol da *Exposição Internacional de Paris* (1937), onde amigos do artista participavam em trabalhos para o pavilhão português, como Jorge Segurado ou Carlos Botelho.

⁴² Para influência de *Guernica* em António Dacosta, cf. Rui Mário Gonçalves; *António Dacosta*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, pp.23-24; ou ainda: Fernando Rosa Dias, *António Dacosta - A Tentação Mítica*, Angra do Heroísmo: Secretaria da Direcção Regional da Cultura / Direcção Regional da Cultura, Lisboa: FBAUL-CIEBA, pp.58-61, 79-87.

⁴³ Cf. Fernando Rosa Dias, *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, pp.220, 222.

⁴⁴ Note-se que Mário Eloy tinha uma família ligada ao teatro, por via algo amadora, e que ele própria tinha hesitado inicialmente entre a carreira de actor ou de pintor. Conhecem-se figurinos para teatro que desenhou por volta de 1915. Quando começava a ser conhecido como pintor chegou mesmo a participar como actor em algumas peças no *Politemia* pela companhia de Amélia Rey Colaço (que o incentivou para a pintura), estreando-se com a peça *Madame Colibri* de Henry Bataille (cf. «Teatros e Cinemas - Mario Eloy», in *A Capital*, Lisboa, 20 Dezembro 1922, p.3.). Também trabalhou no atelier do cenógrafo Augusto Pina onde preparou a sua primeira exposição individual em 1924 com Alberto Cardoso. E em

1925 concebeu o pano de boca de cena para o projecto do Teatro Novo de António Ferro e José Pacheko, tal como concebeu o já referido desenho do actor Joaquim de Oliveira no papel de O *Knock do Teatro Novo* [n.º 105]. Para esta última colaboração, cf. C. S., «Primeiras representações. Teatro Novo - "Knock ou a Victoria da Medicina" comédia em 3 actos, original de Jules Romains, tradução de Fernanda de Castro.», in *A Capital*, Lisboa, 5 Junho 1925, p.3.

⁴⁵ Diogo de Macedo, *Mário Eloy. 1900-1951*, Lisboa: Artis, 1958, pp.11-12. Ver ainda, Alexandra Reis Gomes, *Mário Eloy e o Modernismo*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1986, pp.10-11. A sua morte só seria percebida cerca de um mês depois pelos amigos e então noticiada. Cf. João Gaspar Simões, «Morreu Mário Eloy - Viva a sua Arte!», in *Diário Popular*, Lisboa, 17 Outubro 1951; ou ainda «Faleceu o pintor Mário Eloy que marcou uma forte personalidade», in *O Século*, Lisboa, 8 Novembro 1951

⁴⁶ Hegel recuperou a ideia da arte como manifestação sensível da ideia, colocando a sua própria história segundo três momentos de uma tensão entre a *forma* e a *ideia*, a que chamou de «forma simbólica», «forma clássica» e «forma romântica». Para estas questões da forma romântica, cf. Hegel, *Esthétique*, Paris: Librairie Générale Française, 2004, p.644 e seguintes, e ainda 728 e seguintes. Para síntese, cf. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'Invention du Goût à L'Âge Démocratique*, Paris: Grasset, 1990, pp.179-203. Evidentemente, o que aqui fizemos foi uma mera aplicação por via analógica destas noções de Hegel, enquanto modo de operar entendimentos da obra de Mário Eloy.

⁴⁷ Manuel Mendes, «A História de um Pintor», in *Primeiro de Janeiro*, Porto, 18, Novembro 1959.

⁴⁸ Cf. «Faleceu o pintor Mário Eloy que marcou uma forte personalidade», in *O Século*, Lisboa, 8 Novembro 1951.

⁴⁹ Fernando Rosa Dias, *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, pp.256-257.

⁵⁰ Cf. João Gaspar Simões, «Morreu Mário Eloy - Viva a sua Arte!», in *Diário Popular*, Lisboa, 17 Outubro 1951; ou ainda «Faleceu o pintor Mário Eloy que marcou uma forte personalidade», in *O Século*, Lisboa, 8 Novembro 1951

⁵¹ Maria do Carmo Rodrigues, «Mario Eloy», in *Diário de Notícias*, Funchal, 27 Março 1958.

⁵² José Gomes Ferreira, «A Imitação dos Dias. O que torna as coisas Belas?», in *Gazeta Musical e de todas as Artes*, Lisboa, nº85, Abril 1958, p.64.

⁵³ Missiva que acompanhava a assinatura em recibo improvisado da venda da pintura *Amor* (1935), a Dario Martins, administrador da revista *Sudoeste*. Cf. catálogo: Mário Eloy. Exposição retrospectiva, Lisboa, Museu do Chiado, 12 Julho a 29 Setembro 1996, p.150.

⁵⁴ João Gaspar Simões, «Pintura. Nota sôbre os desenhos de Mário Eloy», in *Revista de Portugal*, Coimbra, nº2, Janeiro 1938, p.332.

⁵⁵ Fernando Rosa Dias, *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, pp.257-258.

Louise Bourgeois, une artiste intéressée par l'hystérie

Sylvie Coëllier

Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Aix-Marseille Université;
Laboratoire d'Études en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux
Presses Universitaires de Provence.

sylviecoellier@wanadoo.fr

Résumé

Au XX^{ème} siècle l'intérêt (au sens d'opposition au désintéressement kantien) des artistes à leur art les a amenés à fouiller les tréfonds de leur psyché pour chercher les origines de leur création, à pousser plus d'une fois l'exploration jusqu'à la limite fragile entre art et folie. Pour certains cette quête a simultanément révélé le rôle de « garde-fou » de l'art. Ainsi en a-t-il été pour Louise Bourgeois. Inquiète de partager la folie de son frère schizophrène, montrant à la mort de sa mère des symptômes d'hystérie, l'artiste prend du recul grâce à son mariage qui l'amène à New York à partir du début de la seconde Guerre mondiale. Mêlée alors au milieu surréaliste réfugié qui valorise l'hystérie, elle approfondit sa connaissance de sa psyché, commence la sculpture et initie un dialogue avec un psychanalyste. Le texte examine d'une part les premières expositions de Louise Bourgeois, de ses *Personages*, en extrayant les interprétations établissant des rapports entre ces figures et les facteurs hystériques. De ces débuts artistiques l'article opère un bond temporel jusqu'à la dernière série d'œuvres, inaugurées par *Cell 1*, faisant l'hypothèse que cette œuvre est un condensé de l'attitude artistique de Louise Bourgeois. L'installation en effet déploie l'étendue de ses réminiscences et de ses angoisses psychiques, et offre la verbalisation du rôle qu'a tenu pour elle la création plastique. Car *Cell 1* fait apparaître publiquement pour la première fois la phrase « Art is a guaranty of sanity », assumant ainsi que la mise en visibilité de la folie par l'art est la seule thérapie de vie.

Mots Clé

Louise Bourgeois; Sculpture; Hystérie; Psychoanalyse; Réminiscences.

Abstract:

In the twentieth century, the interest (in the sense of opposition to Kantian disinterestedness) of artists in their art led them to delve into the depths of their psyche to search for the origins of their creation, more than once pushing this exploration to the fragile boundary between art and madness. For some, this quest has simultaneously revealed the role of art as a "safeguard". This was the case for Louise Bourgeois. Worried about sharing the madness of her schizophrenic brother, showing symptoms of hysteria after the death of her mother, the artist took a step back thanks to her marriage, which brought her to New York at the beginning of the Second World War. Mixed with the surrealist refugee milieu that valued hysteria, she deepened her knowledge of her psyche, began sculpting and initiated a dialogue with a psychoanalyst. The text examines Louise Bourgeois' first exhibitions of her Personages, extracting interpretations that relate these figures to hysterical factors. From these artistic beginnings, the article takes a temporal leap to Cell 1, which inaugurates the last major series of works by the artist, hypothesising that this installation is a condensation of Louise Bourgeois' artistic attitude. The work unfolds the extent of her reminiscences and psychic anguish, and furthermore offers a verbalisation of the role that plastic creation has played for her. For Cell 1 makes the phrase "Art is a guaranty of sanity" appear publicly for the first time, thus assuming that making madness visible through art is the only possible therapy.

Keywords

Louise Bourgeois, Sculpture, Hysteria, Psychoanalysis, Reminiscences.

Dans le premier chapitre de *l'Homme sans contenu*, Giorgio Agamben¹ confronte la conception kantienne de l'art à la réaction de Nietzsche dans la *Généalogie de la morale* et en tire des conclusions qu'il rapporte à l'histoire occidentale récente. On sait comment Kant définit le beau comme « plaisir désintéressé », et comment pour lui, l'art, qui est à la recherche du beau, doit être reçu avec le même désintéressement. Nietzsche argumente avec vigueur que Kant ne s'occupe que du spectateur et non de l'artiste dont les créations démontrent au contraire l'ampleur de l'intérêt qui le guide. Pour Agamben, Nietzsche est, comme toujours, « bon prophète », car il formule ainsi un déplacement de la réflexion. Il pointe ceci : à la naissance de l'esthétique correspondait l'émergence d'un spectateur désintéressé. Mais désormais, l'objet d'attention de la réflexion sur l'art devient l'artiste intéressé. Ainsi le spectateur contemporain et postérieur de Nietzsche suivrait un processus de retrait esthétique ; en revanche, « on » assisterait, « du point de vue de l'artiste, à un processus opposé² ». Ce processus d'intéressement de l'artiste à son art et à sa position d'artiste a amené celui-ci, celle-ci, à des enquêtes de formes et des démarches d'introspection quelquefois extrêmes, traduites dans des œuvres faisant remonter des profondeurs du psychisme les contours de la folie. Ainsi en fut-il de Vincent van Gogh, intéressé à l'extrême par une relation d'authenticité à son art, comme on le lit, relève Agamben, sur le billet trouvé dans [sa] poche le jour de sa mort : « Eh bien, mon travail à moi, j'y risque ma vie, et ma raison a sombré à moitié.³ » Par ailleurs le philosophe, citant Edgar Wind, s'accorde à dire qu'aujourd'hui, l'art est sorti de la sphère de *l'intérêt* pour être seulement *intéressant*, contrairement à ce qu'il en était, par exemple, lorsque Platon pensait la poésie dangereuse pour la cité. Ajoutons ici que les artistes les plus engagés dans un « intéressement » à leur art jusqu'aux limites les plus extrêmes (Van Gogh, Artaud, Francis Bacon, les actionnistes viennois⁴) exercent une attraction fascinatoire, sans doute constructive pour le public à titre individuel, mais qui ne se traduirait plus en puissance sociale (n'en déplaise à Beuys). A cet égard Agamben invoque Artaud affirmant que la culture authentique s'est perdue au profit d'une idée occidentale de l'art « inerte et désintéressée », et non plus « magique et violemment égoïste⁵ ». Si l'égoïsme de l'art n'a plus d'impact sur la vie publique, il est en revanche tentant d'accorder les termes d'Artaud à la démarche personnelle de Louise Bourgeois. Car l'artiste n'a cessé, à partir du moment où elle s'est investie dans l'art, de mettre en scène ses introspections les plus obsessionnelles mais en les renversant au profit de sa propre sauvegarde mentale, en faisant de ses œuvres des fétiches magiques.

Louise Bourgeois : une jeunesse choyée...

L'art de Louise Bourgeois est donc éminemment intéressé, retourné sur sa

propre construction psychique. C'est l'authenticité – qui est peut-être aussi la duplicité – de ses émotions qui confère à ses œuvres un imaginaire que le public peut partager. Dans cette configuration, la psychanalyse joue un rôle éminent, comme il en est de très nombreux artistes de sa génération, des surréalistes à Pollock. Ces derniers ont eu souvent une attitude ambiguë ou double vis-à-vis de cette nouvelle discipline, tôt reçue aux Etats-Unis où Louise Bourgeois vit à partir de 1938. Pour certains la psychanalyse fournit de riches narrations ; elle est un outil pour comprendre les arcanes du moi profond dans ses relations aux origines de l'art et de l'humanité. Mais pour d'autres artistes, ou les mêmes, il s'agit de l'aborder avec méfiance en ce qu'elle prétendrait résoudre les traumatismes psychiques qu'ils sentent être les moteurs de leur art. C'est le cas de Louise Bourgeois qui a ainsi, au-delà de sa défiance, exploré pour son art les processus psychanalytiques afin d'endiguer le débordement de ses angoisses névrotiques.

A priori Louise Bourgeois semble née sous des auspices favorables : ses parents sont riches et cultivés, ils traitent d'art – précisément d'artisanat d'art puisqu'ils restaurent et vendent des tapisseries anciennes. Les photographies parvenues de l'enfance de l'artiste et de son adolescence laissent assez peu présumer qu'elle souffre d'angoisses ou d'hystérie. A 14 ans on la voit sourire dans une robe Coco Chanel, à 18 ans, elle passe ses vacances à Nice dans une tenue de Sonia Delaunay, va en Angleterre en avion (on est en 1929). Pourtant, les relations familiales de son enfance et de sa jeunesse qui ont servi de matériau à son art démontrent des rapports compliqués. Ceux avec le père ont été amplement commentés par l'artiste elle-même comme le suggère le titre de la réunion de ses écrits⁶. D'autres événements traumatiques se lisent à travers sa biographie⁷. Née le 25 décembre 1911, Louise Bourgeois est seconde après une sœur aînée, mais elle remplace sans doute, comme il en fut de Vincent Van Gogh, un enfant mort prématurément, en l'occurrence une fille, alors que le père, Louis Bourgeois, attend depuis son mariage un garçon. Le processus d'identification de l'enfant se complique de son prénom, Louise, féminin du prénom du père. Le seul garçon de la famille, Pierre, naît en 1913. Or, il développe une « obusite », un stress intense dû à la guerre, et bientôt une schizophrénie qui l'amène entre 1939 et 1945 à détériorer la maison familiale (celle-ci était occupée par les Allemands), au point qu'il est conduit à l'hôpital du Val-de Grâce puis interné en décembre 1945. Il meurt à l'hôpital psychiatrique de Villejuif en mai 1960, à 47 ans. Comment les enfants Bourgeois vécurent-ils la maladie de Pierre ? On sait qu'en 1950, alors que Louise revient en France avec son mari pendant presque un an, elle ne rend visite à son frère qu'une fois. On ignore si au cours d'autres voyages elle retourne le voir. C'est qu'elle a peur : « I am afraid of insanity. At least, I think that my brother in his house does not suffer »⁸ [J'ai peur de la folie. Au moins, je pense que mon frère dans sa maison ne souffre pas] (elle parle de l'hôpital psychiatrique). Elle culpabilise.

Marie-Laure Bernadac note chez l'artiste un précoce besoin obsessionnel d'écrire⁹, et sans doute dessine-t-elle beaucoup dans son enfance et son adolescence, mais c'est essentiellement pour aider sa mère à la restauration de cartons de tapisseries. Louise Bourgeois ne fait pas d'emblée de l'art son occupation principale. Après ses études au Lycée Fénelon, elle dessine encore, sans doute, mais pour l'entreprise familiale, et se partage entre des études universitaires en mathématiques et géométrie et un diplôme de conférencière du Louvre. C'est à la suite de la mort de sa mère, en 1932, qu'elle commence à se consacrer véritablement à la pratique artistique¹⁰, ainsi que le montrent les recherches de Philip Larratt-Smith dans l'ouvrage *Louise Bourgeois, The return of the Repressed* [Le retour du refoulé]¹¹. Cette mort de la mère, après des années de maladie et de faiblesse, aurait en ce sens été pour la future artiste un déclencheur de la nécessité irréprensible de dresser un « garde-fou », un barrage contre la folie, celle qu'elle ressent, celle qu'elle voit chez son frère. En 1928-1929 surtout, et jusqu'en 1932, Louise s'est occupée intensément de sa mère : elle en a été la garde-malade¹². Or selon Breuer, dans *Etiologie de l'hystérie*, l'ouvrage de 1895 écrit avec Freud, le phénomène constitutif de l'hystérie est un trauma vécu dans un état hypnoïde, et cet état « peut être favorisé par certaines situations, par exemple, donner des soins à un être cher ». En effet, « par suite de la tranquillité extérieure qu'il impose, le rôle de garde-malade exige une concentration d'esprit sur un seul objet, une attention portée sur la respiration du malade, c'est-à-dire que sont réalisées les conditions mêmes de tant de procédés d'hypnotisme. L'état crépusculaire ainsi créé se trouve envahi par des sentiments d'angoisse.¹³ » Cet état a pour conséquence un clivage de la vie psychique, avec des événements refoulés qui font retour sous forme de réminiscences. A la suite de leur ouvrage, Breuer et Freud discutèrent du rôle de l'état hypnoïde comme cause ou conséquence de l'hystérie¹⁴. Cause ou conséquence, la dévotion de Louise Bourgeois à sa mère malade fut apparemment intense¹⁵. Son chagrin à sa mort fut manifestement outrancier, voire surjoué (elle se jette sur le cercueil, veut dormir dans le lit de sa mère), au point que son père l'accuse de chantage affectif, ce qui amène en retour Louise à se jeter dans la rivière qui coulait au fond du jardin, obligeant son père à la repêcher... L'année suivante, elle commet une autre action suicidaire, également due à la contrainte de son père qui la presse de se marier et qui arrange un voyage en automobile avec un candidat. La jeune femme se jette hors du véhicule et avale une grande quantité de Gardéнал...¹⁶

Un symptôme d'hystérie apparaît plus tard : la persuasion d'être stérile comme le note Marie-Laure Bernadac¹⁷. Après avoir rejeté plusieurs prétendants, Louise Bourgeois rencontre à Paris en 1938 Robert Goldwater, qui publie à cette époque une thèse devenue incontournable sur la question, *Primitivism in modern Art*¹⁸. Elle l'épouse 19 jours plus tard, le rejoint à New York et dans l'année qui suit, ne se voyant pas enceinte, elle entame une

procédure d'adoption d'un petit garçon en orphelinat à Bordeaux (elle a deux fils immédiatement après l'arrivée de l'orphelin à New York...) Elle a quitté Paris, dira-t-elle plus tard, pour échapper à la promiscuité de sa famille. Mais elle ne cesse de penser qu'elle a abandonnée celle-ci ou bien que c'est sa famille qui l'a abandonnée...

Etiologie de l'hystérie

Il semble que ce soit pendant la guerre de 1939-1945 que Louise Bourgeois se saisit du caractère exploratoire et thérapeutique de l'art par rapport à ses angoisses, ses incertitudes et ses culpabilités. Il faut dire que son environnement newyorkais est particulièrement susceptible de favoriser des questionnements artistiques (mais il pourrait être intimidant). Elle rencontre les nombreux artistes que connaît personnellement son mari (Duchamp, Miro, Zadkine...). D'autre part, le couple accueille les surréalistes et autres réfugiés heureux de pouvoir parler français (Breton, Masson...¹⁹). Elle estime alors sans doute que sa formation artistique est insuffisante, car elle s'inscrit à l'Art Students League. Elle suit simultanément des cours de psychologie à l'Université de New York, ce qui est une autre façon d'approfondir ses investigations sur elle-même. En 1945, elle a lu Wilhelm Reich, et ses notes mentionnent aussi Freud, Melanie Klein, Wilhelm Steckel, Otto Rank, Carl Jung, Helene Deutsch... C'est au cours de ces mêmes années de guerre qu'elle commence la sculpture. En 1949, elle se reconnaît dans les descriptions de l'*Etiologie de l'hystérie*, qu'elle lit en 1947²⁰. Ainsi note-t-elle dans son journal :

« Autodestruction sous forme de destruction de mon mariage. - L'étiologie de l'hystérie chez Freud -

On peut toujours faire remonter les symptômes hystériques aux souvenirs sexuels réprimés qui ont généralement eu lieu (expérience).

Les souvenirs peuvent venir à la conscience beaucoup plus tard, à la puberté - Mon père se promenant en chemise de nuit en tenant son sexe. »²¹

On sait comment l'hystérie étudiée par Charcot a alimenté les premières déductions de Freud. C'était alors par excellence la « folie » des femmes, une folie à laquelle les surréalistes ont conféré aura et séduction en la déclarant « la plus grande découverte poétique du XIX^e siècle »²². Dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, l'hystérie est dite présenter des « tableaux cliniques très variés » possiblement accompagnés de symptômes corporels (paralysie, boule dans la gorge) ou de phobies. Dans *The Return of the Repressed* le critique Donald Kuspit dresse, certes bien plus tard, le portrait de Louise Bourgeois dans l'ouvrage dirigé par Philip Larratt-Smith : elle est particulièrement obsessionnelle, phobique par moments, - agoraphobe et sujette à la peur du vide-, elle exprime le sentiment répété de n'être rien (pour compenser un sentiment d'omnipotence) ; elle est narcissique et

coupable de l'être. Elle se considère « mauvaise » en société et pense que l'art doit la rendre socialement plus acceptable²³. Les articles concernant l'hystérie dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* précisent que celle-ci se manifeste le plus souvent par le refoulement, et la quasi impossibilité d'abréaction²⁴. Or l'abréaction est une « décharge émotionnelle par laquelle le sujet se libère de l'affect lié au souvenir d'un événement traumatique²⁵ ». Si elle est impossible, le retour au passé – les réminiscences dont souffre l'hystérique, comme le dit Freud – ou les retours du refoulé ne peuvent opérer une libération des affects. Ils ne peuvent que se reproduire avec plus ou moins d'intensité selon les événements de la vie. En avril 1951, Louis Bourgeois meurt, et des symptômes apparaissent chez Louise. « Perdre mon père – c'est comme si on me castrait je perds tout de même l'équilibre (...) je ne pouvais plus marcher dans la pièce sans me tenir, quel effondrement du system digestif et dizziness [sic]²⁶ ». Elle a des insomnies, des crises d'angoisse. Dès avant la mort de son père, elle souffre périodiquement de dépression, mais après 1951, cette dépression ralentit sa production artistique : elle ne crée plus que sporadiquement entre 1952 et 1960. Elle n'a alors pratiquement que des expositions collectives avec des œuvres déjà réalisées et n'aura une exposition personnelle avec de nouvelles productions qu'en 1964²⁷. Entre temps, après avoir consulté des médecins pour ce qu'elle nomme une « infection du système nerveux »²⁸, elle commence une psychanalyse en 1951, abandonne le premier thérapeute pour le docteur Henry Lowenfeld à partir de janvier 1952. Elle reste en contact étroit avec lui jusqu'à sa mort en 1985. Donald Kuspit a dénombré plus de 60 séances en 1952, 28 l'année suivante, et 5 séances seulement la quatrième année... Toutefois l'artiste poursuit l'analyse jusqu'en 1966, ralentit puis reprend en 1973, à la mort de son mari, avec 23 séances cette année-là, 18 en 1975. Il est pourtant arrivé à Louise Bourgeois de nier avoir pratiqué une cure : « Je n'ai jamais suivi d'analyse ; mes amis l'ont fait et leur état s'est empiré²⁹ » Ou encore : « L'analyse est une arnaque/ est un piège/...³⁰ etc. Il faut en cela penser qu'elle poursuit avec Lowenfeld un dialogue destiné à son auto-réflexion, et non une thérapie, car celle-ci est l'œuvre de l'art. Sur une note de mai 1952, elle écrit – en anglais : « Freud says = art is a form of neurosis vs/ neurosis is a form of art – for the sake of discussion [Freud dit : l'art est une forme de névrose /versus/ la névrose est une forme d'art – pour le plaisir de la discussion³¹. » On peut imaginer les discussions sans fin de l'artiste avec son psychanalyste... « L'analyse est un jeu au chat et à la souris », écrit-elle encore.

Sculptures totems

Peut-on deviner par les œuvres comment l'art fait rempart contre la dépression, contre l'hystérie, sans référence excessive à la narration familiale rétrospective abondante qui caractérise le discours de et sur Louise Bourgeois, mais sans négliger les épisodes de sa vie qui sont le matériau de son

art ? Un choix s'impose. Peu avant la mort de son père, Louise Bourgeois eut deux expositions personnelles à la galerie Peridot de New York, respectivement en 1949 et en octobre 1950. Une troisième exposition, sculptures et dessins, eut lieu dans la même galerie en avril 1953. Ce fut la dernière avant plusieurs années. Les deux premières expositions sont bien documentées, car elles ont fait l'objet de réévaluations critiques et de recherches à l'aune de la psychanalyse.

La première exposition présentait 17 sculptures. Elles sont très abstraites, mais suffisamment anthropomorphes pour qu'on y saisisse des *Personages*, ainsi que Louise Bourgeois les nomme en anglais (*Figures* en français). Elles sont souvent qualifiées de totems, selon le nom que l'on attribue aux sculptures verticales exotiques, indiennes ou océaniques ; ce n'est pas sans pertinence car ces dernières étaient fatalement familières à Louise Bourgeois du fait des recherches de son mari, sans mentionner le goût des surréalistes pour ces sculptures. Les *Personages* sont tous verticaux, très effilés, de hauteur humaine ; plusieurs indices suggèrent l'emplacement d'une tête, ou de jambes. Leur bois, du balsa, est peint en noir, en blanc ou en rouge. Dans cette première exposition, ces sculptures, dont la base est pour la plupart réduite à un point, sont sans socle, et non suspendues. La ténuité de leur appui au sol n'est pas sans convoquer la minceur sur laquelle repose le départ de l'envol de *l'Oiseau dans l'espace* de Brancusi, dont le Moma avait acquis en 1934 un exemplaire de bronze poli. Les sculptures de Bourgeois comme *l'Oiseau* de Brancusi ont une qualité indéniablement phallique.

L'artiste avait eu l'intention première de visser ses sculptures dans le sol afin qu'elles puissent pivoter³². Devant l'interdiction formelle du galeriste d'altérer son parquet de chêne, certaines sculptures furent appuyées contre les murs. Louise Bourgeois insiste sur le fait que leur disposition suivait « un schéma au sol fait de points », destiné à établir des liaisons entre les œuvres au moyen d'une « géométrie symbolique », « la géométrie des solides en tant que symbole d'une sécurité émotionnelle.³³ » Cette organisation concertée de sculptures sans socle fabriquait ce que la critique reconnaîtra plus tard comme étant la préfiguration d'un « environnement », soit une forme qui ne se répandra qu'au début des années 1960. Pour l'artiste, cette disposition pouvait être là encore issue d'une compréhension fine de Brancusi et de ses sculptures aux formes se répondant l'une l'autre dans l'espace. La qualité environnementale qui permet au visiteur de se sentir entouré était cruciale pour Louise Bourgeois, car ces « *Personages* » étaient pour elle ses proches, qu'elle avait abandonnés et qui lui manquaient. Ils avaient donc valeur de « sécurité émotionnelle ». Ils devaient lui renvoyer la présence fantomatique des siens que la qualité totémique des figures rendait protectrice. « S'il y avait eu des socles », explique Louise Bourgeois en 1974, « ils auraient isolé les figures, non seulement du spectateur mais aussi les unes par rapport aux autres (...) L'observateur n'est plus simplement un spectateur, il est à même

de progresser de l'état d'observation à celui de collaboration³⁴.» Cet agencement évite la « dislocation » entre les figures sculptées et le spectateur. Or, explique-t-elle en semblant amalgamer l'expérience du spectateur à la sienne : « La dislocation est analogue à l'état de passivité. Il est rejeté [ici] et se transforme en état d'existence active ». Grâce au dispositif sans socles, « c'est la dislocation, la transformation d'un individu passif, déprimé par une *crise de conscience*, en un individu soudain rendu actif - le passage de la mort à la vie à travers l'acte créateur³⁵.»

Au-delà de cette composante environnementale, ces Figures de leur minceur hiératique transmettent un sentiment de solitude. C'est ce que l'un des critiques de l'exposition remarqua, écrivant que les *Personages* « seemed intended to convey through their severity of treatment the tragedy of isolation » [semblaient destinées à transmettre à travers leur sévérité de traitement la tragédie de l'isolement]³⁶. Pour le public, la ténuité de leur appui soulignait probablement la vulnérabilité des œuvres, l'éventualité d'une chute (ce qui n'apparaît plus dans les expositions récentes où ces œuvres sont désormais fixées sur des carrés de métal et généralement disposées hors de portée du public).

En 1950, dans la seconde exposition à la galerie Peridot, un autre critique voit « a disturbed spirit at work » [un esprit perturbé au travail]³⁷. Louise Bourgeois montre une nouvelle série de sculptures, dont l'une, nommée *Sleeping figure*, est acquise au cours de l'année suivante par le Museum of modern Art avec l'appui d'Alfred Barr. Il s'agit d'un haut et mince totem de 187,9 cm, doté de deux minuscules « pieds » qui ne pourraient soutenir la sculpture si elle ne possédait deux fins étais qui dépassent le *Personage* en hauteur et qui, disposés en légère oblique, assure un équilibre précaire mais effectif, et donc une autonomie de la sculpture. Ces étais ménagent de l'espace entre le personnage et eux-mêmes, rappelant les totems des îles Salomon dont l'entrelacement spatial à partir d'un même tronc de bois avait aussi inspiré Giacometti pour *L'Objet invisible* (1934). Accrochés à la silhouette centrale au niveau des « épaules », ces étais peuvent référer à des bras ou à de hautes béquilles. L'artiste dit plus tard (en 1994) que l'œuvre était « une figure guerrière qui ne peut faire face au monde et est sur la défensive. La tête est une sorte de masque et les bras sont des lances.³⁸ » La mention du masque rappelle le célèbre récit du « hasard objectif » qui permit à Giacometti de terminer la tête de *L'Objet invisible* en trouvant aux puces cet objet de protection de la guerre de 1914³⁹. Si les figures de l'exposition sont à nouveau des substituts d'êtres manquants, il est plus que tentant d'en considérer certains comme des autoportraits (toute œuvre n'est-elle pas aussi autoportrait?). Cette figure guerrière - mais encore endormie - donne ainsi une image du rêve de Louise Bourgeois de se battre pour assurer sa place d'artiste (à la mesure de Giacometti?). Dans une étude féministe, Anne Gibson a interprété l'effet délibérément fragile de la sculpture dressée comme une autoreprésentation de

l'artiste tentant de s'approprier la force phallique du milieu artistique, alors dominé par le surréalisme⁴⁰. L'historienne Mignon Nixon de son côté a une interprétation proche mais associe le caractère « endormi » au stéréotype surréaliste de la femme passivement réceptrice des désirs masculins, un cliché que renverserait Louise Bourgeois en figure phallique inactive et nécessitant des béquilles⁴¹. Nixon associe également la figure à l'hystérique freudienne, dont la marche est instable ou paralysée. « Mes premières œuvres, c'est la peur de tomber » dit en 1994 Louise Bourgeois. « Ensuite, ça s'est transformé en art de tomber. Comment tomber sans se blesser. Plus tard, c'est devenu l'art de s'accrocher⁴²».

Cell 1: « La souffrance est la rançon du formalisme »

Quarante années après les expositions de la galerie Peridot, et après avoir favorisé le marbre et le latex pendant trois décennies, Louise Bourgeois ne craint plus de tomber. Elle inaugure à 80 ans avec audace une forme nouvelle, les *Cells*, les cellules, dont on peut penser sans doute que la disposition en système clos était en germe dès le schéma au sol des sculptures à la galerie Peridot, et plus encore dans l'environnement de panneaux articulés intitulé *Lair* [Terrier] de 1986 acquis par le MoMA. Il semble que le mode de l'installation exposé dans les années 1980 dans les musées à New York et le confort d'une reconnaissance grandissante aient pu aussi stimuler l'artiste et l'inciter à travailler en très grandes dimensions. Les « cellules » contiennent de véritables mises en scène dans lesquelles Louise Bourgeois convoque l'imaginaire de son passé, sa réalité fantasmatique. Le choix du mot *Cell*, cellule, est en soi porteur d'image. Dans un entretien de 1995, l'artiste dit qu'il s'agit d'une « métaphore intellectuelle » qui renvoie à la cellule de prison et aux cellules sanguines⁴³. Elle ne mentionne pas la cellule monacale, l'isolement dans lequel l'artiste doit se retirer pour créer, ni la cellule psychiatrique enfermant les malades en crise. Selon ce que l'artiste précise auprès de Suzanne Pagé et de Béatrice Parent à l'occasion de sa grande exposition parisienne de 1995, c'est que les cellules viennent d'un « désir de séparer les choses. Lorsqu'on a un problème, ajoute-t-elle, la façon d'y trouver une solution peut être d'en séparer les éléments avec un esprit analytique. (...) Ainsi chaque cellule a un sujet différent de tous les autres⁴⁴ ».

Si la *Cell 1*, de 1991, n'est pas la plus spectaculaire ou la plus connue, nous ferons l'hypothèse qu'elle est déclarative des fondements émotionnels à partir desquels l'artiste déploie ses œuvres. Nous avancerons même - bien que les termes en paraissent incongrus pour l'art de Louise Bourgeois - que le sujet de cette cellule inaugurale est le fondement théorique permettant de décliner dans chacune des cellules suivantes un « sujet » plus spécifique. *Cell 1* est un espace presque clos -secret- fait de panneaux de portes et d'une fenêtre aveugle qui sont manifestement des éléments de récupération, qui ont donc un passé : les panneaux sont inégaux, la couleur

en est ternie, ils montrent des traces d'usure. Le spectateur n'a pas accès à l'intérieur de la cellule, excepté visuellement par un écart ménagé entre deux portes : il est donc amené à se pencher et glisser son buste pour voir la totalité de la cellule, dans une attitude d'indiscret. Il découvre alors un lit à une place, un de ces lits métalliques d'hôpitaux ou de pensionnats, dont le sommier est une grille de fer visible sur toute la longueur de la couche : on peut de ce fait l'imaginer aussi comme un lit de prison. Sur un oreiller un peu plat des cercles concentriques rouge signalent la place de la tête : dans le contexte, on peut interpréter ces cercles comme l'irradiation de la souffrance mentale. Le reste du lit est recouvert de trois pièces de tissu. Ce sont des sacs postaux, en jute probablement, et dont on devine comme en filigrane le mot France sur leur surface blanchie : ce sont des couvertures de nostalgie, disant l'éloignement, mais aussi le contact préservé. Sur ces sacs sont brodées des phrases au fil rouge. Leur position, la couleur et leur concision donnent à ces phrases la valeur déclarative d'une position d'artiste. Sur le sac occupant le niveau du corps est inscrit « I need my memories / They are my documents » [J'ai besoin de mes souvenirs, ce sont mes documents]. Les deux autres sacs se placent au niveau des jambes et les inscriptions sont disposées de façon à être lisibles du spectateur. On distingue clairement (du plus éloigné au plus proche) : « Art is a Guarantee of sanity » [l'art est la garantie de la santé mentale] et « Pain is the ransom of formalism » [la souffrance est la rançon du formalisme]. Sous le lit sont placés des sortes de tiroirs, et l'un d'eux, mi-ouvert, fait apparaître le mot « rage », une émotion que l'artiste mentionne souvent dans ses écrits. On devine d'autres tiroirs avec des rouleaux de tissus rangés : l'un est ouvert mais ne laisse pas apparaître entièrement la phrase, qui dit peut-être « le business dans lequel je suis... » Une haute lampe de chevet avec abat-jour et tablette domine la tête du lit. Un livre ou peut-être un carnet de croquis ou un journal intime est posé sur cette tablette, à côté d'un vase à fleur vide ; une autre lampe en pied, mais de type bureau, est à l'autre extrémité du lit (et donc mal visible du spectateur) près d'une valise de bois - une boîte à matériel de gravure ? - qui le flanque. Si le lit attire sans doute d'abord le regard, un autre point de focalisation est occupé par une table basse de bois côtoyée par une chaise métallique, très géométrique, noire, bricolée. La table est complètement encombrée d'un fouillis de récipients de verre de toutes sortes : vases sphériques au col allongé évoquant le laboratoire, carafes, verres à boire, urinoir transparent. Ils entourent des outils chirurgicaux (des forceps?) mêlés à des instruments de cuisine (on voit nettement un fouet), faisant un amas métallique luisant. Un réveil complète l'ensemble. Sur la chaise domine une corde dont l'entrelacement fait un écho formel à l'amoncellement métallique, mais en opposition de matière. D'autres objets (une base de vieille lampe à huile, d'un pilon de cuisine (?)) et des sortes de contenants renvoient de leurs formes arrondies aux volumes sphériques

posés sur la table. Sous la chaise, un bassin de lit en céramique pour malades. Si « la souffrance est la rançon du formalisme » on peut se demander ce que l'artiste entend par formalisme : est-ce celui, contraignant, de la société qui impose des rôles (femme, garde-malade) ou bien la recherche de la forme artistique, qui cause souffrance mais qui soigne ? L'apparent désordre de la *Cellule* relève d'un travail de mise en forme à travers la cohabitation des matières métalliques et des transparentes, entre les volumes sphériques qui répondent à l'enclos de la cellule elle-même. Le commentaire de Robert Storr sonne particulièrement juste : « None of Joseph Beuys' installations or vitrines is more bleakly redolent of exhaustion and melancholy, nor does any evoke nearly the same measure of stifled desperation⁴⁵. [Aucune des installations ou des vitrines de Joseph Beuys ne distille de manière plus sombre l'épuisement et la mélancolie, ni n'évoque autant de désespoir étouffé.] » La comparaison avec Beuys suggère un malaise imprégné de culpabilité. « C'est de réminiscences dont souffre l'hystérique⁴⁶ » a écrit Freud, et de ces réminiscences l'artiste en a fait ses « documents », son matériau qu'elle peine à mettre en forme pour sauver sa santé mentale. Dans la *Cell 1*, il semble que les réminiscences s'entrelacent, comme la corde sur la chaise, une corde qui peut faire des nœuds ou relier les choses, à laquelle on peut « s'accrocher ». Tous les instruments sur la table évoquent les soins accumulés pour un.e malade alité.e dans une atmosphère close, tandis que les rouleaux de sacs sous le lit sont des souvenirs de la mère, de ses tapisseries soigneusement rangées en attente de restauration, ravivant les traces mémorielles de leurs fils entrelacés. Mais le chevet de la mère malade bénéficiait du luxe d'une maison aisée. L'atmosphère de dérégulation qui transpire de la *Cell 1* exprime peut-être la solitude d'un autre malade. L'accumulation des ustensiles de soin mêlés à ceux de cuisine, sur la table, l'entassement d'objets dans les interstices disponibles et les éléments de récupération pourraient suggérer un syndrome de Diogène, l'imaginaire de la cellule de Pierre, le frère de l'artiste, ou même d'une Louise Bourgeois qui n'aurait pas le courage de se contraindre à la souffrance du formalisme de l'art : une autre elle-même. Car si Louise Bourgeois a la phobie de la saleté (elle nettoie compulsivement), la plupart des objets amassés dans les *Cellules* sont les siens.

Conclusion : « Art is a Guaranty of Sanity »

La même année 1991, Louise Bourgeois réalise *Precious Liquids*, une haute cellule destinée à l'événement artistique international alors le plus prestigieux du monde, la Documenta de Kassel de 1992. A l'intérieur d'un grand cylindre de bois - le réservoir d'eau surplombant son propre immeuble à New York - se trouvent des éléments présents dans *Cell 1* mais transformés, ordonnés : un lit dénudé et des récipients de verre brillant comme des gouttes ou des sphères vides rythmiquement disposées en hauteur, suggérant des transfusions, des écoulements agrandis du corps⁴⁷. La solide géométrie construite

qui soutient les récipients vient affirmer la résistance de la « santé mentale » contre l'expression fantasmagorique de corps en souffrance. Car sur le cercle de métal maintenant le bois du réservoir, au-dessus de l'entrée étroite de la cellule (visitable, donc), l'artiste a fait graver, telle une devise, la formule exprimée dans la *Cell 1* (et sans la faute d'orthographe à « garantie » issue d'une incertitude entre français et anglais) : « Art is a Guaranty of Sanity ». Pour cette exposition à la promesse de visibilité encore sans précédent pour son œuvre, Louise Bourgeois inscrit par cette phrase son *statement* d'artiste, ce qui au cours de sa vie, a contenu son « hystérie », en a fait le matériau de son art. Et c'est une hystérie humaine, au-delà du cliché de genre, comme le montre le « sujet » bien connu de la cellule suivante : *l'Arc de l'hystérie*, figuré par un homme.



Notes

¹ Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Paris, Circé, 1996, p. 7-15.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*.

⁴ Je pense ici à Hermann Nitsch et son Théâtre des Orgies et des Mystères, et aussi à Günter Brus réalisant au Reiff Museum d'Aix-la Chapelle en 1968 pour un festival de performances l'action *Der helle Wahnsinn*, ce qui était traduit en anglais par « The Total Madness - The Architecture of the Total Madness » [La folie totale - l'architecture de la folie totale]. L'artiste, après s'être entaillé depuis sa chemise jusqu'à la peau avec une lame de rasoir, se souillait de sa propre urine et de ses excréments avant de se tendre en un arc hystérique. Voir *Wiener Aktionismus 1960-1971*, volume 2, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988, p. 138.

⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.* p. 11.

⁶ *Destruction du père. Reconstruction du père, Ecrits et entretiens, 1923-2000*, Paris, Daniel Lelong, 2000.

⁷ La majeure partie des éléments biographiques provient ici du livre de Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois, Femme-couteau*, Paris, Flammarion, 2019.

⁸ Cité dans Philip Larratt-Smith, *The Return of the Repressed*, vol. 1, Londres, Violette edition, 2012, p. 73. Les lignes de Louise Bourgeois datent de 1957 : la « maison » est donc bien l'institution psychiatrique de Villejuif.

⁹ Bernadac, *op.cit.* p. 61-62.

¹⁰ Louise Bourgeois s'inscrit alors aux Beaux-Arts, qu'elle ne suit pas, mais fréquente diverses Académies privées parisiennes, et en particulier la Grande Chaumière. Elle suit également les cours de l'affichiste Paul Colin. Elle assiste aux cours de l'Académie de l'art moderne de Fernand Léger (où elle est interprète). Elle poursuit sa formation à New York en fréquentant l'Art Students League.

¹¹ Philip Larratt-Smith, *op.cit.*, p. 4-10. L'auteur a été responsable des archives écrites de Louise Bourgeois de 2002 à 2010 et a mis au jour toutes les références de l'artiste à la psychanalyse.

¹² Bernadac, *op.cit.*, p. 53-57.

¹³ Breuer et Freud, *Studien über Hysterie*, 1895. Traduction reprise dans J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la dir. de Daniel Lagache, Paris, PUF, 1967, p. 191.

¹⁴ Freud réfute l'hypothèse de Breuer pour lui substituer la notion d'hystérie de défense, *ibid.*

¹⁵ Elle s'occupe des visites des médecins, fait les lavements, les piqûres, donne la quinine, le gardénal, pose des ventouses et des cataplasmes... Bernadac, *op.cit.* p. 53.

¹⁶ Bernadac, *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁷ Ce serait aussi un symptôme de son hystérie. Bernadac, *op.cit.* p. 105.

¹⁸ Robert Goldwater, *Primitivism in modern Art* [1938], Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986. *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. Denise Paulme, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

¹⁹ Breton arrive à New York en juillet 1941, après Masson (mai 1941), Léger était déjà familier de New York.

²⁰ Larratt-Smith, *op.cit.*, p. 58.

²¹ Note du 22 février 1949. Louise Bourgeois, *Destruction du père*, *op. cit.*, p. 60.

²² L. Aragon, A. Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », *La révolution surréaliste*, n°11, 15 Mars 1928, p.107-109. « Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle... ». Texte illustré de photographies d'Augustine...

²³ *Idem*, p. 17.

²⁴ J. Laplanche et J. B. Pontalis, *op.cit.*, p. 177-180.

²⁵ *Ibid.*, p. 1.

²⁶ Bernadac, *op.cit.*, p. 168.

²⁷ Avant la belle exposition personnelle de l'artiste à la Stable Gallery en 1964, elle a toutefois une exposition personnelle en 1959 à l'université de Cornell à Ithaca, N.Y.

²⁸ Bernadac, *op.cit.*, p.170 (feuille volante le 16 novembre 1951).

²⁹ Larratt-Smith, *op. cit.*, p. 47.

³⁰ Bernadac, *op.cit.*, p.185 et 434.

³¹ Larratt-Smith, *op.cit.*, p. 7.

³² Dans Mignon Nixon, *Fantastic Reality, Louise Bourgeois and a Story of modern Art*, Cambridge, London, The MIT Press, 2005, note 9, p. 299.

³³ *Destruction du père*, *op.cit.*, pp. 111 et 109.

³⁴ *Id.*, p. 112 et jusqu'à la note suivante.

³⁵ *Ibid.*, p. 112. Les italiques sont dans le texte.

³⁶ Rapporté dans Nixon, *op.cit.*, p. 119. Le critique n'est pas nommé (dans *Art Digest* 24, n°2, 15 octobre 1949, p. 22.)

³⁷ *Ibid.*, p. 121 (dans *Art News* 49, n°6, oct. 1950, p. 48).

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

³⁹ Dans André Breton, *L'amour fou*, in Œuvres complètes I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 702.

⁴⁰ Anne Gibson, « Louise Bourgeois, Retroactive Politics of Gender », *Art Journal* 53, n°4, hiver 1994, p. 46-47.

⁴¹ Nixon, *op. cit.*, p. 131.

⁴² *Destruction*, *op. cit.*, p. 230, entretien publié en 1992.

⁴³ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁴ *Ibid.*.

⁴⁵ Robert Storr, *Louise Bourgeois, géométries intimes*, Paris, Hazan, 2016, p. 512.

⁴⁶ Freud, *Etiologie*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁷ La cellule est construite sur une narration ainsi rapportée par l'artiste « La petite fille trouvant refuge dans le grand manteau représente l'enfant qui a été soumise à de fortes émotions et s'est montrée capable, dans son processus de maturation, de ressentir de la pitié pour le Grand Extravagant tape-à-l'oeil » ou encore : *Precious Liquids* se rapporte à une fille qui grandit et trouve la passion au lieu de la terreur. Elle cesse d'être effrayée et connaît

la passion. Le verre devient métaphore pour les muscles du corps ; représentation des émotions, du mécanisme de l'instabilité. Quand les muscles se relâchent et que la tension redescend un liquide est sécrété. Les émotions internes deviennent physiquement liquides, déclenchent la sécrétion d'une substance précieuse. Ainsi quand vous vous autorisez à pleurer les larmes indiquent la fin de la souffrance ou quand la transpiration vous vient dans le dos à cause de l'appréhension dans laquelle vous êtes cela indique le contrôle et la résolution de la peur. La sécrétion de liquide peut être intensément agréable. Sur t <https://www.panoramadelart.com/louise-bourgeois> site de la Réunion des musées nationaux.

Arte Paciente. Estúdio artístico na Casa de Saúde do Telhal.

R a q u e l P e d r o

Licenciada em *Artes Plásticas - Pintura* pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Curso de Especialização em *Ciência Cognitiva* pela Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa. Orienta o *Estúdio de Arte*, atelier artístico na Casa de Saúde do Telhal - Instituto São João de Deus.
raqueldiaspedro@gmail.com | estudioarte.telhal@isjd.pt

Resumo

Tomando como ponto de partida o trabalho desenvolvido no Estúdio de Arte, atelier integrado no Serviço de Reabilitação Psicossocial da Casa de Saúde do Telhal (CST), este depoimento pretende alavancar um conjunto de questões e preocupações sobre a importância deste espaço, em contexto hospitalar. Procura-se explorar os atuais desafios colocados a este atelier, nomeadamente no enquadramento da Arte Bruta em Portugal. Trata-se de uma análise crítica e uma sistematização de informação, fruto de reflexões de trabalho dos últimos anos. Uma abordagem ao que designei como Arte Paciente, uma arte produzida num tempo próprio e resistente. Deixar perguntas relevantes no panorama da arte em contexto terapêutico e refletir sobre as dinâmicas de intervenção pela arte.

Palavras chave

Estúdio de Arte, Arte Paciente, Arte Singular, Arte Bruta, Arte em Contexto Terapêutico, Casa de Saúde do Telhal.

Abstract

Concerning the work developed at the Art Studio (an assembled atelier in the Psychosocial Rehabilitation Service of Casa de Saúde do Telhal), this testimony aims to emphasize a set of questions and concerns about the importance of such studio, in hospital context. It intends to explore the actual challenges proposed to this atelier, namely the framing of Art Brut in Portugal. It's a critical analysis and systematization of data, the result of reflection and work in recent years. An approach to what I name Patient Art, resistant and produced in its specific time. In order to raise relevant questions, in the panorama of art in therapeutic context and reflect upon the dynamics of art intervention.

Keywords:

Art studio, Patient Art, Singular Art, Raw Art, Art in a Therapeutic Environment, Casa de Saúde do Telhal.

Introdução

“A arte da normalidade desencaixada ou arte louca. Ao pensar uma obra de arte (arte enlouquecida) há que explicitar o conceito. A arte só enlouquece se o Autor for instintivo, emotivo e tudo se concentrar no pensamento imaginativo. Imaginação é a forma irreduzível de criar, sem grades, em liberdade, pura. A pureza dessa liberdade é que conduz o autor a rasgos criativos que saltam de alter ego em alter ego”.¹

A escolha do tema partiu do desafio para escrever sobre prática e métodos do atelier *Estúdio de Arte*, na Casa de Saúde do Telhal (CST) - Instituto São João de Deus (ISJD). Numa primeira instância seria muito complicado para mim sistematizar esta informação, porque as vivências são próximas, diárias e intensas. Quando me perguntam, que espaço é este, gosto de responder (e de pensar) que é um espaço partilhado e de liberdade.

Se por um lado, gostaria de religar a experiência de quinze anos de Telhal com o crescimento do atelier artístico, por outro, seria igualmente importante documentar percursos, afetos e memórias dos utentes/autores. Procurei com este depoimento documentar a experiência profissional de dinamizar arte em contexto terapêutico, num dos maiores hospitais psiquiátricos do país. Considerei documentar duas exposições² realizadas em 2019, duas experiências artísticas muito distintas. Ainda assim, no rescaldo deste período pandémico e na incerteza do que virá, optei por assinalar momentos importantes do percurso artístico na CST, incidindo principalmente nos últimos quinze anos, documentando algumas perspectivas sobre a arte em contexto terapêutico. Não é sobre a produção de cada um dos autores que frequentam ou frequentaram o Estúdio de Arte. Seria, aliás, uma tarefa hercúlea assinalar todo o trabalho desenvolvido pelos participantes, ao longo destes anos, e mesmo assim, corria o risco de não os documentar convenientemente. Ao longo do texto encontram-se alguns trabalhos (de várias épocas). Uma escolha difícil porque não podendo incluir todos, selecionei aqueles que podem, de alguma forma, “representar” o atelier. O projeto só existe por eles e com eles (os autores) e se este depoimento fosse documentado apenas visualmente, faria jus à força e carácter destas produções. É a eles que agradeço. Neles, encontrei verdade e generosidade de uma arte paciente.

dAs Pessoas/ dA Prática/ do Atelier

“Será a doença mental uma tentativa do Homem evoluir para um estado superior de sensibilidade, sendo a arte a melhor forma de a exteriorizar?”³

Stefanie Franco na sua defesa de tese⁴, realçou a importância de se realizar, em Portugal, um levantamento das respostas artísticas em contexto hospitalar, no fundo, um estudo⁵ descritivo das dinâmicas artísticas nas diferentes instituições. Não será difícil entender que esta área de trabalho não está devidamente regulada, nem valorizada do ponto de vista profissional. Para além de ser uma área relativamente nova, não existe uma designação técnica dos responsáveis por estes espaços de trabalho e o não reconhecimento pode contribuir para a desvalorização das respostas, não ficando claro que estes ateliers devem assentar em qualidade (equipamentos, recursos, etc.). Aqui, estou convencida que o ideal será trabalhar de forma multidisciplinar e amparado por uma equipa, mas nunca excluindo que os mediadores⁶ devem ser profissionais com formação específica na área das artes plásticas porque estes podem reconhecer mais facilmente a importância das necessidades dos autores (métodos, ritmos, meios necessários à criação, etc.). Assim, prendo-me desde logo com o questionamento sobre aqueles que orientam estes espaços - artistas, arte terapeutas, monitores, curadores, mediadores, educadores e, portanto, sobre questões de configuração da profissão. Também é certo, que sendo artistas a mediar, o "policiamento" aqui, do ponto de vista da "contaminação" do processo terá de ser maior. É preciso saber onde começa a prática artística e onde termina a mediação e/ou vice-versa. Não é de somenos importância, que a visão de um artista nestes lugares, pode levar à confusão, muitas vezes instalada, quanto à finalidade destes ateliers. A ausência desta discussão, permite que tudo possa ser equacionado, gerando ambiguidade entre ateliers de arte, espaços terapêuticos, ocupacionais ou outros. Não obstante, é polémico entre pares, estes projetos serem mais ou menos orientados, mais ou menos estruturados, mais ou menos artísticos e mais ou menos terapêuticos. No fundo, os problemas que se levantam são, entre outros, a forma como estes espaços se organizam, a que desafios procuram responder e quais as comunidades onde se inserem. Estas respostas não são receituários, é um trabalho que deve ser assumido com grande responsabilidade e autenticidade.

Em Portugal, julgo que temos condições muito distintas de outros contextos onde se batizou a expressão *Arte Bruta*⁷, e é essa condição que deve ser valorizada. Não querendo rotular a arte produzida no *Estúdio de Arte*, destacaria, ainda assim, que, dos conceitos utilizados para definir esta arte produzida em instituições psiquiátricas, optaria mais facilmente pela designação de *arte singular*⁸. Embora, pressupõe-se que toda a arte seja singular, ou não será? Pode haver uma conexão especial entre as pessoas criativas e o transtorno mental⁹, tal não significa que exista necessariamente uma linguagem ou estilo artístico da doença mental, o que seria *patologizar* (est)a arte. Ainda assim, as condições de produção destas obras estabelecem uma distância da dita "arte oficial"¹⁰ pois, por muito que se criem condições de exceção nas instituições, certo é que não se consegue anular o efeito de um internamento,

muitas vezes, prolongado e com variadíssimos constrangimentos. Nenhum fenómeno humano deve ser entendido apenas por aquilo que parece ser, mas se considerarmos que existem padrões culturais de representação da arte que determinam a forma como se olha para a arte, estes podem legitimar a existência de uma *arte bruta*. Mas, é oportuno re-situar a importância destes projetos no contexto atual da arte contemporânea porque, se por um lado não são a dita “arte oficial”, por outro, também não se pode desvalorizar o potencial artístico de algumas produções em contexto institucional.

No caso concreto do Telhal, que sofre duplamente de periferia (cultural e geográfica), opto pela designação *Arte Paciente*. Uma definição com duplo sentido: uma arte feita por pacientes, aqueles ou aquelas que, mesmo na sua condição, continuam a produzir generosamente e uma arte que resiste. O trabalho realizado no *Estúdio de Arte*, recupera um tempo que, por vezes, já não existe, um tempo de procura de si, sem balizas constrangedoras e que pode ajudar a recentrar no próprio. É preciso esse tempo para fazer revelar, desvendar estados de alma e criar uma certa disponibilidade. Não é um espaço de educação formal, mas sendo um lugar de partilha, é um espaço de conhecimento. Atualmente, é um lugar aberto¹¹, onde se concretizam e edificam projetos, mas também onde se está, simplesmente (em tertúlia, comunhão e presença). Funciona em grupo, mas com enfoque no desenvolvimento criativo individual. Participam utentes internos e externos da comunidade da CST, provenientes das Unidades de Reabilitação Psicossocial, da Rede Nacional de Cuidados Continuados Integrados, de outras Unidades de Internamento e em situação de alta clínica, que mantenham alguma ligação à Instituição, após a sua integração social.

No início, organizou-se o *Estúdio de Arte* como um espaço de intervenção semiestruturado, pretendendo explorar a função terapêutica da arte. Em 2006, iniciaram-se sessões asseguradas pela equipa (psicóloga clínica, monitora de atividades criativas e pontualmente o técnico de audiovisuais), mas progressivamente, este foi-se autonomizando, dando lugar a um atelier de produção livre. Muitos foram os que se envolveram, primeiramente apenas para explorarem novos materiais e técnicas. Não se trata só de pintura e desenho, temos a escrita combinada com instalação, a fotografia e a poesia. Mais recentemente, a animação e o vídeo, e técnicas ligadas à cerâmica e gravura.

A CST foi fundada por São Bento Menni em 1893 para assistência em Psiquiatria. Desde a sua fundação, esteve sempre ligada à arte¹², tendo sido criado, em 1920, o *Museu da Loucura*, pela mão de Luiz Cebola¹³. Este diretor clínico pretendia à época modernizar o Telhal, procurando implementar métodos terapêuticos verificados noutros países europeus.¹⁴ Na época, as ocupações designadas ergoterápicas¹⁵ eram diversas, algumas aproveitando o espaço envolvente da quinta, mas também “culturais e lúdicas, como a terapia pela arte, a musicoterapia e a ludoterapia”.¹⁶ Luiz Cebola, já alertava para o facto dos “escritos, desenhos, pinturas ou objetos manufaturados pelos alienados

mesmo insignificantes que lhe pareçam, para os mostrar ao médico (...) pôr sempre à disposição dos doentes que tenham manifestado tendência a escrever, a desenhar ou a pintar, os meios próprios para a realização dos documentos, suscetíveis de enriquecer o respetivo Museu”¹⁷. Por volta de 1940, deve-se ao Dr. Pompeu e Silva “o forte incremento das atividades de terapia ocupacional e de reabilitação”¹⁸. Com o primeiro centenário da CST, em 1993, acontecem obras no Telhal de grande relevância e inaugura-se o *Museu Ergoterápico*¹⁹, atual espaço do *Estúdio de Arte*. Nesta década, motivadas pelas mudanças estruturais que estavam a ocorrer na CST, muitas foram as respostas que se desenharam no âmbito do Serviço de Reabilitação Psicossocial²⁰. O *Museu Ergoterápico* é então a nova designação dada ao anterior *Museu da Loucura* e passa a expor trabalhos artísticos e jornais ergoterápicos²¹ da autoria dos utentes internados. Importa referir que os Irmãos de São João de Deus acompanharam os utentes/artistas internados, preservaram os seus trabalhos (especialmente desenhos e pinturas) e deve-se a eles o espólio deste Museu. Este era também o lugar onde se guardavam outros objetos das coleções dos Irmãos de São João de Deus. Deste período destacam-se, entre outras, as obras de Joaquim Guerreiro, Mestre Abreu e Gastão Eiró. Na história do Telhal, cruzam-se importantes autores. Na escrita Tomaz de Figueiredo, nas artes Mário Eloy e Stuart de Carvalhais, no filme de animação Joaquim Guerreiro, entre tantos outros²². Para além destes, existe um espólio de grande valor criativo de muitos autodidatas. Muitas destas obras encontram-se hoje em exposição, ou no acervo do *Museu de São João de Deus - Psiquiatria e História*. Inaugurado em 2009 nos espaços da CST, este Museu, tem sido fundamental na alavancagem do *Estúdio de Arte*²³.

Retomando ao início do *Estúdio de Arte*, importava criar um espaço com um clima seguro e criativo. Como já havia referido, situa-se na sala do antigo *Museu Ergoterápico*, instalado na cave



Figura 1. *O rosto de cada um: uma estrela. uma amizade. um rosto. um mundo. um universo. um poema*
 Alfredo Mineiro
 Acrílico s/tela; 50x30 cm; 2016
 Integrou a exposição *Retratos e Caricaturas: Traços de Alma*, na Casa da Cultura Lívio de Moraes (2019), organizada pelo Museu São João de Deus - Psiquiatria e História

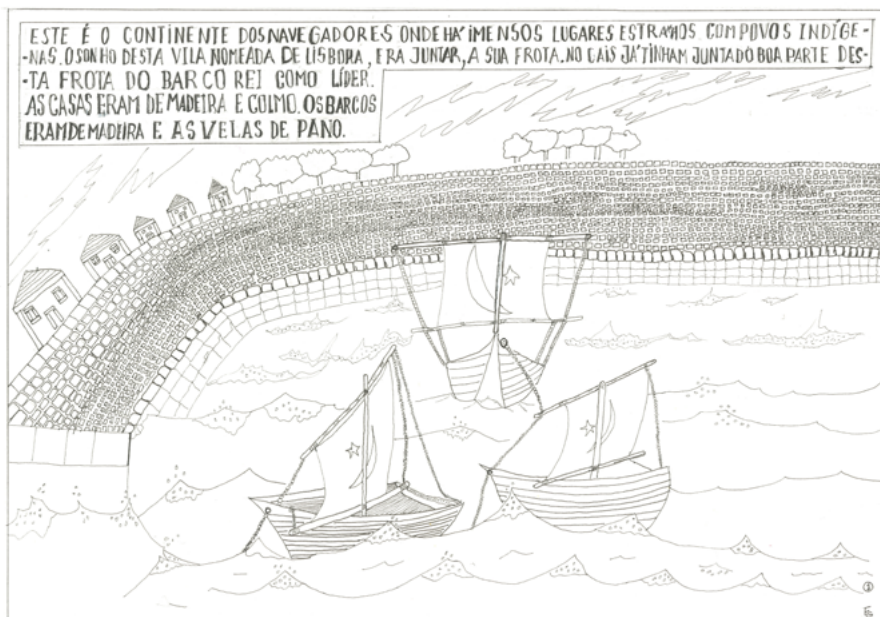


Figura 2. *Sem título* (prancha de banda desenhada)
Francisco Gueifão
Caneta tinta permanente s/ papel de algodão; 29,5x42 cm; 2016

de um edifício da década de 80. Não sendo um local de passagem, este era o lugar com o necessário ambiente *securizante*.

Antes de 2006 existia na CST a valência *Atrium Romã*²⁴, responsável por ações abertas à população, com ou sem doença mental, tais como concursos de criatividade, feiras de artesanato, leitura e animação de contos, encontros científico-culturais, entre outros. Existia igualmente uma estrutura na comunidade (Queluz-Pendão) que recebia exposições de artes plásticas dinamizadas pelo *Atrium Romã*²⁵. Estas intervenções contribuíram significativamente para a entrada dos projetos artísticos na CST, e abriram caminho para a apresentação em 2006, de um programa de atividades artísticas - *Arte e Terapia*²⁶, onde se incluía o *Estúdio de Arte*. Até então os espaços disponíveis para este tipo de projetos, concentravam-se essencialmente em duas respostas - Área de Dia - *Hospitalidade* e *Ateliers de Ocupação*²⁷.

Mais tarde, a partir de 2012, iniciámos uma atividade, chamada *Circuito Cultural*, em que se

promoviam visitas aos Museus/ Centros de Arte, seguidas de ateliers criativos sobre a experiência no Museu²⁸. Estas saídas concretizadas em grupos distintos, resultavam numa saudável contaminação dos seus pares, porque os que iam, traziam referências e informações que provocavam a curiosidade nos demais. Neste caminho do desenvolvimento da criatividade e curiosidade, contribuíram também as sessões do *Comentarte*²⁹. A ausência de hábitos culturais que, arrisco dizer, ainda é estrutural no país, coloca dificuldades acrescidas no surgimento de respostas de índole artística nas diferentes áreas, mas em particular, na área da saúde.

Na continuidade do *Estúdio de Arte* e com a chegada das exposições, foi surgindo a necessidade de criar um espaço que potenciase a capacitação artística dos artistas/utentes da CST e que funcionasse como uma oficina artística livre. Doravante, precisamos de repensá-lo na sua dimensão e infraestruturas artísticas, nos espaços da CST e apetrechá-lo com mais equipamentos para a produção de peças de autor³⁰. Quanto

Figura 3. *Sem título (conjunto de retratos e auto-retratos)*
 Pedro Pico
 Acrílico s/ papel algodão, aguarela s/ papel, grafite pura s/ papel, lápis carvão s/ papel; 2019-2020



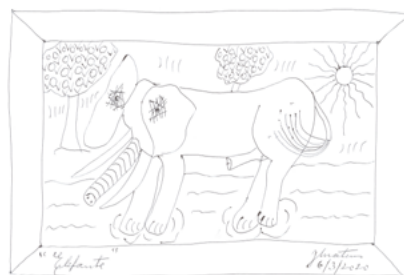
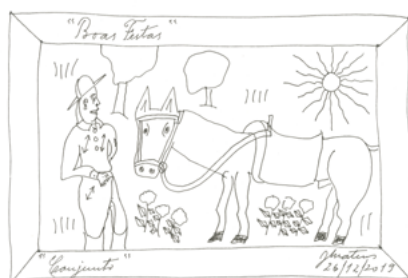
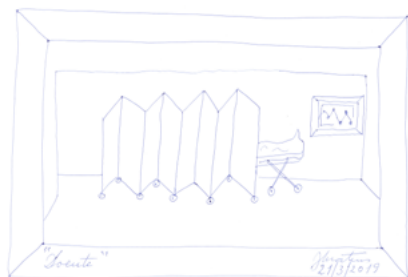
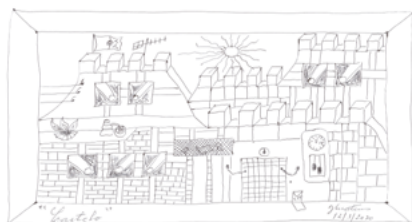


Figura 4. *Beijos; Conjunto; Pai e Filho; Doente; Castelo; Elefante*
José João Mateus
Caneta esferográfica azul e preta s/
papel; 21x 29,7 cm (cada); 2019-2020

artistas se encontram hoje nos hospitais, e quantos doentes estão nas galerias? Esta é uma interessante pergunta. Nos tempos que correm, a doença mental não está só no *asilo*³¹, e alguns dos utentes que se encontram nos hospitais, já trazem experiência artística. O escoamento destes últimos no mercado da arte, é uma dificuldade comum a tantos outros artistas. Rotular *arte bruta* como forma de categorização³², pode ser interessante, mas pouco justo para com certas produções artísticas que surgem nestes contextos. Quando a arte é elaborada por utentes com aptidões artísticas, fica difícil distinguir esta, da arte produzida por outros autores em contexto estritamente artístico. Neste caso, estes ateliers devem conseguir trabalhar entre o desenvolvimento e/ou a manutenção de competências artísticas.

Quando iniciei o meu trabalho no Telhal, tinha uma certa desesperança em relação à arte neste contexto, talvez por eu me sentir também institucionalizada. A experiência que tinha tido mais próxima desta realidade, fora num contexto de arte e saúde em comunidade, num atelier de arte terapia em *Panckac*, República Checa. Em 2004, através de uma bolsa do programa Leonardo Da Vinci tive a oportunidade de trabalhar durante seis meses no Centro de Arte Contemporânea de Praga³³ e foi nas proximidades deste centro que estabeleci a ponte com o atelier de arte terapia, onde acabei por ir dinamizar semanalmente algumas atividades. A ideia de ficar a trabalhar, numa instituição com a dimensão do Telhal, causou em mim, alguma relutância. Como muitas histórias de vida, ia apenas por seis meses e estou no Telhal há quinze anos. As fases seguintes, de conhecer os utentes e projectar condições para a criação do atelier, foram a principal motivação para ir ficando. Encontrei ali uma disrupção saudável, que só tinha encontrado em alguns ambientes artísticos, ainda que nestes últimos, cada vez mais os sentisse confinados, a perderem alguma da genuinidade tão crucial para a produção artística.

Já depois de ter entrado para o Telhal e com o objectivo de complementar a minha licenciatura em Artes Plásticas - Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, fiz formação na área da Psicologia e Desenvolvimento Cognitivo, mais tarde uma especialização em Ciência Cognitiva e recentemente um curso intensivo em Arte Terapia.

Antes do Telhal, trabalhei em gestão cultural numa galeria e como professora de Educação Visual e Área Projecto em escolas de Lisboa, para além da referida experiência na República Checa. Mais tarde, estive ligada ao serviço educativo de um museu e a uma residência senior assistida. Todas estas experiências estabeleciam a ligação à arte através de projectos de âmbito pedagógico e/ou terapêutico.

Atualmente o meu papel no Estúdio de Arte traduz-se na gestão dos participantes, na dinamização das sessões e auxílio à experimentação artística através da apresentação dos materiais e técnicas/tecnologias. No atelier procuro lançar reflexões que pretendem desenvolver a sensibilidade e o gosto pelas artes visuais. Programa visitas culturais e desafio os participantes a conhecerem

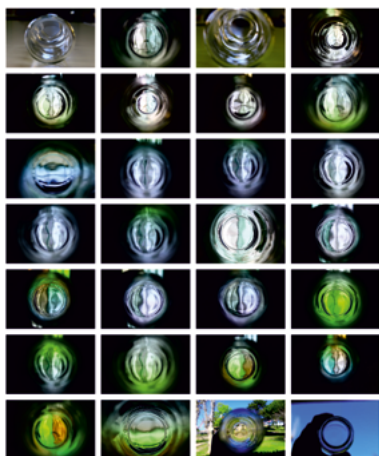


Figura 5. *Minuto a minuto*
Pedro Coelho
Painel 28 fotografias; 2019
Integrou a exposição comemorativa dos
50 anos da Unidade de Alcoologia da
Casa de Saúde do Telhal (Novo Rumo)
– Meio Cheio Meio Vazio? (2019)

propostas artísticas de outros autores. Estabeleço ligação a projectos externos à CST, promovendo o contacto com outras realidades de âmbito cultural através de parcerias com o atelier. Em momentos de apresentação pública (exposições ou outros eventos), acompanho o processo e os autores nas suas escolhas.

Sem exercer o papel de formadora, facto é que a vertente pedagógica acaba por existir, uma vez que o contexto assim o exige, quer através do aconselhamento técnico, quer pela partilha de conteúdos artísticos que vão sendo apresentados.

[Um] tempo recuperado

“espaço, tempo...tal é a obsessão de os conceber separados de mim, que me deixo embeber por eles numa representação interna-externa, que parece abarcar tudo, até mesmo a extrapolação da morte, que mais não faz do que despertar de um sono niilista da consciência a que está habituada dia após dia, noite após noite, vida após vida, morte após morte (...) ó eco meu de onde vens e para onde vais? É com o teu cortar dos silêncios das montanhas, as neves perpétuas não se aguentam contigo e as consequentes avalanches te desnudam ...*meu amor-Ó verdade!*”³⁴

Arte Paciente é o mote para uma exposição coletiva³⁵ que irá reunir obras de autores que integram/integraram o Serviço de Reabilitação Psicossocial da CST (o *Estúdio de Arte* e outras valências). Como já havia referido, o paciente é a expressão que nos conduz de imediato ao utilizador/utente/doente, mas também àquele que tem paciência. Parece um contrassenso, uma vez que lidamos frequentemente com a ansiedade na doença mental, mas é essa paciência que procuramos no atelier, a que nos ensina que a arte leva tempo. Paciente pela recuperação de um tempo (interior e inconsciente). Estamos numa sociedade onde é difícil defender um trabalho de continuidade, porque este requer tempo e um outro tipo de resultados, menos parametrizados.

No *Estúdio de Arte* há uma matriz colaborativa³⁶, principalmente se documentarmos os desafios expositivos dos últimos anos, em que os autores se organizaram em duplas ou coletivos para execução das obras. Mas também pelas parcerias que se foram estabelecendo entre autores/ artistas externos à CST, e os participantes do *Estúdio de Arte*. Ainda que seja valorizado o potencial criativo individual, o que acontece no grupo não é indiferente para o atelier, por exemplo, as mortes, as saídas, as chegadas, as integrações ou as desistências. Estas situações provocam exercícios permanentes de reconstrução e reinvenção. Realço que no grupo, não se pretende a dissolução do autor, pelo contrário, procura-se colocar em evidência o melhor de cada um naquele conjunto de pessoas. As transformações positivas que ocorrem de-vem-se, naturalmente, a esta relação com a arte, mas também pelo afeto, a segurança e a esperança, muitas vezes devolvida pelo encontro com os outros. Neste espaço, as trocas acontecem com naturalidade, quem chega traz, mas também leva - bagagens, referências, desejos, anseios, expectativas... memórias. A arte pode ter muitos fatores terapêuticos, mas o que pode ser realmente transformador é, também, esta relação entre os utentes, e estes com os mediadores. Podemos pensar em grandes artistas para quem a arte foi a sua segurança, mas outros em que isso não foi suficiente para segurá-los em momentos difíceis. Nestas estruturas há um outro plano de atuação que se estabelece através das emoções³⁷. O grupo tem a capacidade de conter ou expandir, mas também de "segurar". As obras aqui produzidas, acontecem num tempo certo e num contexto de grande respeito pelo ritmo individual; resultam de processos permanentes de auto descoberta, são trabalhos autobiográficos, existenciais e reflexivos. A matéria-prima vem com os participantes e, com eles, as expressões dos seus sentimentos³⁸. Algumas obras fazem alusão a etapas da vida, outras evocam a esperança, outras há, que são mais de fruição.

Quando trabalhamos nestes contextos, confrontamo-nos com questões complexas, que vão desde a "utilidade" destes processos até aos aspetos estéticos *de como fazer algo bonito*... Claro está, que saltar esta barreira da aprovação do trabalho é fundamental, para mostrar o outro lado das pessoas. Há participantes que chegam com essa necessidade de validação, o que está certo ou errado, mas é crucial desmistificar esse caminho. Importa o diálogo³⁹ que estes utentes estabelecem com as suas produções, e por isso o processo é tão ou mais importante que a produção final, tudo na sessão é relevante (ritmo, respiração, partilha, gestos, etc.). Acima de tudo, o atelier deve ser o lugar onde cada um pode ser ele próprio, cada indivíduo contém em si uma história e esta é diferente de todos os outros. É isto que pode diferenciar o processo criativo, pois será a partir daqui que cada indivíduo constrói novas combinações e poderá criar novos repertórios.



Figura 6. *Sem título*
Joaquim Pacheco
Óleo s/ tela; 50X60cm; s/d

Retratos Sonoros - um registo de aproximação

"A minha loucura não vos pertence!
É só minha! Mas partilho-a."⁴⁰

Nos primeiros anos na CST, procurei conhecer esta *comunidade* criativa. Surgiram assim os *Retratos Sonoros* - uma iniciativa que procurava fazer do som, um arquivo da alma. Também tinha o propósito de ser um registo para memória futura. Por outro, um prolongamento de uma história que, em algum momento, tinha ficado interrompida. Reconheço agora que se tratava de *escuta ativa* sob a roupagem de uma atividade criativa. Tudo começava com a lembrança de algo e passava pela possibilidade de construção e/ou reconstrução da história individual, na maior parte dos casos, totalmente fragmentada pelas circunstâncias da vida. Esta experiência de aproximação aos universos individuais, contribuiu para a percepção das angústias e das expectativas dos participantes. Foram realizadas mais de duas dezenas de gravações, em que a frase mote era **O que ainda há para dizer**. Esta frase comportava em si o respeito pelo outro e a noção de que os que ali estavam, tinham uma história para contar. E tinham! E que interessante que era! Abria-se um mundo repleto de informação preciosa. Em relação a esta atividade, vinha superar uma lacuna, a ausência de tempos de escuta, ouvir os utentes e ter tempo para as suas vivências. Estas gravações nunca tiveram como objetivo serem mostradas, serviam como um caminho de conhecimento, mais ou menos terapêutico, para mim e para eles. Importava ouvir e observar, respeitar o ritmo individual, estabelecer uma relação de segurança e confiança. Sempre quis retomar esta atividade por diversos motivos, mas o principal é porque há histórias para contar e percursos de vida para serem documentados. Os registos eram entregues aos próprios, sempre que solicitado, e vinham inserir apenas uma moldura no relato das suas vidas pois cada um deles era o

especialista da sua própria história. Havia nisto, um ressurgir da identidade e a história de vida de cada um não era esquecida.

Em relação aos acervos/ arquivos, existe hoje uma preocupação sobre estes depósitos (trabalhos realizados nas sessões e que não foram levados, até espólios pessoais trazidos pelos próprios). O *Museu de São João de Deus* pode ter aqui um papel fundamental na preservação deste material, mas dada a sua dimensão, esta é uma situação que terá de ser avaliada nos próximos anos. Considero, que sem este trabalho de conservação, o percurso artístico da CST nas últimas décadas, não ficará convenientemente documentado.

O Telhal é um espaço de sentimentos misturados (vontade de estar, às vezes de partir), mas o que torna especial o Telhal, é o próprio Telhal! Quando se reflete sobre o sentimento de pertença naquele que será, porventura, o maior hospital psiquiátrico do país (com quase 500 utentes), julgo que é o sentido do grupo, que corrobora no *saber estar com o outro*.

A arte e a saúde psicológica

A Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou, em 2019, que as atividades artísticas fazem bem à saúde mental e física⁴¹. Promover a satisfação através da participação em atividades criativas e culturais, o contacto reflexivo com as obras de arte, desenvolver a criatividade como ferramenta para superar dificuldades e fomentar a esperança, podem ser factores determinantes para a melhoria da qualidade de vida. O *Estúdio de Arte* não é um atelier de arte terapia, mas também não descaramos o impacto terapêutico associado a este espaço de intervenção. A participação não é sinónimo de uma intervenção curativa, mas pode representar uma diluição do peso dos problemas e da doença⁴². São processos dentro de processos. A arte pode ter um papel transformador na vida das pessoas e as obras podem ter um efeito restaurador⁴³, ajudando na consolidação das emoções, na autoestima e no incremento da confiança.

Depois há escolhas, todo este processo é feito de escolhas individuais, especialmente na entrada para o *Estúdio de Arte*, que só acontece mediante motivação⁴⁴. As necessidades levam a tomar decisões e a fazer escolhas, mas se invertermos o sistema, as decisões e escolhas também podem levar a necessidades que julgávamos não ter ou que simplesmente desconhecíamos. Para uns, o atelier será um caminho de crescimento, para outros será apenas um refúgio, satisfazendo diferentes propósitos. Os participantes são únicos e surgem com estados de alma muito diferentes. Compreender como as pessoas tomam conhecimento de si mesmas ao ponto de terem consciência das suas necessidades, não é tarefa fácil. Estes espaços podem representar uma espécie de palco para a narrativa pessoal e auxiliarem na construção de sentidos⁴⁵. Se a arte ali produzida (no atelier), ajuda os utentes nas suas necessidades, se os restitui e lhes atribui boas emoções, se dá dignidade e combate a desesperança, então é terapêutica.

Estes espaços precisam de um tempo próprio, tempo para produzir, para fazer acontecer, são *clusters* que não devem ser pressionados pelos resultados, visibilidade ou número de participantes. Os caminhos destas estruturas (ateliers, oficinas, áreas de dia, galerias, *coworks*, outros) podem e devem ser distintos, admitindo uma variedade de soluções, dependendo do contexto em que cada uma destas se encontra. Isto torna-se particularmente evidente quando se compara estruturas e modos de funcionamento. No fundo, importa criar bons contextos artísticos como ferramenta terapêutica, contribuindo para melhorar estados mentais.

Considerações finais

Ao longo do texto, não salientei a importância da literacia artística em saúde mental, e de como esta pode favorecer a implicação da arte nos processos da saúde, nomeadamente no âmbito da Reabilitação Psicossocial. O facto de esta área ainda não ter sido massificada em Portugal, permitiu liberdade para cada organização encontrar a sua matriz de funcionamento, mas também promoveu menor reconhecimento deste "binómio" arte e saúde. Por outro lado, se vários estudos decretam a importância da arte na vida das pessoas, resta-nos questionar porque ainda não se implementou convenientemente estes conteúdos nas escolas, e porque é que a Academia não defende esta formação de forma mais consolidada.

Pelo explanado neste texto, podemos considerar que a arte pode contribuir para o *empowerment* dos utentes, e deseja-se, que contribua para uma comunidade mais plural e inclusiva. Faltam estudos sobre respostas e métodos, que sirvam de reflexão e, quem sabe, no sentido de reformular alguns modelos organizativos. Para que as pessoas valorizem a arte é necessário levar as pessoas a uma vivência da própria arte, e é este o desafio mais complexo na hora de avaliar o impacto destas práticas em



Figura 8. *Sem título (frente e verso)*

António Alves Cristóvam

Cortiça e esferográfica; 24x24cm; 1989

Prenda oferecida pelo meu avô quando eu tinha 11 anos. Um trabalho com folha dupla em cortiça e no seu interior guarda um texto. A minha primeira aproximação à arte bruta foi, sem dúvida, através da obra do meu avô. Dezenas de desenhos e trabalhos em cortiça e madeira, com influências (e elementos gráficos) totalmente desconhecidas. Não estudei artes e nunca estive numa instituição, mas sentia-se institucionalizado na própria vida e esta era a sua terapia, conforme dizia.

saúde. Mapear o que se faz a este nível é, em termos nacionais, também uma oportunidade de reconhecer a existência de uma *Arte Paciente* e validar o espectro de soluções que combinam arte e saúde.

Alguns dos autores que frequentam estas estruturas não se veem como artistas. A espontaneidade dos seus registos revela que trabalham, na maior parte dos casos, por necessidade. Ainda assim, as emoções podem funcionar como alavancas de acção para a produção artística e, muitos destes, têm a capacidade de transformar as suas emoções em algo original. Importa igualmente esclarecer, que nem toda a expressão realizada nestes ateliers tem necessariamente um valor artístico e, portanto, nem todos os indivíduos criativos e com doença mental concretizam obras de arte. Isto é mais evidente, quando estamos perante o poder do dispositivo curatorial que, na maior parte dos casos, é o que confere o estatuto de obra a estas produções. Caso contrário, seriam registos realizados num total anonimato. Por seu turno, espera-se que a visibilidade destes dispositivos não condicione as criações emanadas destes contextos.

O *Estúdio de Arte* não é um arquétipo, nem uma fórmula que se reproduza. Não é necessariamente igual a um outro espaço. Este procura respeitar ritmos e ter um tempo próprio, seja ele cronológico ou subjectivo. Os que nele participam podem ser agentes de mudança, porque lidam com processos de transformação. E isso poderá ser mais facilmente alcançado, através da uma arte paciente, singular e colaborativa.

É urgente tratar-se convenientemente acervos, arquivos de autores e documentar estas intervenções pela arte. Conforme referido anteriormente, Luiz Cebola refere a importância da recolha de elementos que compõem a sua coleção⁴⁶, estamos em 1925. Ainda hoje, salvo raras exceções, os espólios não serão por certo as prioridades das instituições psiquiátricas⁴⁷.

Todos os trabalhos desenvolvidos no *Estúdio de Arte* não são primeiramente executados para apresentação pública. A exposição acontece quando o grupo se encontra consolidado. Os desafios expositivos são interessantes como divulgação e reconhecimento da obra destes autores, mas oferecem riscos, nomeadamente no conjunto de expectativas que os utentes passam a ter no desenlace das suas produções, e na eventual almejada entrada num *mainstream* da arte contemporânea. Um atelier não pode esquecer o lugar onde existe, atento às necessidades dos que ali vivem ou o procuram. Por fim, na CST, estamos a trabalhar na maior abertura deste espaço à comunidade local, nomeadamente a desenvolver um Programa de Residência Artística, a integrar na reestruturação do Serviço Ocupacional⁴⁸. Para além das visitas e dos estágios que já recebemos, as residências artísticas podem ser uma mais-valia para a robustez das parcerias com artistas, autores, ateliers, outros. Nesta reestruturação de serviços/ respostas, será importante ampliar o espaço físico do atelier e equipá-lo adequadamente para potenciar a exploração livre das competências artísticas dos utentes, e outras práticas que fomos explorando de forma menos consolidada.

E o que acrescenta valor a esta arte? A espontaneidade dos registos? A possibilidade desta ser produzida num tempo próprio? Serão as histórias que se escondem por detrás das produções? Não sei se se pode pensar numa estética da loucura, mas é certo que muitos dos registos encontrados em arquivos refletem uma necessidade de procura de si. Mas não será isto que os artistas procuram sempre? Muitas coisas que se vivem nestes espaços nem são traduzíveis por palavras, algumas tratam de grande sofrimento... As pessoas são o sentido da *Arte Paciente*, não apenas as suas produções. Sem uma história associada, esta arte não tinha a mesma potência...as pessoas aqui importam, mesmo que uma boa parte da *arte bruta* tenha sido produzida, ao longo dos tempos, em anonimato e sem possuir autoria. É esse traço de humanidade que me/nos galvaniza. É essa história que me interessa, a do Joaquim, do Fernando, do José ... Quando despersonalizarmos esta arte, ela pode ficar sem sentido, sem a carga dramática que a produziu e, por hipótese, sem o atrativo que agora se vê nela. Gosto de recordar o filme sobre a Nise da Silveira⁴⁹. O título integra a palavra coração, e relata-nos a história da arte e loucura, numa perspectiva dos afetos. Espera-se que estes espaços contraiam, em parte, a hospitalização, reinventando-se todos os dias.

Este depoimento é um somatório de experiências destes anos no Telhal, mas também da minha passagem pelo ensino, a vivência dos museus, a diversificação da formação, a "manutenção" do meu percurso artístico e, principalmente a riqueza da bagagem adquirida no lidar com pessoas tão especiais. Tudo isto são factores que oxigenam o *setting* de actuação, mas os espaços e as pessoas, pouco podem, sem condições criadas para o efeito. Encontramo-nos em transição devido à referida reorganização dos projectos na CST e também pela pandemia que provocou uma alteração profunda no funcionamento do *Estúdio de Arte*. Na senda do José Régio, diria que podemos não saber para onde vamos, sabemos é que não queremos deixar de ter estes espaços onde se desenha, pinta, escreve, se produz livremente...onde há liberdade para as *complicações doentias*⁵⁰ e para a narrativa pessoal. Não podemos deixar de nos maravilhar...o futuro precisa da arte!

Notas

¹ Fernando Guilherme Azevedo, autor de: *Poesis IV* (2000) Minerva Ed.; *Conta-me estórias* (2000) Minerva Ed.; *Incomensurável* (2000) Minerva Ed.; *Avulso esplendor de uma luz habitada* (2000) Universitária Ed.; *Crónicas de um político brilhante* (2005) Universitária Ed.; *Memória de um sopro* (2018) Minerva Ed.; *Barroco permeável* (2018) Minerva Ed. Com expectativa de

publicar brevemente *Fractário*; *Exaltação do Eu! Eu penso.* e *Spin: uma rotação de uma abóboda celeste*. Na *Crónica de um político brilhante* (2005) Fernando Guilherme Azevedo escreve: "Pois será da explosiva comunicação dialética, diálogo intercultural, que o Homem evoluirá de homo sapiens sapiens para homo rationale". Em 2019 acrescenta, "sensibilis".

² A exposição *Meio Cheio Meio Vazio?* (2019) concebida para a Unidade de Alcoologia da CST e a exposição *desFeitos* (2019), realizada a partir de desperdícios de medicação (caixas vazias, bulas e blisters), apresentada no *Museu de São João de Deus - Psiquiatria e História* (<https://youtu.be/PK944V-Sd-o>)

³ Frase de Passos de Almeida que integrou uma iniciativa promovida pelo *ContagiAR*. TE/ CST no dia 10 de outubro (2016) - Dia Mundial da Saúde Mental. O autor participa atualmente no *Estúdio de Arte*.

⁴ *Os imperativos da arte: encontros com a loucura em Portugal do séc. XX*, tese de Stefanie Gil Franco, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019.

⁵ A investigadora faz referência à necessidade da realização de uma “proposta mais etnográfica, das práticas artísticas e terapêuticas nos ateliers existentes atualmente nos hospitais e casas de saúde” (apresentação da tese *Os imperativos da arte: encontros com a loucura em Portugal do séc. XX*, de Stefanie Gil Franco, julho 2019).

⁶ Utilizo a expressão mediadores, como orientadores ou facilitadores.

⁷ O conceito *Arte Bruta*, avançado pelo pintor Jean Dubuffet na década de 40 servia para se referir às produções realizadas por pessoas sem formação artística e “fora das estruturas do mundo da arte” (WOJCIK, Daniel. *Outsider art - visionary worlds and trauma*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016, p. 20). São diversas as expressões utilizadas para identificar esta arte: *visionária, singular, autodidata, naif, idiossincrática, popular*. (WOJCIK, Daniel. *Outsider art - visionary worlds and trauma*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016, p. 6). Neste ponto, interessa referir que na Ordem Hospitaleira de São João de Deus (OHSJD) utilizam-se as designações: *arte psicopatológica* e *psicoterápica*. A primeira proveniente da coleção estruturada e classificada, em 1996, pelo Centro San Juan de Dios de Ciempozuelos, em Espanha (Museu de Ciempozuelos - Museu de Psicología del Arte <https://www.sjd.es/?q=psicologia-arte>). Este termo já tinha aparecido na *Exposição Internacional de Arte Psicopatológica* em 1950 (catálogo *Lusofolia - A Beleza Insensata*, introdução de Stefanie Gil Franco, 2019). A segunda é referida no capítulo 6.2 *Outras Obras de Missão da Província Portuguesa - Museu São João de Deus - Psiquiatria e História* (MONTEZUMA, Carmina (coord.) *Caridade e Assistência, Ordem Hospitaleira de São João de Deus em Portugal desde 1580*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2019, p.241).

⁸ O termo *arte singular* poderá ter surgido primeiramente com o evento *les singuliers de l'art*, organizado pelo Museu de Arte Moderna de Paris (1978) - <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/ressources-bibliographiques/les-singuliers-de-l-art-exposition-presentee-au-mamvp-19-janvier-5-mars#infos-principales>. Há também um festival anual de arte singular, que decorre há 34 edições <http://www.festivaldebanne.com/>

⁹ “Provas indicam que, comparados com as pessoas *normais*, os artistas, os escritores e as pessoas criativas em geral estão psicologicamente *mais enfermas* - isto é, obtêm qualificações mais latas numa grande variedade de medições psicopatológicas - e psicologicamente mais *sãs* (por exemplo, obtêm qualificações mais altas quando se mede a sua autoconfiança e força de ego)” (JAMISON, Kay Redfield. *Tocados pelo fogo. A doença maniaco-depressiva e o temperamento artístico*. Prefácio José Manuel Jara. 1ª edição. Colares: Pedra da Lua, 2007, p. 117).

¹⁰ Admitamos que a expressão oficial, traduz as formalidades exigidas. “Identificar uma pedra como possível obra de arte equivale a reconhecer nas suas linhas formativas analogias com determinadas constantes estilísticas da arte de um dado período” (ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1972, p.184).

¹¹ A chegada dos participantes acontece de diferentes formas. Em primeiro, por vontade e motivação do (s) próprio (s); segundo indicação da equipa de

referência que acompanha o(a) utente ou através de outras pontes de contacto.

¹² Nas *Revistas Hospitalidade*, encontram-se referências dos Irmãos de São João de Deus sobre a arte dos utentes. Esta Revista existe desde 1936, inicialmente com a designação de *Crónica Trimestral dos Irmãos de São João de Deus em Portugal*.

¹³ Nomeado Diretor Clínico da Casa de Saúde do Telhal em 1911, permanecendo nessa função por 38 anos. Fundou, na década de 1920, o *Museu da Loucura*, assinalado na sua obra *Almas Delirantes*. (CEBOLA, Luiz. *Almas Delirantes*. Lisboa: Comercial Gráfica, 1925, p. 113).

¹⁴ MONTEZUMA, Carmina (coord.) *Caridade e Assistência, Ordem Hospitaleira de São João de Deus em Portugal desde 1580*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2019, p. 166.

¹⁵ Nestas, incluía-se a “arte ergoterápica enquanto meio de diagnóstico clínico e de sensibilização artística” (MONTEZUMA, Carmina. *Museu S. João de Deus - Psiquiatria e História in Archivo Hospitalario*. Revista de Historia de la Ordem Hospitalaria de San Juan de Dios. Número 17, 2019, p.72).

¹⁶ MONTEZUMA, Carmina (coord.) *Caridade e Assistência, Ordem Hospitaleira de São João de Deus em Portugal desde 1580*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2019, p.167.

¹⁷ CEBOLA, Luiz. *Enfermagem de Alienados*. Lisboa: Editor Gomes de Carvalho, 1932, p. 173.

¹⁸ MONTEZUMA, Carmina (coord.) *Caridade e Assistência, Ordem Hospitaleira de São João de Deus em Portugal desde 1580*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2019, p.138.

¹⁹ GAMEIRO, Aires (coord.) e outros. *Casa de Saúde do Telhal - 1º centenário 1893 - 1993. Documentos Históricos e Clínicos*. Editorial Hospitalidade, 1993. Referências à inauguração do Museu Ergoterápico (p. 8 - 22).

²⁰ Neste ponto, sugere-se ainda a leitura do capítulo 7 *Novas valências na*

Assistência Hospitaleira no séc. XXI por Vitor Viegas Cotovio e Margarida Cordo (MONTEZUMA, Carmina (coord.) *Caridade e Assistência, Ordem Hospitaleira de São João de Deus em Portugal desde 1580*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2019, p. 248-249).

²¹ “A ergoterapia, recuperação pelo trabalho ou método de tratamento por meio de ocupação educativa” (CORDO, Margarida. *A Ergoterapia e a Reabilitação Psicossocial*, capítulo III.7 in GUEDES, Natália Correia (coord.). *Museu São João de Deus: Psiquiatria e História*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2009, p.224).

²² MONTEZUMA, Carmina. *Museu S. João de Deus - Psiquiatria e História in Archivo Hospitalario*. Revista de Historia de la Ordem Hospitalaria de San Juan de Dios. Número 17, 2019, p.72.

²³ Desde sempre se organizaram eventos culturais e artísticos, mas os mais recentes, na sua maioria amparados pelo Museu São João de Deus, ganharam outro mediatismo, nomeadamente: *Dans le Rôle* (2017), *Eu sou zero: Os novos São João de Deus?* (2019); *Meio Cheio Meio Vazio* (2019); *desFeitos - dos desperdícios de medicação à criação artística* (2019) e *Um Novo Estado Criativo - uma pesquisa de arte bruta em Portugal* (2019).

²⁴ Valência orientada pela Psicóloga Clínica Maria João Moreira.

²⁵ Descritivo catálogo exposição *Dans le Rôle*.

²⁶ Proposta integrada no *ExpressAR.TE* (espaço de intervenção pela arte), desde 2006. Na sua origem, o *ExperimentAR.TE* dividia-se em *ContagiAR.TE (arte e comunidade)* e *ExpressAR.TE (arte e terapia)*. Neste último, incluíam-se as seguintes respostas: *Laboratório de Expressões e Estúdio de Arte*. Actualmente, o *Estúdio de Arte* e os projectos artísticos, estão a autonomizar-se desta estrutura inicial.

²⁷ A *Área de Dia* é inaugurada em 2002 (durante o mandato do Dr. Vitor Viegas Cotovio enquanto Diretor Clínico) e a *Terapia Ocupacional* é reestruturada em

1990. Estas valências sempre abraçaram desafios criativos (muitos destes, lançados pelas próprias direções da CST). Mesmo antes da década de 80, registam-se “atividades de animação social e cultural, desenvolvidas nos, então chamados, pavilhões de doentes crónicos”. (CORDO, Margarida. *A Ergoterapia e a Reabilitação Psicossocial*, capítulo III.7 in GUEDES, Natália Correia (coord.). *Museu São João de Deus: Psiquiatria e História*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2009, p.225).

²⁸ Estabeleceu-se nesta fase, uma parceria com o *Museu Calouste Gulbenkian*, através da responsável, à data pelo serviço educativo, Dra Deolinda Cerqueira e sua equipa. Neste projecto, o Irmão Amadeu Videira, foi incontornável para a concretização destas visitas, assegurando o transporte e acompanhamento dos grupos.

²⁹ Sessões de comentário e literacia artística dinamizadas semanalmente na valência Área de Dia, desde 2008. E agora, também nos *Ateliers de Ocupação*.

³⁰ Refiro-me, no sentido do que se individualiza e entendido como autor de “uma obra a quem se pode legitimamente atribuir a produção” (FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Nova Vega, 10ª edição, 2018, p. 57).

³¹ Ou no *albergue de loucos*; expressão recuperada pelo Dr. Meira de Carvalho (Clínico Geral de 1931 a 1978), para se referir ao Telhal de 1931. (GAMEIRO, Aires (coord.) e outros. *Casa de Saúde do Telhal - 1º centenário 1893 - 1993. Documentos Históricos e Clínicos*. Editorial Hospitalidade, 1993, p.224).

³² “Processo que permite agrupar entidades diferentes numa mesma representação unitária com base nas suas propriedades partilhadas” (TIBERGHEN, Guy (org.). *Dicionário de ciências cognitivas*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 90).

³³ <https://www.fcca.cz/>; <https://www.galeriejeleni.cz/en/2004/silvina-arismendi-eva-kotatkova-jelenovi-pivo-nelej/>

³⁴ “*Cosm-ética, política-mente falando*”

estudo para uma comédia por Joaquim Pacheco, s/d. Frequentou a Área de Dia em 2005-2006, antes da criação do *Estúdio de Arte*.

³⁵ Prevista para 2021.

³⁶ Expressão inspirada na definição de *arte participativa* de François Matarasso. (MATARASSO, François. *Uma Arte Irrequieta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019, p.52). Em relação ao colaborativo, trata-se também da possibilidade de criação de um trabalho artístico, essencialmente partilhado naquele grupo. Já aconteceu, pontualmente, esta criação integrar *artistas profissionais e não-profissionais* (caso da exposição *Dans le Rôle*, organizada pela P28). No entanto, não se pode deixar de referir que alguns projectos que abraçamos são também de desenvolvimento e inclusão social.

³⁷ Ver capítulo *A criatividade e a expressão emocional* (CALDAS, Alexandre Castro. *Criatividade: a função cerebral improvável*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2017, p. 39-41).

³⁸ “A linguagem da arte é ilimitada. É a linguagem das formas que comunicam. A arte não é descritiva ou descritível, é expressiva. Ela expressa a perplexidade do ser humano diante da vida e do mundo, podendo manifestar a experiência universal da consciência humana” (CIORNAL, Selma. *Percurso em arte terapia: arteterapia e educação; arteterapia e saúde*. São Paulo: Summus Editorial, 2005, p. 137).

³⁹ “O ser humano cria o objeto e o objeto cria o ser humano, por analogia, o ser humano cria a arte, mas a arte acaba por o criar igualmente, tudo isto só é possível de emergir a partir da sua sensibilidade estética” (FONSECA, Vitor in CABRAL, António Caldeira (et al). *Educação pela arte - estudos em homenagem ao Dr. Arquimedes da Silva Santos*. Lisboa: Livros Horizonte, Biblioteca do Educador, 2000, p. 214).

⁴⁰ Frase avulsa de Fernando Guilherme Azevedo registada numa das sessões do *Estúdio de Arte* em que o autor participou

⁴¹ Relatório OMS <https://www.euro.who.int/en/publications/abstracts/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review-2019>

⁴² Kay Jamison, na sua obra *Tocados pelo fogo*, recupera o poeta Antonin Artaud - "Ninguém escreveu, pintou, esculpiu, modelou ou inventou, que não fosse, literalmente, para sair do inferno". (JAMISON, Kay Redfield. *Tocados pelo fogo. A doença maniaco-depressiva e o temperamento artístico*. Prefácio José Manuel Jara. 1ª edição. Colares: Pedra da Lua, 2007, p. 143).

⁴³ Antonio Grassi no texto de apresentação da exposição *Azul dos Ventos (Museu da Cidade - Pavilhão Preto*, Lisboa, 2013) de Arthur Bispo do Rosário, refere que este autor usou a arte como meio de sobrevivência.

⁴⁴ *Motivação como ação dirigida* (GLEITMAN, Henry, FRIDLUND, Alan J., REISBERG, Daniel, trad. e coord. SILVA, Danilo R. *Psicologia*. 7ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, p. 96

⁴⁵ " Poder enxergar a obra como resultado de um processo interno no criador que por mais carregado de vivências tanáticas, conforme cada um, por maiores graus de sofrimento que possam existir no seu

desenrolar, surge ao final como algo que dá prazer, dá vida." (HONIGSZTEJN, Henrique. *A Psicologia da Criação: um estudo sobre criação artística e científica*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990, p. 102)

⁴⁶ Ver capítulo dedicado ao Museu (CEBOLA, Luiz. *Almas Delirantes*. Lisboa: Comercial Gráfica, 1925, p. 113-160).

⁴⁷ Destaco, as reportagens da jornalista Catarina Gomes sobre os objetos deixados no Miguel Bombarda (série *O que eles deixaram no manicómio*, premiada em 2020) e o artigo da jornalista Alexandra Prado Coelho sobre o fim do Miguel Bombarda e o espólio artístico (*A arte da loucura no Hospital Miguel Bombarda*, outubro 2010).

⁴⁸ Um plano de reestruturação incentivado pela atual Direção da CST e, em particular, pelo seu Diretor, Dr. Nuno Lopes.

⁴⁹ *Nise - O Coração da Loucura* (2015) de Roberto Berliner.

⁵⁰ Expressão utilizada no final de uma carta enviada por Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa. Uma forma que ele encontrou de *prognosticar* o que estava a viver. (OLIVEIRA, Delfim Augusto (coord.). *Depressão e mania na primeira pessoa*. 1ª edição. Lisboa: ADEB, 2006, p. 14)

Bibliografia

AZEVEDO, Fernando Guilherme.

Crónica de um Político Brilhante. Lisboa: Universitária Editora, 2005.

CEBOLA, Luiz. *Almas Delirantes*. Lisboa: Comercial Gráfica, 1925.

CEBOLA, Luiz. *Enfermagem dos Alienados*. Lisboa: Editor Gomes de Carvalho, 1925.

CABRAL, António Caldeira (et al.). *Educação pela arte - estudos em homenagem ao Dr. Arquimedes da Silva Santos*. Lisboa: Livros Horizonte, Biblioteca do Educador, 2000.

CALDAS, Alexandre Castro. *Criatividade: a função cerebral improvável*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2017.

CIORNAL, Selma. *Percursos em arteterapia - arteterapia e educação, arteterapia e saúde*. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1972.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Nova Vega, 10ª edição, 2018.

GAMEIRO, Aires e outros. *Casa de Saúde do Telhal - 1º centenário 1893 - 1993. Documentos Históricos e Clínicos*. Editorial Hospitalidade, 1993.

GLEITMAN, Henry, FRIDLUND, Alan J., REISBERG, Daniel, trad. e coord. SILVA, Danilo R. *Psicologia*. 7ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

HONIGSZTEJN, Henrique. *A Psicologia da Criação: um estudo sobre criação artística e científica*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990.

JAMISON, Kay Redfield. *Tocados pelo fogo. A doença maniaco-depressiva e o temperamento artístico*. Prefácio José Manuel Jara. 1ª edição. Colares: Pedra da Lua, 2007.

MATARASSO, François. *Uma Arte Irrequieta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

MONTEZUMA, Carmina (coord.). *Caridade e Assistência, Ordem Hospitaleira de São João de Deus em Portugal desde 1580*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2019.

OLIVEIRA, Delfim Augusto (coord.). *Depressão e mania na primeira pessoa*. 1ª edição. Lisboa: ADEB, 2006.

TIBERGHEN, Guy (org.). *Dicionário de ciências cognitivas*. Lisboa: Edições 70, 2007

WOJCIK, Daniel. *Outsider art - visionary worlds and trauma*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

Revistas, artigos, catálogos, folhetos

Sítios Web

www.sjd.es; <https://www.sjd.es/?q=museos-ciempozuelos> - Museu Ciempozuelos S.J. Dios

<https://www.sjd.es/?q=psicologia-arte> - Museu de Psicología del Arte

<https://www.euro.who.int/en/publications/abstracts/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review-2019> - Relatório da Organização Mundial da Saúde

<https://youtu.be/PK944V-Sd-o> - Vídeo documental da exposição *desfeitos* (2019)

Archivo Hospitalario. Revista de Historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios. *Museu*

S. João de Deus - Psiquiatria e História por Carmina Montezuma. Número 17, 2019. (P. 71 - 86)

Azul dos Ventos - Arthur Bispo do Rosário. Documento de divulgação da exposição. Lisboa: Museu da Cidade - Pavilhão Preto, 2013.

GUEDES, Natália Correia (coord.). *Museu São João de Deus: Psiquiatria e História*. Lisboa: Editorial Hospitalidade, 2009.

MAGALHÃES, Andreia (et al.). *Lusofolia: a beleza insensata*. Câmara Municipal de São João da Madeira: Centro de Arte Oliva; Lisboa: Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, D.L. 2019.

RESENDE, Sandro e AZEVEDO, José, (coords.). *Dans le Rôle*. Lisboa: Ideias com peso, 2018.

Revista Hospitalidade. Ano 82. Número 322. Novembro - dezembro 2018.

Algumas datas relevantes para o Estúdio de Arte

- » *CriaMente e Arte - arte e saúde mental*
- Edição Fundação de S. João de Deus.
Reuniu obras dos Centros Assistenciais do Instituto S. João de Deus - 2009
- » Exposições nacionais promovidas pela Direção Geral da Saúde - [2013 - 2015]
Museu Soares dos Reis, Porto - 2013
Museu do Oriente, Lisboa - 2013 Palácio do Barrocal, Évora - 2015
- » *Circuito Cultural* - Fundação Calouste Gulbenkian [2012- 2014]
- » Exposição *Dans Le Rôle*, Museu S. João de Deus - Psiquiatria e História - 2017
- » Exposição *Retrato e Caricaturas: Traços de alma*. Casa da Cultura Lívio de Moraes - 2019
- » Exposição *Eu sou zero: Os Novos São João de Deus*, Museu S. João de Deus - 2019
- » Exposição *Meio Cheio Meio Vazio?*
Unidade de Alcoologia da CST - 2019
- » Lançamento do livro *Almas Delirantes - do Telhal a Rilhafoles*. Organização de Stefanie Gil Franco. Douda Correria - 2019
- » Exposição *desfeitos - dos desperdícios de medicação à criação artística*. Museu S. João de Deus - Psiquiatria e História - 2019
- » Exposição *Um Novo Estado Criativo, uma pesquisa de Arte Bruta Portuguesa*. Museu S. João de Deus - Psiquiatria e História - 2019
- » Doação da obra "Bagagem" de Nelson Dente (participante do *Estúdio de Arte*) ao Museu de Farmácia de Lisboa - 2020
- » II Exposição Nacional de Arte Espontânea, Instituto Universitário Justiça e Paz, Coimbra - 2021
- » Candidaturas Direção Geral das Artes (DGARTES) - Programa Arte e Saúde Mental - 2021

Vítor Teixeira um percurso heterodoxo

Paulo Morais-Alexandre

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal; Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, Avenida Marquês de Pombal, 22 B, 2700-571 Amadora, Portugal.

Sócio correspondente da Academia Nacional de Belas Artes.

pmorais@estc.ipl.pt

Resumo

Vítor Teixeira vive na Casa de Saúde do Telhal sofrendo de doença do foro mental. Tendo tido alguma formação base na esfera do design, embora incompleta, começou a dedicar-se como terapia à Pintura, integrando o Ateliê Estúdio de Arte, iniciando uma produção que se considera relevante. Visa-se, assim, uma análise não sob o ponto de vista da terapia, mas da própria obra que se considera que merece ser estudada enquanto tal, sobretudo na vertente da criatividade e da estética.

Palavras chave

Arte, Demência, Pintura, Desenho

Abstract:

Vítor Teixeira lives in the Telhal Health House suffering from mental illness. Having had some basic training in the sphere of design, although incomplete, he began to dedicate himself to painting as a therapy, joining Ateliê Estúdio de Arte, starting a production that is considered relevant. Thus, an analysis is aimed, not at the therapy point of view, but at the very work that is considered worthy of being studied as such, especially in terms of creativity and aesthetics.

Keywords

Art, Madness, Painting, Drawing

I like to think that one day after I die, at least one small particle of me - of all the particles that will spread everywhere - will float all the way to Neverland, and be part of a flower or something like that, like that poet said, the one that your Tik Tok loved. I like to think that nothing's final, and that everyone gets to be together even when it looks like they don't, that it all works out even when all the evidence seems to say something else, that you and I are always young in the woods, and that I'll see you sometime again, even if it's not with any kind of eyes I know of or understand. I wouldn't be surprised if that is the way things go after all - that all things end happy. Even for you and Tik Tok. and for you and me.

Jodi Lynn Anderson - Tiger Lily

Introdução

Na sequência de vários anos a publicar textos para catálogos de exposições sobre a produção de obras de artes plásticas por artistas contemporâneos houve, no já remoto ano de 2006, o confronto com a obra de um notável pintor, portador de doença do foro psiquiátrico, Pedro Sande e Castro, uma primeira visão de uma criatividade e instauração que mereciam ser estudados, não independentemente da condição, mas com análise própria e quase puramente plástica, o que foi feito e resultou numa aprendizagem diferenciada, nomeadamente numa abordagem muito específica às questões suscitadas por Jean Dubuffet quando estabeleceu o conceito de *Art Brut*. Foi este criador que, na sequência do contacto com artistas que estavam internados em hospitais psiquiátricos, iniciou o projeto de registar a existência de uma "outsider art" e de a divulgar¹.

Perante o convite para escrever um texto para o catálogo de uma exposição de pintura e desenho de dois irmãos, no Museu de São João de Deus, um dos quais já com algum percurso expositivo e com formação na área, Paulo Teixeira, e outro, o seu irmão Vítor Teixeira, internado na Casa de Saúde do Telhal, onde se tem dedicado a desenhar e a pintar, foi decidido ampliar esse estudo e perquirir de forma mais aprofundada a obra deste último. Assim, analisa-se no presente artigo a vida e a obra de Vítor Teixeira.

Importa antes de mais referir que, não obstante a intenção expressa dos ateliês artísticos que são promovidos por instituições destinadas a promover a saúde mental, nomeadamente os das seis Casas de Saúde do Instituto São João de Deus, onde a preocupação central é obviamente o bem-estar do doente e sobretudo a melhoria da sua condição², a abordagem que aqui se propõe é exatamente a oposta, ou seja, a preocupação do presente texto não é de todo a sanidade do artista, ou a sua qualidade de vida, mas o resultado da sua criação plástica, sabendo-se, obviamente, que esta seria diferente perante outro caso clínico. Assim, não foi sequer ensaiada uma análise do ponto de vista clínico, servindo este meramente como enquadramento e nada mais, embora tal não seja despendendo. A pesquisa realizada permitiu um

total afastamento do pressuposto estabelecido no já remoto ano de 1900 por Júlio Dantas em *Pintores e poetas de Rilhafolles: Estudos sobre as manifestações artísticas em certas psicoses*, onde este autor não reconhecia qualquer capacidade de produzir arte ao “alienado”.

*O valor esthetico é minimo ou nullo. Quasi toda a documentação, pelo lado pictural, se reduz a figurações toscas, archi primitivas, ricas como elementos de estudo para o psychiatra, mas d’uma pobresa franciscana como valorisação esthetica.*³

Efetivamente o aspeto da criação artística merece ser estudado e, sobre as questões que relacionam a criatividade com a demência, veja-se a relevante investigação desenvolvida por Kay Redfield Jamison, Nancy Andreasen ou Arnold Ludwig, mas também o artigo de Judith Schlesinger- “Creative myth-conceptions: A closer look at the evidence for the “mad genius” hypothesis.”⁴, onde é ensaiada uma análise crítica às obras dos referidos investigadores. Assim, o que aqui se apresenta é a visão e a análise do investigador de Arte e não a do orientador⁵.

Enquadramento

Vítor Teixeira não é caso único, nem em Portugal, nem internacionalmente. São abundantemente notórios casos de criadores que sofreram de graves perturbações mentais, que implicaram mesmo muitas vezes o seu internamento, sendo bem conhecido e estudado o percurso de autoras como Camille Claudel, Séraphine de Senlis, Aloïse Corbaz e até de tantos outros.

Nas obras destas artistas plásticas há a referir, por vezes derivado do quadro clínico, um pendor para uma produção com características expressionistas, da qual são exemplos maiores as obras de Vincent van Gogh e Edvard Munch⁶, o que como se verá, é também o caso de um núcleo muito significativo das intervenções de Vítor Teixeira, sobretudo as de uma primeira fase.

Em Portugal há vários casos a referir. Recentemente, no ano de 2013, foi realizada uma ampla exposição com curadoria de Álvaro Lobato de Faria, o diretor coordenador do MAC - Movimento de Arte, apresentada sucessivamente no Museu Nacional Soares dos Reis e no Museu do Oriente e da qual existe um completo e bem interessante catálogo que evidencia este particular universo de criação⁷. Nesta exposição foram divulgadas as obras de um número significativo de «[...] pessoas com problemas de saúde mental integradas em várias entidades de reabilitação psicossocial das mais diversas regiões de Portugal Continental.»⁸.

Uma importante pergunta surge desde logo: será que tudo o que foi exposto e está no catálogo é Arte?

Não se subscreve de forma linear a propalada afirmação de Dino Formaggio: «L’arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte.»⁹, que aliás Vicente

Todoli, com subtis alterações viria a retomar¹⁰, e que é recuperada pelo já referido Álvaro Lobato de Faria no seu texto de apresentação da exposição. Importa referir que esta citação foi registada num contexto muito particular, num momento em que se desenvolvia o conceito de conceptualismo, sendo importante referir que esta frase não prescreve que tudo seja Arte, o que memorizaria os trabalhos que o são efetivamente¹¹. Ainda assim, prefere-se uma outra definição de Arte, ainda que igualmente bastante lata, mas mais restritiva: Arte é a introdução no nosso ambiente, pelo ser humano, de formas que anteriormente não existiam e que podem ser experimentadas esteticamente. O próprio catálogo reconhece que há diferenças no trabalho realizado e assume que houve uma seleção baseada no trabalho «[...] dotado de maior qualidade (entenda-se qualidade no sentido da diferenciação do talento e que melhor ilustra a temática avaliada pela equipa de peritos que estiveram no levantamento e seleção das obras) [...]»¹².

Há um caso muito particular, absolutamente excecional a vários níveis e que merece ser referido e até particularizado, o do pintor Jaime Fernandes que sofrendo de esquizofrenia paranoica, que o levou a viver internado no Hospital Miguel Bombarda, num muito curto período de quatro anos, já no fim da sua vida, se dedicou ao desenho, deixando uma obra absolutamente impar, tão extraordinariamente documentada no filme *Jaime*, do realizador António Reis¹³ e alvo de uma exposição póstuma em novembro de 1980 na Fundação Calouste Gulbenkian, onde foram apresentados 74 dos seus trabalhos¹⁴, seguida de uma nova mostra da sua obra, em 1981, na 16.ª Bienal de São Paulo no âmbito da *Exposição de Arte Incomum*, com curadoria de Victor Musgrave¹⁵.

Percurso e obra

Vítor Manuel Estevão Teixeira, que viria a assinar as suas criações como Vítor Teixeira, nasceu na Venda Nova, Amadora, no dia 14 de fevereiro de 1960.

O percurso de Vítor Teixeira é particularmente heterodoxo já que que, por motivo de doença do foro mental que se começa a manifestar no final da adolescência, cedo se veria obrigado a viver na Casa de Saúde do Telhal. Não obstante, após uma fruste passagem pelo curso superior de Jornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde residiu vários anos, de regresso à cidade de Lisboa, na busca de um sentido para a sua vida¹⁶, começou-se a interessar pelas linguagens plásticas, o que o levou a frequentar, sem concluir o estágio, o Curso de Técnico de Design Industrial da Escola Profissional Gustave Eiffel e a frequentar o Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas Artes, nomeadamente “História da Arte” e “Estética” na área teórica, mas também as matérias práticas como “Pintura” e “Desenho de Modelo”, onde chegou a ser aluno do escultor Quintino Sebastião e incorporou os ensinamentos deste, mas também os prescritos por Kimon Nicolaidis na seminal obra *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, nomeadamente que



Figura 1: Vítor Teixeira – Retrato de desconhecido (fotografia de Raquel Pedro)

«There is only one right way to draw and that is a perfectly natural way. It has nothing to do with artifice or technique. It has nothing to do with aesthetics or conception. It has only to do with the act of correct observation, and by that I mean physical contact with all sorts of objects through all the senses.»¹⁷. Registe-se que este teorizador da aprendizagem do desenho acrescenta a necessidade da prática continuada, sob o risco de se perder a capacidade, o que Vítor Teixeira cumpre no presente, mas não terá sido sempre assim, embora numa análise mais atenta a todas as suas obras, se verifique que esta aprendizagem jamais foi esquecida, ou ignorada, mesmo quando não parece tão óbvio, como no *Retrato de desconhecido*, onde até é possível verificar influências das primeiras obras do cubismo picassiano, nomeadamente a forma como é representado o nariz e os contornos dos olhos.

A permanência prolongada no Casa de Saúde do Telhal estimulou a sua atividade artística, com uma produção plástica continuada, a partir de exercícios semanais feitos em coordenação com um programa, o museu e a própria família, integrando o Estúdio de Arte ExpressAR.TE, do Serviço de Reabilitação Psicossocial integrado no ExperimentAR.TE da Casa de Saúde do Telhal, um espaço de experimentação onde se estimula o desenvolvimento de linguagens artísticas, do desenho à fotografia, mas também escultura, pintura, multimédia e até poesia, onde o utente tem à sua disposição as ferramentas necessárias para a criação. Vítor Teixeira tem bastante versatilidade e no seu labor oficial explora os materiais, mistura técnicas, sendo de relevar a sua aptidão para o trabalho, que também deriva de uma capacidade de concentração aliada a uma disciplina de trabalho, a que se dedica afincadamente, visível na investigação que é feita pesquisando da internet, em livros e revistas que encontra na Biblioteca do Museu São João de Deus, nomeadamente sobre religião, sobre a existência, no fundo sobre o “Sentido da Vida”¹⁸.

Perante esta possibilidade abria-se para Vítor Teixeira uma via de experimentação e exercício de linguagens artísticas. É de referir que há em Vítor Teixeira uma curiosidade que o levou a experimentar e a exercitar-se em cada uma das formas de expressão, algo que sentiu muitas vezes como um desafio, mas fixando-se depois sobretudo no desenho e na pintura.

O próprio autor tem consciência do que faz, da importância do seu trabalho oficial e, até, da importância do convívio com os colegas que partilham o espaço, onde naturalmente surgem tertúlias, que integra de bom grado e onde variadíssimos temas são discutidos, aceitando os desafios que lhe são propostos, como a realização de uma exposição conjunta com o seu irmão Paulo Teixeira. Segundo as suas próprias palavras:

Acho que sou persistente no meu trabalho e procuro através dele transmitir o que sinto e vejo à minha volta. No Estúdio de Arte sinto-me na minha esfera, convivo com os outros e estou aberto a sugestões. Em relação ao último desafio, com o meu irmão, acho que estive bem, foi uma experiência e tanto! E espero continuar pois o meu objetivo é aperfeiçoar-me mais um pouco.¹⁹

Expôs as suas criações já por várias vezes, nomeadamente na já referida e relevante exposição no Museu Nacional Soares dos Reis e no Museu do Oriente no ano de 2013, com um perturbante autorretrato, com clara remissão para a obra de Emil Nolde²⁰. Em 2006 participou no 13.º concurso / exposição Arte e Criatividade promovido pela Câmara Municipal de Almada.

Sejam ainda registadas as várias exposições das suas obras no Museu São João de Deus, nomeadamente *Manual de Boas Práticas Artísticas* e *Culturais*, um ateliê de arte urbana / pintura sobre objetos reciclados; *des.Feitos*, um projeto artístico baseado na reutilização de desperdícios



Figura 2: Vítor Teixeira no ateliê
(fotografia de Carlos Vivo/
Casa de Saúde do Telhal)

Figura 3: Vítor Teixeira – Autorretrato
(fotografia de Raquel Pedro)



de medicação; *Um Novo Estado Criativo*, a partir de um projeto da #P28 “Arte Bruta em Portugal” que recebeu apoio do Ministério da Cultura; *Eu sou zero?* *Os novos São João de Deus*, com uma revisitação da iconografia deste santo; *Dans le Rôle*, com a importante missão declarada de luta contra o estigma da saúde mental e onde expôs um número significativo de autorretratos; *Retrato e Caricatura, Traços da Alma* que decorreu na Casa da Cultura Lívio de Moraes em Mira-Sintra; *Meio cheio ou meio vazio?*, uma exposição realizada por ocasião dos cinquenta anos da Unidade de Alcoologia “Novo Rumo” e integrada no Encontro de Alcoologia.

As suas obras constam de vários catálogos, nomeadamente do *Catálogo de Obras de Arte* editado pela Associação Nacional de Arte e Criatividade de e para Pessoas com Deficiência (ANACED) em 2015²¹.

Ensaçando uma caracterização das obras, estas estarão situadas entre uma óbvia naïveté, a tal relação com as obras de Séraphine de Senlis ou Aloïse Corbaz, um expressionismo, muito perto do de Emil Nolde, do alemão George Grosz, ou do belga Gustave De Smet, mas que e ao contrário do que eventualmente seria de esperar, onde também se percebe uma capacidade de compreender certos aspetos de composição e de jogo cromático, sobretudo nas obras mais recentes, que lhes trazem uma nova calma, até serenidade, o que permite estabelecer uma relação com outras referências, como a obra do belga Hippolyte Daeye.

No presente Vítor Teixeira prepara uma exposição, onde confrontará as suas obras com as do seu irmão Paulo Teixeira e a poesia de seu pai Manuel José Teixeira, sob a designação de *Traços de Família*.

A partir de um conjunto de fotografias, de um passado em alguns casos relativamente recente, foram criadas várias pinturas e uma colagem.

A designação encontrada *Traços de Família*, é particularmente clarificadora do que se pretende, porque é exatamente disso que se trata, de traços familiares, ou seja, denominadores comuns que podem ser encontrados numa família e que neste caso se conjugam com uma necessidade de expressão plástica. Este tema serve de ponto de partida, de motivação, para a criação de um conjunto muito coerente de obras, onde Vítor Teixeira expõe o que para ele é a sua teia de relações familiares, não se atendo apenas a um meio, mas oscilando entre a pintura, a colagem e o desenho. Paralelamente enfrenta um novo desafio relacionado com a dimensão do suporte escolhido já que este aumenta significativamente, sendo as obras realizadas sobre uma superfície de 100cmX70cm, o que tem implicações sobre toda a composição.

Analisadas as obras, no resultado final há uma muito interessante surpresa porque, desde logo, é possível verificar que há mais do que uma capacidade técnica uma capacidade de ver, de sentir e de registar plasticamente, que se evidencia claramente. Há efetivamente da parte de Vítor uma aptidão para pensar plasticamente, o que não é comum em termos gerais. Há, pois, a certeza de uma enorme inteligência como é provado na obra *Os dois irmãos*.

Chame-se ainda à colação Umberto Eco e a sua *Obra Aberta* e aborde-se a importância, mais do que da obra final, do percurso e até das suas contingências e condicionantes, mas seja permitido afirmar que neste caso o processo, não “serve de desculpa” ou diminui a obra concluída, já que esta vale por si, embora obviamente que se cumpram várias das características do discurso aberto, quando na pintura de Vítor Teixeira se assume que esta remete não apenas para as «[...] coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz.»²² e que, paralelamente, como afirmou Eco «As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com actos de escolha, construirmos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto torna-se a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo.»²³

Paralelamente à sua prática oficial, no seu desejo de se expressar através do desenho, no seu labor diário o artista faz-se acompanhar de cadernos onde regista tudo o que entende fazer sentido, criando diários gráficos, no presente já várias dezenas, onde guarda de forma a roçar o obsessivo os eventos que o marcam, as experiências que vive, mas aí recolhendo também textos com que se cruza e lhe parecem relevantes, que muitas vezes ilustra. O número significativo destes diários e a sua qualidade impõe que estes sejam recolhidos, inventariados, estudados e alvo de exposição (imagem 6).

Um aspeto deve ser referido, não houve jamais uma estagnação, antes pelo contrário, como é referido por Raquel Pedro, a responsável pelo ateliê artístico Estúdio de Arte / ExpressAR.TE. Todos os que lidam com o autor são unânimes em constatar que houve efetivamente uma evolução



Figura 4: Vítor Teixeira – Retrato de família, detalhe – autorretrato (fotografia de Paulo Teixeira)

Figura 5: Vítor Teixeira – Os dois irmãos (fotografia de Paulo Teixeira)



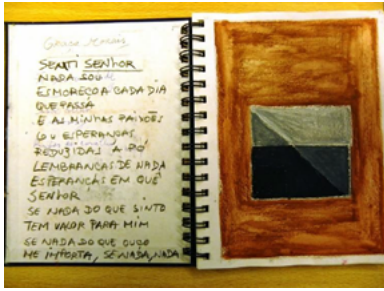


Figura 6: Vitor Teixeira - Diário gráfico
(fotografia de Raquel Pedro)

Figura 7: Vitor Teixeira - Na praia
(fotografia de Paulo Teixeira)



a vários níveis, nomeadamente através do ganho de uma autonomia na sua forma de criar, só possível pelo trabalho intenso, árduo e disciplinado a que Vítor Teixeira se vem dedicando²⁴, que permite antever novas criações onde uma nova evolução será, sem dúvida, visível.

Em termos temáticos, embora os motivos para as suas obras sejam variados, há um núcleo que se destaca, a representação humana, em particular o autorretrato, mas também o retrato dos que lhe são próximos ou queridos, nomeadamente o seu núcleo familiar mais próximo, o pai, o irmão e também a mãe, prematuramente desaparecida. Se há claramente mais expressão, que chega a raiar a agitação, quando se representa, nas outras obras há a expressão de uma imensa melancolia, mas também uma serenidade imanente a um estado de espírito, por onde flui uma felicidade triste. Esta é objetivamente a forma que diferencia a sua obra da de outros criadores com doenças do foro mental, normalmente com obras onde está imanente uma enorme agitação interior, algo que não sucede no caso em apreço. Veja-se a título de exemplo o detalhe do seu autorretrato na obra *Retrato de família* (imagem 4), a forma como se representa na companhia de seu irmão Paulo Teixeira em *Os dois irmãos* (imagem 5), o seu melancólico autorretrato em *Na praia* (imagem 7), ou a sua representação em *Com a mãe* (imagem 8), no fundo a representação de um mundo perdido, mas que vive permanentemente com ele.

A questão da Arte Bruta e da Arte Naïf

Impõe-se numa análise da obra de Vítor Teixeira questionar se faz sentido cruzar a sua produção com os quesitos relativos à Arte Bruta postulados por Jean Dubuffet, por exemplo no catálogo da exposição *L'Art Brut préféré aux arts culturels*²⁵ :

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture

artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en oeuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe.

A resposta não é, nem pode ser, linear. Efetivamente Vítor Teixeira cumpre claramente alguns postulados, nomeadamente o seu quadro clínico, as características de algumas das suas obras, sobretudo as das etapas iniciais, nomeadamente os autorretratos, mas há duas características que o afastam.

A primeira é a sua formação, ou seja, não é um autodidata puro, não faz, nem pode fazer, parte do grupo das «[...] personnes indemnes de culture artistique [...]»²⁶ como disse Jean Dubuffet, já que recebeu formação na área do desenho e da pintura, embora de alguma forma se possa considerar um longo hiato motivado pela doença, entre a frequência das aulas na Sociedade Nacional de Belas Artes acompanhadas duma prática e de uma exercitação e o retomar da atividade, agora sim, de forma continuada já na Casa de Saúde do Telhal. Tal falta de prática, mais até do que eventualmente a doença de que sofre, motivou efetivamente uma regressão nas suas capacidades técnicas, mas que depois o autor compensou através de uma disciplinada e contínua prática oficial.

A segunda diz respeito ao desenvolvimento que a sua produção artística sofreu. Sem dúvida que as suas obras mais recentes evidenciam, certamente derivado do que anteriormente se disse em termos de exercitação contínua nas áreas do desenho e da pintura, um claro progresso, nomeadamente em termos de composição, de poder de síntese, mas também na profunda alteração da paleta cromática, que se afastou claramente da intensidade das obras anteriores. Acresce uma serenidade evidenciada nas últimas obras e que perpassa em toda a exposição *Traços familiares*, onde novos valores se expressam (imagem 8).

Os postulados anteriormente referidos mantêm-se se o cruzamento, desta vez, for feito com a Arte Naïf. Ao analisar o que caracteriza as obras denominadas de naïf, ou a produção dos seus mais destacados autores, nomeadamente a pintura de Henri Rousseau, *Le Douanier*, verifica-se que a matriz da obra que aqui é analisada não é de toda a falta de perceção do espaço, a falha na representação das proporções, demonstrativa da falta de ferramentas técnicas, a utilização de uma paleta cromática muito variada e viva e até uma certa espontaneidade da representação. Efetivamente, tal pode não ter correspondência com a obra do autor aqui "dissecado", mas poderá existir



Figura 8: Vítor Teixeira - Na praia
(fotografia de Paulo Teixeira)

alguma eventual afinidade se a abordagem for ao nível da pureza e simplicidade com que representa os temas que escolhe.

Conclusão

Em jeito de conclusão, sendo esta obviamente provisória, já que se espera que Vítor Teixeira continue no futuro a produzir, a expor as suas obras e que estas possam evidenciar um desenvolvimento na sua forma de criar, seja permitido citar Vítor Hugo que se aplica de forma absoluta ao que Vítor Teixeira pinta:

«La mélancolie est un crépuscule. La souffrance s'y fonde dans une sombre joie.
La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste.»²⁷

A enquadrar o presente artigo, citou-se um pequeno trecho da obra *Tiger Lily* de Jodi Lynn Anderson, derivada da peça de J. M. Barrie - *Peter and Wendy*, que é mais conhecida pela designação que a popularizou, a da personagem Peter Pan, que expressa não só a inocência imanente à obra e ao próprio Vítor Teixeira, mas que é a razão da sua existência, a de produzir uma obra que faz parte de um mundo que não é só próprio ao artista, que com a sua obra se oferece, se dissemina e perpetua.

O universo de Vítor Teixeira é sem dúvida muito particular e a sua vida ganhou sentido através de uma produção artística que não estagnou, nem encontrou justificação na doença de que sofre, pelo que, mercê de um enorme esforço de autodisciplina, de um intenso trabalho oficial, mas também de uma visão criativa, lhe permitiu encontrar um caminho por onde passa também a sua forma de comunicar com o mundo, um mundo mais próximo, o dos que com ele coabitam e a sua família, mas igualmente um mundo mais lato, os que fruem as suas criações, é nessa conjugação que o artista é feliz.

Há efetivamente na melancolia de Vítor Teixeira uma felicidade, que perpassa pelas suas

obras, mas também uma admiração pelo mundo em que vive, algo que jamais se perderá, devido a uma puerilidade sempre mantida, mas também graças ao facto de tudo estar enquadrado por uma busca que jamais se esgota, que tem sempre um denominador, a expressão pela Arte.

Notes

¹ Veja-se a este respeito Arley Andriolo – “A recepção da exposição de Arte Incomum e o problema da duração dos julgamentos artísticos” in *Visualidades*. Goiânia: 2010, julho-dezembro, vol. 8, n.º 2, pp. 98-99.

² Sobre a questão dos benefícios para a saúde através da Arte veja-se, entre muitos outros, de Dafna Regev e Liat Cohen-Yatziv – “Effectiveness of Art Therapy With Adult Clients in 2018 – What Progress Has Been Made?” in *Frontiers in Psychology*. Lausanne : 2018, vol. 9, disponível em <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01531/full>, acedido a 10 de agosto de 2020.

³ Cit. Júlio Dantas - *Pintores e poetas de Rilhafoles*. Lisboa : Livraria Editora Guimarães, Libanio & C.ª, 1900, p. 7.

⁴ Judith Schlesinger – “Creative mythconceptions: A closer look at the evidence for the “mad genius” hypothesis.” in *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. S.l.: maio de 2009, vol. 3(2), pp.62-72.

⁵ Cumpre agradecer a ajuda da Dr.ª Raquel Pedro que correspondeu a todas as solicitações e cujo apoio e informações foram absolutamente preciosos para a elaboração do presente artigo. A Dr.ª Raquel Pedro é responsável pelo ateliê artístico Estúdio de Arte / ExpressAR. TE integrado no ExperimentARTE da Casa de Saúde do Telhal, onde também orienta os projetos artísticos. Técnica superior, licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, tem uma pós-graduação em Psicologia – Desenvolvimento Sensorial e Cognitivo

pelo Instituto Piaget e uma pós-graduação em Ciência Cognitiva pela Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa.

⁶ Veja-se a este respeito o texto de John M. MacGregor - “Expressionism and the Art of the Insane” in *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton : Princeton University Press, 1989, pp. 222-244.

⁷ Álvaro de Carvalho e Paula Domingos (coords.) - *Saúde Mental e Arte : Formas de expressão pela Pintura, Escultura e Fotografia*. Lisboa : Direção-Geral de Saúde, 2013. Disponível em <https://www.dgs.pt/documentos-e-publicacoes/saude-mental-e-arte-pdf.aspx>, acedido a 12 de agosto de 2020.

⁸ Cit. Paula Domingos – “Direito à Cultura” in Álvaro de Carvalho e Paula Domingos (coords.), ob. cit., p. 11.

⁹ Dino Formaggio – *Arte*. Milano: Isedi, 1977, 2.ª ed., p. 11.

¹⁰ «O que faz que uma obra seja considerada uma obra de arte? A determinação do autor. Arte, então, é aquela que o autor concebe, produz, homologa como sendo arte.» Anabela Mota Ribeiro – “Entrevista: Vicente Todoli” in *DNA in Diário de Notícias*, 13 de setembro de 2003, ano 7, n.º 354, p. 10.

¹¹ Veja-se a este respeito Frederico Morais - *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

¹² Cit. Paula Domingos – “Direito à Cultura” in Álvaro de Carvalho e Paula Domingos (coords.), ob. cit., p. 11.

¹³ António Reis - *Jaime*. Centro Português de Cinema, 1974. Sobre este filme leia-se, de Marta Sofia Ribeiro - *Um espaço*

interior: para uma leitura fílmica da obra de António Reis e Margarida Cordeiro. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/7202>, acessado a 10 de agosto de 2020 e, sobretudo, a entrevista de João César Monteiro a António Reis - “O inesperado no cinema português” in *Cinéfilo*. Lisboa : 20 a 26 de abril de 1974, n.º 29, pp. 23-32. Disponível em https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/382/1/joao_cesar_monteiro.pdf, acessado a 10 de agosto de 2020.

¹⁴ Jaime. Catálogo da Exposição de Jaime Fernandes. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian 1980.

¹⁵ Maria Otilia Bocchini (Ed.) - *XVI Bienal de São Paulo : Catálogo Geral*. São Paulo : 1981, vol. 3, pp. 82-85.

¹⁶ Fora do mundo das artes, mas importante para a compreensão da biografia do autor, não será despendendo referir que se dedicou a fundo à prática desportiva, em particular ao atletismo, onde teve, aliás, resultados assinaláveis e recebeu vários prémios.

¹⁷ Kimon Nicolaïdes - *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1941, p. XIII.

¹⁸ De acordo com as informações prestadas pela Dr.ª Raquel Pedro.

¹⁹ Vitor Teixeira, 2020, dezembro, 7.

²⁰ Álvaro de Carvalho e Paula Domingos (coords.), ob. cit., Álvaro de Carvalho e Paula Domingos (coords.), ob. cit., p. 62.

²¹ AA.VV. - *Catálogo de Obras de Arte* Lisboa : Associação Nacional de Arte e Criatividade de e para Pessoas com Deficiência (ANACED), 2015.

²² Umberto Eco - *Obra Aberta*. São Paulo : Ed. Perspectiva, reed. 1991, p. 280.

²³ Ibidem.

²⁴ De acordo com as informações prestadas pela Dr.ª Raquel Pedro.

²⁵ Jean Dubuffet - *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Catálogo de exposição. Paris: Galerie René Drouin, 1949, s.p..

²⁶ Ibidem. A este respeito pode ser citando um outro caso, de enorme sucesso, mas ainda mais perturbante, o de Artur Moreira, com uma produção e um grau de visibilidade enorme, com um número muito relevante de exposições e em espaços prestigiados, como a Sala do Veado. Artur Moreira é formado em Arquitetura e faz uma arte claramente experimental em fotografia, vídeo e desenho, de uma erudição pouco habitual, mas depois é considerado como criador de Arte Bruta e assim adquirido por importantes coleções.

²⁷ Victor Hugo - *Les Travailleurs de la Mer*. Paris, Librairie de l'Édition Nationale, 1892, vol. 2, p. 253.

Bibliografia

Jaime. Catálogo da Exposição de Jaime Fernandes. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian 1980.

AA.VV. - *Catálogo de Obras de Arte Lisboa* : Associação Nacional de Arte e Criatividade de e para Pessoas com Deficiência (ANACED), 2015.

ANDRIOLO, Arley - "A recepção da exposição de Arte Incomum e o problema da duração dos julgamentos artísticos" in *Visualidades*. Goiânia : 2010, julho-dezembro, vol. 8, n.º 2

BOCCHINI, Maria Otilia (Ed.) - *XVI Bienal de São Paulo : Catálogo Geral*. São Paulo : 1981, vol. 3.

CARVALHO, Álvaro de e DOMINGOS, Paula (coords.) - *Saúde Mental e Arte : Formas de expressão pela Pintura, Escultura e Fotografia*. Lisboa : Direção-Geral de Saúde, 2013.

DANTAS, Júlio - *Pintores e poetas de Rilhafoles*. Lisboa : Livraria Editora Guimarães, Libanio & C.^{ia}

DUBUFFET, Jean - *L'Art Brut préféré aux arts culturels*. Catálogo de exposição. Paris: Galerie René Drouin, 1949.

ECO, Umberto - *Obra Aberta*. São Paulo : Ed. Perspectiva, reed. 1991.

FORMAGGIO, Dino - *Arte*. Milano: Isedi, 1977, 2.^a ed.

HUGO, Victor - *Les Travailleurs de la Mer*. Paris, Librairie de l'Édition Nationale, 1892, vol. 2.

MACGREGOR, John M. - *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton : Princeton University Press, 1989.

MONTEIRO, João César - "O inesperado no cinema português" Entrevista a António Reis in *Cinéfilo*. Lisboa : 20 a 26 de abril de 1974, n.º 29, pp. 23-32. Disponível em https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/382/1/joao_cesar_monteiro.pdf.

MORAIS, Frederico - *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

NICOLAÏDES, Kimon - *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1941.

REGEV, Dafna e COHEN-YATZIV, Liat - "Effectiveness of Art Therapy With Adult Clients in 2018 – What Progress Has Been Made?" in *Frontiers in Psychology*. Lausanne : 2018, vol. 9. Disponível em <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01531/full>.

RIBEIRO, Anabela Mota - "Entrevista: Vicente Todoli" in *DNA in Diário de Notícias*, 13 de setembro de 2003, ano 7, n.º 354.

RIBEIRO, Marta Sofia - *Um espaço interior: para uma leitura fílmica da obra de António Reis e Margarida Cordeiro*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Lisboa : Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/7202>.

SCHLESINGER, Judith - "Creative mythconceptions: A closer look at the evidence for the "mad genius" hypothesis." in *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. S.l.: maio de 2009, vol. 3(2), pp.62-72.

Filmografia

REIS, António - *Jaime*. Centro Português de Cinema, 1974

Estudos de Historiografia e Crítica de Arte



A historiografia da arte no Estado Novo – nacionalismo e defesa do património

Margarida Calado

Licenciada em História na FL-UL, onde cursou Ciências Pedagógicas e doutorada em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte (2007), onde foi Coordenadora do Mestrado em Educação Artística e do Mestrado em Ensino das Artes Visuais.

margarida.calado47@hotmail.com

Resumo

Neste artigo iniciamos uma abordagem às questões da historiografia durante o auge do Estado Novo, ou seja, do seu início à fase do pós-guerra, analisando sobretudo as publicações de carácter monumental, de carácter geral, mas onde a história da arte se inclui, ou especificamente abordando a história da arte, e em particular as relacionadas com as comemorações do duplo centenário da Fundação da nacionalidade (1140) e da Restauração (1640). Preocupamo-nos em dar uma perspetiva geral do interesse pelo património que remonta ao período romântico e sublinhamos a obra de alguns historiadores de arte que se enquadram na ideologia do regime embora de formas diferentes, como Reynaldo dos Santos ou Fernando Pamplona

Palavras Chave

Historiografia; Estado Novo; Propaganda; Regime Ditatorial; Parcialidade.

Abstract

In this article, we begin the study of the issues of history during the period known as «New State» (Estado Novo), that is to say, from its beginning till the times after World War II, analysing above all the monumental Editions of History Books, where history of art is included, or those which deal only with history of art, and specially those related to the commemorations of the double centenary of Nationality Foundation (1140) and of Restoration of Independence (1640). We tried to give a general view of the interest on heritage that begins in Romantic period and we underline the work of some art historians that have absolute identification with the political ideology of the period, though in different ways, such as Reynaldo dos Santos or Fernando Pamplona.

Keywords

Historiography, Estado Novo, Propaganda, Dictatorship, Ideological Bias.

O período abrangido pelo Estado Novo decorre entre a Constituição de 1933 e a Revolução de 25 de Abril de 1974, pelo que evidentemente nem toda a produção histórica destes anos tem evidente correlação com o regime. Por outro lado, temos de aceitar que houve aspetos positivos na ação do Estado Novo, a nível de exposições, restauros e toda a valorização do património nacional, embora centrada no que era a propaganda do regime: o nacionalismo e o império colonial, cuja legitimidade se pretendia defender.

Podemos sublinhar os antecedentes desta ação a partir da 2ª metade do séc. XVIII e também no período romântico, devendo a defesa do nosso património bastante aos estrangeiros na sua fase inicial.

Um dos primeiros olhares sobre a nossa arquitetura medieval deve-se a Thomas Pitt que esteve em Portugal ainda no reinado de D. José, em 1760, procurando investigar as origens do arco quebrado e a sua relação com a arquitetura islâmica. Visitou Alcobaça e a Batalha e realizou alguns desenhos, antecipando a obra de James C. Murphy, publicada em 1795, *The Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha*.¹

O impulso seguinte ao estudo do nosso património arquitetónico vem sem dúvida dos escritores românticos, Almeida Garrett e Alexandre Herculano, embora por vias diferentes. No entanto, não podemos esquecer a contribuição dada pelo rei Consorte, D. Fernando de Saxe-Coburgo Gotha (1816-1895), casado com D. Maria II, dado que as preferências de Garrett, no âmbito da pintura iam para o classicismo de Rafael (*Transfiguração*) ou de David (*Rapto das Sabinas*)² e o Teatro Nacional que patrocinou também é de estilo neoclássico. Naturalmente, as suas viagens a Inglaterra terão contribuído para o sensibilizar para a arquitetura gótica, sendo realizadas em plena época do *gothic revival*.

Ao longo da década de 1820, Garrett publicará o *Camões*, considerado a primeira obra romântica da literatura portuguesa, um poema de exílio numa época em que o tema também fora abordado por Domingos Sequeira, na obra sobre a morte de Camões, perdida, mas apresentada em Paris na célebre Exposição de 1824. Logo a seguir, em 1826, publica *D. Branca*, já num contexto medieval. E a partir daí interessa-se pelos conceitos, de gótico, normando, saxónico e finalmente manuelino, termo que se discute se será da sua autoria ou de Varnhagen.³

Quanto a D. Fernando, foi depois de uma visita à Batalha, abandonada com a extinção das ordens religiosas em 1834, que iniciou a sua defesa do património português, que se estendeu sobretudo a monumentos medievais como o Convento de Cristo em Tomar, a Sé de Lisboa, o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, não esquecendo a ruína do mosteiro da Pena em Sintra, onde fez construir o Palácio que se tornou o símbolo da arquitetura romântica nacional.

E apesar de Portugal ter sido pioneiro na legislação sobre património, com o alvará publicado por D. João V, em 1721, a verdade é que uma causa natural, como o Terramoto de 1755, e um facto histórico como a extinção das Ordens religiosas em 1834, contribuíram profundamente para a destruição e degradação desse património. Por isso, e em relação com este último facto, Alexandre Herculano na revista «O Panorama» publicará violentas invectivas contra a destruição desse património histórico, que mais tarde reformulou nos *Opúsculos*⁴ (1872/3). E se a reutilização dos mosteiros e conventos como escolas, hospitais ou quartéis, impediu a sua destruição total, não evitou a sua degradação, agravada pelas adaptações necessárias a novas funções.

Ainda no final do século XIX, devemos referir *O culto da arte em Portugal* de Ramalho Ortigão, obra publicada em 1896 e reimpressa não muito depois da morte do seu autor, em 1915. Aí fala de dois tipos de atentados ao património: *abandonar* e *restaurar*.⁵ E passa a analisar o que foi feito nos Jerónimos, na Madre de Deus e na Batalha. Seguidamente enumera uma série de atentados contra o património ocorridos em diferentes pontos do país, passando depois à análise do que se passava a nível das artes decorativas, da pintura e da escultura amovível. Lamenta também a inexistência de uma história da arte portuguesa e, bem ao gosto do movimento contemporâneo do *arts and crafts*, critica a pouca atenção dada às indústrias populares e aqui recorre a Ruskin como modelo inspirador.

Finalmente lamenta a não existência de um inventário do nosso património, sugerindo a elaboração de fichas que deveriam ser acompanhadas por fotografias. Embora iniciado na década de 1940 pela Academia Nacional de Belas Artes, esse inventário ainda hoje não se encontra concluído.

Também há que referir que o período republicano foi relativamente curto e, embora logo em 1911, fossem criados os museus nacionais, não dispôs da estabilidade política e económica para prosseguir com efetivas ações de proteção ao património. Neste âmbito, é também importante referir a substituição da Academia Real de Belas Artes pelos Conselhos de Arte e Arqueologia, que persistirão até 1932, ano em que é refundada a Academia Nacional de Belas Artes. Julgamos que está efetivamente por realizar o estudo da ação dos referidos Conselhos, já que o Estado Novo simplificava o problema atribuindo à República a extinção da Academia, o que não é de facto a realidade. Na verdade, no Fascículo I do *Boletim de Arte e Arqueologia*, José de Figueiredo afirmava numa introdução “Ao Leitor”: O BOLETIM, registando a acção dos Conselhos de Arte e Arqueologia e do Conselho de Arte Nacional e procurando publicar o que interesse ao nosso património artístico, será sobretudo um arquivo de materiais para o estudo da Arte portuguesa”⁶.

Curiosamente, o próprio José de Figueiredo, assim como Reynaldo dos Santos, ambos colaboradores do referido Boletim estão entre os fundadores da nova Academia, em 1932⁷ e José de Figueiredo será o seu primeiro presidente, a que sucederá Reynaldo dos Santos.

Também Coimbra publicou *Arte e Arqueologia*. Revista do Conselho de Arte e Arqueologia da 2ª Circunscrição, de que saíram cinco números ilustrados de 1930 a 1933, editados pela Imprensa da Universidade de Coimbra.

Alguna coisa da ideologia romântica se manterá no período republicano, nomeadamente o cunho nacionalista que é visível na reforma do ensino secundário de Alfredo Magalhães (27/XI/1918) que pretende inculcar nos jovens “a qualidade de portugueses”⁸. E embora esta reforma não chegasse a ser posta em prática, as reformas seguintes pouco alteraram os conteúdos. Com o Estado Novo, “a componente nacionalista dos programas foi reforçada e o ensino da História passou a estar, sem reservas, ao serviço da causa da Ditadura Nacional”⁹.

Esta componente nacionalista está presente na imagem que o regime pretende transmitir e vai fazê-lo através não só do ensino da história em geral, da investigação em história, em particular da história da arte, mas também na arte pública da época, nomeadamente na escultura, e em publicações dirigidas «às crianças e ao povo», curiosamente numa época em que a maioria da população era analfabeta. Infelizmente, e claro que noutros parâmetros, esta preocupação com o público em geral desapareceu do nosso mundo editorial. Na verdade, a última história da arte dirigida a um público não erudito, e de dimensão reduzida, foi publicada em 1972 na coleção de Livros RTP, com autoria de Flório de Vasconcelos: *História da Arte em Portugal*. Biblioteca Básica Verbo, nº 65.

Neste artigo iremos retomar parcialmente o que tínhamos escrito em 2001 – «A historiografia da arte sob o Estado Novo», apresentado ao II Congresso Internacional de História da Arte, cujas Atas foram publicadas em Coimbra, em 2005¹⁰. A este acrescentaremos alguma coisa retirada de «Perspectivas de uma teoria da arte sob o Estado Novo: Reflexões em torno da relação entre a arte e o poder na Europa das ditaduras»¹¹.

Como já tínhamos abordado no primeiro artigo, queremos chamar a atenção de forma global para cinco questões, embora algumas já abordadas por outros historiadores, sejam simplesmente referenciadas:

- 1) A publicação de obras de carácter monumental, em que a história da arte é o tema principal, ou constitui capítulos significativos no contexto de uma obra de história portuguesa em geral.
- 2) As publicações em torno dos painéis de S. Vicente e sobretudo a utilização dos mesmos pelo regime.
- 3) O restauro do património arquitetónico e artístico e as publicações com ele relacionadas.
- 4) O ensino e a divulgação da arte portuguesa junto do grande público.
- 5) As festas históricas e a imagem do regime.

Relativamente ao primeiro item, constatamos que este período foi relativamente rico em publicações de carácter monumental, mesmo que algumas sássem em fascículos, o que as tornava mais acessíveis a um público de classe

média. A encadernação posterior ditaria as diferenças, não os conteúdos. Entre essas obras destacamos a *História de Portugal* dirigida por Damião Peres (1889-1976) e publicada entre 1928 (volume I) e 1935 (volume VII) - sendo de 1937 o volume de índices - em cujo frontispício se lia: "Edição Monumental Comemorativa do 8º Centenário da Fundação da Nacionalidade», o que significa uma convergência com a Exposição do Mundo Português. Mesmo as suas ilustrações o confirmam, da autoria de João Augusto Ribeiro e "representando os guerreiros medievais, com a cruz como estandarte, a elevação de um padrão das descobertas, D. Filipa de Vilhena armando os filhos cavaleiros e os portugueses expulsando as tropas de Napoleão"¹², entre outros.

A planificação, dividida por épocas estava ordenada em subtemas para cada época, sendo a história da arte, um desses subtemas, confiada a especialistas como Aarão de Lacerda (1890-1947) e Vergílio Correia (1888-1944). Havia uma clara acentuação da época medieval e início da época moderna, sendo que "cerca de um terço da obra é dedicado, sintomaticamente, à Expansão, referindo-se também uma percentagem apreciável à formação da nacionalidade"¹³.

Grande parte da obra se deve a colaboradores, especialistas nas várias áreas da história de Portugal, como os já referidos Aarão de Lacerda, professor da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Letras do Porto, e Vergílio Correia da Universidade de Coimbra.

A edição foi louvada em portaria do Ministério da Instrução Pública de 5 de julho de 1934 e premiada com diplomas de honra na Grande Exposição do Norte de Portugal de 1933 e na 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934.

O I volume, que trata dos temas anteriores à fundação da nacionalidade tinha a parte da pré-história, significativamente designada por *Lusitânia pré-romana*, a cargo de Mendes Correia, da Universidade do Porto, e *Domínio romano*, da responsabilidade de Vergílio Correia, da Universidade de Coimbra, que também tratou da *arte visigótica*, no tema *domínio germânico*, de Newton de Macedo, da Universidade do Porto. O *Domínio árabe*, com um capítulo dedicado à *Cultura*, em que eram abordados os aspetos artísticos, coube a David Lopes, da Universidade de Lisboa.

O II volume, cujo âmbito cronológico ia de 1128 a 1411, tinha uma parte dedicada à *Cultura*, com um capítulo sobre arte românica e gótica da responsabilidade de Aarão de Lacerda.

Os volumes III e IV (1411-1557) tinham dois capítulos dedicados à arte, ambos da responsabilidade de Vergílio Correia - *Arte: o século XV* e *Arte: o ciclo manuelino*.

O volume V (1557-1640) continuava, no que à arte diz respeito, a cargo do mesmo historiador - *Arte: o século XVI. O movimento renascentista*, o que atualmente se poderia «traduzir» por "renascentista e maneirista".

O volume VI (1640-1815) tem dois capítulos dedicados à arte, subdivididos em *Arquitetura* e *Escultura, pintura e artes decorativas*, que voltam a ser da responsabilidade de Aarão de Lacerda.

Finalmente o volume VII (1816-1918)¹⁴ estava organizado do mesmo modo, sendo igualmente a parte referente às artes da autoria de Aarão de Lacerda, terminando com *O novo rumo da arquitectura portuguesa da segunda metade do século XIX: uma acção renovadora*, enquanto na pintura se referiam os naturalistas (Silva Porto e Pousão), o retratista Miguel Ângelo Lupi e o caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro.

A partir do volume V, ao contrário dos volumes anteriores, em que estavam separadas, *Cultura e Assistência* eram agrupadas no mesmo bloco.

Os assuntos tratados são-no objetiva e exaustivamente, de acordo com o estado da investigação à época, numa visão essencialmente arqueológica e formalista, que no fundo permitia certa isenção e independência.

No campo mais específico da História da Arte, e de certa maneira relacionada com a publicação anteriormente abordada, está a *História da Arte em Portugal*, também da Portucalense Editora, de que saíram três volumes, o primeiro dos quais da responsabilidade de Aarão de Lacerda, publicado em 1942, e depois da morte deste em 7 de setembro de 1947, continuada por Mário Chicó (1905-1966), que com Fernando Pamplona (1909-1989) e Damião Peres, foi responsável pelo II volume, saído em 1948, enquanto Reynaldo dos Santos já em 1953, publicou o III volume, que abarcava um período que ia do Barroco ao século XIX, excluindo mais uma vez o século XX.

Nesta obra encontramos perspectivas ideológicas e metodológicas que se enquadram claramente numa relação entre a historiografia da arte e o poder. Assim, no «Prefácio» afirma-se explicitamente que a publicação desta obra está associada às comemorações de 1940 (fundação da nacionalidade e Restauração), constatando a falta de uma publicação congénere na bibliografia portuguesa, embora efetivamente muito tivesse sido escrito por Joaquim de Vasconcelos, sobretudo no âmbito da arte religiosa¹⁵. A linguagem utilizada é profundamente conotada com os ideais do Estado Novo; afirma-se que se está a contribuir *para uma revisão mais larga e mais profunda dos valores espirituais que através dos séculos constituíram, no seu conjunto, a cultura lusíada...*¹⁶. E faz-se um esboço do que foi a historiografia da arte portuguesa até ao momento, para se concluir por um elogio ao Estado português pelo que tem feito a nível do restauro e exame científico das pinturas, no Instituto José de Figueiredo, e em Conimbriga, onde acabara de adquirir terrenos, onde se faziam escavações dirigidas por Vergílio Correia: *Não estávamos habituados a visão tão larga, tão patriótica, que incluísse na política geral do País a protecção das obras de Arte.*¹⁷ E logo se refere também a importância da Exposição dos «Primitivos Portugueses», que teve lugar no Museu de Arte Antiga em 1940. O objetivo da história da arte então publicada era ser o *Speculum Majus das acções que contribuíram para a formação, definição e permanência da Pátria.*¹⁸

O primeiro volume terminava encerrando o *ciclo da terra a que sucederão as áureas centúrias das descobertas e conquistas*. As obras que se

consideravam na charneira entre a Idade Média e a nova fase eram a *Catedral da Batalha*- assim mesmo incorretamente designada - e o políptico de Nuno Gonçalves, com *D. Henrique à frente, o delineador de arrojadas empresas*.¹⁹

O II volume apenas inclui duas páginas de homenagem a Aarão de Lacerda, como dissemos, entretanto falecido, da autoria de Damião Peres, que o considera o grande especialista do Românico, mas também alguém que foi capaz de elevar a *Arqueologia da análise das manifestações artísticas ... a uma metafísica das formas*.²⁰

O III volume, da responsabilidade de Reynaldo dos Santos, termina com um lamento pela ausência de estudos sobre o séc. XX, não pelo que ao modernismo respeitava, mas considerando o *último quartel deste século ... de absoluta reconquista da Arte Portuguesa, que poderá classificar-se de Redescobrimto*²¹, o que imediatamente nos faz pensar no que Ferro chamou a «idade do ouro da escultura portuguesa», tão apreciada por Salazar.

Reynaldo dos Santos (1880-1970) foi indiscutivelmente o mais prolífico e representativo historiador da arte deste período, embora, como é do conhecimento geral, fosse também um eminente médico, e chegasse à história da arte como amador, em grande medida em relação com a amizade que o unia a José de Figueiredo. Embora a sua atividade a nível da história da arte se iniciasse ainda durante o período da I República, foi durante o Estado Novo que a sua obra neste ramo mais se desenvolveu.

Entre a sua extensa bibliografia, destacam-se obras como *A Escultura em Portugal*, em dois volumes (1950-52), sendo o primeiro dedicado ao «ciclo medieval» e o segundo abrangendo a escultura do Manuelino, Renascimento e Barroco. Esta obra tinha a particularidade inovadora de contar com resumos em francês e inglês, além de um magnífico conjunto de ilustrações em fotografia a preto e branco da autoria de Mário Novais, algumas em extratexto, e ilustrações desenhadas da autoria de Eduardo Malta e Raul Lino²². Logo no «Preâmbulo» se diz, com verdade, que *a história da escultura em Portugal estava por fazer*, e ainda que existissem inventários e descrições como as realizadas por Vergílio Correia, faltava *uma visão de sensibilidade crítica e artística*. Afirma-se também a preocupação de encontrar a essência da escultura portuguesa, que se entende como *uma das mais castiças expressões da sensibilidade nacional, talvez a de mais constante unidade de sentimento através dos múltiplos ciclos da sua evolução*. Essa essência estava, segundo o autor, no primitivismo, na devoção religiosa, que marcara a escultura medieval, ressurgiu no século XVII, com os barristas de Alcobaça, *nova revelação do ressurgimento tradicional e retoma, com os barristas dos presépios, a visão pitoresca e naturalista do gosto popular da Idade Média*, perspectiva de análise que naturalmente consideramos discutível. Aliado a este nacionalismo de cunho popular (que aliás se enquadra na «política do Espírito»), exalta-se o classicismo *na sensibilidade semi-helénica semi-romântica de Soares dos Reis e em plena actualidade, na estatuária de Francisco Franco - ou*

seja nas grandes tradições de dignidade plástica que constituíram o fundo da visão genial de Nuno Gonçalves²³, expressão bem significativa com que se termina a obra.

De notar que, no início do II volume se agradece o subsídio especial para a publicação da obra concedido por Oliveira Salazar e pelo então Ministro das Finanças Doutor Costa Leite (Lumbrales).

Também de Reynaldo dos Santos é a obra *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, com uma primeira edição datada de 1940, como complemento da Exposição com o mesmo título, que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, e uma segunda edição, de 1957, corrigida e aumentada. A comissão organizadora desta exposição era constituída pelo próprio Reynaldo dos Santos, na sua qualidade de Presidente da Academia Nacional de Belas Artes, por Adriano de Sousa Lopes, diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, e por João Couto, diretor do Museu Nacional de Arte Antiga, que foram responsáveis pelo Catálogo - Guia, com várias edições, em cujo preâmbulo se pode ler que a exposição reunia pinturas executadas entre meados do séc. XV e meados do séc. XVI, algumas das quais foram expressamente restauradas para a exposição, por Fernando Mardel. E aí expressamente se afirma que *a escola de pintura portuguesa, aliás iniciada por artistas de génio, evolui ao sabor das influências exteriores e define por fim as características que marcam a sua independência em relação às outras correntes picturais da Europa do tempo. A partir do terceiro quartel de quinhentos, certas influências italianas, sobrepondo-se às formas tradicionais, insuflam novo carácter e estilo à pintura portuguesa e quebram, até certo ponto, a continuidade do que nela havia de original e característico*. Tal afirmação significa implicitamente que algo se perde com a influência italianizante, relativamente ao que era uma arte nacional, embora saibamos que também derivada do que se fazia na Flandres.

No prefácio da edição de *Os Primitivos Portugueses*, Reynaldo dos Santos esclarece que é ao *sonho realizador* de Oliveira Salazar *que devemos os meios de criar uma obra desta amplitude iconográfica, histórica, crítica e artística*.²⁴ Uma das conclusões da obra foi o comprovar a existência de uma *Escola portuguesa de pintura*, já defendida por José de Figueiredo.

Fala-se em seguida dos restauros efetuados, quer em obras da coleção do Museu de Arte Antiga, quer noutras provenientes de todo o país, também graças à vontade e intervenção de Salazar. A primeira edição tinha fotografias de Mário Novais, capa e frontispício de Raul Lino e desenhos de Eduardo Malta e foi enriquecida, na segunda edição, com 24 novas estampas e uma reprodução a cores do Painel do Arcebispo de Nuno Gonçalves.

Reynaldo dos Santos foi ainda responsável por outras obras de grande formato, como, por exemplo *O Manuelino* (1952), *O Românico* (1955), *o Azulejo em Portugal* (1957), ou seja obras incidindo no período dos Descobrimentos e da Fundação da Nacionalidade, além de uma arte que é considerada

particularmente específica da produção artística nacional – o azulejo. Além disso, Reynaldo dos Santos publicou inúmeros artigos em revistas, avançou com hipóteses de atribuição de várias obras a artistas, fez conferências. Logo em 1915, juntamente com José de Figueiredo identificou as tapeçarias de Pastrana, como obras realizadas a partir de cartões de Nuno Gonçalves, e, em 1921, juntamente com Vergílio Correia, localizou o retábulo assinado por Álvaro Pires de Évora, na igreja de Santo Agostinho em Fossabanda (Pisa).

Uma das primeiras sínteses da arte portuguesa escrita em francês – *L'Art Portugais* – foi publicada em 1938 e depois em 1949, por ocasião do XVI Congrès Internationale d'Histoire de l'Art que teve lugar em Lisboa e Porto, em 1949.

Juntamente com a sua esposa, Irene Quilhó dos Santos, estudou a ourivesaria e a faiança portuguesas.²⁵

Finalmente a sua última obra – *Oito séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito* (1970) – foi publicada em fascículos e compreendia três volumes, que abarcavam a arquitetura, a escultura, a pintura e as artes decorativas. Na Introdução, começava por fazer um balanço do que tinha sido a historiografia da arte em Portugal, elogiando a personalidade de Joaquim de Vasconcelos por ter exaltado *as originalidades nacionais, integrando a História da Arte Portuguesa no quadro e na consciência da cultura nacional*²⁶. A segunda personalidade destacada é precisamente o seu amigo José de Figueiredo, que introduziu na História da Arte Portuguesa Nuno Gonçalves, *como um grande facho de luz que logo iluminou o ciclo dos Primitivos e a noção exaltante duma escola portuguesa de pintura*.

Reynaldo dos Santos, nesta sua última obra, propunha-se fazer uma síntese que fosse produto do mesmo espírito, e cita a título de exemplo as sínteses de Spengler²⁷ e Toynbee²⁸, mas também Henri Pirenne²⁹. O que Reynaldo dos Santos pretendia era encontrar a *constante de sensibilidade portuguesa*, ao longo de nove séculos, o que só foi possível depois de ter realizado diversos estudos monográficos. A obra dirigida a eruditos como ao grande público – donde a edição em fascículos – seria cuidadosamente ilustrada e, em parte significativa, a cores, já que a análise das obras era, justamente, considerada um meio fundamental do método.

Cada tema tratado termina por um «Relance final da arte e espírito...», considerando o retrato um dos temas fundamentais da pintura portuguesa – *perspectiva das almas*³⁰. Outros aspetos sublinhados são os *temas náuticos* – o que consideramos uma generalização excessiva face aos exemplos conhecidos –; e, num plano formal, a *desmaterialização da forma* e o *sentido da cor*.

Quanto à escultura, limita-se a lamentar a pouca atenção que os historiadores de arte lhe têm concedido, e a referir, entre outras, escassas, a sua própria contribuição, o que na época era a constatação de um facto.

A arquitetura é considerada *a arte colectiva por excelência (...)* que *melhor exprime o sentimento da colectividade*³¹. E o período em que *aflorou a*

expressão plástica do sentimento nacional foi o *Manuelino*, encontrando-se já na *arquitectura românica* as raízes iniciais duma constante de *sensibilidade do povo português*³². E na «síntese e espírito da arquitectura românica considera-se que a essência do espírito português está precisamente nas *pequenas igrejas do Norte do País*³³.

No III volume dedicado às *Artes Decorativas*, sublinham-se, logo de início, “... as influências do Oriente na arte portuguesa e, por sua vez, a dos Portugueses na arte oriental³⁴, especificamente na arte japonesa, chinesa, indiana ou persa³⁵.”

E, quando se fala da *faiança*, afirma-se que foram os portugueses - e não os Holandeses, ou Delft - que foram responsáveis pela introdução na Europa da *porcelana chinesa*³⁶, mais uma vez numa perspectiva exclusivista de exaltação nacional.

Finalmente, na «síntese da Iluminura», conclui-se que *a arte em Portugal não teve apenas uma evolução paralela aos acontecimentos históricos - reflecte-os, simboliza-os, é uma emanção da própria história*³⁷, com o que podemos concordar embora seja de acautelar a perspectiva em que é vista a evolução histórica.

E termina, reafirmando que a arte *expressiu os múltiplos aspectos dessa expansão - náutica, geográfica, política e religiosa. (...) É dos períodos mais exaltantes dos séculos XV e XVI de Nuno Gonçalves e de Gil Vicente, de Cristóvão de Figueiredo e de Camões - na ourivesaria, a Custódia de Belém - que a arte se elevou a um nível que é uma das glórias do génio criador do Ocidente*.³⁸

Não está em causa a sensibilidade do professor Reynaldo dos Santos para a identificação de algumas obras, e tudo o que ele fez para a investigação e divulgação da arte portuguesa, mas a sua interpretação claramente vinculada aos valores do Estado Novo e a um ideal de Império colonial, que o mundo punha em causa.

Um caso diferente é o da obra de Fernando Pamplona (1909-1989), *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal. 1830-1930*, com duas edições, a segunda de 1943³⁹, de particular interesse para este estudo, porque é a única que aborda a arte contemporânea na perspectiva do regime. É sobretudo de sublinhar a forma como é abordado o período posterior à primeira Grande Guerra, ignorando não só a importância do nosso Modernismo, mas vituperando as *novas correntes estéticas*, entre as quais estão o *expressionismo*, o *'fauvismo'*, o *cubismo*, o *futurismo*, que, segundo o autor não só negaram o passado, como a civilização europeia ocidental e, implicitamente, a raça branca: ...*sob pretexto de abstracção e de subjectivismo, reveste a forma dum geometrismo rígido e estreito, de inspiração asiática, ou se compraz na disformidade hedionda, de sabor negróide - tendências estas diametralmente opostas às tradições greco-latinas, à sensibilidade ocidental, europeia*⁴⁰. Quanto ao *modernismo*, cifrava-se num *compromisso arresado e absurdo entre os ensinamentos clássicos (...) e os resíduos desses movimentos iconoclastas e anti-europeus, inimigos jurados da harmonia soberana da arte ocidental*.⁴¹

Esta perspetiva, com a qual nem António Ferro se identificaria, apesar das suas dúvidas quanto ao abstracionismo, poderá aproximar-se da que teve o presidente da SNBA, coronel Ressano Garcia, quando afirmou:

*Aparecem os alucinados, os dos puzzles cubistas, os expressionistas, os surrealistas, os abstraccionistas, os esferistas, os subconscientes e todos os falhados nas suas escandalosas exibições de falência do gosto e triunfo da fealdade, onde nem sequer a moral é respeitada e, pelo contrário, a obscenidade grosseira o motivo mais procurado.*⁴²

Mas Fernando Pamplona considera que em oposição ao que globalmente podemos designar por modernistas, outros artistas se mantiveram fiéis às suas raízes e continuaram com honra a arte portuguesa⁴³, o que evidentemente se pode interpretar como um elogio do nacionalismo. E para terminar, num aditamento à primeira edição, faz o elogio da *Revolução Nacional* e do *génio político de Salazar*⁴⁴, enumerando tudo o que o chefe do governo fez pela arte portuguesa, desde a *aquisição de obras de arte, a concessão ... de bolsas de estudo...*, a *decoreção de palácios nacionais (...)*, a *criação de prémios pecuniários avultados, a comparticipação nas grandes exposições internacionais (...)*, a *iniciativa de grandes exposições nacionais (...)* até à *restauração da Academia Nacional de Belas Artes, extinta em 1911 por uma democracia de descerebrados e de analfabetos intelectuais...*⁴⁵, afirmação que omite intencionalmente e com parcialidade a substituição da Academia pelos Conselhos de Arte e Arqueologia.

E prossegue, afirmando que a *Revolução Nacional tem um princípio básico e inalienável: o seu lusitanismo. Ele implica a fidelidade às raízes históricas e a adopção das disciplinas eternas*⁴⁶, o que implica um binómio em que, na nossa perspetiva, assenta a política cultural do Estado Novo – por um lado o nacionalismo, de raiz histórica, assente na independência de Portugal e na sua vocação marítima, e, por outro lado, um classicismo estético, que rejeita a modernidade e assenta também no naturalismo.

E Pamplona cita inclusivamente o Ministro Gustavo Cordeiro Ramos, que condenava o *internacionalismo estético*, porque *representa a negação de todos os valores étnicos pela imposição do mesmo padrão de cultura e humanidade, sem atender a diferenças específicas de raça e civilização*⁴⁷, o que significa entender o conceito de nacionalismo numa perspetiva europeia de influência claramente nazi e fascista, ao acentuar a especificidade cultural da raça.

O capítulo – e o livro – conclui-se, prevendo uma época de *renascença* para a arte portuguesa, já que a *Revolução Nacional* que encontrara essa arte em crise profunda, *em resultado da indisciplina imperante, da lepra internacionalista e ódio vesgo aos ensinamentos do passado*, abriu caminho ao progresso das artes, *restaurando a ordem nos espíritos, reabilitando as justas disciplinas intelectuais, reatando o fio partido das nossas melhores tradições, fazendo enfim reviver a flama do patriotismo lusíada...*⁴⁸. De acentuar que não se faz qualquer análise crítica ou estética das obras da época, mas significativamente

o capítulo é ilustrado com diversas obras de Eduardo Malta e com esculturas de Leopoldo de Almeida, Raul Xavier e Álvaro de Brée, que implicitamente se podem considerar os modelos a seguir.

De notar que Fernando Pamplona recebeu o Prémio José de Figueiredo da Academia Nacional de Belas Artes em 1943, e que o mesmo lhe seria novamente atribuído em 1954 e em 1983.

Intencionalmente não abordamos aqui toda uma série de publicações baseadas exclusivamente na pesquisa documental ou arqueológica, que se inserem numa perspetiva positivista da história da arte que se iniciara no séc. XIX, dado que o nosso objetivo está restringido aos que seguiram uma ideologia vinculada ao regime.

O próprio José-Augusto França se demarcou desta historiografia, exatamente por ter definido a sua pesquisa “por coordenadas de uma mentalidade modernizante”⁴⁹.

(*continua*)

Margarida Calado
(Outubro de 2020)

Notes

¹ Sobre o assunto ver Thomas Pitt - *Observações de uma Viagem a Portugal e Espanha (1760) Observations in a Tour to Portugal and Spain (1760)*, Introdução de Maria João Neto. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2006

² Almeida Garrett - Ensaio sobre a História da Pintura. In *Retrato de Vénus. Poemas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1821

³ Sobre o assunto ver Clara Moura Soares e Maria João Neto - *Almeida Garrett A 'Viagem' e o Património*. Ed. Caleidoscópio, 2015

⁴ Alexandre Herculano - *Opúsculos I*. Organização, Introdução e Notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisboa: Presença, 1982. P. 173-219

⁵ Ramalho Ortigão - *O culto da arte em Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2006, p. 19

⁶ José de Figueiredo - Ao Leitor. *Boletim de Arte e Arqueologia*. Órgão do Conselho de Arte e Arqueologia de Lisboa. Lisboa. Fascículo I, Ano de 1921, p. 7

⁷ Natália Correia Guedes - Apresentação. *Belas Artes da Academia. Uma coleção desconhecida*. Academia Nacional de Belas Artes. 1836-2016. Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 14 de Janeiro a 29 de Março de 2016, p. 07

⁸ *Instrução Secundária. Reforma de 1918*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1919, p. 228

⁹ Maria Cândida Proença - Introdução. *Um século de ensino da história: [actas] / Colóquio Um século...;* coord. Maria Cândida Proença. Lisboa: Edições Colibri e Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001, p. 12

- ¹⁰ Maria Margarida Teixeira Barradas Calado – A Historiografia da Arte sob o Estado Novo. *II Congresso Internacional de História da Arte – 2001 Actas*. Coimbra: Almedina, 2005, p. 183-204
- ¹¹ Pedro Gomes Barbosa (coordenador) – *Arte, História e Arqueologia. Pretérito (sempre) presente*. Homenagem a J. Pais da Silva. Lisboa: Ésquilo, 2006, p. 263-275
- ¹² Luís Reis Torgal – A história em tempo de «ditadura». In TORGAL, Luís Reis, MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando – *História da História em Portugal. Sécs. XIX-XX*. Círculo de Leitores, 1996, p. 266 (legenda da ilustração)
- ¹³ Idem, *ibidem* – p. 266
- ¹⁴ Apesar do desfasamento cronológico, só em 1954 foi acrescentado o Suplemento I, que abordava os anos restantes da I República, da autoria de Damião Peres, e em 1981 surgiu o II Suplemento sobre o Estado Novo, da autoria de Franco Nogueira, significativamente designado como II República.
- ¹⁵ Sandra Leandro – *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo. Uma ópera*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2014, Bibliografia – Obras de Joaquim de Vasconcelos, páginas 523 e seguintes
- ¹⁶ Aarão de Lacerda – *História da Arte em Portugal*. Vol. I. Barcelos: Portucalense Editora, 1942, p. 5
- ¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 10
- ¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 10
- ¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 554
- ²⁰ *História da Arte em Portugal*. Vol. II. Barcelos: Portucalense Editora, 1948, p. 13
- ²¹ Reynaldo dos Santos – *História da Arte em Portugal*. III volume. Portucalense Editora, 1953, p. 555
- ²² A análise e estudo destas ilustrações e de outras em publicações do Estado Novo será um caminho de investigação bastante interessante.
- ²³ Referência ao Zarco de Francisco Franco, que partindo dos Painéis de S. Vicente, inicia a tipologia da estatuária do Estado Novo.
- ²⁴ Reynaldo dos Santos – *Os Primitivos Portugueses*, p. 7
- ²⁵ <https://www.medicina.ulisboa.pt/newsfmul-artigo/96/o-professor-reynaldo-dos-santos-acedido-em-16/09/2020>
- ²⁶ Reynaldo dos Santos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Vol. I, p. 8
- ²⁷ Oswald Spengler (1880-1936) escreveu a obra *A decadência do Ocidente*, fundamental no debate da historiografia do séc. XX, representando uma conceção cíclica da história, em que a períodos de criatividade – *kultur* – se seguíam períodos de decadência – *zivilisation*. As suas ideias foram consideradas precursoras por alguns nazis, como Goebbels, mas a verdade é que ele não estava de acordo com as teorias da superioridade racial. A Europa do seu tempo já estava no período da civilização, o que para muitos era também o fim do imperialismo ocidental sobre os povos do Terceiro Mundo.
- ²⁸ Arnold Toynbee (1889-1975) foi um historiador britânico cuja obra mais famosa foi *A study of history*, em 12 volumes, publicados entre 1934 e 1961. A sua obra teve largo sucesso comercial e académico, sobretudo nos anos 40 e 50, mas as suas teorias depois foram ultrapassadas, embora na Faculdade de Letras de Lisboa, no final da década de 60, ainda os seus textos e os de Spengler fossem leituras recomendadas e conteúdo de disciplinas. Uma das críticas que lhe fizeram foi a sua preferência por mitos, alegorias e religião, relativamente aos factos, pelo que as suas conclusões têm pouco de científico.
- ²⁹ Henri Pirenne (1862-1935) foi um historiador belga que ficou célebre sobretudo pela sua análise da Idade Média e a sua abordagem sobre a evolução das cidades. As suas obras mais célebres são *Maomé e Carlos Magno* e *As cidades da Idade Média*. Para ele os Bárbaros que invadiram o Império Romano não o destruíram, mas romanizaram-se e de certo modo continuaram-no – tese de Pirenne.

- ³⁰ Reynaldo dos Santos - Op. Cit. Vol. I, p. 238
- ³¹ Idem, II vol., p. 7
- ³² Idem, ibidem
- ³³ Idem, ibidem, p. 78
- ³⁴ Reynaldo dos Santos - *Oito séculos...* Vol. III- *Artes Decorativas*, p. 7
- ³⁵ Idem, ibidem, p. 8
- ³⁶ Idem, ibidem, p. 103
- ³⁷ Idem, ibidem, p. 351
- ³⁸ Idem, ibidem, p. 351-352
- ³⁹ Porto: Livraria Tavares Martins
- ⁴⁰ Fernando Pamplona - *Um século de pintura e escultura em Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943, p. 325-326
- ⁴¹ Idem, ibidem, p. 326
- ⁴² Citado por Artur Portela - *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1982, p. 62
- ⁴³ Fernando Pamplona - Op. Cit., p. 327
- ⁴⁴ Idem, ibidem, p. 381
- ⁴⁵ Idem, ibidem, p. 382
- ⁴⁶ Idem, ibidem, p. 384
- ⁴⁷ Idem, ibidem, p. 387
- ⁴⁸ Idem, ibidem, p. 389
- ⁴⁹ J.A. França - *A Arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. 3ª ed. Lisboa: Bertrand, 1991, p. 463

Os Passeios à Ribeira do Tejo (1943-44): uma experiência inaugural do Neo-Realismo visual em Portugal

Diogo Freitas da Costa¹

Mestre em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte e Doutorando em Artes (Ciências da Arte e do Património) na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Investigador convidado do Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA/FBAUL)
diogo.costa@campus.ul.pt

Resumo

O presente ensaio enquadra-se numa série de artigos dedicados ao estudo de iniciativas culturais ou artísticas que se podem caracterizar no contexto das artes plásticas em Portugal ao longo do século XX por terem tornado operativa uma interpretação extensiva do atelier, em contraste com concepções mais estritamente arregiadas na legitimação desse espaço enquanto locus centralizador da actividade artística e consequentemente, do processo criativo a das suas práticas. No seguimento de análises sobre iniciativas como as *Missões Estéticas de Férias* (1937-64) ou as *Missões Internacionais de Arte* (1953-58) (Freitas da Costa 2019, 2020), pretende-se agora olhar para a adoção deste tipo de modelo no seio do movimento Neo-Realista, destacando uma experiência que ficou conhecida como *Os Passeios à Ribeira do Tejo* (1942-44), promovida pelo escritor António Alves Redol junto de um pequeno grupo de intelectuais e artistas, num período em que a matriz predominantemente literária deste movimento em Portugal começava a ser infiltrada pela esfera das artes visuais.

Palavras Chave

Neo-realismo; Studio; Alves Redol; Mário Dionísio; Júlio Pomar; Sidónio Muralha.

Abstract

This essay is framed within a series of papers dealing with artistic practices that may be characterized in the context of the visual arts in Portugal throughout the 20th century, as having, to some degree, operationalized an expansive interpretation of the Studio, as opposed to conceptions that have been more strictly rooted in its legitimation as the centralizing locus of artistic activity and consequently, of creative processes and practices. Following investigations on projects such as the Aesthetic Summer Missions (1937-64) or the International Art Missions (1953-58), we now seek to consider how the same model was adopted within the Portuguese Neo-Realist movement, focusing on an experience that became known as The Tagus Riverside Outings (1942-44), promoted by writer António Alves Redol among a small group of intellectuals and artists, at a time when the dominantly literary matrix of neo-realism in this country began to be permeated by the sphere of visual arts.

Keywords

Neo-realism; Studio; Alves Redol; Mário Dionísio; Júlio Pomar; Sidónio Muralha.

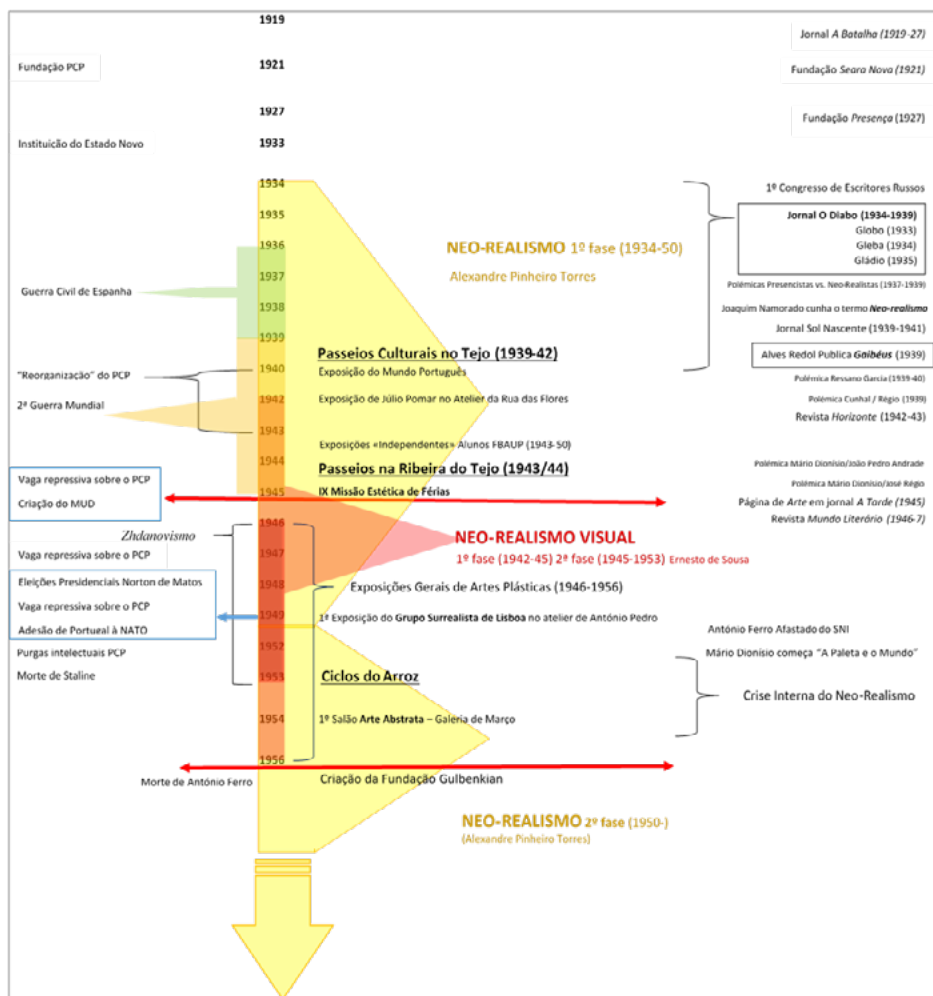
Introdução

Nos primeiros anos da década de 1940, o escritor António Alves Redol (1911-1969) promoveu uma iniciativa que ficou conhecida como *Os Passeios à Ribeira do Tejo* (1943-44). A ideia consistia em reunir um grupo de escritores e artistas dispostos a empreender uma experiência de colaboração artística mediante uma série de deslocações à zona ribeirinha de Lisboa. Propunha-se uma abordagem próxima da pesquisa de “trabalho de campo”, em que a recolha de registos visuais e escritos concorresse com a vivência e partilha de uma determinada realidade humana, com a expectativa de ser posteriormente vertida numa obra colectiva e multidisciplinar. Como se procurará mostrar, *Os Passeios à Ribeira do Tejo* consubstanciaram o tipo de “inquérito à sociedade portuguesa” (Soares 1939: 1,² Sacramento 1985: 32) exigido de uma arte neo-realista cuja afirmação num contexto histórico de adversidade política e ideológica procurava na criação artística a “única expressão viável de aspectos da vida social que, noutras circunstâncias, teriam cabido ao jornalismo, à política e ao livro doutrinário” (Sacramento 1985: 22).

Foi a primeira experiência do género, conduzida sob a égide do movimento Neo-Realista em Portugal, a integrar a componente visual. Um dado relevante, num movimento cuja expressão predominantemente literária se fora moldando por um processo de sucessivas polémicas, esgrimidas publicamente ao longo da segunda metade da década de 1930 - a par e passo com a implantação do Estado Novo em Portugal e os ecos da Guerra Civil em Espanha.

Em certo sentido, *Os Passeios à Ribeira do Tejo* podem ser encarados como marco inaugural de penetração das artes visuais no movimento neo-realista (Sousa 1965), num período de intensa mobilização ideológica e estratégica reorganização política (Madeira 1996, Pereira 2005), marcado, num primeiro momento, pela incerteza quanto ao desfecho da segunda guerra mundial e mais tarde pelas expectativas criadas após a sua resolução. Embora a legitimação da componente plástica e a valorização do seu contributo para o movimento neo-realista em Portugal dificilmente será hoje posta em causa - mesmo tendo em conta um contexto que se mostrou em vários momentos resistente à sua admissão (Sacramento 1985: 20) - a emergência diferida num quadro teórico-estético previamente fixado no domínio literário continua, na minha opinião a merecer reflexão na actualidade. Nesse sentido, além de trazer à luz um evento pouco visível nas periodizações do neo-realismo visual em Portugal, os *Passeios à Ribeira do Tejo* revelam pertinência à luz de problematizações que remetem para a prática artística contemporânea e mais especificamente para o debate suscitado no âmbito de uma visão expansiva do atelier e da sua centralidade na discussão sobre de conceitos como o de “transdisciplinaridade” (Coles 2012).

No âmbito deste artigo não cabe revisitar, nem sequer de forma sintética, a complexa rede de referências filosóficas, ideológicas e estéticas sobre as



Cronograma elaborado pelo autor

quais se ergue o edifício teórico de um movimento que, enformado numa metodologia dialética de matriz marxista, faz do neo-realismo “menos um facto que um problema”, como observou António Pedro Pita (1990: 14). Com efeito, a superabundância de pensamento crítico e reflexivo produzido pelos seus intervenientes e observadores - ao qual se vêm sobrepondo um não menos prolixo corpo de releitura e atualização até aos dias de hoje - mapeia um território de feição “ambígua” (Coelho 1972) e “heterogénea” (Pita 2007), sulcado por “afluências” (Alvarenga 1989), “encruzilhadas” (Dias 2015)

e “equivocos” (Ferreira 1992), que o caso de estudo aqui apresentado não pretende desenhencilhar, mas no qual inevitavelmente se enreda.³

Numa perspectiva ampla e estrutural, o projecto dos *Passeios à Ribeira do Tejo* não se diferencia das demais manifestações de expressão visual Neo-Realista em Portugal. Por um lado, é uma iniciativa tipicamente herdeira de um corpo consolidado de reflexão ideológica e doutrinária que “antecedeu e acompanhou a produção nas artes plásticas” (Dias 2015: 14), com especificidades e circunstancialismos - de génese, definição, influxos, ou assimilação - associadas às evoluções do contexto geopolítico e cultural português. Por outro lado, insere-se num movimento que se definiu, como também observa Rosa Dias “sobretudo, através de várias oposições e diferenciações” (2015: 11). Julgo que esta caracterização “negativa” é a mais adequada ao carácter dicotómico e problematizante - de vocação interventiva e transformadora - que se pode creditar que o neo-realismo introduziu no panorama cultural português; panorama descrito por José Augusto França como recheado de equivocos: entre os epígonos de um naturalismo oitocentista em persistente desactualização face “ao começo de uma atemporalidade conservadora” (2009:356) e a eficaz chamada à ordem (sob a hegemonia cultural do Estado Novo) de surtos modernistas descendentes de uma primeira geração largamente incompreendida e “parentética” (2009: 56). Como se procurará argumentar ao longo das próximas páginas, os *Passeios à Ribeira do Tejo* oferecem um contributo singular no esclarecimento de algumas das oposições e diferenciações mediante as quais o neo-realismo visual se define no quadro deste panorama.

De entre o complexo de problematizações que atravessam toda a análise e interpretação do neo-realismo português, *Os passeios à Ribeira do Tejo* justificam ser destacados como caso distintivo e relevante em alguns aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, pelo seu estatuto no âmbito das diversas plataformas de implantação que sustentaram a afirmação deste movimento no meio artístico português, nomeadamente da diversa mobilização de recursos ou canais organizados de actuação e penetração no meio cultural. Como observou João Madeira (2011), a par da importante dimensão institucional/expositiva “conquistada” à SNBA para as Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-56),⁴ ou do importante meio de circulação e divulgação que o universo da edição jornalística e literária teve na disseminação de um imaginário visual neo-realista (Santos 2008, Santos 2019) iniciativas como os *Passeios à Ribeira* abriram o seu espaço de actuação para responder à necessidade de proporcionar aos artistas um modo de operar que adequasse um corpus teórico a uma praxis artística em afirmação.

Dito de outro modo, o modelo operativo estreado nos *Passeios à Ribeira do Tejo* pretendia, mediante uma deslocação dos seus espaços de produção habituais, articular problemas específicos do processo criativo entre artistas empenhados na “descoberta do povo”, simultaneamente afirmando nesse

modelo as suas diferenciações face a experiências análogas e práticas artísticas vistas como antagónicas: Por um lado, já não se tratava da descoberta de um povo “fixado à natureza” (Gonçalves 1982: 51), servindo apenas de pretexto para “um bom naco de pintura” (Pomar *apud* Gonçalves 1982) tal como os neo-realistas entendiam as saídas do ar-livrismo; por outro lado, a deslocação implicada nos Passeios à Ribeira obedecia a preocupações estético-ideológicas - quanto às transformações exigidas por condições historicamente determinadas segundo a visão do materialismo dialético - que se afirmavam por oposição e combate ao processo de gradual comodificação e invalidação da esfera artística, entendida como subserviente ao *status quo* de um modelo político, económico e social capitalista. Numa perspectiva socialista que reclamava um “ascendente” transformador, o gradual processo de hegemonia cultural dos modernismos na arte europeia do século XX ocultava, sob a pretensão de promover uma suposta autonomização, o reforço de mecanismos de alienação e desvitalização no cerne da actividade artística e consequentemente das suas produções, assim desvirtuando o seu importante papel enquanto meio privilegiado de transformação na construção social de uma identidade colectiva.

Recorrendo a uma formulação mais sintética, pode dizer-se que os *Passeios à Ribeira do Tejo* incorporam o difícil exercício a que o neo-realismo plástico se propunha, de permitir a “intervenção do artista na vida *como artista*” (Ramos 1939: 3). Em suma, este modo de actuação emerge no seio das plataformas de implantação neo-realista como meio privilegiado para fomentar o espírito de descoberta, de prospeção e experimentação, adequado a uma praxis artística incumbida de levar a cabo o referido inquérito à sociedade portuguesa - como algo “algo de ainda mais apurado, multidisciplinar, mais empolgante do ponto de vista das expectativas quanto a resultados” (Madeira 2011: 25).

Na minha opinião, um indício da relevância deste modo de operacionalizar e legitimar a prática artística dentro de um ideário programático neo-realista é o facto de ter acompanhado - como que emoldurando - a vigência do movimento na sua expressão plástica: desde as primeiras manifestações em que “uma tão irreverente como inquieta heterodoxia [começa] a experientializar-se no sentido comum da novidade criativa” (Alvarenga 1989: 85), até uma conjuntura de conflitualidade “interna” e desagregação, identificada com os chamados *Ciclos do Arroz* (1953); uma iniciativa salientada como a mais “ambiciosa e coerente” manifestação neo-realista, ainda que associada a um contexto político e cultural internacional em que a delineação da “guerra fria” esboçava em Portugal os contornos de uma “década de silêncio” (Gonçalves 1992) marcada, no campo ideológico neo-realista, por profundas cisões “sec-tárias” (Madeira 1996).

Em suma, podemos dizer que entre o conjunto de iniciativas análogas que mobilizadas - individual ou colectivamente - por figuras ligadas ao Neo-Realismo ao longo das décadas de 1940 e 50, a experiência levada a cabo na Ribeira do

Tejo foi a única que aconteceu num período ainda incipiente ou de “fermentação” (Sousa 1965:5). Nesse sentido, o significado da sua precedência tem, na minha opinião, uma relevância genealógica na medida em que inscreve mais integralmente as coordenadas conceptuais originárias do neo-realismo visual português. Assim, por exemplo, exhibe uma feição colaborativa que não se encontra em iniciativas individuais protagonizadas por artistas como Rogério Ribeiro ou Cipriano Dourado.⁵ Por outro lado, a ideia de um projecto que pretendeu integrar e legitimar a paridade entre a expressão escrita e visual no seio do movimento neo-realista não se voltaria a verificar em futuras deslocações desta natureza. Mas talvez, mais significativamente para a nossa análise, os *Passeios à Ribeira do Tejo* deixam transparecer uma heterogeneidade que se veria, se não expurgada, pelo menos condicionada “sem discussão” (Dionísio 1990: 17) na experiência dos *Ciclos do Arroz*. Neste ponto parece particularmente assinalável a inédita e irrepetível reunião de figuras como Mário Dionísio e Alves Redol, numa conjuntura histórica em que o neo-realismo vivia ainda sob os auspícios de uma fase caracterizada pelos “excessos de entusiasmo” (Dionísio 1982) que Dionísio atribui à génese espontânea e dispersa deste movimento em Portugal e que Alves Redol (num exercício de autocrítica tão característico neste autor quanto raro e pedagógico no meio português) encarou como princípio de uma “vida coerente e sacrificada” (Redol 2009:11).

Poder-se-á ver na colaboração de Dionísio e Redol a corporização de um confronto exegético - entre um “neo-realismo ideal” e um “neo-realismo real” (Pita 1990: 14), que está na base daquilo que João Pedro Pita designou como a “dualidade singular” (2007) de um movimento que hoje pode ser observado em toda a sua pluralidade - algo que nem sempre se verificaria compatível com as tensões político-ideológicas em outras conjunturas e contextos do neo-realismo. No âmbito deste ensaio, a heterogeneidade apontada como característica nos *Passeios à Ribeira do Tejo* - das suas dimensões colaborativa, multidisciplinar, experiencial e experimental - é pertinente enquanto exemplo de uma interpretação extensiva do *locus* de produção artística na sua articulação com um determinado enquadramento conceptual ou programático. Nesse sentido, os *Passeios à Ribeira do Tejo* emergem também na ostentação de uma heterodoxia ainda desimpedida, isto é, enquanto caso paradigmático da importância de um modelo operativo que procura viabilizar a dupla ambição de permitir aos artistas desempenharem o seu papel enquanto “intermediário indispensável no processos de consciencialização” sem perderem de vista a “impossibilidade de programar as condições de ocorrência da experiência estética” (Pita 2007: 37).

“Um projecto falhado, talvez”: Os Passeios à Ribeira do Tejo (1943-44)

*E enquanto os galos distantes anunciam o dia
E um perfume de certezas enche a manhã prometida,*

*Nesta lota sem galos e que cheira a maresia
Leiloam-se os peixes, leiloam-se os homens, leiloa-se a vida.*
Sidónio Muralha, "O Poema da Lota" (1971: 84-85)

Tal como relatado por alguns dos seus intervenientes directos, (Redol 1945, Dionísio 1990; 2001, Muralha 2001), entre 1942-44⁶ Redol teria desafiado um conjunto de autores, entre os quais se contariam Mário Dionísio, Sidónio Muralha (Lisboa 1920-Curitiba 1982) e Júlio Pomar, para se embeberem do ambiente das docas e lota lisboetas com vista à recolha e registo *in loco* de "material humano" que pudesse integrar a publicação de uma futura obra conjunta - o *Livro da Lota* - em torno das actividades e vivências das gentes ligadas à pesca e comércio naquela zona ribeirinha. O objecto deste exercício não se confundiria com abordagens naturalistas na definição de motivos estéticos através da exposição do observador às impressões marcadas sensitivamente por determinadas situações geográficas ou culturais; procuraria, isso sim, uma experiência colectiva de imersão num determinado contexto vivencial em que o sentido de deslocação e alteridade se assumia tanto como fonte do estímulo criativo como razão de ser da produção artística. Em suma, os *Passeios à Ribeira* teriam sido pensados por Alves Redol e interpretados por Mário Dionísio com o propósito de criar um objecto artístico que pudesse vir a ser "uma crónica escrita e desenhada" (Dionísio 2001: 67), realizada cooperativamente por autores que procuravam exceder o estatuto passivo da mera observação, assumindo a agência de uma "observação participante".

O uso do condicional neste breve resumo não teve intenção de duvidar da sua realização, nem de questionar a relevância que tal experiência teve para os percursos biográficos e artísticos dos seus participantes, ainda que nalguns casos possivelmente com efeitos diferidos (diferimento em si mesmo merecedor de reflexão). Muito menos queremos desvalorizar o significado que hoje se atribui a este evento - malgrado a escassez de produção daí resultante. Do ponto de vista da nossa análise, o sentido desta iniciativa mantém toda a pertinência enquanto antecedente em Portugal de práticas contemporâneas informadas por sucessivas "viragens etnográficas" (Marcus & Mayers 1995)⁷ e "viragens sociais" (Bishop 2006, 2012), especialmente quanto ao nexa com modelos operativos daquilo que Claire Doherty, por exemplo, designou como transição paradigmática "entre o atelier e a situação" (2004). Contudo, não se deve ignorar o risco de mistificação que pode resultar de especulações construídas e sucessivamente reiteradas em torno de um conjunto pequeno de objectos e testemunhos, por vezes inconsistentes.

O facto é que o *Livro da Lota* nunca foi concretizado, nem dele ficou qualquer registo ou esboço escrito por Redol, além do possível aproveitamento para algumas passagens da obra *Reinegros*⁸ (Redol 2011: 266, Santos 2019a: 15) que terão provindo directamente da "recolha de materiais" feita

durante “longos meses” (Redol *apud* Pereira 2013: 118); nas palavras de Dionísio, a experiência “deu pouco fruto e de livro nem cheiro” (1990: 49).

Os testemunhos directos dos passeios à Ribeira resumem-se essencialmente a dois tipos: os relatos pessoais dos intervenientes e o conjunto de obras que resultaram dessa experiência. No primeiro grupo, sobressaem passagens amplamente citadas⁹ de Mário Dionísio, quer no texto dedicado a Pomar, “O Último Baluarte” (1990), quer no “perfil de um camarada” (2001: 66-80), incluído na coleção de testemunhos sobre Redol prestados por muitos dos seus contemporâneos (Marinho e Redol 2001):¹⁰

Anos atrás, Alves Redol, que, como Zola, trabalhava muito sobre notas tiradas no local, tivera a bela ideia de fazermos um livro em comum, escrito por ele e pelo Manuel da Fonseca, ilustrado pelo Pomar e por mim, sobre a faina piscatória de Lisboa. E assim nos levou, noite ainda, para a Ribeira do Tejo, de blocos de apontamentos em punho. Foi um convívio amigo e interessado, muito alegre, até ao romper do dia, entre pescadores, varinas e outros comerciantes do pescado, na azáfama ruidosa e altamente colorida da lota, nos botequins do cais todo avesso à «saudade de pedra», mas que deu pouco fruto e de livro nem cheiro. (Dionísio 1990: 49)

*Quantos outros projectos ficaram pelo caminho, como esse de um grande livro colectivo [não bem um livro ilustrado, mas uma crónica escrita e desenhada] sobre a chegada do pescado e sua venda para o abastecimento de Lisboa! Pelas quatro ou cinco da manhã, o Redol, o Pomar, eu próprio e mais alguém que não consigo precisar (o Manuel da Fonseca?, é quase certo) encontrávamo-nos no Cais do Sodré e penetrávamos, maravilhados e de bloco em punho, naquele mundo que fervilhava entre o rio e a estação ferroviária, enquanto a cidade dormia. Pelo cais fora, era uma azáfama surda de inúmeros vultos no escuro, uma grande massa em movimento entre os barcos e a doca e ao longo dela, que pouco a pouco se ia definindo até se encher de cores vibrantes e ruído mal o sol rompia. Pescadores, peixeiras de xailes grossos e tamancos, carregadores, fiscais e guardas-fiscais, crianças em canastras, os carros do café e da aguardente, o frenesi da lota...Queríamos ver tudo, metíamos conversa, abancávamos a “matar o bicho” com algum marítimo de momento desocupado. Mas o projecto falhou, talvez - sei lá! - porque o nosso entusiasmo fosse excessivo ou porque outras tarefas nos chamavam. Terá sido ele, contudo, o embrião dos famosos quadros que Pomar pintaria em 51, *Mulheres na Lota* e em 58, *a Lota*; com certeza o da minha tapeçaria, *Ribeira do Tejo*, de 53. (Dionísio 2001: 67-68)*

É também na obra de Marinho e Redol que encontramos o único outro relato directo daqueles passeios, dedicado por Sidónio Muralha ao seu “amigo Alves Redol”:

Um outro facto, possivelmente desconhecido e que vou ressuscitar de longínquas noites, é que o Alves Redol teve, em 1944, a ideia de publicar um livro sobre a lota, com prosa dele e um longo poema da minha autoria. Encontrávamo-nos às seis da manhã e lá íamos, por vezes no inverno e com roupa escassa, assistir ao leilão dos peixes. Os versos que escrevi, e não cheguei a completar, foram publicados em 1971, pela Inova, num livro intitulado Poemas. [em 1944, fomos para o Congo, eu e o Alexandre Cabral] e o Livro da Lota deixou de ter visibilidade. (Muralha 2001: 164-5).

Até neste pequeno núcleo encontramos pequenas divergências, tanto em termos de datação como de participação, que levantam interrogações interligadas sobre os moldes em que terão decorrido os passeios: foi um evento único ou repetido? A sua organização implicava presença de todos em simultâneo ou terá havido um entendimento mais flexível quanto ao decurso e participação no projecto? Dionísio refere Pomar e Manuel da Fonseca, dando a entender que se reuniram todos juntos, enquanto Muralha fala apenas de um convite que lhe fora dirigido exclusivamente a si por Redol, sem menção a Dionísio ou Pomar. Quem participou efectivamente nos passeios e que obras podem ser dadas como tendo a sua germinação a partir desta experiência? Pelos testemunhos acima transcritos, apenas podemos afirmar com certeza que Redol, Dionísio e Muralha participaram, que Pomar e Manuel da Fonseca são associados ao projecto e que os passeios terão ocorrido em várias ocasiões, com diferentes intervenientes, num período que poderá mediar entre finais de 1942 (Santos 2019: 14) e 1944.

Se admitirmos que os passeios terão começado em finais de 1942, como sugere Luísa Duarte Santos, isso significa que Júlio Pomar seria ainda um estudante nos seus 16 ou 17 anos de idade, transitado da escola António Arroio para as Belas-Artes de Lisboa. Far-se-ia também coincidir os Passeios à Ribeira com a quase mítica exposição colectiva, realizada por Pomar e alguns colegas com o mesmo percurso formativo¹¹ no atelier da Rua das Flores: exposição consistentemente identificada como baliza inaugural do neo-realismo visual em Portugal (Alvarenga 1989, Sousa 1965)¹² e interpretada por Alexandre Pomar como a “primeira manifestação pública dos artistas da terceira geração” (Pomar 2002: 40). Não sendo em si mesmo elementos impeditivos, a juventude de Pomar e a coincidência com a exposição conferem um elevado grau de implausibilidade¹³ à sua participação de facto nos *Passeios à Ribeira do Tejo*; mais a mais, considerando que a única possível alusão de Pomar a esta experiência é, quanto muito, tangencial - algo que é de estranhar se pensarmos no impacto que certamente teria tido, em alguém a dar os primeiros passos do seu percurso artístico, um convívio tão próximo com uma figura como Mário Dionísio:

Varinas. O folclore populista que vem de Cesário, série de ilustração ao Almada para o alevantar da sua mitologia de ímpar local, e o Eloy pintou-a



Figura 1: Júlio Pomar, *Cena de Cais*, 1943, óleo sobre tela, 40 x 28 cm, Reproduzido em POMAR (2004: 40) catálogo n.º 10.

Figura 2: Júlio Pomar, *A Ribeira do Tejo*, 1949, óleo sobre aglomerado, 79 x 122. Reproduzido em POMAR (2004: 71), catálogo n.º 54.



Figura 3: Júlio Pomar, ilustração para capa de *Beco-Passagem de Nivel*, de Sidónio Muralha, s.n. 1949.



Figura 4: Júlio Pomar, *A Lota*, 1958, Óleo sobre tela, 119 x 179 cm, reproduzida em Dionísio (1990: 97) e Pomar (2004: 115), catálogo nº 151.



assentada como uma estátua fruste, na postura de quem nada espera salvo o ram-ram dos dias, comparsa do cais, saudade de pedra [...] Quando andava nas Belas artes de Lisboa faltava às aulas que nada me excitavam e ia para a ribeira ali a dois passos. O grande teatro da lota, espécie de assembleia onde cada qual safava o seu e gritava claro, atropelando-se, o cheiro a suor e maresia, a cebola e vinho, só o pintaria em 58 depois de ver Goya - embora andasse em projecto não ousado desde 43. (italico meu). Pomar em entrevista com Helena Vaz da Silva (1980: 84).

Por outro lado, se fizermos fé na memória de Sidónio Muralha, que aponta 1944 como a data certa para os passeios (algo que parece consensual em muitos dos textos críticos que abordam o assunto) perguntamo-nos como teria Pomar integrado o projecto num ano em que se mudara para o Porto, aí integrando uma escola “menos persecutória” (Gonçalves 1992: 92), onde verdadeiramente começa a definir a sua obra e a sua intervenção na construção de um incipiente neo-realismo visual português (Santos e Santos 2008). É preciso ainda ter em conta que Alves Redol esteve preso entre Maio e Agosto de 1944 o que, combinado com a ida de Pomar para o Porto, torna ainda mais limitado o período temporal e as possibilidades da sua participação nas reuniões deste grupo - pelo menos de forma sistemática - na ribeira do Tejo.

Por fim, sobre as incertezas quanto aos participantes conta ainda a hesitação do próprio Mário Dionísio sobre a presença de Manuel da Fonseca e de Sidónio Muralha; dúvida que o testemunho de Muralha parece dissipar, mas que em qualquer caso abre espaço para nos perguntarmos se não seria possível Manuel da Fonseca ter sido também em algum momento desafiado nesse sentido, ou se a referência deve ser liminarmente imputada a um lapso de memória. Parece ser esta a opinião de Eduarda Dionísio,¹⁴ que considera que o perfil de Manuel da Fonseca não se enquadra num projecto desta natureza. É certo que não encontramos qualquer evidência da presença deste autor nos Passeios à Ribeira, mas em qualquer caso a hesitação de Dionísio introduz mais um elemento de incómodo na fixação factual desta iniciativa.

Sublinha-se que as dúvidas e incertezas aqui apontadas não anulam ou beliscam o significado da experiência no percurso destes autores, nomeadamente na sedimentação de redes de colaboração, tão importantes num movimento que se afirma num contexto político, social e cultural adverso. Se é lícito questionarmo-nos sobre a participação de Júlio Pomar nas excursões com Mário Dionísio, Alves Redol e Sidónio Muralha, é igualmente credível que delas pudesse ter conhecimento, mesmo que ainda “não ousado”. Porém, a relação que se irá estabelecer entre Pomar e Dionísio ao longo dos anos, assim como a sua colaboração, por exemplo, na ilustração de obras de Muralha (1949 [ver figura 3]; Muralha, Pomar e Benoit 1949), permitem-nos associar o seu nome a este grupo e ao tipo de metodologia - exploratória, colectiva, vivencial - que presidiu aos passeios e à qual Pomar, “um pintor

com os pés na rua” (Dionísio 1948: s.p.), se mostrou afecto em momentos e contextos diversos. Neste sentido, lembramos o seu envolvimento em iniciativas tão contrastantes na matriz ideológica quanto operativamente análogas, como foram as excursões que fez a Évora em 1945 na 9ª *Missão Estética de Férias* (Freitas da Costa 2018) e a Vila Franca de Xira em 1953, para *Os Ciclos do Arroz* (Pires e Madeira 2016).

Não sendo cruciais, as questões levantadas em torno das datas e participações são determinantes na nossa apreciação de alguns dos objectos apresentados como directamente ou indirectamente resultantes desta experiência. A título de exemplo, veja-se que *Cena de Cais*, pintura de 1943 (figura 1), é apontada por Luísa Duarte Santos (em conjunto com “alguns estudos preparatórios”, não especificados) como exemplo do que terá resultado “em termos imediatos e directos” (2019: 15) da participação de Pomar nos passeios - o que a ser verdade, mais uma vez contraria a indicação de 1944 como ano do início deste evento. Porém, como já vimos, o próprio Pomar difere o eco dessa temática ribeirinha (inclusa ou não na iniciativa de Redol) para um período posterior a 1958, referenciando a este respeito pinturas como *A Lota* (ver figura 4) e *Cena do Cais*.¹⁵ Assim, Pomar parece sinalizar que, a haver elo de ligação aos *Passeios na Ribeira do Tejo*, a sua evocação encontra-se mais próxima de um período de inflexão ou transição, reflectido em indícios de um gestualismo de feição tenebrista patente em obras de finais da década de 1950. Em meu entender, Pomar parece querer distanciar essa produção das associações vinculadas a um rótulo: seja no período inicial de expressividade aguerrida com que em 1945 fez irromper o neo-realismo pictórico no contexto de uma iniciativa como as Missões Estéticas de Férias; como no figurativismo instrumental - “verismo na corda limite do realismo socialista, limite do neo-realismo” (Vaz da Silva 1980: 68) - de obras realizadas no âmbito do projecto dos *Ciclos do Arroz*, desencadeado já em plena “crise interna” (1952-54).

Mário Dionísio (Dionísio 2001: 68), por seu turno, encontra igualmente o eco dos *Passeios à Ribeira* em obras como *Mulheres na Lota (Nazaré)*¹⁶ de 1951. Ambos os artistas, quanto a mim estranhamente, descartam um conjunto de obras realizadas ainda em 1949 em que é patente uma aproximação aos passeios na ribeira, tanto temática como temporal.¹⁷ Pomar, se bem interpreto a breve passagem transcrita acima - insere este conjunto em toda uma outra rede de afinidades - Cesário Verde, Almada Negreiros e Mário Eloy - sem qualquer menção à iniciativa de Redol. Dir-se-ia que Pomar procura resgatar este conjunto do risco de subordinação à égide de uma ortodoxia neo-realista retrospectivamente aposta, num período ainda liberto de “mandamentos Jdanovistas” e “naturalismo impossível” (1990: 24) que Dionísio observaria no conjunto de obras realizadas durante os *Ciclos do Arroz* e no qual lamentaria o caminho involutivo dos seus participantes (com especial desalento no caso de Pomar), numa “desesperada tentativa de pôr de acordo o que nele [movimento neo-realista] há muito digladiava” (Dionísio 1990a: 50).

Ainda assim, e consciente de estar a rondar domínios próximos da “precaridade” de uma “cripto-história” (Serrão 2001) emergente do tratamento de fenómenos artísticos que giram em torno de um objecto central ausente,¹⁸ não resisto à tentação de perseverar na ligação de Pomar aos *Passeios na Ribeira do Tejo* em face de uma obra tão apropositadamente intitulada *A Ribeira do Tejo* (ver figura 2).¹⁹ Até o potencial de redimensionamento e projecção mural que me parece vislumbrar nos dispositivos formais empregues por Pomar nesta obra - a delimitação de áreas cromáticas na construção de formas graficamente resolvidas; a composição com preenchimento ritmado e homogéneo do campo pictórico, encorajando uma leitura horizontal de vocação narrativa - ajusta-se particularmente bem à abordagem que Dionísio aprovaria para a “crónica escrita e desenhada” do imaginado *Livro da Lota*: o “fervor oficial” do artista que alinha “ao lado dos produtores [...] ao lado dos outros constructores, ao lado dos homens” (Dionísio 1948: s.p.). Em última instância a questão que fica por resolver (e que apenas posso deixar como interrogação) é a de saber se a impossibilidade de encontrar evidência sólida que permita situar Pomar com Dionísio, Redol e Muralha, será liminarmente impeditiva de o admitir como “participante” deste projecto nunca realizado.

Mário Dionísio: um homem dividido

Pisamos terreno mais firme no caso de Mário Dionísio, destacando-se como aquele que parece ter colhido (entre os participantes nos passeios à ribeira) maior aproveitamento e melhores memórias da experiência. Aqui não encontramos qualquer dúvida, nem quanto à participação, nem quanto à produção daí directamente resultante. É certo que mesmo no caso de Dionísio, a informação permanece vaga quanto aos moldes exactos em que se deram as suas incursões na ribeira. Continuamos a não saber detalhadamente quando, nem durante quanto tempo, nem como, se processavam esses passeios, para além do que o próprio contou nos dois relatos já transcritos.

Em qualquer caso, a presença inédita e irrepetível de Mário Dionísio, numa experiência centrada no exercício de uma praxis artística colectiva, é em si mesma um facto significativo. Na minha opinião, o estatuto multifacetado que Mário Dionísio transporta para uma iniciativa já acertadamente destacada pela sua vocação transdisciplinar ou “inter-artística” (Santos 2019a: 15), personifica e adensa uma dimensão dialógica, no sentido Bakhtiniano da construção de uma unidade de sentido assente na partilha cooperativa e interdiscursiva de uma experiência vivida (Renfrew 2015: 75-92) que julgo poder-se aplicar neste contexto. Mário Dionísio, autor que tão reiteradamente insistiu, sempre que se pronunciava sobre a sua identidade artística, que “Nunca [se considerou] pintor, mas alguém que também pinta (Dionísio 1974: 70; 1988: 181),²⁰ surge aqui lado a lado com dois artistas - Redol e Pomar - em relação a quem sempre soube fazer a gestão delicada mas rigorosa

que haveria de pautar ritmos de colaboração próxima, mas também divergências e períodos de distanciamento (Dionísio 2017; Vaz da Silva 1980).

Não recontaremos aqui as circunstâncias em que o autor se abalçou para a expressão plástica como meio afigurado indispensável para legitimar um discurso teórico e crítico no confronto e experimentação de problemas inerentes a um *metier*. Melhor do que ninguém, o próprio Dionísio situou no seu percurso biográfico o modo como a aquisição de uma dimensão plástica - uma espécie de segunda natureza - desencadeou o processo irreversível que a partir de então faria dele “um homem dividido” (Dionísio 2017: 54).²¹ No entanto, vale a pena sublinhar que esta iniciativa constituiria uma oportunidade ímpar para esclarecer na prática, por um lado, aquilo que entenderia pela noção da unidade da obra de arte enquanto “assunto a existir” (Dionísio 1942: 132), e, por outro lado, a afirmação de uma voz autoral reciprocamente legitimada no diálogo entre uma prática artística e uma teoria crítica - “unidade subjacente, inalterada, inalterável que só [ele] podia ver” (2017: 54).

O conjunto de registos gráficos realizados *in loco* em blocos de desenho (figuras 6 e 7) e felizmente conservados até hoje,²² constituem o testemunho material mais vívido e tangível da experiência dos *Passeios à Ribeira do Tejo*, e do interesse que têm para nós enquanto objecto de estudo, nomeadamente na justaposição e interligação entre o esclarecimento de percursos artísticos individuais e o seu enquadramento em dimensões colectivas, colaborativas e vivenciais. De facto, embora aqui tenha concentrado a análise em Dionísio, a mesma atitude caracteriza igualmente, ainda que com ênfases e preocupações distintas, tanto Redol como Pomar. Pode dizer-se que ambos concordariam em ver nesta experiência um meio privilegiado para testar uma praxis conducente à produção de obras aptas quer a reflectir “o mútuo acordo colectivo de pensamento e ação” de que o jovem Pomar falava num ano de arranque definitivo na sua produção crítica (1945: 52), quer a promover uma “socialização dos sentimentos” a que um Redol teoricamente informado cedo apelara como a mais alta missão da arte (1936: s.p.).

Em relação ao primeiro aspecto, gostaria de destacar dois pontos. Em primeiro lugar, como acontece sempre que, na obra de um autor, nos deparamos com produções preliminares, este conjunto de esboços dá-nos acesso a momentos de um pensamento plástico reveladores de elementos processuais por vezes difíceis de discernir a partir de um corpo autoral a que foi conferido um estatuto mais estável de exposição pública. No caso das obras realizadas por Mário Dionísio nos *Passeios à Ribeira do Tejo* é possível inclusivamente confrontar num mesmo fôlego a dimensão instável e processual dos seus esboços com a dimensão estabilizada de uma obra dada como definitiva, *A Ribeira do Tejo* (ver figuras 5 e 8).

É nesta abordagem, aliás, que podemos enquadrar uma análise como a que Paula Ribeiro Lobo (2011; 2015) tem adoptado. Esta autora encontra nos desenhos de Dionísio uma chave para interpretação de uma autoria

Figura 5: Mário Dionísio, *Ribeira do Tejo*, 1952, Guache sobre papel, 1950, 29,5 x 35,5 cm, Centro Mário Dionísio / Casa da Achada, EA-OMD-O-002. Este cartão servirá de base para a tapeçaria executada por Maria José Taxinha (ver figura 8);



Figura 6: Mário Dionísio, *Cena do Cais*, s.d. [1943-1944] Lápis sobre papel, 24 X 21 cm Centro Mário Dionísio / Casa da Achada, (Bloco 1, EA-OMD-E-014bd).



Figura 7: Mário Dionísio, *Cantarelos*, s.d. [1943- 1944], Caneta sobre papel, 21,4 x 15,9 cm, Centro Mário Dionísio/ Casa da Achada, (bloco 4, EA-OMD-E-017j);



Figura 8: Mário Dionísio: *Ribeira do Tejo*, 1952, Tapeçaria executada por Maria José Taxinha (1950-52), Lã e algodão, 138 x 167 cm (Casa da Achada, Inv. EA-OMD-O-005.)²⁵

ainda à “procura de traço próprio na transposição de um real observado” (Lobo 2015:103), mas em que é possível perceber o esforço de construção de um registo autoral, nomeadamente no que descreve como “um melhor entendimento dos enquadramentos, a composições mais dinâmicas e a uma progressiva geometrização das figuras” - evolução atribuída precisamente à experiência da ribeira. Parecendo-me inteiramente justa, esta linha de análise adquire especial interesse na apreciação comparativa face à tapeçaria que Dionísio conceberá uns anos mais tarde - o diferimento temporal assume outra vez importância - e a que curiosamente conferirá projeção pública na sétima edição das EGAP de 1953, data repleta de significado e descrita por Ernesto de Sousa como “última EGAP em que os pintores realistas se apresentam num esforço de originalidade e invenção” (Sousa 1965: 8).

Assim, *Ribeira do Tejo* assume relevância não apenas enquanto ilustração de um processo criativo de amadurecimento formal e conceptual - numa dimensão evolutiva - mas também numa dimensão sintética e sincrética da voz autoral de Dionísio no contexto do movimento neo-realista, revelando uma visão heterogénea afirmada por alguém que sempre preferiu a formulação plural - neo-realismos - tão avessa a imposições “panfletárias” como a imputações simplistas de “utilidade” (Dionísio 1939: 12). Para Dionísio, cuja visão assaz ambiciosa pretendeu equacionar a afirmação de um novo realismo com o cumprimento de um novo humanismo mundividente (tonando-se assim especialmente vulnerável aos discursos restritivos mobilizados por diferentes quadrantes numa lógica de confronto) muitos dos equívocos que estiveram na origem dos pontos de rutura e crise verificados no seio do movimento neo-realista derivam precisamente da confusão entre o conceito mais lato e profundo de “movimento” e os conceitos mais estritos ou técnicos de “escola” ou “estilo” (Dionísio 1945a: 3).

É inquestionável que na tapeçaria de Dionísio encontramos elementos plenamente identificados com algumas das estratégias e soluções plásticas associáveis ao neo-realismo visual em Portugal, tanto do ponto de vista de abordagens apostadas na identificação de uma iconografia representativa de temáticas ou ressonâncias locais (Santos 2007) como de elementos que permitam enquadrar informações assimiladas em Portugal a partir de outros movimentos análogos. Nesse sentido, por exemplo, tanto a temática piscatória como a concorrência entre influências do muralismo norte e sul-americano e do modernismo francês, informam claramente a conceção e execução de *Ribeira do Tejo* - aliás, vale a pena lembrar que a influência anglo-saxónica é particularmente relevante no período de ocupação francesa durante a segunda guerra mundial, como observou o próprio Dionísio (2017: 37-38); ou seja, precisamente ao tempo da experiência na ribeira.

Do mesmo modo é significativa a decisão de adoptar a tecelagem enquanto médium artesanal e colaborativo na reprodução de *Ribeira do Tejo*. Tirar partido de tecnologias artísticas enquanto médiuns privilegiados,

transportando dimensões oficiais e laborais, enquadra-se num movimento para o qual o trabalho artístico era sobretudo *trabalho*; em que também os meios de produção se tornavam uma opção estratégica: pelas suas valências de reprodutibilidade e disseminação (como no caso mais evidente das tecnologias de gravura) ou pela sua função auxiliar e documental - em que o meio fotográfico se destaca na sua agudização de implicações ontológicas sobre o estatuto da imagem face ao próprio conceito de realidade.²³

Contudo, embora inteiramente legítimo, o foco da nossa análise não pretende aprofundar a identificação dos emblemas onde ancorar a fisionomia de uma neo-realidade portuguesa. No âmbito deste ensaio, a apreciação das obras realizadas nos *Passeios à Ribeira do Tejo* pretende sublinhar aspectos que evidenciem esta iniciativa enquanto modelo operativo de uma interpretação expansiva dos lugares de produção artística - no que se refere a elementos de deslocação, efemeridade, imersividade, convivialidade e intercâmbio. É, se quisermos, uma outra via para reflectir sobre as mesmas questões de fundo, nomeadamente a sobreposição das esferas estética e ideológica tão explicitadas no seu contexto histórico; em que o programa neo-realista se assume em alternativa ao programa estado-novista com que a política do espírito se empenhou energicamente na promoção de um "modernismo equilibrado, sincero e superior" (Garcia 1939: 3), incumbindo a arte nacional de "dar à vida nacional uma fachada de impecável bom gosto" (Ferro apud Guedes 1997: 23) como meio de assegurar a componente estética de um sistema ideológico subjacente a qualquer projecto de hegemonia cultural, social e, em última instância, política (Eagleton 1990).

Correndo o risco de entrar no jogo semântico que tantos equívocos introduziu no seio do debate teórico neo-realista e que tantas reservas suscitou, nomeadamente da parte de Mário Dionísio, mas também de Pomar (1953), dir-se-ia que nos seus momentos mais reducionistas o movimento neo-realista contrapunha, ao oximoro contido na designação Política do Espírito, a ideia de uma política de engenharia espiritual (Zdanov 1934). Malgrado a facilidade da formulação provocatória, julgo que é precisamente nesse paralelismo e confrontação que se deve centrar a discussão sobre questões como, por exemplo, a chamada "batalha pelo conteúdo" (Redol 1965), frequentemente confundida - na sua transposição para o domínio da crítica de arte - com uma guerra em que se disputa a própria realidade. A saída do atelier promovida por Redol como meio de comprometer os artistas num processo de descoberta, naquilo que João Madeira descreve como um espaço que se abria a "processos colectivos de indagação e [...] dinâmicas confluentes de criação artística." (Madeira 2016: 17) é assumida dialecticamente na contradição e superação de duas teses: por um lado, a idealidade revolucionária, mas eminentemente conceptualista, de um romantismo em busca de um país numa paisagem na primeira metade do século XIX (França 1966: 253-258); por outro lado o impulso - que "nenhuma teoria tinha para ensinar" (Silva 1995:

335) - de um arlibrismo naturalista que na segunda metade desse século procurou na recolha impressiva e eminentemente sensível do registo *d'apres nature*, um modo de tornar a condição de observador/receptor o centro de um programa estético proto-modernista. Assim, a consubstanciação de uma metodologia informada por um modelo próximo do “exercício etnográfico” (Almeida 2016: 38) ajustado à missão que o programa neo-realista exigia de artistas empenhados na busca de um compromisso social, pode ser confrontada de forma muito concreta - aqui corporizada pelo conjunto de desenhos feitos por Dionísio - precisamente com os eixos de romantismo e de realismo/naturalismo (Plekhanov 1912: s.p.) que informaram a conceptualização de uma mundividência em que o novo-realismo português também se deve enquadrar (Ferreira 1992).

Redol: anfitrião nas saídas do atelier neo-realista

Os Passeios à Ribeira do Tejo têm sido apresentados por diversos autores como embrião ou tentativa de dar expressão colectiva e interdisciplinar a um método de trabalho de matriz etnográfica, já testado por Alves Redol no seu processo criativo individual (Neves 2009, Almeida 2013a). Sobressaem, nesta estratégia metodológica, as influências de novas abordagens a territórios do Brasil redescoberto na voz de um autor como Amando Fontes (Namorado 1938, Redol 1938 e 1938a) e a actualização de um “velho método de trabalho” (Madeira 2011: 25) já aplicado no contexto do realismo francês. Este ensaio situa-se na esteira de reflexões que procuram encontrar nesta iniciativa os elos de ligação conducentes à transposição de uma expressão predominantemente literária do movimento neo-realista em Portugal para a sua expressão plástica e visual (Madeira 2011, Santos 2019). Nesse sentido, é preciso sublinhar que *Os Passeios à Ribeira do Tejo* surgem referenciados e enquadrados na assimilação das referidas estratégias metodológicas, tal como foram desenvolvidas por Redol no contexto mais alargado de iniciativas culturais (não apenas artísticas) dinamizadas desde o início da década de 1940.

Ainda que de natureza e incidência diversa, *Os Passeios à Ribeira do Tejo* têm sido legitimamente associados ao intenso envolvimento de Redol em actividades com carácter pedagógico e cívico, postas em prática no seio das comunidades locais da sua região natal (Santos 1972; Garcez da Silva 1990), incluindo a experiência dos chamados *Passeios Culturais no Tejo*, levados a cabo entre 1940-42. Esta última iniciativa, destacada pela importante influência na “reorganização” estratégica que o Partido Comunista Português operou nos primeiros anos de 1940 (Madeira 1996), nomeadamente no que diz respeito ao seu sector intelectual, foi em grande medida potenciada pela visão de Redol sobre o que para ele constituía a noção de cultura e a mobilização de recursos locais na organização de uma série de excursões náuticas no Tejo, aliando os atrativos de recreação e convívio com um programa centrado numa lógica simposiasta, envolvendo um número considerável de

figuras ligadas ao PCP em torno de um conjunto de interesses comuns. (...) Nas palavras de Maria Lucília Estanco Louro (1922-2018), uma das participantes nas várias edições²⁴ e para quem os *Passeios Culturais no Tejo* tinham algo de “louco e heroico”, Redol teria dois objectivos ao organizar estes passeios: o desejo de dar a conhecer a “dureza da vida expressa pelos camponeses de gaibéus, pelos pescadores dos avieiros e pelos homens que nunca foram meninos” e mostrar-lhes “os lugares” (Louro s.d.). Por outro lado, pensando nos participantes, “estes passeios proporcionavam uma possibilidade de falar sobre política em ambiente livre de medo” num período conjunturalmente delicado. Em suma, Redol operava uma estratégia que permitia compatibilizar “a divulgação da problemática (...) com o aspecto lúdico que representava um passeio no rio” (Louro. s.d.).

O modelo seguido nos *Passeios à Ribeira do Tejo* não pode ser dissociado de um perfil pessoal reconhecidamente marcado por um anseio de “comunicabilidade” que, como lembrou Cardoso Pires (1970), preocupou até aos seus últimos dias um autor para quem comunicar implicava dimensões conviviais e participativas que não traduzem “apenas o que se escreve” (Redol *apud* Pires 1970:781). Contudo, e para terminar esta análise, mais do que uma personalidade, interessa salientar dois aspectos que parecem especialmente significativos no que diz respeito à relação entre o papel de Alves Redol nos *Passeios à Ribeira do Tejo* e o modelo operativo identificado ao longo deste ensaio, em particular os elementos que nos podem remeter para questões actuais da prática artística que merecem ser formuladas para futura reflexão.

Assim, como procurei mostrar, o modelo subjacente aos *Passeios à Ribeira do Tejo* pode ser inserido na linhagem do que chamo de “interpretação expansiva do atelier”, verificada em diferentes movimentos artísticos e períodos históricos. É um modelo que partilha do mesmo impulso de levar a cabo uma saída ou deslocação do atelier como meio de abrir o domínio da prática artística a um espaço e tempo *outros* que permitam romper com os espaços e tempos institucionalmente legitimados por um determinado sistema cultural hegemónico. É esse, por exemplo, o sentido profundamente fracturante da saída para o ar livre da chamada Escola de Barbizon no contexto do sistema pré-modernista em França (Belony-rewald e Peppiat 1983, Milner 1988). O mesmo se aplica, num contexto muito diverso, à radicação do conceito de arte na especificidade da localização contextual dos seus objectos, operada na década de 1970 por artistas como Daniel Buren (2010 [1979] e 2010a) ou Robert Smithson (1996 [1968]) e que teve - na ideia de “queda do atelier” - uma pedra de toque programática da chamada “crítica institucional”. (Davidts e Paice 2009) Nesse sentido, também a saída do atelier operada nos *Passeios à Ribeira do Tejo* deve ser interpretada através do conceito contemporâneo de “participação” (Bishop 2006), tal como emerge no seio de uma “história da arte socialmente comprometida” (Castelhano e Raposo 2019). A parceria de Redol e Dionísio, como procurei mostrar, foi

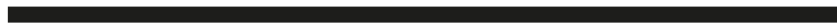
tornada operativa numa experiência de praxis artística associada aos sentidos de deslocação, alteridade, participação, em que as divergências exegéticas ainda não se sobrepunham ao que João Pedro Pita identifica como “a noção de que a arte gera comunidade” (2007: 25). Nesse sentido, os Passeios à Ribeira do Tejo parece-me merecedores de revisitação em função de questões contemporâneas relacionadas com uma “produção de espaço” (Lefebvre 1991), que Miwon Kwon (2002) associa à constituição de identidades locais num contexto de globalização.

Por outro lado, os fenómenos que se possam considerar como tendo protagonizado saídas do atelier análogas, carecem de uma investigação em relação aos espaços a partir dos quais se pretendeu produzir tal distanciamento, em particular aos significados e funções que eventualmente seja possível associar a esses lugares no contexto dos movimentos que procuram provocar uma rutura deste tipo. Nesse aspecto julgo que o movimento neo-realista em Portugal tem aqui um campo de análise tão fértil quanto relativamente pouco explorado. A reflexão em torno que poderia constituir a função e importância do atelier enquanto local de irradiação de actividade artística é plenamente justificada tendo em conta que não só o atelier foi assunto de tematização na obra de artistas associados a este movimento - entre os quais sobressai o caso de Rogério Ribeiro (Ribeiro, Baptista & Rocha de Sousa 2001) - como assumiu um lugar com algum relevo nas reflexões críticas de Mário Dionísio, que dedicou ao tema passagens importantes da sua obra *A Paleta e o Mundo* (1956: 146-174) e fez da visita aos ateliers parte integrante da sua actividade enquanto crítico e teorizador (Dionísio 1951).

Embora este ensaio tenha pretendido apresentar um caso de estudo pouco conhecido por relação a iniciativas análogas como os *Ciclos do Arroz*, podemos apontar pistas para interpretar o significado que o emergente grupo de artistas visuais ligados ao movimento neo-realista atribuía aos seus espaços de trabalho: a) enquanto local de produção identificado com as suas conotações laborais e oficinais; b) enquanto espaço de socialização tão importante na constituição do seu sentido grupal; c) enquanto espaço de exposição, que assumiu um estatuto quase inaugural na sua periodização em Portugal. A estas possíveis vias de investigação acrescentaria ainda uma dimensão que parece tão crucial quanto frequentemente desvalorizada, relacionada com a interpretação do espaço de atelier como legitimador de uma actividade profissional intimamente ligada a aspectos vivenciais - ou mesmo de sobrevivência - tão importantes para um grupo em que, como dizia Rogério Ribeiro acabado de montar o seu “novo atelier” (Ribeiro 2013 [2008]), os artistas se desgastaram tanto “não para voar, mas no terreno aviando mil encargos que [me] caíam em cima” que ter um atelier equivalia a finalmente poder dizer a si próprio o que de si próprio escondia (Ribeiro 2013: 17).

Interligado com o papel de Redol nos Passeios à Ribeira do Tejo e com a questão da saída do atelier no contexto do neo-realismo em Portugal, o

segundo ponto com que termino esta reflexão remete para um modelo que ao longo das últimas três décadas se tem tornado preponderante na abertura dos espaços de actividade artística a contextos diversos daqueles que os sistemas da arte privilegiaram e legitimaram ao longo do século XX. Refiro-me ao modelo multiforme e prolífero em que se tem desdobrado a prática de *Residências Artísticas* (RA) um pouco por todo o mundo (Elfving, Kokko & Gielen 2019), caracterizado genericamente como um modelo que “permite aos artistas e outros profissionais criativos, viver e trabalhar temporariamente num local diferente (...) proporcionando condições conducentes à criatividade e um contexto aos seus hóspedes” (Transartists s.d.). Nesse sentido, pode dizer-se que nos *Passeios à Ribeira do Tejo* também Alves Redol, na qualidade de “anfitrião” desempenhou as funções de hospitalidade, e dinamização que permitiram articular os elos de ligação entre as dimensões produtiva, socializadora e expositiva do atelier neo-realista, com as preocupações sociais, culturais e interventivas (Badham 2019) inerentes ao programa estético deste movimento e encontradas em elementos de deslocação, alteridade, efemeridade e interação característicos neste modelo contemporâneo.



Notas

¹ O presente artigo foi escrito no âmbito de uma bolsa de doutoramento concedida pela FCT.

² Pseudónimo usado por Fernando Pinto Loureiro.

³ O corpo bibliográfico que se vem construindo em torno do movimento neo-realista em Portugal é demasiado extenso e intrincado para permitir a sua revisão neste artigo; uma extensão não apenas material, mas também temporal: desde uma enformação teórica e crítica sedimentada inicialmente sobre um amplo conjunto de textos que acompanham a sua afirmação no panorama literário em Portugal, na lógica eminentemente dialética da polémica pública, veiculada num conjunto de publicações periódicas (ver cronograma) entre 1934-1940; passando pelo sucessivo desdobramento interpretativo que entre as décadas de 1940-1960 define o conjunto de problemáticas “internas” do movimento neo-realista e que é acompanhado pelos primeiros esforços ensaísticos de síntese e enquadramento

teórico e estético (Almeida 1941, Soares 1947, Sacramento 1968); até à vaga de obras mais aprofundadas que surgem já no período do pré e pós-25 de abril (Alvarenga 1989, Lourenço 2020, Madeira 1996, Reis 1981; Torres 1983, Pita 1989). Nas últimas décadas, toda esta produção tem sido ainda objecto de releituras transversais que vêm permitindo, não apenas uma visão de conjunto, como a possibilidade de reflexão e actualização da problemática neo-realista à luz do panorama contemporâneo. De entre este último grupo, destaca-se a produção ancorada na actividade do Museu do Neo-realismo, quer no conjunto de catálogos de exposições (Santos 2007b, 2007c) quer na produção crítica dinamizada através de outras plataformas editoriais sob a égide desta instituição, nomeadamente a coleção de cadernos *Nova Síntese*, (ver, por exemplo, Pita 2006, Santos 2015). Por outro lado e mais directamente relacionado com o presente ensaio, importa sublinhar a emergência e autonomização da dimensão visual deste movimento, cuja historiografia apenas

adquire plena legitimação a partir de meados da década de 1950 (Dionísio 1956, Sousa 1965, Gonçalves 1980, 1982), tendo sido recentemente objecto de renovado interesse e reflexão (Gonçalves 1992, 2009; Santos 2007, 2015; Santos e Santos 2008; Pomar 2010).

⁴ As Exposições Gerais de Artes plásticas (EGAP), realizadas no contexto de uma frente unitária de oposição cultural, mobilizada em Portugal no período entre o fim da segunda guerra e a gradual imersão numa época de guerra fria, têm sido equacionadas de forma aproximada com a vigência do neo-realismo visual em Portugal (Sousa 1965, Gonçalves 1982). Para uma visão panorâmica desta iniciativa, dos seus participantes e obras expostas, ver Ribeiro (2005).

⁵ Tanto Ana Isabel Ribeiro (2003) como Catarina Rosendo (2003) salientam a importância no percurso de Rogério Ribeiro, da construção de um “processo criativo inicial” (Ribeiro 2003: 15), informado pela exploração de territórios geográficos em diversos pontos do país - longe dos domínios associados à prática em atelier - naquilo a que ambas autoras se referem como uma “descoberta do real” (Ribeiro 2003: 13, Rosendo 2003: 24). Salienta-se especialmente o significado que tiveram no processo simultâneo de “delineação de temas [...] e criação das suas «afinidades electivas»” (Rosendo 2003: 24), as temporadas passadas na Póvoa de Varzim (1951-52) onde Rogério Ribeiro, apoiado no desenho como instrumento privilegiado de registo e construção plástica, procede ao tipo de “averiguação” matricialmente neo-realista em torno da “orgânica popular dessas gentes tantas vezes retratadas mas tão poucas vezes vistas” (Rosendo 2003: 24). Como também refere João Madeira (2016) na identificação de antecedentes para os Ciclos do Arroz, este método de trabalho seria assimilado na prática de outros autores neo-realistas, nomeadamente Cipriano Dourado, que “nunca mais pararia de captar, com a sua Leica, as vindimas, a apanha da azeitona, e os bairros de lata da periferia de Lisboa” (2016: 19). Sobre este artista, ver também

o catálogo *Dourado 1921-1981* (Dourado 2000).

⁶ Mário Dionísio não precisa datas, mas Sidónio Muralha aponta o ano de 1944 (2001: 164). A maioria dos textos críticos seguem esta data (Almeida 2016: 38, Neves 2007: 97), enquanto João Mota Redol admite extensão ao ano anterior (Redol 2011: 266) e Luísa Duarte Santos fala nos primeiros meses de 43, ou mesmo finais de 42, (2019a: 14).

⁷ Sobre questões relacionadas com o cruzamento entre esferas artísticas e etnográficas em contexto português, ver Almeida (2012), especialmente nas suas aproximações ao contexto contemporâneo (2013).

⁸ Obra apenas publicada postumamente, em 1972, mas há muito “no prelo”, como vemos por duas entrevistas publicadas entre 1944 e 1945. A primeira, publicada em *O Século Ilustrado* (Ano 7, n.º 331, 06 Maio 1944, p.28) onde Redol informa estar a “acabar a obra” e a segunda no *Jornal A Tarde* (ano 1, n.º 45, 21.02.1945, p. 1 e 4.), em que Redol se refere à “história espantosa de uma família de trabalhadores das docas do Tejo” como tendo já um 1º volume pronto e estando “gizados e estudados os três últimos”. (Pereira 2013: 118). Mota Redol, citando Atilano dos Reis, refere que partes do romance foram dactilografados em 1944 (2011: 166). As passagens de *Reinegros* encontram-se por exemplo, no capítulo XXI em que se descreve o dia-a-dia dos estivadores nas docas lisboetas (Redol 1972: 275-285).

⁹ Cf.: Almeida 2016: 38; Lobo 2011:19, 2015:103; Madeira 2016: 17-19; Neves 2007: 97; Santos 2019a: 15; Redol 2011.

¹⁰ Correndo o risco de repetição e quebra de fluidez, a decisão de transcrever as passagens na íntegra, prendeu-se com o facto de terem sido objecto de abundante citação parcial por diversos autores, o que na minha opinião tem servido não só para criar uma falsa sensação de variedade, como para perpetuar das inconsistências.

¹¹ Participaram, além de Júlio Pomar, Fernando Azevedo, Marcelino Vespêira, José Maria Gomes Pereira e Pedro Oom, todos eles provenientes da Escola de Artes Decorativas António Arroio e à exceção de Oom, todos frequentando a Escola de Belas Artes de Lisboa.

¹² Embora tanto Fernando Alvarenga (1989:85) como Ernesto de Sousa (1965: 5) tivessem situado o evento em 1943, parece certo que ocorreu em 1942, como refere Dionísio (1990), que a visitou e comentou (1945b); data corroborada por Alexandre Pomar que lhe dedicou um informativo texto (2002). Este autor, além de rectificar a data (a publicação na revista *Panorama* n.º 13, Fevereiro de 1943) da reprodução de uma das obras expostas, afasta definitivamente a hipótese), ajuda a desfazer alguns mitos que se foram construindo em torno do evento: quanto à existência de uma dimensão conscientemente programática, pouco sustentável em vista da “inquieta heterodoxia” (Alvarenga 1989: 85) que os percursos divergentes dos autores ali reunidos confirmaria; o forte impacto público de uma exposição que, quanto muito, reflectia um “certo gosto secreto de épater” (Dionísio 1945: 232) própria do improviso juvenil a operar com escassez de recursos.

¹³ Alexandre Pomar (comunicação pessoal, 27-11-2020), mostra-se particularmente cético quanto à participação de seu pai no projecto de Redol e não apenas tendo em conta a sua tenra idade. Aos olhos deste autor, é de estranhar a ausência de uma referência a esse convívio ribeirinho no artigo que Dionísio escreve em 1945 e que de certa forma consagra Pomar no panorama artístico nacional (Dionísio 1945b). Um olvido que parece mais significativo tendo em conta que a peça começa precisamente com uma evocação do primeiro contacto que o crítico teve com o jovem pintor, na exposição de 1942. Mas se neste artigo ainda podemos atribuir a omissão à vontade de observar um distanciamento pessoal exigido pelo registo de um artigo crítico, tal escrúpulo não se compreende tão bem no texto que Dionísio escreve em 1948 para os

XVI desenhos de Pomar (Pomar 1948: s.p.), onde volta a deixar de fora qualquer memória desse convívio ainda recente.

¹⁴ Comunicação pessoal, 20 Julho 2020

¹⁵ Óleo sobre tela, 130 x 162 cm. Reproduzida em Pomar (2004: 115), catálogo n.º 157.

¹⁶ Óleo sobre tela, 74 x 121. Reproduzida em Dionísio (1990: 89) e Pomar (2004).

¹⁷ Ver por exemplo as obras incluídas no Catálogo Rainonné relativas a 1949 (Pomar 2004: 70-73): “O Alcantra”, óleo sobre tela, 70 x 40 cm, catálogo n.º 56; “Varina comendo melancia”, óleo sobre papel montado em madeira, dim. 69 x 49 cm. catálogo n.º 60; “Varina comendo melancia”, óleo sobre tela, 100 x 100 cm. Catálogo n.º 62.

¹⁸ Embora o conceito avançado por Victor Serrão vise claramente uma historiografia de alcance temporal muito mais longo, em que os fenómenos de erosão, destruição e escassez de fontes primárias melhor o justificam, parece-me não ser abusivo aplicá-lo neste caso, nomeadamente na vertente que contempla a situação das obras “incriadas”, ou seja “obras concebidas mas não realizadas ou só parcialmente realizadas” no sentido de obras que não “existiram fisicamente mas cujos fundamentos e bases programáticas podem ser reconhecidos” (2001: 12).

¹⁹ Esta pintura, exposta na 4ª Exposição Geral de Artes Plásticas em 1950 (número de catálogo 48), não apenas pertence à coleção de Mário Dionísio, como é uma das peças destacadas de entre o conjunto restrito de “preferências” que “enchem as paredes” da sua casa; um dos óleos “mais representativos daquela fase de Pomar”, nas palavras do entrevistador, José Carlos Vasconcelos (Dionísio 1982a: 119).

²⁰ Na sua autobiografia, Dionísio cita a obra de Marx e Engels, *A Ideologia Alemã*: “Numa sociedade comunista não existem pintores, mas homens que, entre outras coisas, pintam” (Dionísio 2017: 53). Esta passagem surge, mais precisamente, na seção dedicada à organização

do trabalho, no Volume I, capítulo 3 (O concílio de Leipzig: São Max), em que os autores atribuem a excessiva especialização e concentração do talento artístico em determinados indivíduos, à dependência de uma divisão do trabalho promovida no contexto de um aparelho local ou nacional. O texto integral pode ser consultado [online] <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/ch03l.htm#c.1.2.5.2.3.2>. A insistência de Dionísio numa alusão em que se subentende a questão da profissionalização artística como fundamental na construção institucional dos meios de legitimação e fixação do valor artístico dentro de parâmetros ideologicamente hegemónicos é, quanto a mim, um excelente exemplo da forma como a problematização de um tema - cuja complexidade e relevância se mantém actual no contexto contemporâneo - é equacionada por uma voz autoral dialogicamente enformada. É certo que Dionísio tende a manter o sentido desta frase enquanto lição assimilada no âmbito de dilema interior. Contudo, parece-me claro que para este autor, a assunção de amadorismo incorpora também uma reflexão de alcance social e político: "Nunca os artistas devem ter insistido tanto na sua independência, vendendo ao mesmo tempo tão impudicamente [...] os seus pinceis, o seu gosto e o mesmo nome" (Dionísio 1948: s.p.). Não me parece meramente incidental que surja igualmente no seguimento de considerações em que Dionísio, referindo-se à acção da CEJAD, salienta a importância que teve a mobilização dos artistas plásticos em torno de "grande movimento político" para a alteração de um panorama cultural e artístico até então dominado pela acção congregadora de António Ferro sobre a "maioria esmagadora dos artistas modernos, fossem quais fossem as suas convicções pessoais" (1974: 69).

²¹ Processo que de Dionísio rememora na sua Autobiografia em secção intitulada "um novo amor" (1987: 54).

²² Os blocos em questão referem-se ao período entre 1943-44 (ver especialmente Blocos 1 e 4) e encontram-se actualmente no espólio do Museu Mário Dionísio/ Casa da Achada, que os tem disponíveis para consulta digital em <http://www.centromariodionisio.org/2originaisMD.php>.

²³ Sobre o papel da fotografia e as múltiplas problematizações que se podem levantar em torno da sua relação com a expressão de um neo-realismo visual, nomeadamente a discussão sobre os limiares entre dimensões indexicais e expressivas da imagem, ver por exemplo, Pomar 2010, Tavares 2007. No contexto da iniciativa que nos ocupa, assinala-se que também Mário Dionísio dedicou reflexão ao tema da fotografia (Dionísio 1955).

²⁴ Segundo António Mota Redol (2011:259), os passeios terão começado em 1939, embora sobre a primeira tentativa não exista qualquer documentação. Em maio de 1940, Alves Redol e António Dias Loureço terão organizado um segundo passeio, aproveitando conhecimentos locais para assegurar toda a logística (Refeições, transporte fluvial etc.). Segundo o mesmo autor, provavelmente em maio de 1941 irá realizar-se novo passeio, com os mesmos intervenientes, desta feita com participação única do próprio Álvaro Cunhal (que será preso em finais desse ano. O último passeio ter-se-á efectuado em Junho de 1942 e cuja maior afluência e implicou a utilização de dois barcos. Redol sublinha ainda que os artistas plásticos não participaram "pois só por alturas do MUD os jovens artistas começaram a evidenciar-se na oposição ao fascismo" (2011: 257), salientando a sua importância, não apenas na "construção de um sentido colectivo dos seus participantes, no desenvolvimento do movimento neo-realista, como na organização do sector intelectual na reorganização do PCP." (2011: 273). Importa ainda referir que os passeios foram sendo documentados fotograficamente por alguns dos seus participantes. Segundo refere Maria

Lucília Estanco Louro (s.d., s.p.), tanto Correia Guedes como Antero Serrão de Moura fotografariam estes eventos, mas Redol refere que outras informações indicam que o primeiro não o faria (Redol 2011: 257). Existem fotos dos passeios de 41 e 42, mas parece não existirem de 40. Nessas fotos podem ver-se Bento de Jesus Caraça (Que segundo informação de João Caraça, era fotógrafo amador) assim como Antero Serrão de Moura e Inácio Fiadeiro, com máquina fotográfica. É por essas fotos que é possível identificar os presentes. O espólio de Maria Lucília Estanco Louro inclui ainda listas dos intervenientes em cada passeio, reconstruídas a partir das fotografias aí constantes. (Museu do neo-realismo, legado Maria Lucília Estanco Louro, cota: LEG/LOU/53 - Cx 2 - Docs. 4, 7, 9, 11, 14 e 16).

Referências

- ALMEIDA, António Ramos. (1941). *A arte e a vida*, [online], Porto, Livraria Joaquim Maria da Costa [Série Cadernos Azuis], [acessível em] <http://ric.slii.pt/docs/Extras/0000002546.pdf>, consultado em 10-11-2020.
- ALMEIDA, Sónia Vespeira (2012). "Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas", *Visualidades* vol. 10, nº1 (Janeiro-Junho), Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 39-61.
- _____. (2012a) "Gaibéus: antes de tudo um documentário humano. Povo, arte e etnografia", Comunicação apresentada no colóquio Alves Redol e as Ciências Sociais - a literatura e o real, os processos e os agentes, Lisboa, 7-10 de Novembro.
- _____. (2013). "Antropologia e práticas artísticas em Portugal", *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 2, nº1, Núcleo de Antropologia Visual da Universidade da Baía, p. 73-83.
- _____. (2016). "Visto Para Lá das Esquinas. As Cumplicidades Entre as Práticas da Arte e a Etnografia", In PIRES, Fátima e MADEIRA, João (Org.), *Os Ciclos do Arroz*, Catálogo da Exposição, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 37-43.
- ALVARENGA, Fernando. (1989). *Os Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*, Lisboa, Afrontamento.
- AMARAL, Henrique. (1970). "Excertos de uma evocação de Alves Redol", *Vértice*, Lisboa, Vol. XXX, Nº 322-323, Novembro-Dezembro, p.885-909.
- BADHAM, Marnie (2019). "The Social Life of Artist Residencies: working with people and places not your own", [online] *Seismopolite, Journal of Art and Politics*, nº 18, [acessível em]] em <https://www.seismopolite.com/the-social-life-of-artist-residencies-working-with-people-and-places-not-your-own>, consultado em 23-03-2019.
- ²⁵ Esta obra foi Exposta na VII EGAP (1953) e na exposição «Neo-realismo / Neo-realismos» (Porto, Almada, 1996). Foi reproduzida em 1953, na Vértice (n. 119, Julho 1953, p. 407). Presentemente encontra-se em exposição na Coleção do Centro Mário Dionísio/ Casa da Achada, em Lisboa.

BARROSO, Eduardo Paz. (2007). *Rogério Ribeiro, a pintura entre teatros da história*, Lisboa, Caminho.

BISHOP, Claire (Ed.) (2006). *Participation, Documents of Contemporary art*, Whitechapel / The MIT Press, Londres,

BISHOP, Claire. (2012). *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso.

BUREN, Daniel. 2010. *The Function of the Studio*, em JACOB, Mary Jane e Grabner,

BUREN, Daniel. 2010a. *The Function of the Studio Revisited*, Daniel Buren in Conversation, em Jacob, Mary Jane e Grabner, Michelle (ed). 2010. *Studio Reader, on the space of the artists*, Chicago, University of Chicago Press, pp.163-165.

CASTELLANO, Carlos Garrido e RAPOSO, Paulo. (2019). *Textos para uma história da arte socialmente comprometida*, Lisboa, Documenta.

COELHO, Eduardo Prado. (1972). "O estatuto ambíguo do neo-realismo português", in *A palavra sobre a palavra*, Porto, Portucalense Editora, p. 39-48, [online] <http://ric.slhi.pt/docs/Extras/0000002608.pdf>, consultado em 27-11-2020.

COLES, Alex. (2012). *The Transdisciplinary Studio*, Berlin Stenberg Press.

CRUZEIRO, Celso. (1970). "Alves Redol e alguns problemas do neo-realismo português", *Vértice*, Lisboa, Vol. XXX, N. 322-323, Novembro-Dezembro, p.818-842.

_____. (1939a). "Numa encruzilhada dos homens", *Seara Nova*, Lisboa, n.º 615, p. 285-286.

DAVIDTS, Wouter, e PAICE, Kimberly, (eds.) 2009. *The Fall of the Studio: Artists at Work, Antennae*. Valiz: Antennae.

DIAS, Fernando Rosa. (2015). "O Neo-Realismo nas Artes Plásticas: Encruzilhadas Para Uma Caracterização", in SANTOS, David (coord.), *Nova Síntese, textos e contextos do neo-realismo - Neo-realismo e artes visuais*, Vila-Franca de Xira, n.º10, Colibri. p. 11-77.

DIONÍSIO, Mário. (1938). "Apontamento sobre a necessidade de ver claro", [online] *Sol Nascente*, Porto, Ano II, n.º 26, 15-03-1938, p.7. [acessível em] http://ric.slhi.pt/Sol_Nascente/visualizador?id=20006.026&pag=7, consultado em 14-01-2021.

_____. (1939) "SOS Geração em Perigo", [online] *O Diabo*, Lisboa, Ano VI, n.º 248, 24 Jan, p.1 e 12, [acessível em] <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06665.000.50248#1>, consultado em 12-01-2021.

_____. (1942). "Ficha 5", *Seara Nova*, Lisboa, n.º 765, 11 de Abril, pp. 131-134

_____. (1942a) "Ficha 7", [online] *Seara Nova*, Lisboa, n.º 797, 21 de Novembro, p. 6-8, [acessível em] http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.033.001&pag=6, consultado em 06-01-2021.

_____. (1942b) "Ficha 7-a", *Seara Nova*, Lisboa, n.º 798, 28 de Novembro, p. 22-25, [acessível em] http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador?id=09913.033.002&pag=6, consultado em 06-01-2021.

_____. (1945). "O que é o Neo-Realismo", *O Primeiro de Janeiro*, Porto, Ano 77, n.º2, 03 de Janeiro, p.3.

_____. (1945a). "O princípio dum grande pintor?", *Seara Nova*, n.º 956, Lisboa, 8/12/1945, p. 232-234.

_____. (1948). "Desenhos de Júlio Pomar", in POMAR, Júlio, *Pomar XVI Desenhos*, Coimbra, s.n. [edição de autor], Abril.

_____. (1951). *Encontros em Paris*, Coimbra, Vértice.

_____. (1955). "Fotografia e pintura", in Vértice, Coimbra, Vol. XV n.º 137, Coimbra, Fev., p. 99- 104.

_____. (1956). *A Paleta e o Mundo*, (vol. I-III), Lisboa, Europa-América.

- _____. (1974). “Sinais e circunstâncias, Depoimento de Mário Dionísio”, *Vértice*, vol. XXXIV, n.º 365-366, Junho-Julho, in DIONÍSIO, Mário (2010), *Entrevistas 1945-1991*, Lisboa, Casa da Achada, p. 65-74.
- _____. (1982). “Fui sempre anti-estalinista” [entrevista com Augusto M. Seabra], *Expresso* [suplemento “Actual”], Lisboa, 24-04-1982, in *Entrevistas, 1945-1991*, Coleção Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada, p. 103-115.
- _____. (1982a). “Mário Dionísio, memória da «terceira idade»” [entrevista com José Carlos de Vasconcelos], *JL*, Lisboa, 07-06, in DIONÍSIO, Mário (2010), *Entrevistas, 1945-1991*, Coleção Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada, p. 116-135.
- _____. (1988). “Retrato de um pintor desconhecido” [entrevista com Rodrigues da Silva], *Diário de Lisboa*, Lisboa, 7-11, in DIONÍSIO, Mário, *Entrevistas, 1945-1991*, Coleção Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada, p. 178-183.
- _____. (1988a). “Não percebo como é que se pode viver sem utopia”, *O Diário*, Lisboa, 10-12, in DIONÍSIO, Mário (2010), *Entrevistas, 1945-1991*, Coleção Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada, p. 184-215.
- _____. (1989) “Mário Dionísio, o amor louco de pintar”, *O Jornal Ilustrado* [entrevista de Fernando Assis Pacheco], Lisboa, 27-10, in DIONÍSIO, Mário (2010), *Entrevistas, 1945-1991*, Coleção Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada, p. 216-230.
- _____. (1990). “O Último Baluarte”, in DIONÍSIO, Mário, *Pomar*, Lisboa, Europa-América, p. 15-69.
- _____. (2001). “Para o perfil de um camarada”, in MARINHO, Maria José & REDOL, António Mota. (Org.) (2001). *Alves Redol, testemunhos dos seus contemporâneos*, Lisboa, Caminho, p. 66-80.
- _____. (2010). *Entrevistas, 1945-1991*, Coleção Mário Dionísio, Lisboa, Casa da Achada.
- _____. (2017 [1ª Ed. 1987]). *Autobiografia*, Lisboa, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio.
- DOHERTY, Claire (Ed.). (2004). *From Studio to Situation*, Londres, Black Dog Publishing.
- EAGLETON, Terry. (1990). *The ideology of the aesthetic*, Londres, Blackwell.
- ELFVING, Taru, KOKKO, Irmeli e GIELEN, Pascal (Eds.) (2019). *Contemporary Artist Residencies, Reclaiming Time and Space*, Amsterdão, Valiz.
- FERREIRA, Ana Paula. (1992). *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho.
- FOSTER, Hal. (1999). “The Artist as Ethnographer”, in FOSTER, Hal. *The Return of the Real*, Massachusetts, MIT Press, p. 171-204.
- FRANÇA, José Augusto. (1966). *Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. I, Lisboa, Bertrand
- _____. (1980). “Serão pedidas contas a esta geração”, in TAMEN, Pedro et al. (1982). *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 151-160.
- _____. (1996). “Mário Dionísio, por Humanismo”, in *Não Há morte nem princípio - A propósito da vida e obra de Mário Dionísio*, Lisboa, CML/Museu República e Resistência
- _____. (2009). *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livros Horizonte.
- FREITAS da COSTA, Diogo. (2016). *Missões Estéticas de Férias, Estética, Academia e Política numa iniciativa de formação artística do Estado Novo*, [dissertação de mestrado, não publicada], [online] <http://hdl.handle.net/10451/27968>, consultado em 10-08-2020.
- _____. (2018). *Espírito de Missão: As Missões Estéticas de Férias (1937-64)*, Convocarte, Lisboa, n.º7, Dezembro, p. 231-272.

_____. (2019). "Transpor Distâncias e Quebrar silêncios: As Missões Internacionais de Arte, uma Residência Artística em Portugal na década de 1950", *Convocarte*, Lisboa, nº 9, Dezembro. p. 271-311.

GARCEZ da SILVA, António. (1990). *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Caminho.

GARCIA, Arnaldo Ressano. (1939). *A pintura avançada, impressões de uma viagem a Paris*, Lisboa, Edição de autor.

GONÇALVES, Rui Mário. (1980). *Pintura e Escultura em Portugal: 1940-1980*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

_____. (1982). "Artes Plásticas, Nova Criatividade, novo Espírito Crítico", in TAMEN, Pedro et al. *Os anos 40 na arte portuguesa*, vol. 6, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p.43-54.

_____. (1992). "A Década do Silêncio, 1951-1960", in *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Lisboa Câmara Municipal de Beja/ Fundação Calouste Gulbenkian, p. 83-99.

_____. (2009). *Mário Dionísio, pintor*, Lisboa, Casa da Achada.

GUÉDES, Fernando. (1997). *António Ferro e a Sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa de História.

KWON, Miwon. (2002). *One place after another, site-specific art and local identity*, Londres, MIT press.

LEFEBVRE, Henry. (1991). *The Production of Space*, Londres, Blackwell.

LOBO, Paula Ribeiro. (2011). "A necessidade de ver claro", in *Sonhar com as Mãos, O desenho na obra de Mário Dionísio*, Lisboa, Casa da Achada, p. 09-26.

_____. (2015). "Mário Dionísio e o(s) Neo-Realismo(s)", in SANTOS, David. (coord.). *Nova Síntese, textos e contextos do neo-realismo - Neo-realismo e artes visuais*, Vila-Franca de Xira, nº10, Colibri. , p. 99-110.

LOURENÇO, Eduardo. (2020). *Sentido e forma na poesia Neo-Realista*, Lisboa, Gradiva.

LOURO, María Lucília Estanco. (S.d.). "Testemunho sobre os Passeios Culturais no Tejo", Legado de Maria Lucília Estanco Louro, cota: LEG/LOU/53 - Cx 2 - Doc 16, Vila Franca de Xira, Centro de Documentação do Museu do Neo-Realismo.

MADEIRA, João. (1996). *Os Engenheiros de Almas, O Partido Comunista e os Intelectuais (dos anos 30 a inícios de 60)*, Lisboa, Editorial Estampa.

_____. (2007). "Os novos remexedores da história", in *A batalha pelo conteúdo, exposição documental do Movimento Neo-Realista português* [catálogo da exposição], Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 304-331.

_____. (2011). "Águas vivas", in PITA, António Pedro et al., *Mário Dionísio, Vida obra: 1916-1993*, Lisboa, Casa da Achada, p. 23-29.

_____. (2012). "Redol, de Vila Franca a Lisboa e de Glória a Gaibéus" [online] *Dossier 172: O Neo-Realismo em Portugal*, [acessível em] <https://www.esquerda.net/topics/dossier-172-o-neo-realismo-em-portugal>, [acedido] 20-12-2020.

_____. (2016). "Gaibéuas, Glorianas e Caramelas Onde os Ciclos do Arroz se Cruzam", in PIRES, F. e MADEIRA, J. (Org.), *Os Ciclos do Arroz*, Catálogo da Exposição, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 11-34.

MARCUS, George E., & MYERS, Fred R. (1995). *The Traffic in Culture, Refiguring art and anthropology*, Londres, University of California Press.

MARINHO, Maria José & REDOL, António Mota. (Org.) (2001). *Alves Redol, testemunhos dos seus contemporâneos*, Lisboa, Caminho.

MARX, K. e ENGELS, F. (1974). *Sobre Literatura e Arte*, Lisboa Editorial Estampa.

MENDES, José Manuel. (1970). "Para uma compreensão de Alves Redol", in *Vértice, Número especial de Homenagem a Alves Redol*, Coimbra, vol. XXX, nº322-23, Nov.-Dez., p. 873-881.

- MURALHA, Sidónio. (1949). *Beco Passagem de Nível*, Lisboa, [S.l.: s.n.].
- _____. (1971). *Poemas*, Lisboa, Editorial Inova.
- _____. (2001). "Meu amigo Alves Redol", in MARINHO, Maria José & REDOL, António Mota. (Org.), *Alves Redol, testemunhos dos seus contemporâneos*, Lisboa, Caminho, p. 164-165.
- MURALHA, Sidónio, POMAR, Júlio e BENOIT, Francine. (1949). *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, Lisboa, [S.l. : s.n.].
- NAMORADO, Joaquim. "Do neo-realismo, Amando Fontes", [online], *O Diabo*, Lisboa, ano V, nº 223, 31 de Dezembro, p. 3, [acessível em] <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06665.000.50223#13>, consultado em 14-12-2020.
- NEVES, José. (2007). "O comunismo mágico-científico de Alves Redol", [Online] *Etnográfica*, vol. 11 (1), [disponível em] <http://journals.openedition.org/etnografica/1884>, [consultado] 02-05-2019.
- NUNES, Graça Soares & ROQUE, Teodoro. (Coord.) (2005). *Um tempo e um lugar, dos anos quarenta aos anos sessenta / dez exposições de artes plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo/ Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- PEREIRA, Gaspar Martins. (Org.) (2013). *Alves Redol e o Douro. Correspondência para Francisco Tavares Teles*, Porto, Afrontamento.
- PEREIRA, José. Pacheco. (2005). Álvaro Cunhal, Uma biografia política, O Prisioneiro, vol.3, Lisboa, Temas & Debates.
- PIRES, José Cardoso. (1970). "Carta aos amigos comuns", in *Vértice, Número especial de Homenagem a Alves Redol*, Coimbra, vol. XXX, nº322-323, p. 781-783.
- PIRES, Fátima e MADEIRA, João (Org.). (2016). *Os Ciclos do Arroz*, Catálogo da Exposição, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.
- PITA, António Pedro. (1989). "A Recepção do Marxismo pelos Intelectuais Portugueses (1930-1941)", *Oficina do CES*, nº12, Julho, Coimbra.
- _____. (1990). "Para uma história do neo-realismo português", In GARCEZ DA SILVA, António, *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Lisboa, Caminho, p.13-25.
- _____. (2002) *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português, Arqueologia de um Conflito*, Lisboa, Campo das Letras.
- _____. (Coord.). (2006). "Textos e contextos do neo-realismo", *Nova Síntese*, nº1, Porto, Campo das Letras.
- _____. (2007). "Revisão do neo-realismo", In *A batalha pelo conteúdo, exposição documental do Movimento Neo-Realista português* [catálogo da exposição], Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 19-45.
- _____. (2016). "À Descoberta Sensível de um País, duma Tradição, dum Povo", In PIRES, Fátima e MADEIRA, João (Org.), *Os Ciclos do Arroz*, Catálogo da Exposição, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 9.
- _____. (2016a). "Perfil de Mário Dionísio", in ROQUE, Fátima Faria e PITA, António Pedro (coord.) (2016). *Passageiro Clandestino, Mário Dionísio 100 anos*, Vila-Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 10-33.
- PLEKHANOV, G.V. (1912). "Art and Social Life," [online] G. V. Plekhanov, *Unaddressed Letters. Art and Social Life*, Moscovo, Foreign Languages Publishing House, 1957, [acessível em] <https://www.marxists.org/archive/plekhanov/1912/art/index.htm>, [consultado em] 20-10-2020.
- POMAR, Alexandre e PLEYNET, Marcelin. (2004). "Júlio Pomar. O Neo-Realismo, e Depois", In *Júlio Pomar, Catálogo "Raisonné" I. Pinturas, Ferros e Assemblages 1942-1968*, Lisboa, Arte Mágica.

POMAR, Alexandre. (2002). "1942, Rua das Flores «60 anos antes»: A primeira manifestação pública dos artistas da terceira geração moderna decorreu em 1942, num quarto da Rua das Flores", *Expresso-Cartaz*, 9-11-2002, p. 40-41.

_____. (2010). "O Neo-Realismo na fotografia portuguesa, 1945 - 1963, [online] in *Industrialização em Portugal no século XX: O caso do Barreiro* [Actas do Colóquio Internacional: Centenário da CUF do Barreiro, 1908-2008], Lisboa, Universidade Autónoma. [disponível em] https://www.academia.edu/525938/O_neo_realismo_na_fotografia_portuguesa_1945_1963, acessido em 14-10-2020.

POMAR, Júlio. (1942). "Da necessidade duma exposição de arte moderna", *Horizonte*, Lisboa, 2ª série, Ano I, nº8, 13 de Junho, p.3 e 5.

_____. (1946). "A arte e as classes trabalhadoras", in *Mundo Literário*, Lisboa, nº24, 19 de Outubro, p. 1 e 9.

_____. (1947). "O Pintor e o Presente", in *Seara Nova*, Lisboa, N.º 1015, 11 de Janeiro, p.19-20.

_____. (1948). *Pomar XVI Desenhos*, Coimbra, s.n. [edição de autor], Abril.

_____. (1953). "O assunto não é o conteúdo", in POMAR, Júlio. (2014). *Notas sobre uma arte útil*, Lisboa, Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar, p. 241.

_____. (1953a). "Gravuras gaúchas", in POMAR, Júlio. (2014). *Notas sobre uma arte útil*, Lisboa, Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar, p. 259-261.

_____. (1953b). "A tendência para um novo realismo entre os novos pintores portugueses", *Comércio do Porto*, supl. «Cultura e Arte», Porto, 22 de Dezembro, s/p., in POMAR, Júlio. (2014). *Notas sobre uma arte útil*, Lisboa, Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar, p. 285-289.

_____. (2002). *Então e a Pintura*, Lisboa, D. Quixote.

_____. (2004). *Júlio Pomar, Catálogo Raisonné I, Pinturas, Ferros e Assemblages (1942-1968)*, Paris, La Différence.

_____. (2004a). *Autobiografia*, Lisboa, Assírio e Alvim.

_____. (2014b). *Notas sobre uma arte útil*, Lisboa, Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar.

PORFÍRIO, José Luís. (2003) *Rogério Ribeiro*, Lisboa, Campo das Letras

RAMOS, Mário. (1939). "Realismo Humanista", [online] *O Diabo*, Ano V, nº 235, 25-03-1938, p. 3 e 7. [acessível em] <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06665.000.50235#1>, consultado em 02-01-2021.

REDOL, Alves. (s.d. [1936]). *Arte* [texto policopiado], s.l. [Vila Franca de Xira].

_____. (1938). "Amando Fontes, impressões da sua obra", [online] *Sol Nascente*, Porto, Ano II, nº 29, 15 de Maio, p.12. [acessível em] http://ric.slhi.pt/Sol_Nascente/visualizador?id=20006.029&pag=12, consultado em 14-12-2020.

_____. (1938a). "Amando Fontes", [online] *Sol Nascente*, Porto, Ano II, nº 30, 01 de Junho, p.10-11. [acessível em] http://ric.slhi.pt/Sol_Nascente/visualizador?id=20006.030&pag=10, consultado em 14-12-2020.

_____. (1939). "Abertura", *Mensagem do Ribatejo*, nº 445, 14 de Maio, p.3.

_____. (1945). "O humano romancista da Fanga, barqueiro entre barqueiros, foi instalar-se em Porto-Manso, aquém-baião, onde prepara um livro dobre a trágica vida dos mareantes do Douro" [entrevista], *A Tarde*, Porto, ano 1, nº 45, 21-fevereiro, 1945, p. 1 e 4.

_____. (1961). "Diálogo com Alves Redol" [entrevista], *Gazeta Musical e de todas as artes*, Lisboa, nº 118, Janeiro, p.174-176.

_____. (1965). "Alinhavos para uma autobiografia", *Vértice*, Coimbra, nº 258, Março, p, 174-179.

_____. (2009 [1ª ed. 1939]). *Gaibéus*, Lisboa, BIS/Leya.

_____. (1972). *Os Reineiros*, Lisboa, Europa-América.

REDOL, António Mota. (2011). "A história do Ceifeiro rebelde, uma biografia de Alves Redol", in SANTOS, David (coord.). *Alves Redol, Horizonte Revelado, Vila Franca de Xira*, Assírio e Alvim/Museu do Neo-realismo, p. 242-311

_____. (2013). *Alves Redol. Fotobiografia, fragmentos autobiográficos*. Lisboa, Althum.

_____. (2019). "Os Matemáticos nos Passeios do Tejo, na década de 40. In FITAS, Augusto (Coord.), "Cultura Científica e Neo-realismo," *Nova Síntese* Lisboa, Colibri/MNR, p. 253-274.

REIS, Carlos. (Org). (1981). *Textos teóricos do Neo-Realismo português*, Lisboa, Seara Nova.

RENFREW, Alastair. (2015). *Mikhail Bakhtin*, Nova Iorque, Routledge.

RIBEIRO, Ana Isabel (2003). "Inventariar os caminhos", In RIBEIRO, Ana Isabel (coord.) *Rogério Ribeiro - Desenho: Primeiro Inventário e Desenhos recentes*, Almada, Casa da Cerca, p. 13- 18.

_____. (coord.) (2003). *Rogério Ribeiro - Desenho: Primeiro Inventário e Desenhos recentes* [catálogo da exposição], Almada, Casa da Cerca.

_____. (coord.) (2013). *Rogério Ribeiro, A Minha Casa é a pintura*, Catálogo da exposição, Almada, Casa Da Cerca.

RIBEIRO, Rogério. (2001). "Testemunho sobre Alves Redol", In MARINHO, Maria José & REDOL, António Mota. (Org.), *Alves Redol, testemunhos dos seus contemporâneos*, Lisboa, Caminho, p. 203-204.

_____. (2013) [Texto inédito 2008]. "O novo atelier", In RIBEIRO, Ana Isabel (coord.), *Rogério Ribeiro, A Minha Casa é a pintura* [Catálogo da exposição], Almada, Casa Da Cerca.

_____. (2005). (Coord.). *Um tempo e um lugar, dos anos quarenta aos anos sessenta, dez exposições gerais de artes plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila-Franca de Xira.

RIBEIRO, Rogério, BAPTISTA, Amadeu & ROCHA DE SOUSA, João Manuel (2001). *O Atelier do Pintor*, [s.l.], Bial, D. L.

ROGEIRO, José. (2006). *Neo-Realistas de Vila Franca de Xira: Lugares da Memória*, Lisboa, Roma Editora.

ROQUE, Fátima Faria e PITA, António Pedro (coord.) (2016). *Passageiro Clandestino, Mário Dionísio 100 anos*, Vila-Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

ROSENDO, Catarina. (2003). "Descobrir, confrontar e libertar-se do real, In RIBEIRO, Ana Isabel (coord.) *Rogério Ribeiro - Desenho: Primeiro Inventário e Desenhos recentes*, Almada, Casa da Cerca, p. 23-28.

SACRAMENTO, Mário. (1985 [1ª ed. 1968]). *Há uma Estética Neo-Realista?*, Lisboa, Vega.

SANTOS, Arquimedes Silva. (1972). "Alves Redol e o Grupo neo-realista de Vila Franca", Boletim Comemorativo XXV Aniversário da Biblioteca Municipal Dr. Vidal Baptista, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, Vila Franca de Xira, p.121-124.

SANTOS, David. (2007). "Da ambição de uma arte para o povo ao esquecimento contemporâneo: caminhos do neo-realismo visual português", In SANTOS, David. (Coord.), *Uma Arte do Povo, Pelo Povo e Para o Povo, Neo-Realismo e Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 8-14.

_____. (2007a). "O neo-realismo pictórico e a utopia política do pós-guerra, Os compromissos distintos de Júlio Pomar e Marcelino Vespeira", In SANTOS, David. (coord.), *A batalha pelo conteúdo, exposição documental do Movimento Neo-Realista português* [catálogo da exposição], Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 169-197.

_____. (Coord.) (2007b). *Uma Arte do Povo, Pelo Povo e Para o Povo, Neo-Realismo e Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

_____. (Org.) (2007c). *A batalha pelo conteúdo, exposição documental do Movimento Neo-Realista português* [catálogo da exposição], Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

_____. (2008). "O sentido da hora e o amor do mundo", in SANTOS, David (Coord.). *Júlio Pomar e a experiência Neo-realista*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p.11-29

_____. (2008). (coord.). *Ilustração e Literatura Neo-Realista*, (Catálogo da exposição), Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

_____. (2011). "De bloco em Punho e máquina de tirar retratos", in Santos, David (coord.). *Alves Redol, Horizonte Revelado, Vila Franca de Xira, Assírio e Alvim/Museu do Neo-realismo*, p. 90-109.

_____. (coord.). (2011a). *Alves Redol, Horizonte Revelado, Vila Franca de Xira, Assírio e Alvim/Museu do Neo-realismo*.

_____. (Coord.). (2015). "Neo-Realismo e artes visuais", *Nova Síntese*, nº 10, Vila Franca de Xira, Colibri/Museu do Neo-realismo.

SANTOS, David e SANTOS, Luísa Duarte (Coord.) (2008). *Júlio Pomar e a experiência Neo-realista* [catálogo da exposição], Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

SANTOS, Luísa Duarte. (2007). "A Arte e o Povo, Neo-Realismo e Artes Plásticas", In SANTOS, David. (Coord.), *Uma Arte do Povo, Pelo Povo e Para o Povo, Neo-Realismo e Artes Plásticas*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 15-21.

_____. (2018). *A realidade na arte: o compromisso humanista na representação pictórica (1936-1961)* [Dissertação de Doutoramento], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, [online] <http://ric.slihi.pt/docs/>

Extras/000002613.pdf, consultado em 25-11-2020.

_____. (2019). "Alves Redol, Arte e Ilustração", In SANTOS, Luísa Duarte (Coord.), *Raízes de Uma Coleção, Alves Redol e (seus) Ilustradores*, [Catálogo da Exposição], Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 9-25.

_____. (Coord.) (2019a). *Raízes de Uma Coleção, Alves Redol e (seus) Ilustradores*, Catálogo da Exposição, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-realismo.

SARAIVA, António José. (1952) "Problema mal posto", *Vértice*, Coimbra, Vol. XII, nº 109, Setembro, p. 495-499.

_____. (1954) "A ponte abstracta", *Vértice*, Coimbra, Vol. XIV, nº128, Maio, p.286-288.

SILVA, Raque Henriques da. (1995). *Romantismo e Pré-Naturalismo*, in PEREIRA, Paulo (Dir.). 1995. *História da Arte Portuguesa*. Lisboa, Círculo de Leitores vol.3, pp. 329-352.

SILVA, Raquel Henriques (1995a). "Sinais de Ruptura: "livres" e Humoristas, In

SMITHSON, Robert. (1996 [1968]). "A sedimentation of the mind: earth projects", [online] in FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: Collected Writings*, p.100-113, [Acessível em] https://monoskop.org/images/a/ad/Smithson_Robert_The_Collected_Writings.pdf Consultado a 23-04-2019.

SOARES, Rodrigo [Fernando Pinto Loureiro] (1939). "A missão dos Escritores", [online] *O Diabo*, Ano VI, nº 265, 21-10-39, p.1 [acessível em] <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06665.000.50265>, consultado em 02-01-2021.

_____. (1947). *Por um novo humanismo, ensaios*, [online], Porto, Portugal, [acessível em] <http://ric.slihi.pt/docs/Extras/0000002582.pdf>, consultado em 27-09-2020.

SOUSA, Ernesto (1960). *Júlio Pomar*, Lisboa, Artis.

_____. (1965). *Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)*, Lisboa, Artis.

TAMEN, Pedro et al. (1982). *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

TAVARES, Emília. (2007). “Fotografia e neo-realismo em Portugal”, In *A batalha pelo conteúdo, exposição documental do Movimento Neo-Realista português* [catálogo da exposição], Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, p. 263-273.

TORRES, Alexandre Pinheiro. (1983). *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa, Biblioteca Breve.

TRANSARTISTS. (s.d.). “General information on residencies”, [online] <https://www.transartists.org/general-information-residencies-0>, acessado em 09-03-2020.

VALE, Fernando. (1954). “Cinco Notas sobre forma e conteúdo”, *Vértice*, Coimbra, Vol. XIV, nº 131-132, Agosto-Setembro, p. 466-484. V

VASCONCELOS, José Carlos. (1996). “Júlio Pomar, da visão do pintor”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 664, Março-Abril, p. 13-16.

VAZ DA SILVA, Helena. (1980). *Com Júlio Pomar* [entrevista], Lisboa, Ed. António Ramos.

VÉRTICE. (1970). *Número especial de Homenagem a Alves Redol*, Coimbra, vol. XXX, nº322-23, Nov.- Dez., p. 718-1028.

WESSERMAN, F. (2011). *Engineers of the soul*, Londres, Vintage.

ZHDANOV, A.A. (1934). “Soviet Literature - The Richest in Ideas, The Most Advanced Literature”, [on-line] *Marxists Internet Archive* (marxists.org) (2004), [acessível em] https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zhdanov.htm, [consultado] 11-02-2020.

1916: Pacheco e a Galeria das Artes

Inquérito sobre um momento do modernismo

J o ã o M a c d o n a l d

Mestrando em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte - FBAUL.

Editor de MACHINA.pt.

joaomacdonald@gmail.com

Resumo

Durante alguns meses de 1916 funcionou no Salão Bobone, em Lisboa, a Galeria das Artes, protagonizada por José Pacheco (Pacheco) e exibindo obras de, entre outros, Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas, Armando de Basto e Manuel Bentes; Amadeo de Souza-Cardoso chegou a querer expor. Este texto dissecou o empreendimento e propõe ter ele sido, para todos os efeitos, a primeira galeria comercial de arte em Portugal, e também a única daquela geração modernista.

Palavras Chave

Modernismo; Portugal; Galeria de Arte; José Pacheco; Pacheco.

Abstract

During a few months in 1916, the Galeria das Artes occupied the Salão Bobone photography studio in Lisbon. The gallery was managed by José Pacheco (Pacheco) and exhibited works by, among others, Almada Negreiros, António Soares, Jorge Barradas, Armando de Basto and Manuel Bentes. Amadeo de Souza-Cardoso also intended to show his works here. This text dissects such enterprise and proposes that it was, for all intents and purposes, the first commercial art gallery in Portugal, and the only one that that generation of Modernists ever had.

Keywords

Modernism; Portugal; Art Gallery; José Pacheco; Pacheco.

1. À PROCURA DA FESTA MODERNA

Preliminar, estado da arte, questões

Em meados da década de 10 José Pacheco era um activo sólido do modernismo, um artista ao serviço (mas não *de* serviço) da agitação plástica e literária. Em Abril de 1916 Homem Christo Filho nomeou-o “redactor artístico” d’A *Ideia Nacional*, que voltara às bancas “nos moldes das grandes revistas congéneres do estrangeiro, ilustrada por uma plêiade de artistas portugueses de raro talento”. Pacheco contava 31 anos e foi apresentado como extraordinário: “quer em Paris, quer como director e fundador da *Contemporânea*, evidenciou as suas raras qualidades profissionais e a sua superior competência para o exercício do alto cargo que lhe foi confiado”.¹ Semanas antes tinha-se correspondido com Sonia Delaunay, auto-exilada em Vila do Conde com o marido Robert (conhecera os pintores na capital francesa), para tratar da publicação de fotogravuras dela na revista (o que aconteceu)² e informá-la da vinda de Mário de Sá-Carneiro a Lisboa (o que não aconteceu - suicidou-se em 26 de Abril): “Creio que seria uma óptima ocasião de organizarmos uma festa moderna, absolutamente moderna”.³ Era a essência do momento.

Nunca houve festa, mas Pacheco lançou algo expansivo à mesma: a Galeria das Artes, alicerçada numa sociedade formal de sete indivíduos, que funcionou no Salão Bobone, no centro de Lisboa, entre Setembro e Novembro de 1916. Devia ter sido uma “exposição permanente”, muito para lá daqueles poucos meses. A Galeria mostrou 14 artistas, ele incluído: Almada Negreiros, José de Andrada (brasileiro), Jorge Barradas, Armando de Basto, Manuel Bentes, Elisabeth Vest Carneiro (dinamarquesa, casada com português), Etelvina Pacheco (esposa de José Pacheco), Raphael Rodrigues (luso-brasileiro), Alice Rey Colaço, Francisco Smith, António Soares, Stuart Carvalhaes, Fernand Thibaut (belga) - e Amadeo de Souza-Cardoso pediu para expor. Venderam quase nada. Em geral, a *crítica* (colocar muito itálico na palavra) entusiasmou-se, mais pela iniciativa do que pelo exibido. Almada, o participante com mais trabalhos, foi, claro, ridicularizado por muitos e elevado ao máximo por pouquíssimos.

A historiografia nunca se fixou alongadamente nesta “galeria própria” de Pacheco, para usar a expressão de José-Augusto França, que viu nela o alinhamento de uma “*entente* comum das várias situações modernistas”. O investigador tratou o assunto primeiro em 1974⁴ - sendo que Diogo de Macedo já tinha desvelado algo em 1953 (como se verá adiante);⁵ uma nota menor foi feita por Flórido de Vasconcelos em 1957.⁶ Em 1977 Gustavo Nobre (familiar de Pacheco) forneceu mais dados na revista *Colóquio/Artes*.⁷ Maria João Covas esboçou fortuna crítica em dissertação de doutoramento (2015)⁸ e Paulo Ribeiro Baptista trouxe revelações importantes num volume sobre o pintor António Soares (2017).⁹ A Galeria das Artes surge *en passant* quando se faz a história de exposições e galerias comerciais em Portugal (Fernando

Rosa Dias, Sandra Vieira Jürgens, João Duarte, Maria Ramires);¹⁰ na análise das relações entre Pacheco e Amadeo de Souza-Cardoso e os De-launay (Mariana Pinto dos Santos, Raquel Henriques da Silva, Marta Soares, Luís Damásio);¹¹ num texto sobre nomes *esquecidos* do modernismo (Marisa das Neves Henriques) e noutro sobre *Orpheu* (Maria Aliete Galhoz);¹² e em alguns estudos transversais sobre o modernismo na Península Ibérica (Antonio Sáez Delgado, Jordi Cerdà Subirachis).¹³

Na realidade existe bastante hemerografia sobre o assunto além da normalmente considerada, que se expande aqui, bem como uma série de elementos (epistolografia, memorialismo, imagens) bibliograficamente dispersos. Sem a reunião o mais completa possível desses materiais não é possível autopsiar a Galeria e entender a sua acção antecipatória, ainda que muito efémera, no chamado Primeiro Modernismo. Por isso este é um inquérito de pormenor, conducente a diversas questões: em que medida Pacheco agiu como um (proto-)galerista? A Galeria das Artes foi mais do que título de exposição e, de facto, uma galeria de mercado, tal como hoje a definimos, antepondo-se em décadas à Galeria UP, de 1933? Houve em Pacheco uma tentativa de curadoria ou foi apenas um *pivot* comercial do meio artístico avançado de Lisboa? E como perceber o impacto da Galeria no conservadorismo estético da época e, em particular, o seu posicionamento alternativo à Sociedade Nacional de Belas-Artes, cedo declarado? Há um conjunto significativo de dados para processar.

2. “ARTISTAS PRÁTICOS”

Génese(s) da Galeria das Artes

Um fenómeno como a Galeria das Artes não teve uma génese única, desde logo pela natureza societária da estrutura, mais adiante explicada. E Pacheco nunca revelou com verdadeiro detalhe a origem da ideia, excepto num depoimento vago dado ao jornal *República* a 8 de Setembro



Figura 1. José Pacheco retratado por Victoriano Braga em 1918. *Atlântida*, n.º 32, 1918



Figura 2. O logótipo de Soares para um possível ante-projecto da Galeria das Artes. *Entre-acto Modernista – O teatro e dança na obra de António Soares*, MNTD/DGPC, 2017

de 1916, um dia antes da inauguração: “Como algumas ideias e projectos de artistas e literatos, a ideia da *Galeria das Artes* nasceu aqui, a uma destas mesas [do Café A Brasileira], em horas de convívio espiritual”. “Depois”, continuou, “emprestou-se-lhe alma, agitou-se, trouxe-se para a publicidade, até que por último, instalámos a nova e pequenina casa dos artistas ali na Bobone. E fica bem, vizinha da artéria elegante do Chiado, destes *trottoirs* pisados, às tardes, pelas nossas mulheres da moda, pela lisboeta [sic] tão afeiçoada já à coisas da Arte – aos concertos, às exposições, aos teatros, às conferências...”.¹⁴

Há, porém, três formas documentadas de perceber o processo, a seguir pormenorizadas. A primeira é uma origem afluyente: compõe-se de eventos mais ou menos indirectos que acabaram, parece, por acelerar a constituição da Galeria. As outras duas são realmente específicas, a partir de um depoimento de Armando de Basto (recolhido por Diogo de Macedo) e outro de António Soares, directamente envolvidos na idealização do projecto.

2.1 Afluências

Em 13 de Abril de 1916 apareceu n’*A Ideia Nacional* um texto anónimo (provavelmente de Pacheco) intitulado “As nossas iniciativas – Exposição d’arte moderna”. Leu-se: “*A Ideia Nacional* deseja também provar que alguns dos nossos artistas moços são donos de faculdades criadoras capazes de influenciar, sob o ponto de vista da Estética e da Beleza, a dormente geração a que pertencemos. Nesse sentido vamos realizar a nossa primeira *Exposição d’Arte Moderna*. Ela constituirá – podemos já garanti-lo – um notável acontecimento que fará interromper a banalidade da vida portuguesa contemporânea”. Para além de Lisboa, a exposição aconteceria noutras cidades, “como Porto, Coimbra e Braga”. Não se listaram artistas, que seriam nomeados no número seguinte da revista, mas isso nunca apareceu, tal como a exposição.¹⁵

O assunto morreu ali, tão infértil quanto o plano onde aparenta ter-se inspirado enquanto iniciativa itinerante: o das *Expositions Mouvantes* gizado desde 1915 entre os Delaunay e Almada, Souza-Cardoso e Vianna - o grupo auto-nomeado Corporation Nouvelle -, que incluía a publicação do livro-catálogo *Album N.º 1 Expositions Mouvantes Nord Sud Est Ouest*, cuja produção (nunca concluída) estendeu-se a 1916 e esteve a cargo de Vianna - com assistência de Pacheco¹⁶ -, e uma exposição em Barcelona.¹⁷

Ora, perante isto importa introduzir um dado relevado em 2015 pela investigadora Mariana Pinto dos Santos: no "início de 1916" o casal Delaunay propôs a Pacheco uma exposição conjunta (não realizada) "na sua *Galeria das Artes*", ideia confirmada por convite de Pacheco em carta a Robert em (aparentemente) Maio daquele ano.¹⁸ Portanto: o termo e ideia "Galeria das Artes" realmente já estava a ser usado *ipsis verbis* no "início de 1916"?¹⁹

De qualquer das formas, a motivação empreendedora de Pacheco de facto aconteceu cedo nesse ano, como se sentiu logo em Março na vontade da já referida "festa moderna" para a qual desafiara Sonia Delaunay (aliás, a artista dissera em Abril a Pacheco que planeava ir a Lisboa, mas não há registo de tê-lo feito).²⁰ Repare-se que a inclinação *festiva* datava de 1915, atestada nesse ano por Sá-Carneiro a Pessoa: "Uma informação interessante: o Pacheco escreveu-me em carta recebida hoje que os Delaunay (o casal do simultaneísmo [*sic*] e orfismo: derivações cubistas) está em Portugal e mai-lum pintor americano Samuel Halpert que eu não sei quem seja. Agora que andam pelo Norte com o Vianna - e que no Inverno querem aí fazer um festival em que o nosso *Orpheu* terá parte".²¹

Deve acrescentar-se que à morte à nascença daquela "Exposição d'Arte Moderna" anunciada n'A *Ideia Nacional* vincula-se ao desprezo de Homem Christo pela vanguarda, apesar do anunciado inicialmente na revista, e isso provavelmente acelerou Pacheco a pôr em marcha a Galeria. Explique-se: um primeiro sinal de divergência foi em finais de Abril, quando Homem Christo publicou um comentário *anti-futurista*: "Desordem na política, na literatura, nos costumes, nas artes (...) os senhores *futuristas* escouceiam a gramática, a geometria, a aritmética, a moral, a disciplina, os velhos princípios imortais (...) ostentando um orgulho que só pode ser tomado como sintoma iniludível de loucura". Santa Rita replicou em carta no número seguinte (onde famosamente escreveu: "futurista declarado, em Portugal, há só um, que sou eu"), com tréplica cínica de Homem Christo na mesma página.²² Depois, em Maio, Pacheco escreveu a Vianna (então em Vila do Conde): "Com respeito ao [um novo] artigo sobre a Delaunay, não posso fazer nada porque aquilo agora é só a porcaria da política. O Almada já não colabora". A 20, reiterou: "Sobre o artigo da Delaunay feito pelo Almada, nada se pode fazer, porque como o Homem Christo nada mais queira no jornal que política, e seja tudo quanto há de mais intransigente sobre arte moderna, o Almada Negreiros não quis fazer mais nada". Também na mesma carta, provavelmente saturado de toda a

situação, contou que estava a fazer esforços para visitar Paris.²³ Não obstante, Pacheco permaneceu como “redactor artístico” d’A *Ideia Nacional* até ao último número, em 15 de Junho. Em 20 de Julho já circulava na imprensa a instalação da Galeria das Artes no Salão Bobone.

2.2 Armando de Basto (via Macedo)

Em 1953 Diogo de Macedo dedicou um dos seus *Cadernos de Arte* a Armando de Basto. Aí incluiu um relato do pintor que, embora não referindo nunca a Galeria das Artes, não deixa dúvidas tratar-se dela. Não é indicada data, mas é provável que história reporte a 1913-1914, quando Pacheco e Basto coincidiram pela última vez em Paris, ou então a (ou depois de) 1915, ano do regresso de Basto a Portugal (primeiro no Porto, depois Lisboa). Contou Macedo: “[Armando de Basto] combinara com José Pacheco fundar uma galeria de arte, com exposições permanentes, venda de livros raros, agência de revistas estrangeiras, conferências e concertos, jantares elegantes e mensais, por meio duma sociedade por quotas. Finda a combinação e estabelecido o programa, os dois interrogaram-se qual deles pagaria o almoço desse dia, para assinarem o contrato. Juntaram as fortunas e foram tomar um café cada um. Mas o projecto ficara de pé. Nenhum se considerava romântico e concordaram em que a hora não era própria aos artistas práticos...”²⁴

2.3 António Soares

Em 2017 o investigador Paulo Ribeiro Baptista divulgou um excerto de um testemunho pessoal de António Soares, guardado no espólio da família do artista: “A chamada ‘Galeria das Artes’ nasceu de uma iniciativa da minha autoria proposta a dois amigos, J. Pacheco e Ruy Coelho, certa noite no Café Tavares. Pouco depois partia para o Porto onde me demorei alguns meses. Deixei, porém, o assunto alinhavado, casa alugada – Salão Bobone – entrevistas nos jornais, trabalhos entregues, sócios inscritos, etc.. Somente quando regressei, soube na sua extensão a quanto [...] valia o montante dos meus prejuízos”. Baptista revelou ainda dois elementos importantes: “um desenho [de Soares] de um logótipo com a denominação ‘Círculo de Belas-Artes de Lisboa’ que, muito provavelmente, poderá ter sido um dos estudos do pintor para a imagem gráfica da iniciativa que, afinal, se viria a chamar *Galeria das Artes*”; e, no mesmo espólio, um comunicado de imprensa (sem data) da Galeria assinado por “António Soares, Ayres Pinto da Cunha, José de Almada Negreiros, João do Amaral, Jorge Daniel Rodrigues, José Pacheco e Ruy Coelho”.²⁵

Sendo que, como Baptista também sublinhou, Soares foi para o Porto para participar na montagem do II Salão de Modernistas inaugurado no Salão-Jardim Passos Manuel (na actual localização do Coliseu) em 7 de Maio de 1916, deixando Lisboa “pouco depois” da proposta a Pacheco e Coelho e tendo ali permanecido “alguns meses”, a chegada ao Porto deve ter acontecido em Março – o que coincide com o mencionado “início de 1916” em que

os Delaunay já falavam a Pacheco em “Galeria das Artes”. (Note-se ainda que naquele salão portuense, além de Soares, também expuseram outros três que participaram na Galeria: Andrada, Basto e Thibaut.)

As narrativas de Soares e Basto geram dúvidas sobre o(s) autor(es) realmente original(ais) da ideia, e quantos foram, e são assíncronos (a acreditar nos cálculos temporais aqui especulados). Não se conseguiu encontrar fontes secundárias para corroborar uma ou outra história. Com mais dados estabelecer-se-ia uma *terceira* narrativa mais fidedigna. Mas isso não faz dos depoimentos histórias absolutamente contraditórias: fica claro ter havido entre alguns do modernismo a necessidade de criar um órgão formal – fosse um “Círculo de Belas-Artes”, uma galeria ou as duas coisas – para expandir as suas acções, e que Pacheco esteve sempre no plano. De qualquer modo, os depoimentos coincidem em vários pontos com uma informação de Eduardo Vianna de 1916 e com uma entrevista *anónima* no jornal *A Capital* em Julho desse ano, que se abordam a seguir, essenciais para perceber a execução financeira e conceptual do projecto.

3. “UM GRUPO DE RAPAZES”

Estrutura societária da Galeria

Vianna deu a novidade aos Delaunay em carta de finais de Junho de 1916, no que parece ser a referência explícita mais antiga à Galeria, coeva e em voz directa: “Pacheco vient d’acquérir le Salão Bobone pour expositions, conférences, etc.. Il paraît qu’il y a huit sociétaires fondateurs artistes. Il m’invite. Il y a d’autres sociétaires, comtes, marquis, medecins... la ‘haute’ portugaise quoi! Il me demande si je consens à exposer. Je vais lui répondre”.²⁶

Uma notícia no *República* em 20 de Julho assinalou um colectivo: “Alguns artistas da novíssima geração preparam-se para meter ombros a uma iniciativa elevada: a fundação de uma ‘Galeria das artes’ onde o seu talento tenha

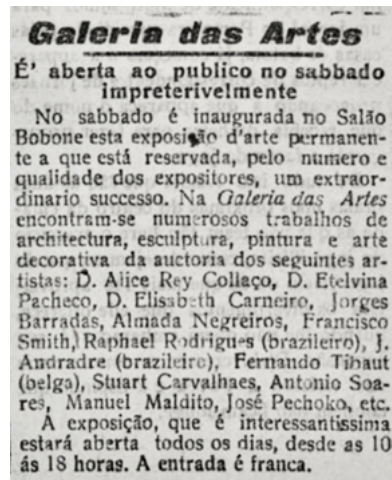


Figura 3. Uma das muitas notícias sobre a inauguração da Galeria das Artes. *A Nação*, 08.09.1916



Figura 4. Texto de Rebelo de Bettencourt sobre a Galeria das Artes. *O Século* - Edição da noite, 26.09.1916

demonstrações cabais. A Brasileira perde, mas a arte deve ganhar..."²⁷ No mesmo mês, a 29, *A Capital* deu outros detalhes numa entrevista a um dos "instituidores" (não identificado - talvez o mais discreto António Soares, que disse ter deixado entrevistas preparadas antes de viajar ao Porto para o II Salão de Modernistas), intitulada "Galeria das Artes - Deve inaugurar-se brevemente na Sala Bobone":

Um grupo de rapazes, alguns dos quais têm já afirmado publicamente o seu talento em valiosas manifestações artísticas, a despeito de bizarrrias de espírito propositadas e de extravagantes caprichos de evidência, próprios da verdura dos anos, resolveu abandonar devaneios para meter ombros a uma interessante empresa que merece, sem dúvida, aplausos e incitamento: a fundação da Galeria das Artes. Poetas, pintores, músicos, literatos, escritores da novíssima geração entenderam realizar alguma coisa de prático, no sentido de vulgarizar a sua obra e a de todos os outros que se impuseram ou imponham pelos seus méritos à nossa admiração e à nossa estima. Das palestras, tantas vezes estéreis, das tertúlias dos cafés, nasceu assim a ideia do plano da Galeria, cujos oito [sic] fundadores são, por ordem alfabética - e mencionamo-los deste modo para não haja melindres - os Srs. António Soares, Ayres Pinto da Cunha, José de Almada Negreiros, João do Amaral, Jorge Daniel Rodrigues, José Pacheco e Ruy Coelho. (...)

*- Trata-se então duma sociedade...
- Decerto. Mas os únicos sócios proprietários são apenas os sócios fundadores. Os outros classificar-se-ão em três classes, todas elas contribuintes: sócios amigos, sócios beneméritos e sócios de honra. Estas três classes de sócios terão direito ao sorteio trimestral de trabalhos oferecidos expressamente, e por disposição dos estatutos, por todos os expositores da*

*Galeria das Artes, e têm entrada gratuita em todas as festas oficializadas dentro da sede social...*²⁸

Para entender isto é preciso esclarecer primeiro que Pacheco não “adquiriu” o Salão Bobone, como Vianna disse aos Delaunay. Foi, aliás, uma “sede provisória”, explicou-se na entrevista à *Capital* (não se sabe para onde pretendiam mudar). O Bobone continuava, e continuou, em posse da família que lhe dava nome, gerida por Octávio Bobone e herdada do pai, Augusto (ambos fotógrafos – o negócio principal do salão foi sempre a fotografia de estúdio). O que aconteceu foi um arrendamento da área expositiva, disponibilidade mantida pelos Bobone há anos, procurada por artistas de todos os quadrantes precisamente pela localização central, entre os números 79 e 87 da Rua Serpa Pinto e a um minuto da Brasileira (onde paravam os “*super homens de Orpheu*”, escreveu-se também naqueles dias).²⁹ A própria *Exposição Livre* de 1911 – considerada a *inauguração oficial* do modernismo no país – foi ali.³⁰

Por outro lado, Vianna referiu “*huit sociétaires fondateurs artistes*”, embora o comunicado de imprensa no espólio de António Soares, tal como a entrevista n’A *Capital*, referisse sete. Erro de Vianna ou não (suponha-se um oitavo que quis permanecer anónimo, e note-se que o jornal falou de “oito” mas enunciou sete), a sociedade existiu mesmo, e em Setembro, no *República*, Pacheco foi identificado como o “principal cooperador da iniciativa”. Entre os fundadores, além dos artistas plásticos (Almada, Soares, Pacheco) e do compositor (Coelho), estiveram três nomes menos óbvios que convém identificar:

- Jorge Daniel Rodrigues (1888-19??)

Desconhece-se a sua actividade profissional, mas sabe-se ter sido nos anos 30 accionista da Companhia Paulista de Estradas de Ferro.³¹ Era irmão do pintor Raphael Rodrigues, um dos expositores na Galeria (ambos naturais do estado de São Paulo; o pai deles foi um *torna-viagem* original de Melgaço que gerou alguma fortuna no Brasil).³² Especule-se: Raphael terá convencido o mais abastado irmão Jorge a investir na sociedade da Galeria das Artes.

- João do Amaral (1893-1981)

Jornalista, publicista, ideólogo, foi próximo de Ruy Coelho (musicou um poema dele). Frequentou o chamado Grupo do Tavares, no restaurante homónimo na Rua da Misericórdia, tertúlia nocturna mais *concentrada* do modernismo (por contraste com a heterogénea Brasileira) durante 1913-1914: Amaral “trazia em si, para a vida mental dos rapazes do Tavares, aquele poder forte de disciplina, de raciocínio e de profundidade rática, que a todos faltava, e que a todos era necessário para um perfeito conhecimento da verdadeira sensibilidade nacional, sensibilidade em que se pretendia basear as mais ousadas concepções da arte moderna”,



Figura 5. Não se conhecem fotografias da Galeria das Artes, mas esta imagem da *Exposição Livre* de 1911 mostra como o Salão Bobone era ocupado na época. *Vida Artística*, Março de 1911

recordou Coelho numa conferência em 1922.³³ O compositor referia-se ao nacionalismo de Amaral, ele que fora co-iniciador do Integralismo Lusitano através da sua revista *Aqui d'El Rei!*... (de 1914).³⁴ Um conservador de visão alargada, ao invés do correlegionário Homem Christo: “defendeu na imprensa as nossas manifestações de arte, perante o mais tradicional publico de todo o país”, evocou Coelho. Em 1913 o compositor apresentou-o a Pessoa, que o considerou amigo.³⁵ Assinalou-se, em Junho de 1916, ter sido padrinho de Homem Christo num duelo com o jornalista e escritor republicano Bourbon e Menezes.³⁶

- Ayres de Mascarenhas Valdez Pinto da Cunha (18??-19??)
 Pode descrever-se com um *bom vivant-compagnon de route* dos modernistas. Foi um aristocrata interessado pelas artes. Há notícia (em carta de Pacheco a Vianna) de Almada frequentar a sua quinta em Óbidos em 1916. Em 1918 actuou no *Bailado do Encantamento*

organizado por Helena (dita de) Castelo Melhor no Teatro Nacional de São Carlos, co-coreografado por Almada e com cenários de Raul Lino. Encontramo-lo em eventos sociais e artísticos, como em 1926 numa recepção de homenagem em Lisboa a Olívia Penteadó, brasileira, promotora do modernismo naquele país e colaboradora da *Contemporânea*. Naquele ano a revista publicou um retrato de Ayres pintado por Eduardo Malta.³⁷

Volte-se à carta de Vianna aos Delaunay sobre o arranque da Galeria, onde se lê “Il y a d’autres sociétaires, comtes, marquis, medecins... la ‘haute’ portugaise quoi!”. Ayres foi o sócio proveniente dessa *alta*, claro. A terem existido outros do mesmo estrato (que pertenceriam às tais classes de “sócios amigos, sócios beneméritos e sócios de honra”), seriam igualmente aristocratas, como os do círculo de relações de Almada: a família do conde de Castelo Melhor (a referida Helena *de*) e a dos Mello Breyner - com quem Ayres tinha parentesco -, patrocinadores (e participantes) dos seus bailados entre 1915 e 1918 (ano em que Pacheco colaborou como cenógrafo em *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, música de Coelho) e responsáveis pela vinda dos Ballets Russes a Lisboa em 1917.³⁸ Era a “Aristocracia Nova”, título de Almada para uma caricatura de Teresa de Mello Breyner inserta n’*A Ideia Nacional*.³⁹

4. “NADA DE PARTI PRIS”

Missão e posicionamento

O objectivo principal da Galeria foi claro: criar um espaço alternativo à Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) - cuja exposição anual condicionava o meio -, contínuo e acessível a qualquer altura. Pacheco explicitou-o na referida entrevista ao *República*, numa época em que em Portugal não existia o conceito de galeria de arte comercial: “A instalação de uma exposição permanente impunha-se. Bem vê... por via da regra os nossos *salons* só abrem de ano a ano. E isso é um mal para os artistas...”. No dia da pré-inauguração um comentador anónimo de *A Opinião* explicou o mesmo: Pacheco tomara “sobre si o pesado encargo de chamar (...) os artistas que não possam esperar pela exposição anual da Sociedade de Belas-Artes. É um incentivo”.⁴⁰ Procurava-se furar a influência comercial da SNBA: “A Galeria tem por fim organizar, na sua sede, exposições permanentes de todas as formas de arte antiga, moderna e contemporânea, realizando, por este meio, dois intuitos simultâneos: o da cultura espiritual, mercê da divulgação e publicação de obras de beleza e elegância, e o industrial ou comercial, promovendo a sua venda, cujo produto constituirá a base económica da mesma Galeria e concorrerá, com a coadjuvação dos sócios, para alargar e difundir a sua influência espiritual e estética...” (da entrevista anónima no *República*, Julho). A abertura era quase total, disse Pacheco: podiam candidatar-se “todos os artistas consagrados, nacionais e estrangeiros, com quadros, esculturas, desenhos, etc., etc.”. Por outro lado, abria-se a discussão: “Pensamos também na realização de *causeries*

[i.e., debates] sobre assuntos de Arte. E muito mais, muito mais... Projectos de futuro que hão de vingar...”, avisou o arquitecto. Vianna já dissera aos De-launay que Pacheco projectava “conférences”.

Houve sem dúvida um programa definido – e abrangente. O jornalista do *República* também perguntou: “Não obedecem a uma escola os trabalhos a expor aos olhos do público na Galeria?”. Pacheco percebeu a insinuação: “Não, nada de *parti pris*. Diz-se não sei com que propósito que a Galeria albergará o futurismo. Posso afirmar-lhe, e comigo falam todos os da iniciativa, que todas as escolas ali poderão entrar. A Galeria é hospitaleira...”. O jornalista insistiu: “Mas os futuristas... – íamos a dizer, referindo-nos ao seus exageros”. Aqui Pacheco revelou: “Os futuristas terão lá também a sua casa em Janeiro próximo, quando a vida da capital atingir o auge, promoverão uma exposição exclusivamente sua. Verá que será um certame interessante...”. Esta exposição nunca aconteceu (a Galeria encerrou em meados de Novembro), mas é um projecto que passa a ter de se incluir na narrativa ampla do *ano futurista* de 1917 e que muito provavelmente implicaria os óbvios Almada e Santa Rita.

5. UM K, “PELA GRAÇA DE DEUS”

Inauguração e propaganda

A inauguração esteve planeada para fim de Julho ou início de Agosto, como já se viu, anunciada em alguma imprensa,⁴¹ estrategicamente antecipando-se à reabertura da temporada cultural em Novembro. Mas foi adiada, o que talvez se explique por uma informação n’*A Luta* em começo de Setembro: “Visto terem chegado ontem de Paris os quadros que dali eram esperados, deve ser inaugurada na próxima quarta-feira a Galeria das Artes”⁴² (seriam pinturas enviadas por Smith, Andrada ou Thibaut, lá residentes, tal como Barradas, este desde Março).⁴³ Essa quarta-feira era 6 de Setembro. O *Mundo* anunciou para o mesmo dia a “exposição permanente de pintura, escultura e arte aplicada que, sob a denominação de Galeria das Artes, um núcleo de artistas irreverentes decidiu organizar”. Na verdade inaugurou a 9, um sábado. Quase uma dezena de títulos lisboetas publicou notas após visita para jornalistas. Pacheco foi o “amável cicerone” (*A Capital*). Previa-se um “extraordinário sucesso” (*A Luta*); a exposição era “interessantíssima” (*Diário de Notícias*, *A Nação*); “uma ideia louvável (...) cuja falta se fazia sentir entre nós” (*O Século*).⁴⁴ (Nota-se que alguns jornais repetiram um comunicado de imprensa – será o tal guardado no espólio de António Soares.)

A estratégia de comunicação de Pacheco funcionou brilhantemente, incluindo o espalhamento de alterar o seu nome e distribuir petulantes cartões-de-visita. Numa daquelas notícias (*A Nação*) percebe-se que já decidira *modernisticamente* mudar uma consoante ao apelido e passar a “Pacheko” (assim terá colocado no comunicado de imprensa). Além do efeito publicitário, foi uma espécie de transubstanciação, afirmação cosmopolita e estrangeirada – ou “europeia e intensa”, parafraseando Sá-Carneiro –, absorvendo uma letra

não pertencente ao alfabeto oficial para varrer a *ruralidade* do baptismo (outros artistas portugueses fizeram algo parecido décadas depois).⁴⁵ Uma *charge* n' *O Século Cómico* de finais de Setembro registou a mudança de imediato.⁴⁶ No mesmo mês, no *Diário Nacional*, o trovador humorista João Fernandes glosou: "um moço moreno e bem vestido,/ que só depois de muito conversado/ se percebe ter k no apelido". Os versos eram uma suposta entrevista que começava assim: "– Sabe dizer-me se Pacheco está?/ – Diga-me a qual dos dois vem procurar. / Porque há dois: um com k, outro sem k./ – Traga o que for melhor".⁴⁷ E nos cartões-de-visita identificou-se "Artista pela Graça de Deus". Também não passou despercebido. O *Mundo* foi sardónico: "Deus teria muita graça ao fazer o artista, ou o que é, já que ele atribui a si próprio essa paternidade. Mas, com franqueza, o bilhete e as restantes obras [da Galeria] é que não têm graça nenhuma. Convença-se disso o autor".⁴⁸ O *República* disse: "É certo que o Sr. Pacheco não quer ser artista pela graça... do reclamo, como muitos que conhecemos. E faz bem. Tem valor para dispensar o ruído, a gloriola que dão às vezes a impressão da autêntica glória. Mas pela graça de Deus! Oh! O *futurismo*..."⁴⁹ Santa Rita, mais irónico, escreveu-lhe no dia da inauguração: "Por informação dos jornais vi que fazes a tua apresentação ao público como 'artista pela graça de Deus'. Acho bem, e gabo-me pelo teu feito, pois sempre a todos os meus amigos aconselho o Amor de Deus".⁵⁰

O facto é que a hipérbole era uma ferramenta propagandística daquela geração. Quando ainda se pensava na inauguração da Galeria em Julho, o entrevistado anónimo n' *A Capital* exaltou: "Nessa primeira exposição exibir-se-ão trabalhos de pintura, escultura, desenho e arte aplicada, havendo verdadeiras revelações. Assim, por exemplo, António Soares, que é um desenhador original e arrojado, mostrar-nos-á uma nova face do seu talento como escultor; José Pacheco, arquitecto, cujos desenhos têm igualmente

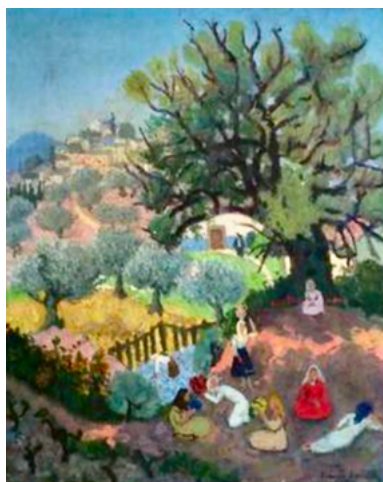


Figura 6. *Mon Jardin* de Francis Smith, óleo exibido na Galeria das Artes. *La Gazette Drouot* (gazette-drouot.com)

prendido as atenções, apresentará uma linda colecção de bonecos de feltro, adoráveis de graça e cheios de fantasia, que nada ficam a dever ao que de mais belo existe no género”.

6. COISAS QUE SE ENTENDEM E OUTRAS NÃO

Expositores, obras e crítica

Não se conhece catálogo da exposição – mas terá existido, com uma cabeça de esfinge como emblema da Galeria⁵¹ –, nem fotografias. Toda a informação provém da imprensa. No mínimo foram expostas 85 obras de 14 artistas,⁵² não se sabe exactamente quantas de cada, à excepção de José de Andrada com duas, Francis Smith com quatro e Almada Negreiros com 34⁵³ (ver tabela Expositores e Obras.)

É de Smith uma das duas únicas peças visualmente conhecidas (em imagem de 2014); a outra é o projecto do *Palácio de Festas da Cidade de Lisboa*, reproduzido na *Ilustração Portuguesa* no próprio ano. E: “sobre uma mesa ao fundo [espalharam-se] várias publicações de arte, como as composições musicais do Sr. Ruy Coelho e os livros de versos de Mário de Sá-Carneiro” – uma homenagem ao suicida e oportunidade de mostrar as duas capas que Pacheco desenhara para ele, de *Céu em Fogo* e *Dispersão* (sendo que o poeta só publicara um livro de versos, e não “livros de”).⁵⁴ A 12 de Setembro acrescentaram-se duas aguarelas de Stuart (no dia da inauguração Pacheco avisou que a exposição estava “um pouco incompleta por devido a não terem ainda chegado trabalhos que espera[va] a todo o momento”).⁵⁵ Venderam-se pelo menos seis peças: “cinco bonecos articulados [de Etelvina, ou dos Pacheco, comprados] por madame Amélia Avelar, bem como o pastel de Stuart [comprado] pelo Sr. Leitão dos Santos”. Pacheco chegou a dizer que arquitecto Raul Lino e escultor Ernesto Canto da Maya, “e outros”, se juntariam, mas não parece ter acontecido.⁵⁶

Em 10 de Novembro a mostra renovou-se (para logo encerrar), embora se desconheça o que mudou. De início avisou-se que “a exposição é permanente e, como tal, dia a dia é renovada e aumentada”,⁵⁷ ou, em concreto, os trabalhos “que não foram adquiridos serão substituídos”.⁵⁸ A julgar pelos comentários na imprensa desse mês, que não diferem muito dos de Setembro, não deve ter sido uma alteração de fundo.

Em geral as reacções foram positivas, mas não se pode afirmar ter havido crítica propriamente dita, salvo três casos que, de qualquer das maneiras, como virtualmente na época, careciam de profissionalismo. Para compreender a visão (e detalhes) sobre a Galeria organiza-se de seguida uma súmula das recensões em três partes: genéricas; por artista; sobre Almada Negreiros – que recebeu mais atenção da imprensa. (Importante notar que ninguém da Galeria reagiu às críticas negativas, tanto quanto se pesquisou.)

6.1 Visões gerais da crítica

"Vale a pena uma visita ali, para se ver coisas interessantes, que se compreendam e outras interessantíssimas que ninguém entende", escreveu-se n' *A Luta* no dia inaugural.⁵⁹ Em parte das obras o articulista disse adivinharem-se "figuras entre nevoeiros de mistério, gritos de cor, fantasias de desmedido arrojamento, revelando, audazmente, mãos de apóstolos de uma nova, de uma futura religião de arte, cujos fundamentos são impenetráveis para os homens de hoje". Registou também a exibição de impressos com "músicas de Ruy Coelho, versos de Sá-Carneiro" e, sem especificar, "outras afirmações de valor dum legião de novos" (mas: "Não vimos lá o *Orpheu*").⁶⁰ N' *A Nação* o entusiasmo foi sobre a "manifesta utilidade artística": "Realmente faltava em Lisboa uma exposição permanente, uma exposição que desse, num dado momento, a nota real, exacta e positiva da nossa vida artística. A Galeria das Artes vem, pois, preencher uma lacuna importante".⁶¹ O mesmo n' *A Opinião*: "Merece que o público visite o enorme esforço do Sr. José Pacheco, que muito bem levantou a ideia de desenvolver em Portugal o gosto pelas belas-artes".⁶² E n' *O Século - Edição da noite*, a 11: "A assistência foi hoje numerosíssima, não poupando os merecidos elogios à maior parte dos trabalhos expostos".⁶³

Estes panegíricos (anónimos) nunca entraram em grande profundidade na matéria. Outros artigos foram mais longe: o de José Rebelo de Bettencourt, jornalista em começo de carreira e depois colaborador de *Portugal Futurista* (1917); o do crítico Nuno de Oliveira; o de Victor Falcão, também jornalista, ex-secretário e ex-colaborador de *A Ideia Nacional* e futuro director da *Revista Portuguesa* (1923).

A recensão de José Rebelo de Bettencourt foi geracional e alinhadíssima com os modernistas. O texto, n' *O Século* nocturno (28 de Setembro), intitulado "Os 'incompreendidos'", arrancava sem meias-medidas: "... Porque a verdade é esta: tudo se ignora e nada se faz neste singular país de bacharéis. Desde as meninas prendadas do Conservatório e da Academia de Belas-Artes aos bailes das senhoras Sousas e ao Jardim Zoológico - lobrigamos apenas estupidez e palmanços, pedantismo e macaquices...". O problema era que "ideias, novidades, audácias de génio, revoltas de arte, são espezinhas e amordaçadas, entre guinchos de escárnio e saltos da crítica pitorinhas... [sic]". O "burguês", dizia Bettencourt, depois de ler os "*petit-mâtres* da crítica", concluía: "o autor é um doido!". "Condenação feita, juízo formulado, pergunta-se: que viram os críticos na obra interdita? Calam-se não respondem. E não respondem porque eles ou elas (não se sabe ainda se a crítica desta terra tem sexo) não a viram, olharam só". Bettencourt explicava que "este arrasado" vinha a propósito da exposição "de que muita gente tem rido e falado mal sem saber porquê e para quê" e do "silêncio pavoroso" sobre a mostra "tão leviana e injustamente desprezada". O resto do longo artigo foi principalmente dedicado a Almada (lá chegaremos).⁶⁴

Nuno de Oliveira publicou no *República* (4 de Novembro) a peça "Os futuristas - Novidade e absurdo". A leitura foi conservadora, embora elogiosa

da iniciativa, que não podia ser “de forma alguma indiferente a quantos pela Arte se interessem e com ela se preocupem”. Só que havia este ponto: “Já ouvi algures que se trata de uma exposição de futuristas. Não se pode, todavia, dizer ao certo, porque a extravagância atarefa-se hoje estupendamente em mudar de nome. Mas todos os crachás de crítico – até mesmo o monóculo tradicional – se me afiguram dispensáveis para prever o desfecho catastrófico desse movimento, O futurismo, tal como ele se nos apresentou, trazia em si próprio o sinal de uma condenação irremediável”. De resto, o paternalismo oco: “Há de facto na Galeria das Artes algumas telasinhas caprichosamente belas; outras, porém... mas para quê falar mais nisso?”.⁶⁵

Victor Falcão, por seu turno, publicando tardiamente (Dezembro) na revista *Atlântida*, enleveu-se tal como Bettencourt, mas sem fúria anti-burguesa: “Quando alguém, noutro dia, me disse que fosse ver a Galeria das Artes – obra de um artista de origem plebeia, chamado José Pacheco, que é um aristocrata nas manifestações da sua sensibilidade –, eu fui, absolutamente convencido de que, por condescendência, ia perder meia-hora (...) Enganei-me. Ao entrar na galeria recebi uma impressão de juventude, de ineditismo, de independência, de alegria, a que não estou acostumado e que, confesso, me sobressaltou de prazer”. Falcão lamentou apenas a “perceptível improvisação” da montagem. Outrossim, o empreendimento de Pacheco era “no todo interessantíssimo e bizarro e parcelarmente anormal e excelente”.⁶⁶

6.2 Comentários críticos individuais

Todos os expositores foram minimamente comentados, excepto três (Basto, Carneiro, Rodrigues) que, apesar de sempre incluídos nas notícias genéricas sobre a exposição, por alguma razão não mereceram sequer uma descrição das obras. Segue a informação conhecida sobre os outros (nas notas, orientação biográfica apenas sobre os artistas menos conhecidos: José de Andrada, Elisabeth Vest Carneiro, Etelvina Pacheco, Raphael Rodrigues, Fernand Thibaut):

- José de Andrada (18??-19??)⁶⁷

O pintor brasileiro (Andrada mesmo, e não Andrade, como foi nomeado na imprensa) enviou de Paris duas telas de “género antigo” (*A Opinião*), “duas deliciosas pinturas antigas feitas por um grande pintor moderno” (Falcão).

- Jorge Barradas (1894-1971)

“O talentoso artista” apresentou postais “essencialmente regionais. Duma figura de minhota, duma ovarina, o lápis gracioso de Jorge Barradas tirou umas linhas findas, graciosas, que, conjuntamente, dão aos pequenos postais um encanto *sui generis*” (*A Nação*). Mais ou menos todos comentaram o mesmo: “Curiosas e bem feitas charges [de] tipos populares” (*A*

Luta), “coleção de interessantes postais (...) com tipos populares” (*O Século*), “tipos de rua em graciosíssimos postais” (Oliveira), “encantadores bilhetes-postais (...) sobre motivos populares (...) a linha esguia e sinuosa de uma ovarina (...) o traço característico de uma elegante” (*O Dia*),⁶⁸ “interessante autor de *croquis*” (Bettencourt).

- Armando de Basto (1884-1923)

Não comentado nas fontes detectadas. (Em 1916 expôs no Porto no salão Os Fantasistas e no II Salão de Modernistas.)

- Manuel Bentes (1885-1961)

Apenas uma pintura descrita: “*Campos Elísios à Noite* é obra de um artista vigoroso e culto. Em frente dele a gente sente fortemente a penumbra, a solidão, o sono apegado na Natureza, e adivinha o rastejar traicoeiro de *apaches* e as mil e uma cenas das tragédias nocturnas parisienses” (Falcão). Nuno de Oliveira falou em obra(s) com “*estranhas manchas*”. (Note-se que por vezes Bentes surgiu na imprensa como “Manuel Maldito”, espécie de *assinatura de artista* por ele inventada.)

- Elisabeth Vest Carneiro (1882-1925)⁶⁹

Não comentada nas fontes detectadas. Dinamarquesa, casada com português. (Em 1916 expôs uma natureza-morta no Salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes e obra desconhecida no II Salão de Modernistas do Porto.)

- Etelvina Pacheco (1880-1931)⁷⁰

A pintora, esposa de José Pacheco, expôs “bonecos articulados e uma deliciosa natureza-morta” (Bettencourt); a pintura representaria “*umas laranjas apetitosas*” (*A Luta*). Outra descrição: “Sobre as colunas sobressaem duas bonecas de pano, muito bem feitas e bem vestidas” (*O Século*).

- José Pacheco (1885-1934)

“Esplêndido desenhador” (Bettencourt) na “faustosa grandiosidade dos seus projectos” (Oliveira), “alguns dos trabalhos que o Sr. José Pacheco conseguiu reunir são de merecimento. O seu projecto de construção do ‘Palácio das Artes’ é duma grandeza, dum gosto que, revelando o talento do artista, muito raras vezes se encontram em trabalhos desta natureza” (*A Nação*), “delineado com cuidado” (*Diário de Notícias*);⁷¹ “um belo projecto que é grandioso e de estética admirável” (*A Opinião*). Falcão foi quem o comentou alongadamente: “o mais talentoso e inspirado arquitecto português [do presente] (...) um artista pujante, singular, original e forte, sempre que lhe permitam satisfazer a sua visão épica (...) Em qualquer país decente o homem que fez o monumental *Palácio de Festas da Cidade de Lisboa* (...) seria espontaneamente consagrado pela gente

culta". O projecto, idealizado para o Parque Eduardo VII, foi reproduzido na *Ilustração Portuguesa*, mas sem referência à Galeria.⁷² Também exibiu "bonecos articulados, em feltro, esplêndidos de perfeição, que são felizes caricaturas. O polícia, o cangalheiro, o *democrático* e o aguadeiro são admiráveis" (*O Século*), "coleção interessantíssima (...) muito mais perfeitos e expressivos do que aqueles que nos vinham da Alemanha. São uma maravilha de execução e de graça" (*A Opinião*; o comentador referiu-se talvez ao género de bonecos da marca alemã Steiff). Reitere-se por vezes ser confuso se a autoria dos bonecos é dele ou da esposa, Etelvina, ou de ambos. (O interesse pela modelação de bonecos também remete para uma página de publicidade do número 8 de *Contemporânea*, de 1923, em que o papel de embrulhar pão de uma confeitaria foi transformado em "bailarina russa", em alusão aos Ballets Russes).

- Raphael Rodrigues (1890-1939)⁷³

Não comentado nas fontes detectadas. Irmão de um dos sócios fundadores da Galeria das Artes, Jorge Daniel Rodrigues. (Meses antes expôs no Salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes; Nuno de Oliveira comentou: "agradam-nos mais, pela sua bizzarria, a impressão *Sob a Neve*. Os restantes, com a *Aldeia de S. Gregório* incluída, não o extremam ainda do *ram ram* fastidioso e monótono". (Também expôs no Salão Bobone em Dezembro seguinte "magníficas telas, confirmando as qualidades denunciadas em trabalhos anteriores"; seu "assunto predilecto" era a paisagem.)⁷⁴

- Alice Rey Colaço (1890-1978)

Sabe-se de um retrato a óleo (*O Século*) que seria "um estudo de mulher encantador" (*A Luta*). Nuno de Oliveira viu (talvez noutra obra) "dedicadas dandinescas curiosidades".

- Francis Smith (1881-1961)

Mostrou quatro obras,⁷⁵ "telas flamejantes" (*A Luta*) "dum belo colorido e de firme desenho" (*A Opinião*). Uma intitulava-se *O Meu Jardim* e para Falcão era "um ninho adorável não só pela harmonia de cores que usufrui mas também pela paz transbordante dos seus detalhes mínimos. Quem assina uma obra assim, notável pela suavidade e pelo encanto do conjunto, é inquestionavelmente, em qualquer parte do mundo, um artista consagrado!". Em 2014, com o título *Mon Jardin*, circulou no mercado francês,⁷⁶ e é uma das duas únicas obras da Galeria das Artes visualmente conhecidas.

- António Soares (1894-1978)

No que parece ter sido uma estreia na escultura, viu-se "uma máscara em gesso do grande Eça, expressiva e delicadamente detalhada" (*A Opinião*),

“uma boa máscara” (*O Século*), “admirável (...) que, pela expressão, é digna de apreço” (Falcão). Mostrou também “um decorativo, cujo processo de pintura é curioso”, que Falcão comentou: “António Soares (...) a quem alguns gazetíferos ignorantes chamam sumariamente, por deficiência vocabulária, *um caricaturista* e que é, por tendência natural, um pintor e um escultor – expõe um pastel decorativo, de grandes dimensões, que merece registo especial, pelo colorido esplêndido e pelo movimento bem marcado das figuras” (poderá tratar-se de parte do projecto de quatro painéis decorativos para a sede do *Jornal de Arganil*).⁷⁷

- Stuart Carvalhaes (1887-1971)

Para além de duas aquarelas, sabe-se apenas de “um painel egípcio” a pastel (*A Opinião*).

- Fernand Thibaut (18??-19??)⁷⁸

Belga. Nuno de Oliveira falou de telas a óleo com “paisagens ricamente decorativas”. Falcão destacou uma, *Margens do Iser* (i.e., o rio Yser, entre a França e a Bélgica), “que define bem a sua individualidade. Ali há vida, há luz, há juventude e beleza!”.

6.3 Comentários críticos a Almada Negreiros

A galeria não foi, ao contrário do propalado, um “Salão dos Futuristas”, mas Almada (1893-1970) sim, estava imbuído de futurismo, e sobre isso tinha sido assertivo em Março na resposta a um inquérito de Carnaval do *República* sob o mote “Que costume eu gostava de usar e em que época viver”: “Detesto a banalidade da vida contemporânea, com a sua imutabilidade, a sua mecânica regular de peça de relógio, que priva o espírito de poder voar, de subir ao seu verdadeiro éter, que a Originalidade, a Individualização, o Ego-tismo, o Unicismo [*sic*], e torna parecida a minha, a sua cara, a cara daquele com a cara de toda a gente. É horrível. É a fase da Mediocridade imponente e senhora... Por isso abomino a Civilização. Sobre ela eu desejara cair como um bárbaro sobre Bizâncio e depedacá-la, saquear as suas riquezas, lançar-lhe fogo – Nero! Nero! Incendiando Roma, tu foste um bárbaro também, oh, meu irmão! – e assim iniciar no mundo o ciclo vitorioso do Futurismo. O que eu daria, meu amigo, para viver no ano 2000!”.⁷⁹ Na prática, estava ali um quase-anúncio do seu *Ultimatum Futurista* de 1917.

Não que esse estado mental se revelasse *de facto* nas obras expostas na Galeria, ou seja, não seguia os preceitos da pintura futurista italiana. Mas nem por isso a *crítica* soube como tratá-las. (O próprio Vianna, em carta aos Delaunay de 1915, comentou: “Negreiros travaille, mais il écrit beaucoup plus qu’il ne peint. (...) Ses études en peinture, je les aime moins; je les trouve trop compliquées... intéressantes, mais trop littéraires”).⁸⁰ Havia as “coisas estranhas e incompreensíveis do Sr. Almada Negreiros” (*O Século*), ele que



Figura 7. A capa de Almada Negreiros para o número espécie de *Contemporânea* sugere o tipo de trabalho que expôs na Galeria das Artes. *Contemporânea*, Maio de 1915

era um “caricaturista, a par de muitos, que precisam de intérprete para os compreendermos, [apresentando] traços, inovações, ousadias, que principiando quase por nos escandalizar acabam por nos fazer sorrir. É um sorriso discreto” (*Diário de Notícias*),⁸¹ ou “inevitável confusão” (*Diário Nacional*, a propósito da peça *Fumador de Ópio*, a única publicação que a menciona). Outros foram mais positivos: referiram-se a “certos estudos de cabeças, que vale” (*A Luta*) ou “aguarelas e desenhos (...) cheios de movimento e verdade. São inspirados por um traço e desenvolvem a sua acção em torno duma linha simples e febril” (*A Opinião*).

No *República*, Nuno de Oliveira, imóvel na crença de que fazer arte é gerar o belo (o que quer que isto significasse para ele), atacou: “Futurista ou qualquer outra coisa, Almada Negreiros – de cujos méritos se não dúvida e que não há muito tempo ainda *snobisava* figuras com uma rara elegância de traço e que é, dentre os mais novos, o mais ávido e rico de cultura –, ou faz piruetas à expectativa pública ou procura apenas comunicar com os iniciados e devotos do novíssimo rito. Vão talvez dizer-me que há ali, desculpando a incompreensibilidade, segura firmeza nas linhas, audácias estranhas de concepção, perdulárias opulências de colorido. Mas tudo isso vale apenas quando posto ao serviço da arte – criadora de beleza – e Almada Negreiros, mesmo quando, raramente, se desvenda aos olhos profanos, capricha em exhibir aleijões e disformidades”. O problema de Almada – melhor, de Nuno de Oliveira –, enfim, era o vazio gerado pela “lamentável confusão entre novidade e absurdo”: eram “os uivos da turba-multa por entre o desdém das élites”. Oliveira, com ou sem monóculo, demonstrava em pleno, num país sem um Apollinaire, que em 1916 a *crítica* dominante era menos dos começos do século XX do que do pós-século XIX.

A resposta a Oliveira, sem o nomear, foi claramente a de Victor Falcão n’*Atlântida* (posterior

à de Bettencourt, analisada a seguir). “Almada Negreiros é, dos artistas novos, aquele que mais tem irritado o público lisboeta, considerando, é claro, como público o meio quarteirão de peralvilhos atrevidos que chamam *críticas de arte* às baboseiras que escrevem nas gazetas”. Para Falcão as qualidades de Almada – artista que “trabalha”, “cria”, “estuda” – abalavam o “desventurado país de assimiladores intelectuais em que vivemos”. “A obra de Almada Negreiros – ouçam isto os seus detractores inconscientes – é lógica e tem sequência.” O comentador explicou que o artista tinha tudo alcançar fortuna como “o pintor retratista da moda”, se quisesesse, mas ele estava acima: “um esteta completo não pode ser nunca um funâmbulo da Arte”. A alta capacidade de Almada passava por isto: “Reproduzir, sobre tela, um cacho de uvas de maneira a provocar-nos o apetite de as comer, denota – *habilidade*. Dar só pela combinação e pela distribuição das tintas (...) sem delinear figuras – a impressão vivaz de uma feminina cena luxuriante – revela *génio*. E isto, que é difícil, tem conseguido sem esforço, naturalmente, Almada Negreiros. Eis porque ele é incompreendido do vulgo e rebaixado pelos pelotiqueiros da crítica”.

“Incompreendidos” fora a palavra exacta de Rebelo de Bettencourt n’O *Século* nocturno para sumarizar todo o movimento da Galeria. Almada “ocupa nesta exposição o lugar de honra”, com muito elogio: “visão inteiramente nova”, “artista estranho e original [que] tem de ser colocado à parte (...) e fora de todas as escolas”, “arte bizarra e sentida, voluptuosa e vibrante”, “artista completo com a ciência do desenho e a compreensão da cor”, “faíscas de génio que são assombros”. Bettencourt foi o único a identificar e descrever – embora de maneira *literária* – alguns dos desenhos e a aquarelas Almada. *Luxúria dos Sons*: “uma mulher apaixonada e inquieta (...) corpos nus abraçam-se e abraçados rolam pelo chão”. *O Beijo de Volúpia*: “corpos alongados pelo desejo abraçam-se e beijam-se”. *Cabeça de Pierrot*: “que pensamentos povoam aquela cabeça enigmática e sinistra?”. *Uma Torre de Igreja*: “indubitavelmente uma obra-prima (...) dá-nos a impressão de a vermos através duma velocidade doida, desenhada a traços de indecisão, por um crepúsculo cinzento e mole”. Falou também de *Sensibilidade das Sedas* – “um sensualismo ardente, feito dum prazer que é quase dor e duma ansiedade que é quase desespero –, título semelhante ao desenho *A Idade da Seda* que figura na capa do número espécime de *Contemporânea*, de 1915, e que, aliás, foi exibido nesse ano no Salão dos Humoristas do Porto,⁸² mas não é possível determinar se é o mesmo. (Este texto de Bettencourt tem outra importância: foi o que o aproximou dos modernistas – antes de publicá-lo não conhecia Almada –, conduzindo-o a colaborador de *Portugal Futurista*).⁸³

Quanto às outras duas obras de Almada de que se conhece nome e descrição, essa é uma informação directa de Hernâni Cidade dada em 1970 (embora tenha erradamente reduzido a Galeria das Artes à “segunda exposição [individual, i.e.]” do artista): “Lembro o seu quadro *Uma Inglesa na Praia* – representada por um traço particular erguendo-se de uma linha horizontal, e

do quadro *Cena num Túnel* – uma tábua quadrangular pintada de preto...”.⁸⁴ (Fica por esclarecer o grau de humorismo, ou de todo, nestas peças, e é inevitável pensar no famigerado *Quadrado Negro* de Kasimir Malevich, de 1915, sendo impossível saber se Almada soube dele na época.)

7. ECLIPSE, E UMA PROPOSTA A DESORAS

O encerramento e a abordagem simultânea de Souza-Cardoso

O impacto inicial dissolveu-se em finais de Setembro. Chegado Novembro, apenas (tanto apurou-se) o artigo de Nuno de Oliveira no *República* (dia 4) deu notoriedade à Galeria. A venda de obras não foi assinalável. Como dito, experimentou-se renovar a exposição, embora não se saiba quais peças e artistas entraram e saíram, mas a alteração deve ter sido mínima, comparando o referido por Victor Falcão na *Atlântida* de Dezembro com a imprensa anterior. Isso aconteceu a 10 de Novembro, como se leu, por exemplo, n’*A Capital*, num breve artigo: “Coincidindo com a renovação dos quadros expostos, realiza-se amanhã, 10 do corrente, na sede da Galeria das Artes, Salão Bobone, das 16 às 18 horas, o primeiro concerto musical da série que a direcção daquela instituição resolveu levar a efeito. Estão convidados a assistir os membros do corpo diplomático, críticos e amadores d’Arte. A entrada é feita por convites”.⁸⁵ Repare-se no *upgrade* para “instituição” – palavra usada em comunicado de imprensa ou escolha do jornal? –, afirmando a intenção perdurável da Galeria. O “concerto musical”, talvez um recital coordenado por Ruy Coelho, fazia parte de uma “série”, confirmando o projecto extenso. A natureza exclusiva da reabertura, em particular destinada a diplomatas – uma classe profissional com poder de compra –, em tudo apontou para promover vendas.

Ora, foi neste exacto período que Amadeo de Souza-Cardoso se aproximou de Pacheco. A 11 de Novembro, um dia antes do encerramento da sua exposição *Abstraccionismo*, inaugurada a 1 no portuense Salão-Jardim Passos Manuel, escreveu-lhe:

Enviei-lhe há dias um livro de reproduções e catálogo da minha exposição no Porto. O livro está esgotado. Mas de 25.000 pessoas têm visitado a exposição, isto a calcular pelas edições dos catálogos que não foram distribuídos a todos os visitantes. Em suma, tem nascido e remexido o Porto o facto da exposição.

Não me tem posto V. ao corrente do movimento da sua Galeria, parece-me que teria muito mais sucesso se o J. Pacheco organizasse exposições individuais.

Devo retirar para Paris no fim do corrente mês, o mais tardar começos do próximo, já tenho passaporte para esse fim. Negociantes de quadros de Nova Iorque pedem-me obras sem demora que tenho de satisfazer com a maior brevidade.

Quer o José Pacheco abrir na Galeria uma exposição minha? Em caso

*afirmativo seria para já e trataríamos imediatamente do assunto. Claro está que precisaria de toda a Galeria e mesmo assim talvez não fosse bastante para o número de obras de que disponho. Bem entendido que as condições seriam os tanto por cento, mas sem tómbolas nem nada mais do que os tanto por cento estipulados. Parece-me que teria sucesso esta exposição em que trabalharíamos reciprocamente. Tenho grande urgência, pelas razões que acima cito, de uma resposta sua concreta e peço-lhe que a dê sem falta na volta do correio.*⁸⁶

As ditas “25.000 pessoas” seriam um exagero, mas a exposição de facto atraiu imensa gente, e também é certo que o pintor tinha relações com o mercado norte-americano desde que levara obras ao chamado Armory Show de 1913 (Chicago, Boston e Nova Iorque), a gigantesca mostra que introduziu o modernismo europeu aos EUA. Toda a argumentação devia convencer Pacheco a realizar um *bom negócio* - e rigoroso, “sem tómbolas”, ou seja, as vendas seriam a preço fixo e sem licitações. Nada aconteceu. O investigador Luís Damásio explica: “Não sabemos a resposta de Pacheco. Mas, por influência dos amigos [de Souza-Cardoso], em especial Adriano de Magalhães e Menezes de Lencastre e alguns jovens integralistas, como António Sardinha (1887-1925), João Mendes da Costa Amaral (1893-1981), Alfredo Guimarães (1882-1958), entre outros, Souza-Cardoso ficou ‘convencido’ que seria melhor expor na Liga Naval sediada no Palácio dos Souzas de Calhariz (...) Amadeo sabia que os sócios da Liga Naval, um clube náutico, eram ‘chiques’, oficiais da Marinha, intelectuais ou pessoas de um estrato social elevado, isto é, de lugares ‘requintados com cunho aristocrático’ muito do agrado de Amadeo”.⁸⁷

É um facto: ignora-se a reacção de Pacheco à proposta. Talvez a decisão de encerrar a Galeria já existisse quando Amadeo lhe escreveu. Ou pode até imaginar-se tê-la aceite e, pela razão apontada por Damásio, no fim ter concordado com a mudança de ideias de Amadeo por causa da limitação de espaço para tantas obras (ou apenas porque dedicar a Galeria a um só artista contrariava o plano empresarial). De qualquer modo, para o pintor tudo se jogou na procura de um melhor público potencialmente comprador, o mesmo que motivou Pacheco na “reabertura” da Galeria. A exposição de Amadeo inaugurou a 4 de Dezembro, encheu páginas de jornais, mas nada disto os afastou, incluindo saber-se (hoje) que João do Amaral, um dos sócios da Galeria das Artes, influenciou Amadeo na escolha da Liga Naval. Por esses dias Almada, que lançara um manifesto sobre a exposição (que terá pensado ele, enquanto sócio, sobre a proposta de Amadeo a Pacheco?), organizou um jantar em sua casa em honra do pintor, a que atenderam, entre outros, Pessoa, Coelho, Ayres Pinto da Cunha, Gonçalo de Mello Breyner, e Pacheco.⁸⁸

Sem Amadeo, sem clientes, sem mais atenção jornalística, a Galeria não passou de meados de Novembro. Não se conhecem notícias sobre o fecho, logicamente devido ao insucesso comercial. A 20 já tinha inaugurado no

Salão Bobone outra exposição, não relacionada, do pintor Gilberto Renda.⁸⁹ E imediatamente a seguir a Amadeo, na mesma Liga Naval, abriu uma mostra de escultura de Diogo de Macedo (que teve logo uma peça comprada para o Museu de Arte Contemporânea à ordem do director, Columbano Bordalo Pinheiro).⁹⁰

8. REACÇÃO PÓSTUMA

Um caso isolado

Apesar do vazio noticioso, o encerramento foi lamentado quatro meses depois, em Março de 1917, numa apreciação em lugar nada óbvio, a *Revista de Turismo*, por Mário de Montalvão (sobre o qual não se conseguiram dados biográficos), um colaborador que assinava a secção “Artes e literatura”. O pragmatismo do texto é tão inesperado quanto o lugar de publicação e, em boa verdade, é capaz de ser a análise mais objectiva da Galeria das Artes, sob o ângulo social e comercial, desde 1916 até ao presente.

“Não é nosso intento fazer uma apreciação póstuma dessa exposição que – não sabemos por que motivos – deixou de existir; mas o nosso desejo é, muito simplesmente, avaliar o facto pelo que ele tinha de benefício como factor económico para os interessados, e, ainda, pelo que representava como subsídio para o nosso acanhado meio.” Apontando dois principais entraves ao público para acompanhar em contínuo a produção artística em Portugal – a restrição das exposições à temporada e o facto de apenas os “grandes” possuírem meios para manterem ateliers visitáveis –, bem como o problema da pintura dominar as mostras e “nos capítulos de desenho e escultura, nada se vê, nada se sabe e ninguém conhece os artistas portugueses – salvo os que se acham de há muito consagrados”, Montalvão celebrou a Galeria por se ter destinado “a unir as pequenas parcelas artísticas que se achavam dispersas (...) procurando-se na permanência da exposição” melhor notoriedade para os autores e espaço para “apreciadores e compradores”. Por isto a Galeria “representava-se exuberantemente sob dois aspectos: o moral e o económico”. Montalvão não achava que o fim fora provocado por pressão “dos mestres que, escravos da sua escola, não podem admitir idealismos que eles consideram utópicos”. Antes: “É natural filiar-se o fim dessa exposição, talvez, em uma má administração”.

“A Galeria das Artes deve continuar a existir”, defendeu. No limite, “se não o pode fazer por falta de forças próprias, os interessados que combinem e solicitem a protecção oficial”. Tudo isto porque a iniciativa era “do interesse nacional” e, por fim, recentrando o comentário no espírito da publicação onde surgiu, porque tal objecto merecia “as maiores atenções nos países que procuram tirar do turismo todo o proveito que é possível, e dar às Artes o seu justo valor”.⁹¹ Esta reacção foi, aparentemente, um caso isolado, e até pré-anunciadora do relativo vazio de exposições colectivas em Portugal nos anos seguintes, por oposição ao mais preenchido 1916.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A galeria, o galerista, a SNBA, a indústria, e Almada

Todos estes dados concorrem para a lógica excêntrica da Galeria das Artes, mas é necessário observá-la no âmbito alargado da vida cultural da época para se inferir ideias eventualmente conclusivas (que certamente não encerram o debate).

Galeria (e não sala de exposição)

“Há pouco quem compre, não existem galerias particulares dignas desse nome, e portanto, falta o principal estímulo à arte que nem só de glórias pode viver.” A frase é de 1891, da revista *O Ocidente*, num comentário à primeira exposição do Grémio Artístico de Lisboa, e mantinha-se válida em 1916.⁹² Foi nesse vazio que a Galeria das Artes aconteceu. Havia, sim, desde o século XIX, “salas de exposição com continuidade”, como ensina José-Augusto França, mas não “galerias de arte especializadas”.⁹³

Em vez de recorrer ao lugar-comum do termo *pioneirismo*, será mais correcto dizer que a Galeria das Artes *antecipou-se* (e logo *desantecipou-se*) em Portugal à ideia plena de galeria comercial em relação à Galeria UP de António Pedro, António Castro Fernandes e Thomaz de Mello em 1933 (mas também de breve duração, três anos, seguindo-se novo vazio), historiograficamente dita a primeira do género no país (que, no seu material de comunicação, já se apresentava “Galeria de Arte”; por coincidência, como o Salão Bobone, também na Rua Serpa Pinto, números 28-30). A Galeria das Artes foi, para todos os efeitos, o único espaço comercial da primeira geração modernista pensado objectivamente como tal.

Galerista (e não curador)

Pacheco não foi *curador* ou *comissário* (termos, aliás, neste contexto, alheios à época). Não se conhece discurso curatorial específico sobre a exposição na Galeria das Artes. Quando muito, foi reconhecido como *director artístico* (termo mais usado), presumivelmente por delegação de Almada e Soares. Poder-se-ia decrever o seu papel como sócio-gerente/promotor de uma galeria comercial e, por isso, galerista (embora a palavra também não tivesse o uso actual).⁹⁴

O âmbito mercantil ficou desde logo claro em entrevistas (*República* e *A Capital*) onde se afirmou o propósito generalista do espaço, por oposição a uma galeria de *tendência*. Acolher-se-iam “todas as formas de arte antiga, moderna e contemporânea”, de “todos os [tipos de] artistas”. Havia intuito “industrial ou comercial” porque a natureza lucrativa serviria para sustentar a difusão da “influência espiritual e estética” da Galeria através da divulgação de “obras de beleza e elegância” - mas este era um programa propositadamente vago, ainda que fosse transparente o carácter *avançado* da iniciativa. Sobre a estratégia, arrisque-se esta interpretação: os expositores *modernistas*

seriam o chamariz para um desejado sucesso comercial mais fácil de executar com a venda de obras dos, passe a expressão, *menos modernistas* (recorde-se José-Augusto França: esta foi uma “*entente* comum das várias situações modernistas”). Pacheco, portanto, galerista no sentido futuro, com o duplo propósito de gerar lucro e financiar artistas emergentes (incluindo ele mesmo), e galerista por força das circunstâncias por ele mesmo geradas. O mais ou menos próximo que esteve da aplicação de um critério curatorial à Galeria foi, como visto, no anúncio de uma suposta exposição de futuristas para Janeiro de 1917.

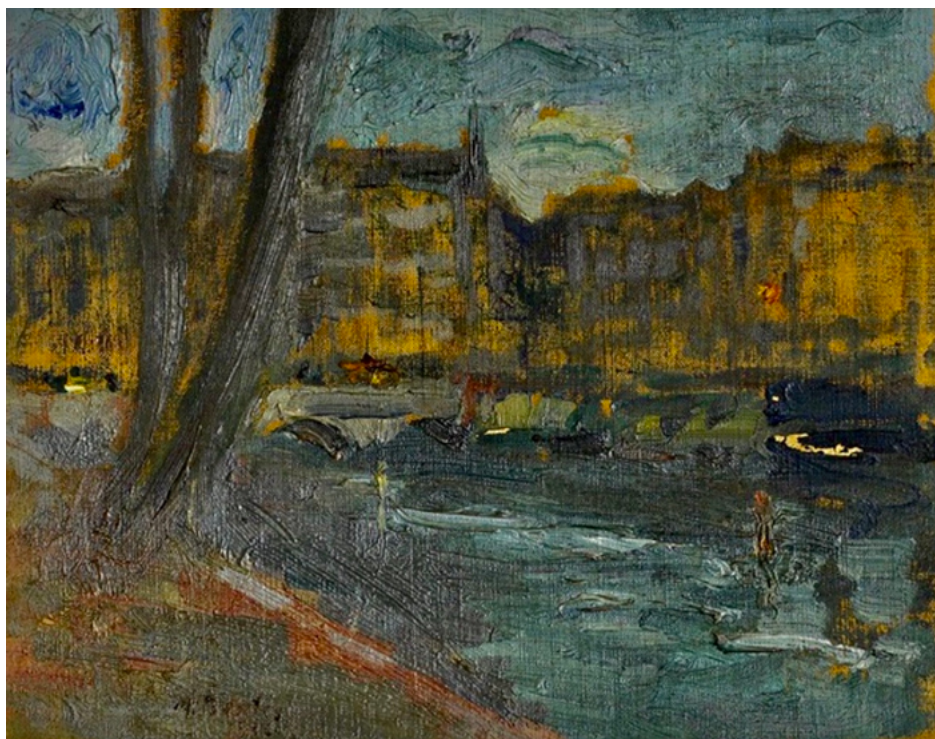
GA contra SNBA

Repita-se, como percebido nas declarações da época, que o impulso primário da Galeria era límpido: criar uma alternativa à SNBA, tentando mudar os parâmetros de acesso expositivo, de organização directiva e do mercado.

Em teoria, o salão anual da SNBA valorizava os artistas capazes de passar pelo filtro do concurso de admissão, fosse pela *licença* institucional ou pela atenção gerada na imprensa. A Galeria das Artes, não deixando de ser selectiva, pretendeu um crivo mais liberal e, principalmente, acolhedor de expressões não seguidoras do conservadorismo estético, talvez num esforço de redesenhar o jogo de cotação de obras, para o qual devia contribuir a natureza permanente do espaço enquanto *praça* anti-sazonal. O conceito empreendedor – uma sociedade – emulou a orgânica da SNBA, mas constituiu a sua cúpula com agentes *novos* e diversos: artistas da modernidade (Almada, Soares, Pacheco), um compositor não-alinhado (Coelho), um elemento da *intelligentsia* anti-republicana (Amaral), outro da aristocracia esclarecida (Ayres), e, tudo indica, um investidor burguês (Rodrigues). Não houve, evidentemente, qualquer efeito sobre a SNBA, e sublinhe-se que a Galeria das Artes nunca foi um *salão de recusados*: praticamente todos os que ali estiveram expuseram, numa ou noutra altura, no salão da SNBA.

A instituição da Rua Barata Salgueiro era uma “muralha da China”, para usar a metáfora de um comentador d’*A Opinião* que, sob o pseudónimo de “Vasari” (ignoramos a identidade), escreveu, 20 dias após a abertura da Galeria das Artes (sem referi-la): “Hoje, apesar da tremenda crise económica que atravessa a vida portuguesa, as exposições constituem verdadeiro sucesso (até de venda), a contrastar infelizmente com a qualidade da mercadoria impingida, pois que a dedo se aponta um ou outro trabalho que se salva do *mare magnum* da patricagem que o júri complacente deixa entrar pela grande porta do favoritismo para não desgostar *mestres e discípulos*. (...) [A SNBA defende] os interesses de meia dúzia de consagrados, em detrimento da Arte e dos sagrados interesses do país. São eles quem tudo manda, são eles que mantêm ainda a *Muralha da China* que mudou apenas na cor”.⁹⁵

O próprio Pacheco comentou em carta a Vianna em Maio: “A Exposição da Sociedade [deste ano] é um horror exceptuando Milly Possoz e Dordio



Gomes⁹⁶ – e note-se que nesse salão participaram dois da Galeria, Elisabeth Carneiro e Raphael Rodrigues. Em 1921 Pacheco encabeçou, a par de António Ferro, o histórico “Comício dos Novos”, o debate público sobre a frustrada tentativa de *take over* da SNBA, um dos momentos mais complexos do modernismo português. A Galeria foi, de certa forma, um dos começos desse processo.⁹⁷

Fugaz como todas as coisas do modernismo, a Galeria das Artes distinguiu-se enquanto esforço empresarial – e talvez *profissionalmente* reactivo ao falhanço da continuidade de *Orpheu* e da *Contemporânea* inicial – e teve em Pacheco o agente de campo de uma sociedade nascida de uma ideia original dele, de António Soares e Armando de Basto (com este último Pacheco terá, suponha-se, visitado e absorvido o exemplo das

Figura 8. Um óleo de Manuel Bentes de 1916, possivelmente na linha do exposto na Galeria das Artes. *ArtNet* (artnet.com)

galerias Bernheim-Jeune e Berthe Weill, acolhedoras da vanguarda em Paris). Um esforço lançado mais contra o *establishment* do mercado artístico do que contra o mercado de ideias impugnado por *Orpheu*.

O ano de 1916 viu um relativamente feliz alinhamento de circunstâncias, com exposições modernas em número superior (considerando a pobreza habitual), para além da da Galeria: os salões d’Os Fantasistas e o II de Modernistas no Porto, as duas de Souza-Cardoso, a de Macedo (procurando também a notoriedade da selecta Liga Naval), e até o anúncio da exposição da revista *Alma Nova* (prevista para Dezembro, inaugurada em Janeiro), tudo antecedido pelo breve momento em que *A Ideia Nacional* pareceu vir a ser a nova revista da ala plástica modernista. Mas o mercado, o gosto vigente, não permitiu a dinâmica ensaiada, nomeadamente a de Pacheco, e, em todo o caso, a ambição dos modernistas precisou de retomar o caminho da afronta em 1917, mais eficaz no território da literatura, do manifesto e da conferência (i.e., da *performance*), ano esse, note-se, algo vazio nas actividades de Pacheco, apenas associando-se a *Portugal Futurista* com a publicidade de página inteira na revista (mantendo o *k* no nome mas, em vez de “Artista pela Graça de Deus”, “Architecto”) e co-assinando o manifesto *Os Bailados Russos em Lisboa* com Coelho e Almada (que na prática era só de Almada).

Pacheco ainda tentou uma espécie de ressurreição da Galeria das Artes – ou melhor, do imaginado Círculo de Belas-Artes de Lisboa da génese – em 1919, numa Sociedade Portuguesa de Arte Moderna cheia de planos expositivos, concertos e conferências, “de orientação modernista e nacionalista”, organizada por ele, o poeta Acácio Leitão e o pintor Manuel Jardim, e que, mais uma vez, contou com o apoio da “aristocracia nova”, entre ela o casal Sophia Burnay e Thomaz de Mello Breyner,⁹⁸ Helena de Castelo Melhor, condes e condessas, titulares vários.⁹⁹ O projecto foi anunciando na imprensa mas nunca saiu do papel.

A derradeira iniciativa expositiva de Pacheco, posterior ao *museu* do Café A Brasileira em 1924-25 (co-pensado com o jornalista Norberto de Araújo; e mais coisas tentou, ou esboçou, antes e depois) – e se calhar aqui já se poderia classificá-la de experiência curatorial – foi o II Salão de Outono de 1926 (reflectido depois no *museu* do Bristol Club), sob a égide da revista *Contemporânea*, que, paradoxalmente (ou não), teve lugar na SNBA, como o salão homónimo do ano anterior que não pode organizar por doença, passando a responsabilidade a Vianna – o Vianna que, *et lasse*, motivara em Pacheco e Ferro o ataque de 1921 à SNBA por ter sido rejeitado como sócio. Nesse 1926 já decorria a *normalização modernista* entre o gosto dos compradores e consumidores de arte e de imprensa *elegante* (o que explica o sucesso das segunda e terceira séries de *Contemporânea*), exactamente o contexto social que faltara à Galeria das Artes (e *elegante* era a palavra de eleição de Pacheco desde a primeira tentativa da revista em 1915, ela mesma uma espécie de antecedente idealista da Galeria).

Almada escreveu muito famosamente em 1917 na dedicatória a Pacheco em *A Engomadeira*: “- Nós três somos de Paris!” (o outro era Sá-Carneiro). Disse existirem poucos como Pacheco capazes de “bem avaliar aqueles que são uma selecção dos bons aspectos de Paris”.¹⁰⁰ Não se pode dizer que não o tenha tentado com persistência. Aliás, Pacheco foi ter com Almada a Paris, e a Biarritz, em 1919, e trabalharam lá juntos. Mas essa é outra história.

Agradecimentos

Agradeço a Kim da Costa Carneiro, Pernille Carneiro e Matilde de Mello pelas informações sobre Elisabeth Vest Carneiro; a Joaquim Agostinho da Rocha sobre Raphael Rodrigues; a Eduardo Cardoso Mascarenhas de Lemos sobre Ayres Pinto da Cunha. Uma especial palavra de apreço à Prof.^a Dr.^a Cristina Azevedo Tavares (FBAUL) pelo apoio na execução deste texto, originalmente produzido (em versão mais extensa) para a sua disciplina no mestrado supra.

EXPOSITORES E OBRAS NA GALERIA DAS ARTES

Dados recolhidos da imprensa

ARTISTA	TÉCNICA	COMPOSIÇÃO	OBRAS DESCRITAS
Almada Negreiros	aguarela desenho	estudos	O Beijo de Volúpia (n.º 51) Sensibilidade das Sedas (n.º 71) Luxúria dos Sons (n.º 76) Cabeça de Pierrot (n.º 77) Uma Torre de Igreja Uma Inglesa na Praia Cena num Túnel Fumador de Ópio "estudos de cabeças"
José de Andrada	óleo	estudos	"estudos (...) (género antigo)"; "pinturas antigas" (n.ºs 46 e 47)
Jorge Barradas	?	estudos croquis bilhetes postais	- postais impressos com temas regionais: "uma figura de minhota, uma ovarina"
Armando de Basto	?	estudos	?
Manuel Bentes	óleo	estudos paisagem urbana	Campos Elíseos à Noite (n.º 85)
Elisabeth Vest Carneiro	?	estudos	?
Alice Rey Colaço	aguarela óleo	estudos retrato	"estudo de mulher"
Etelvína Pacheco	óleo (?) modelação (pano)	estudos natureza-morta bonecas	"laranjas"
José Pacheco	desenho modelação (pano, arame)	projecto bonecos	Projecto para um Palácio de Festas da Cidade de Lisboa no Parque Eduardo VII Bonecos articulados em feltro: "o polícia, o cangalheiro, o democrático e o aguadeiro"
Raphael Rodrigues	?	?	?
Francis Smith	óleo	paisagem	O Meu Jardim
António Soares	escultura em gesso pastel	máscara painel	Máscara em gesso de Eça de Queirós "pastel decorativo de grandes dimensões"
Stuart Carvalhaes	aguarela pastel	?	"painel egípcio"
Fernand Thibaut	óleo	paisagem	Margens do Iser (i.e., Yser)

Notas

¹ CHRISTO FILHO, Francisco Homem. "A Ideia Nacional." *A Ideia Nacional - Revista monárquica semanal ilustrada - Política, arte, literatura, modas, elegâncias, sport*, dir. Homem Christo Filho, ano 2, 2.ª série, n.º 19, p. 4, 6 de Abril. Lisboa: Homem Christo Filho e Domingos Carvalho Megre, 1916. A "plêiade" era: "Almada Negreiros, Bill [pseudónimo não identificado], Jorge Barradas, Diogo de Macedo, Eduardo Vianna, António Soares, Armando de Basto, etc."..

² Na secção "Artes e artistas", ilustrando uma "carta" de Almada a Pacheco, com a legenda "Madame Delaunay-Terk - Robe e voilette de cores simultâneas", ela envergando a respectiva criação; *A Ideia Nacional*, n.º 20, p. 6, 6 de Abril de 1916.

³ Carta de José Pacheco a Sonia Delaunay, 26 de Março de 1916. AA.VV., *Correspondance de Quatre Artiste Portugais - Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, org. e notas Paulo Ferreira, p. 117. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais/Presse Universitaires de France, 1981.

⁴ FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo de Souza-Cardoso, o Português à Força - Almada Negreiros, o Português sem Mestre*, p. 156. Lisboa: Imprensa Nacional, 2020. Trata-se da edição refundida da edição conjunta (Venda Nova: Bertrand Editora, 1983); o volume sobre Almada é originalmente Lisboa: Estúdios Cor, 1974. Sobre as passagens citadas, ver "A Contemporânea e os magazines do seu tempo". *Revistas, Ideias e Doutrinas - Leituras do pensamento contemporâneo*, coord. Zília Osório de Castro, Luís Crespo de Andrade, p. 191. Lisboa: Livros Horizonte, 2003; e *A Arte em Portugal no Século XX - 1911-1961*, p. 48. Lisboa: Livros Horizonte, 2009. Ver também, do mesmo autor e sobre o mesmo assunto, "Contemporânea e os anos 20 portugueses". *Revista de Comunicação e Linguagens*, dir. Adriano Duarte Rodrigues Lisboa, ano 8, n.ºs 12/13, p. 161, Janeiro:

Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa/Edições Cosmos, 1991.

⁵ MACEDO, Diogo de. *Cadernos de Arte - IX - Armando de Basto*, pp. 21-22. Lisboa: s.n., 1953. Em rigor, Macedo referiu-se à galeria antes, brevemente, na década de 40: "No Salão Bobone fundara-se a Galeria das Artes, com aspecto de exposição permanente e com quadros dos mais atrevidos. A par dos portugueses, o belga Thibaut e o brasileiro Andrada, apareciam com outros mais novos: Elisabeth Carneiro, Etelvina Pacheco, Raphael Rodrigues, Ruy Vaz, etc.. Desta actividade surgiria uma efémera Sociedade Portuguesa de Arte Moderna, com uma comissão de honra escolhida entre senhoras da nossa melhor sociedade, alguns literatos e muitos artistas"; "Subsídios para a história da arte moderna em Portugal - III". *Aventura*, dir. Ruy Cinatti, ano 1, n.º 3, p. 155, Julho. Lisboa: Ruy Cinatti, 1943. Referiu-a também em "Notas de arte - (...) - Uma revolução na arte". *Ocidente - Revista portuguesa mensal*, dir. Manuel Múrias, ano 17, n.º 219, pp. 23-24, Julho. Lisboa: Herdeiros de Álvaro Pinto, 1956.

⁶ VASCONCELOS, Flório de. "Depois do futurismo". *Cidade Nova*, dir. Carlos Amado, série 5, n.ºs 1-2, pp. 74-81, Janeiro-Março. Coimbra: Fernando Pacheco de Castro, 1957.

⁷ NOBRE, Gustavo. "José 'Pacheco'". *Colóquio/Artes*, dir. José-Augusto França, ano 7, n.º 35, pp. [?], Dezembro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. Reproduzido em: *Portugal Futurista - Edição facsimilada*, sem n.º p.. Lisboa: Contexto, 1990; AA.VV.. *Pacheco, Almada e "Contemporânea"*, coord. Daniel Pires, António Braz de Oliveira, pp. 43-57. Lisboa: Centro Nacional de Cultura/Bertrand Editora, 1993.

⁸ COVAS, Maria João. *Depois de 'Orpheu' (1916-1933)*, dissertação de doutoramento, pp. 47-52. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

⁹ BAPTISTA, Paulo Ribeiro. “O modernismo em cena - Teatro e dança na obra de António Soares”. AA.VV.. *Entre-acto Modernista - O teatro e dança na obra de António Soares*, coord. José Carlos Alvarez, pp. 28, 70, notas 17-22. Lisboa: Museu Nacional do Teatro e da Dança/ Direcção-Geral do Património Cultural, 2017.

¹⁰ DIAS, Fernando Rosa. “O futuro dos humoristas - O humorismo enquanto modernismo”. *Os Humoristas de 1912 e o Futuro da Memória - Ciclo de conferências & exposições de arte*, coord. José Quaresma, p. 36. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012. JÜRGENS, Sandra Vieira. *Instalações Provisórias - Independência, autonomia, alternativa e informalidade - Artistas e exposições em Portugal no século XX*, p. 147, nota 130. Lisboa: Documenta, 2016; DUARTE, João Augusto Outeirinho Ferreira. *As Exposições de Arte na 'Ilustração Portuguesa' - 1914-1918*, dissertação de mestrado, vol. I, p. 35. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas de Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017; RAMIRES, Maria Luísa Santana. *Galerias de Arte em Lisboa - Passado e presente*, dissertação de mestrado, p. 14. Lisboa: Departamento de História do ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa, 2018.

¹¹ SANTOS, Mariana Pinto dos. “Contrastes simultâneos e futurismos”. AA.VV.. *O Círculo Delaunay*, cat., p. 154, nota 3. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2015. Ver em AA.VV.. *Amadeo de Souza-Cardoso - 2016-1916 - Porto-Lisboa*, cat., coord. Maria João Vasconcelos. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis/Blue Book, 2016; SILVA, Raquel Henriques da. “Celebrar Amadeo - 1916-2016”, p. 27; SOARES, Marta. “A pintura entre o cinematógrafo e a colecção oceanográfica - As exposições de Amadeo de Souza-Cardoso no Jardim Passos Manuel e na Liga Naval Portuguesa”, pp. 43, 67, 70, 81. DAMÁSIO, Luís. “A primeira exposição de pintura moderna em Portugal”. *1.º Congresso Internacional Amadeo de Souza-Cardoso - Centenário da "Exposição de Pintura (Abstraccionismo)*

Porto 1916”, coord. Maria Leonor Nunes, Celso Santos, Luís Damásio, p. 43. Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2018.

¹² HENRIQUES, Marisa das Neves. “Two futurists fallen into oblivion: José Pacheco and Santa Rita Pintor”. *International Yearbook of Futurism Studies*, dir. Günter Berghaus, n.º 3, pp. 416-444. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2013. GALHOZ, Maria Aliete. “O momento poético do *Orpheu*”. *Orpheu - Edição facsimilada*, 2.ª ed., p. xxviii. Lisboa: Contexto, 1994.

¹³ SÁEZ DELGADO, Antonio. “Arquitectura de lo invisible - (La sintonía de la vanguardia hispánica alrededor de Contemporânea”. *Anuario de Estudios Filológicos*, dir. [?], ano 17, n.º 18, pp. 407-422. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1995; *Órficos y Ultraístas - Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, p. 176. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999; “Fernando Pessoa, el ultraísmo y la pintura”. AA.VV.. *Pessoa - Todo Arte Es una Forma de Literatura*, cat., eds. João Fernandes, Mercedes Pineda, pp. 264-274. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2018. CERDÀ SUBIRACHIS, Jordi. “Simultaneísmo y modernidad literaria en la Península Ibérica (1914-1918)”. *Aula Ibérica - Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*, ed. Ángel Marcos de Dios, p. 526. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007; “Mouvement de nouveauté”. *Suroeste - Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, eds. Antonio Sáez Delgado, Luís Manuel Gaspar, p. 219. Madrid/Mérida: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Junta de Extremadura - Consejería de Cultura y Turismo - Dirección General de Patrimonio Cultural, 2010.

¹⁴ ANÓN.. “Uma iniciativa interessante - O que vem a ser a *Galeria das Artes* - Alguns dedos de conversa com o moço arquitecto José Pacheco”. *República*, dir. interino Eduardo de Sousa, ano 6, n.º 2030, p. 1, 8 de Setembro. Lisboa: Empresa de Propaganda República, 1916.

¹⁵ O mesmo artigo também anunciou concertos de Ruy Coelho, “sendo os primeiros no Porto, Braga, Viana do Castelo, e outras terras do norte”. ANÓN.. “As nossas iniciativas - Exposição d’arte moderna - Concertos musicais”. *A Ideia Nacional*, n.º 20, p. 2, 13 de Abril de 1916.

¹⁶ Carta de Eduardo Vianna a Robert Delaunay, prov. fins de Abril de 1916. AA.VV., *Correspondance...: 1981, op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁷ Sobre as *Expositions Mouvantes*, ver o estudo de Joana Cunhal Leal, “A *Corporation Nouvelle*, o projecto da exposição em Barcelona e a Internacional Simultaneísta”. AA.VV.. *O Círculo Delaunay*, cat., coord. Ana Vasconcelos, pp. 37-71. Lisboa: Centro de Arte Moderna Gulbenkian, 2015. Na edição anterior d’A *Ideia Nacional* (dia 6), na “carta” a Pacheco a propósito de Sonia Delaunay (onde apareceu a fotogravura desta, já mencionada - ver nota 2), Almada informou ir acontecer “em Barcelona uma exposição simultaneísta [sic] onde, além de madame Delaunay-Terk *et monsieur* Robert Delaunay, apenas há mais três portugueses”, Souza-Cardoso, Vianna e ele próprio (Amadeo respondeu-lhe na edição de dia 13, corrigindo que a exposição seria “orientada independentemente de toda e qualquer escola”). O assunto Barcelona é numerosas vezes discutido ao longo da *Correspondance* daqueles artistas.

¹⁸ A carta é mesmo de Maio? Na descrição arquivística do documento há uma dúvida: “5.?.1916”. Ver nota seguinte.

¹⁹ Sublinhe-se que a nossa leitura deste dado é em *apud*. A investigadora escreveu: “O catálogo da recente exposição *Sonia Delaunay - Les couleurs de l’abstraction* (Paris: Musée d’Art Moderne, 2014-2015, p. 93) informa-nos de uma exposição conjunta de Sonia e Robert Delaunay realizada, no início de 1916, a convite de José Pacheco na sua *Galeria das Artes*. Ora esta exposição - planeada de facto por Sonia Delaunay (cf. o dossier em torno de um projecto intitulado ‘exposition d’art simultané proposé par Madame Delaunay, Portugal,

1916’, conservado no Fundo Delaunay pertencente à Biblioteca Kandinsky - Centro Georges Pompidou) na sequência do referido convite, confirmado por uma carta endereçada por José Pacheco a Robert Delaunay em [Maio] de 1916 (Biblioteca Kandinsky - Centro Georges Pompidou, Fundo Delaunay) - não terá visto a luz do dia”. SANTOS: 2015, op. cit., p. 154, nota 3. Em concreto, considere-se o documento “Galeria de Artes, Lisbonne, lettre de José Pachetto [sic] adressée à Robert Delaunay, invitation à exposer ainsi que Sonia Delaunay dans sa galerie (5.?.1916, 2 f.)”, cota DEL 91, Fonds Robert et Sonia Delaunay da Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou (<https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr>).

²⁰ Carta de Almada Negreiros a Sonia Delaunay, 23 de Abril de 1916. AA.VV., *Correspondance...: 1981, op. cit.*, p. 175.

²¹ Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, 11 de Agosto de 1915 (n.º 149). SÁ-CARNEIRO: 2015, op. cit., pp. 349-350.

²² CHRISTO FILHO, Francisco Homem. “Às armas, soldados do bom senso!”. *A Ideia Nacional*, n.º 22, p. 2, 27 de Abril de 1916; e SANTA RITA, Guilherme de, e CHRISTO FILHO, Francisco Homem. “Futurismo”. *Idem*, n.º 23, p. 7, 4 de Maio de 1916 (note-se existir uma cópia dactiloscrita da carta de Santa Rita no Espólio de Fernando Pessoa, em duas folhas de uma das firmas onde o poeta trabalhou; cf. *Edição Crítica de Fernando Pessoa - Volume X - Sensacionismo e Outros Ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, pp. 408-409, 634. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009). Aliás, a pose anti-modernista de Homem Christo também está no seu comentário à morte de Sá-Carneiro publicada no mesmo número e página que a carta de Santa Rita.

²³ Cartas de José Pacheco a Eduardo Vianna, 16 e 20 de Maio de 1916. AA.VV., *Correspondance...: 1981, op. cit.*, pp. 167-169. Sobre a nova ida a Paris, a dificuldade era financeira: “Eu não sei se poderei sair, porque querem oitenta e cinco mil reis de depósito: no entanto ja fiz requerimento”

(a despesa teria ver com o bilhete de comboio ou com emissão de passaporte). O plano de viagem datava pelo menos de começo de Maio, como se infere por carta de Jorge Barradas, então naquela cidade: “É então absolutamente certo que você vem para Paris”. Carta a José Pacheco, 6 de Maio de 1916. AA.VV.. Pacheko...: 1993, op. cit, p. 140.

²⁴ Ver nota 5.

²⁵ Ver nota 9.

²⁶ Cartas de Eduardo Vianna a Sonia Delaunay, 26 de Junho de 1916. A.VV., *Correspondance...*: 1981, op. cit., pp. 162.

²⁷ ANÓN.. “Novidades - (...) - A ‘Galeria das artes’”. *República*, n.º 1986, p. 1, 20 de Julho de 1916. Acrescente-se outro comentário irónico, n’*O Mundo*: “A Galeria de Artes vai ser no nosso meio artístico um acontecimento à *sensation* - como no meio público foi, por exemplo, a subida ao poder do Sr. Pimenta de Castro; no meio literário, o aparecimento de *Orpheu*, e finalmente no Jardim Zoológico a recente chegada a Lisboa do *Hippopotamus amphibius*...” (a chegada de um exemplar do animal foi assunto muito comentado naqueles dias). *O Mundo*, dir. interino Amadeu de Freitas, ano 16, n.º [?], p. [?], [?]. Lisboa. António França Borges, Herdeiros, 1916, *apud* COVAS: 2015, op. cit., p. 51.

²⁸ ANÓN.. “Galeria das Artes - Deve inaugurar-se brevemente na Sala Bobone”. *A Capital - Diário republicano da noite*, dir. Manuel Guimarães, ano 7, n.º 2129, p. 1, 19 de Julho. Lisboa: Manuel Guimarães, 1916.

²⁹ ANÓN.. “Roteiro comercial de Lisboa - O Chiado e ruas circumvizinhas - Sua história e tradição comercial - Estabelecimentos que desapareceram, principais estabelecimentos de hoje”. *A Capital*, n.º 2124, p. 3, 14 de Julho de 1916.

³⁰ Com Francisco Smith, Francisco Álvares Cabral, Domingos Rebelo, Emmerico Nunes, Alberto Cardoso, Manuel Bentes, Roberto Colin (brasileiro).

³¹ As acções daquela empresa compradas por Jorge Daniel Rodrigues ascendiam

2720, uma das maiores quantidades entre accionistas individuais. Cf. “Lista dos Srs. Accionistas da Cia. Paulista de Estradas de Ferro em 31 de Dezembro de 1936”. *Relatório N.º 88 da Directoria da Companhia Paulista de Estradas de Ferro para a Assembleia Geral em 18 de Junho de 1937*, p. 119. São Paulo: s.n., 1937.

³² Este *torna-viagem* chamava-se Daniel José Rodrigues e nasceu em 1846 no lugar de Outeiro, freguesia de Paços, concelho de Melgaço. Casou-se pela primeira vez com Maria Elisa da Cunha, gerando Rodrigo José Rodrigues, que foi médico militar, governador de Macau e ministro do Interior do governo de Afonso Costa de 1913-1914. Provavelmente viúvo, emigrou para o Brasil, tendo segundas núpcias em Casa Branca, no interior do estado de São Paulo, com Antónia Leopoldina de Syllos. Tiveram cinco filhos, entre eles Jorge Daniel Rodrigues, o sócio da Galeria das Artes, e o pintor Raphael Daniel Rodrigues. Voltou para Portugal em 1908. ROCHA, José Agostinho da. “Gentes do concelho de Melgaço - Freguesia de Cristóval”. Blog *Melgaço, Minha Terra*, 19 de Junho de 2018, <http://melgacominhaterria.blogspot.com/2018/06>, e estudo genealógico gentilmente partilhado. SILLOS, Luís Gustavo de Sillos. “Genealogia da família Sillos - Primeiras gerações - Os Descendentes de Domingos António de Silos Pereira”. Blog *Família Sillos*, 26 de Outubro de 2014, <http://familiasillos.blogspot.com/2014/10/genealogia-da-familia-sillos-primeiras.html>. MOYA, Salvador de. “Titulares do Império - Letras A até H”. *Anuário Genealógico Brasileiro*, dir. Salvador de Moya, ano 1, pp. 145-146. São Paulo: Instituto de Estudos Genealógicos, 1939.

³³ Sobre a amizade entre Ruy Coelho e João do Amaral ver ABREU, Edward Ayres de. “Orfeu em Lisboa: um compositor - uma geração? - à procura de sua Eurídice”. *Pessoa Plural - A journal of Fernando Pessoa Studies*, dirs. Onésimo Teotónio de Almeida, Paulo de Medeiros, Jerónimo Pizarro, ano 5, n.º 11, pp. 114-136, Primavera. Providence/Coventry/Bogotá: Brown University/Warwick University/Universidade de Los Andes, 2017.

³⁴ Ver reprodução digital da revista (toda redigida por Amaral) na Hemeroteca Digital de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AquiDelRei/AquidelRei.htm>.

³⁵ PESSOA, Fernando. Entrada em diário de 9 de Abril de 1913. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, ed. e pref. Richard Zenith, colab. Manuela Parreira da Silva, p. 133. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. O poeta assinalou a amizade em “Crónica da vida que passa...”. *O Jornal - Informação - Política - Literatura - Arte - Sports - Moda - Elegâncias*, dir. Boavida Portugal, ano 1, n.º 18, p. 1, 21 de Abril. Lisboa: Empresa d’O Jornal, 1915.

³⁶ ANON. “O duelo desta manhã - Batem-se à espada os Srs. Christo Filho e Bourbon e Menezes”. *A Capital*, n.º 2093, pp. 1-2, 13 de Junho de 1916. É importante assinalar que Bourbon e Menezes também publicou um artigo sobre a iniciativa de Pacheco em que refere o protagonismo de António Soares: “Coisas de arte - O que vai ser a Galeria das Artes”. *O Mundo*, n.º [?], p. [?], 29 de Julho de 1916, *apud* BAPTISTA: 2017, *op. cit.* p. 70, nota 21.

³⁷ Sobre a estadia de Almada na Quinta da Botelheira em Óbidos (onde, aliás, ficou doente): carta de José Pacheco a Eduardo Vianna, 20 de Maio de 1916. AA.VV., *Correspondance...: 1981, op. cit.*, p. 169. Sobre Olívia Penteado: ANON. S/t (“Esteve em Lisboa, de passagem para S. Paulo...”). Suplemento “Jornal” (ano 1, n.º 1, p. 3) de *Contemporânea*, dir. José Pacheco, 3.ª série, ano 1, n.º 2, Junho. Lisboa: José Pacheco, 1926; o retrato de Malta: *idem*, n.º 1, *hors-texte*.

³⁸ De novo, ver SOUSA: 2019, *op. cit.*.

³⁹ NEGREIROS, José de Almada. “Aristocracia Nova - Dona Thereza de Mello Breyner”, caricatura. *A Ideia Nacional*, n.º 20, p. 9, 13 de Abril de 1916.

⁴⁰ “Os futuristas - Uma exposição no Salão Bobone”. *A Opinião - Diário republicano conservador*, dir. Carlos Faro, ano 1, n.º 174, p. 2, 8 de Setembro. Lisboa: Carlos Faro, 1916.

⁴¹ Como n’*A Capital*, 19 de Julho, já citado na nota 54: “- E onde e quando se inaugura a exposição? - Na sede provisória, que será a sala Bobone, da Rua de Serpa Pinto muito brevemente”.

⁴² ANÓN.. “A Galeria das Artes - Deve ser inaugurada na próxima semana”. *A Luta*, dir. Brito Camacho, ano 11, n.º [?], p. [?], [? de] Julho. Lisboa: José Barbosa & C.ª, 1916; *apud* COVAS: 2015, *op. cit.*, p. 47.

⁴³ ANÓN.. “Caricaturistas - Jorge Barradas - A propósito da sua partida para Paris”. *O Século - Edição da noite*, n.º 505, p. 1, 5 de Março de 1916.

⁴⁴ ANON. todos os autores: “Ecos & notícias - (...) - Galeria das Artes”. *O Mundo*, n.º 5801, p. 1, 2 de Setembro de 1916; “Últimas notícias - (...) - Galeria das Artes”. *A Capital*, n.º 2180, p. 2, 8 de Setembro de 1916; “A Galeria das Artes é aberta ao público amanhã”. *A Luta*, n.º 3841, p. 1, 8 de Setembro de 1916; “Galeria das Artes - Inaugura-se hoje no Salão Bobone”. *Diário de Notícias*, dir. Alfredo da Cunha, ano 52, n.º 18262, p. 6, 9 de Setembro. Lisboa: Coelhos, Cunha & C.ª, 1916; “Galeria das Artes - É aberta no sábado impreterivelmente”. *A Nação*, dir. João Franco Monteiro, ano 59, n.º 16597, p. 1, 8 de Setembro. Lisboa: Grémio Português (Legitimista), 1916; “Galeria das Artes - A exposição inaugurada ontem é muito valiosa”. *O Século*, dir. Silva Graça, ano 36, n.º 12486, p. 2, 9 de Setembro. Lisboa: J.J. da Silva Graça, 1916.

⁴⁵ Nos anos 1950-60 o grupo de artistas portugueses KWY escolheu este nome precisamente pelas letras não pertencerem ao alfabeto institucionalizado, sublinhando a sua natureza de abertura à arte internacional.

⁴⁶ BELMIRO (pseud.). “Em foco - José Pacheco - (organizador da Galeria das Artes)”. *O Século Cómico - Suplemento humorístico de O Século*, dir. Acácio de Paiva, ano 19, n.º 986, p. 3, 25 de Setembro. Lisboa: J. J. da Silva Graça, Ld.ª, 1916

⁴⁷ FERNANDES, João. “Balas de Papel - O Salão dos Futuristas”. *Diário Nacional*, dir. Ayres d’Ornellas, ano 1, n.º 32, p. 2, 21 de

Setembro. Lisboa: Empresa de Jornais e Publicações, Ld.ª, 1916, *apud* FRANÇA: 2020, *op. cit.*, p. 156, e AA.VV.. *Pacheco...*: 1993, *op. cit.*, pp. 43, 50.

⁴⁸ ANÓN.. “Ecos e notícias - (...) Madureza”. *O Mundo*, n.º [?], p. [?], [?] de Setembro de 1916, *apud* COVAS: 2015, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴⁹ ANÓN.. “Novidades - (...) - ‘Pela graça de Deus...’”. *República*, n.º 2042, p. 1, 14 de Setembro de 1916.

⁵⁰ Carta de Santa Rita Pintor a José Pacheco, 9 de Abril de 1916. AA.VV.. *Pacheco...*: 1993, *op. cit.*, p. 138.

⁵¹ Ver nota 7.

⁵² O número mais alto de identificação registado nos jornais foi a obra “n.º 85”, uma pintura de Bentes.

⁵³ Ver nota 44.

⁵⁴ ANÓN.. “Galeria das Artes”. *O Século - Edição da noite*, n.º 691, p. 2, 8 de Setembro de 1916.

⁵⁵ Ver nota 44.

⁵⁶ Ver nota 14.

⁵⁷ Ver nota 44.

⁵⁸ ANÓN.. “A Galeria das Artes - Deve ser inaugurada na próxima semana”. *A Luta*, n.º [?], p. [?], [?] de Setembro de 1916, *apud* COVAS: 2015, *op. cit.*, p. 47-48.

⁵⁹ Salvo onde anotado, todas as citações remetem para os artigos de imprensa referenciados nos pontos 3, 4 e 5.

⁶⁰ ANÓN.. “Galeria das Artes - A sua abertura no Salão Bobone”. *A Luta*, n.º 3842, p. 1, 9 de Setembro de 1916.

⁶¹ ANÓN.. “*Galeria das Artes*”. *A Nação*, dir. João Franco Monteiro, ano 59, n.º 16599, p. 2, 10 de Setembro. Lisboa: Grémio Português (Legitimista), 1916.

⁶² Ver nota 44.

⁶³ Ver nota 44.

⁶⁴ A palavra “pitorinha” poderá ser o diminutivo de “pitora”: “fatias de lombo de porco ou de boi fritas com toucinho e condimentadas com pimenta (cf. *Infopédia*

- *Dicionários Porto Editora*, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aaopitora>). BETTENCOURT, José Rebelo de. “Salão de Inverno - Os ‘incompreendidos’ - Os trabalhos de Almada Negreiros, na Bobone”. *O Século - Edição da noite*, n.º 707, p. 2, 26 de Setembro de 1916.

⁶⁵ NUNO (i.e., OLIVEIRA, Nuno de). “Os futuristas - Novidade e absurdo - A propósito da ‘Galeria das Artes’, na Bobone”. *República*, n.º 2099, p. 1, 4 de Novembro de 1916.

⁶⁶ FALCÃO, Victor. “A ‘Galeria das Artes’”. pp. 144-147. *Atlântida - Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil*, dirs. João de Barros, João do Rio, ano 2, n.º 14, pp. 144-147, 15 de Dezembro. Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro/Nuno Simões, 1916.

⁶⁷ Diogo de Macedo explicou que Andrada - que participou no II Salão de Modernistas no Porto em 1916 - chegou a Paris em 1914 e evocou-o na sua obra *14 Cité Falguière* como um dos ocupantes dos estúdios naquela morada. *14 Cité Falguière - Nova edição acrescentada com uma nota de abertura pelo autor e um desenho inédito de Modigliani*, pp. 33-34. Lisboa: Jornal do Foro, 1960, p. 34, com edição original em separata da *Seara Nova* de 1930; ver, também de Macedo, “Notas de arte”. *Ocidente - Revista portuguesa mensal*, dir. Manuel Múrias, ano 1, n.º 12, p. 132, Abril. Lisboa: Álvaro Pinto, 1939.

⁶⁸ [Autor ?] [Título ?] *O Dia*, dir. J.A. Moreira de Almeida, ano 17, n.º [?], p. [?], 12 de Setembro. Lisboa: Empresa do Jornal O Dia, 1916, *apud* RODRIGUES, António. *Jorge Barradas*, p. 14. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

⁶⁹ Para um conhecimento detalhado desta artista e imagens das suas obras leia-se MACDONALD, João. “O singular caso de Elisabeth Vest Carneiro”. *Machina - Actualidade sobre o modernismo português*, dir. João Macdonald, ano 2, Abril de 2021, <http://www.machina.pt/home/elisabethvest>.

⁷⁰ Maria Etelvina Lobo dos Santos Silva foi aluna de pintura de Emília dos

Santos Braga (eram primas). Casou com José Pacheco em Dezembro de 1913 e acompanhou-o em Paris. Cf. SILVA, Caetano Alberto da. “Uma exposição de pintura de D. Emília dos Santos Braga”. *O Ocidente*, n.º 1058, p. 108, 20 de Maio de 1908; SALDANHA, Nuno. *José Vital Branco Malhoa (1855-1933) - O pintor, o mestre e a obra*, dissertação de doutoramento, p. 223, nota 611. Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, 2006; GONÇALVES, Rui Mário. “José Pacheco”. *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, pp. 586-587. Lisboa: Caminho, 2008.

⁷¹ *Diário de Notícias*, n.º [?], p. [?], [?] de 1916, *apud* COVAS: 2015, *op. cit.*, p. 52.

⁷² Fotogravura com a legenda “Palácio de festas da cidade de Lisboa, projecto do arquitecto Sr. José Pacheco”. *Ilustração Portuguesa*, ano 13, 2.ª série, n.º 553, p. 257, 25 de Setembro de 1916.

⁷³ Raphael Daniel Rodrigues, cuja origem familiar explica-se na nota 61, a certo passo viveu em França, onde foi discípulo do pintor, gravador e desenhista Joseph-Paul Alizard. Expôs óleos na Sociedade Nacional de Belas-Artes nos salões de 1916 a 1919 e no Grande Certame de Arte do Porto em 1917. TANNOCK, Michael. *Portuguese 20th Century Artists - A biographical dictionary*, p. 146. Chichester: Phillimore & Co. Ltd., 1978; *Sociedade Nacional de Belas-Artes - Décima Terceira Exposição*, cat., p. 32. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1916; *Sociedade Nacional de Belas-Artes - 14.ª Exposição*, cat., p. 37. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 1917; *Catálogo do Grande Certame de Arte - Palácio de Cristal - Porto - Junho*, p. 28. Porto: Junta Patriótica do Norte, 1917.

⁷⁴ OLIVEIRA, Nuno de. “Belas-artes - O ‘Salon’ de 1916 - IV - Os novos”. *República*, n.º 1923, p. 2, 18 de Maio de 1916. ANÓN.. “Vida artística - Exposição do pintor brasileiro Raphael Rodrigues, no Salão Bobone”. *O Século - Edição da noite*, n.º 787, p. 1, 16 de Dezembro de 1916; ANÓN.. “Vida artística - Quadros de

Raphael Rodrigues”. *O Século - Edição da Noite*, n.º 786, p. 2, 15 de Dezembro de 1916.

⁷⁵ Assim se informa em COGNIAI, Raymond. *Le Portugal dans l’Oeuvre de Francis Smith*, p. 54. Paris: Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, 1969.

⁷⁶ A empresa francesa Joigny Enchères Estimations avaliou e colocou à venda por €12.500 a tela *Mon Jardin*, de que se conhece imagem. Cf. *La Gazette Drouot*, <https://www.gazette-drouot.com/ventes-aux-encheres/34987?venName=arts-decoratifs-du-xxe#>.

⁷⁷ ORNELLAS, Ana Isabel de. “Cronograma da Vida e Obra de António Soares (1894/1978)”. *Mestre António Soares*, blog, <http://mestreantoniosoaresh.blogspot.com/2015/11/catalogo-visual-da-exposicao-olhares-os.html>.

⁷⁸ Diogo de Macedo também evocou Thibaut na obra citada na nota 67.

⁷⁹ ANÓN.. “Um inquérito em domingo gordo - Que costume eu gostava de usar e em que época viver - Desde o Paraíso até ao ano de 2000”. *República*, n.º 1850, p. 1, 6 de Março de 1916.

⁸⁰ Carta de Eduardo Vianna a Robert e Sonia Delaunay, Outubro de 1915 (prov.). AA.VV., *Correspondance...*: 1981, *op. cit.*, pp. 93-94. Comentário chamado à atenção em FRANÇA: 2020, *op. cit.*, p. 156.

⁸¹ *Diário de Notícias*, n.º [?], p. [?], [?] de 1916; *apud* COVAS: 2015, *op. cit.*, p. 44.

⁸² CARNEIRO, José Geraldes. “Humoristas portugueses - O ‘Salon’ do Porto - Alguns expositores de Lisboa”. *O Século - Edição da noite*, dir. Silva Graça, ano 2, n.º 241, p. 1, 10 de Junho. Lisboa: J.J. da Silva Graça Ld.ª, 1915.

⁸³ Mais de três décadas depois, Bettencourt contou: “Tinha eu 21 anos quando, por intermédio de Oldemiro César, colaborei na edição da noite desse jornal [*O Século*]. Um dos meus artigos ali publicados, lembro-me bem, tinha por fim exaltar uma exposição de arte avançada em que figuravam o arquitecto José

Pacheco, já falecido, Almada Negreiros e António Soares. Esse artigo deu que falar. Dois dias depois, Rocha Júnior, outro grande jornalista profissional que *O Século* consagrara, veio comentá-lo publicamente nas mesmas colunas do *Século da Noite*. Graças àquele meu artigo fui recebido quase triunfalmente no [Café] Martinho, onde entrei na intimidade de Guilherme de Santa Rita Pintor e de Fernando Pessoa, de cujo convívio encantador ainda sinto saudades” (“Notas da quinzena - João Pereira Rosa e *O Século*”. *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, dir. Carlos d’Ornellas, ano 62, 14.ª série, n.º 1478, p. 468, 16 de Julho. Lisboa: Carlos d’Ornellas, 1949). (O artigo de Rocha Júnior referido por Bettencourt, ironizou, sem maldade, sobre os excessos interpretativos que o jovem jornalista dedicou a Almada; “Conta corrente - Futurismos...”. *O Século - Edição da noite*, n.º 709, p. 1, 28 de Setembro de 1916.) O episódio da recepção “quase” triunfal no Café Martinho remete para o que Bettencourt já tinha contado em livro em 1928: “Foi Carlos Filipe Porfírio que me apresentou aos rapazes do Martinho. Eu tinha manifestado as minhas simpatias pela arte modernista, publicando no *Século*, da noite, um artigo em louvor de Almada Negreiros que, com outros artistas, expusera no Salão Bobone, uns quadros ousados, que ninguém compreendia e tanto irritaram a sensibilidade geométrica dos burgueses”. Em sequência, Porfírio apresentou-o a Santa Rita Pintor, que o convidou, sem sucesso, para “redactor em chefe” de *Portugal Futurista*. Bettencourt acabou por publicar ali o texto encomiástico “Santa Rita Pintor”. (BETTENCOURT, José Rebelo de. “Os rapazes do Martinho”. *O Mundo das Imagens - Crónicas*, pp. 57-58. Lisboa: Edição Ressurgimento, 1928).

⁸⁴ CIDADE, Hernâni. “Lembranças dum homem da sua geração - Almada Negreiros há meio século”. *Colóquio - Revista de artes e letras*, ano 11, n.º 60, pp. 28-29, Outubro.

⁸⁵ ANÓN.. “Galeria das Artes - Abertura festiva da ‘saison’”. *A Capital*, n.º 2241, p. 3, 9 de Novembro de 1916. Artigo semelhante: ANÓN.. “Galeria das Artes’

- Abertura festiva da *saison*”. *A Ordem*, dir. Fernando de Sousa, ano 1, n.º [?], p. 2, 10 de Novembro. Lisboa: Empresa de A Ordem, 1916.

⁸⁶ Carta de Amadeo de Souza-Cardoso a José Pacheco, 11 de Novembro de 1916. AA.VV.. *Pacheco...: 1993, op. cit.*, pp. 139-140.

⁸⁷ DAMÁSIO: 2015, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁸⁸ ANÓN.. “Amadeo de Souza-Cardoso”. *Diário de Notícias*, n.º [?], p. [?], 7 de Dezembro de 1916, *apud* FORTES, José. *O Primitivismo na Pintura Portuguesa (1905-1940)*, dissertação de doutoramento, vol. 3, anexo documental, p. 110, Lisboa: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa, 2012.

⁸⁹ ANÓN.. “Vida artística - Exposição Renda”. *A Capital*, n.º 2252, 20 de Novembro.

⁹⁰ BOURBON E MENEZES. “Diogo de Macedo - Um escultor de símbolos e paroxismos”. *A Capital*, n.º 2286, pp. 1-2, 26 de Dezembro de 1916; ANÓN.. “Exposição Diogo de Macedo”. *A Capital*, n.º 2290, p. 1, 30 de Dezembro de 1916.

⁹¹ MONTALVÃO, Mário de. “Arte e literatura - (...) - Galeria das Artes”. *Revista de Turismo - Publicação quinzenal de turismo, propaganda, viagens, navegação, arte e literatura*, dir. Agostinho Lourenço, ano 1, n.º 18, p. 143, 20 de Março. Lisboa: Empresa da Revista de Turismo, 1917.

⁹² A.A. [assinatura não discernida]. “A exposição do Grémio Artístico”. *O Ocidente*, n.º 441, p. 67, 21 de Março de 1891.

⁹³ FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XIX*, vol. 2, 3.ª ed., p. 354. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.

⁹⁴ Até tão tarde quanto a década de 1950 as palavras “curador” e “comissário” não tinham a acepção artística de hoje em dia nos registos dicionarísticos, e “galerista” não existia sequer; cf., por exemplo, COSTA, Joaquim Almeida, e MELO, A. Sampaio e. *Dicionário de Português*, 3.ª ed. corrig. e aument.. Porto: Porto Editora, 1958.

⁹⁵ VASARI (pseud.). "Palestras d'arte - As exposições - Uma muralha da China". A *Opinião*, n.º 193, pp. 1-2, 28 de Setembro de 1916.

⁹⁶ Carta de José Pacheco a Eduardo Vianna, 20 de Maio de 1916. AA.VV., *Correspondance...*: 1981, op. cit., p. 169.)

⁹⁷ Para uma análise do assunto, leia-se TAVARES, Cristina Azevedo. "José Pacheco e os 'Novos'". AA.VV.. *Pacheco...*: 1993, op. cit., pp. 59-67.

⁹⁸ Avós da poeta Sophia de Mello Breyner Andresen.

⁹⁹ ANÓN.. "Sociedade Portuguesa de Arte Moderna" (transcrição de artigo do *Jornal de Notícias*). *Gazeta de Coimbra*, dir. João Ribeiro Arrobas, ano 9, n.º 902, p. 1, 28 de Agosto. Coimbra: João Ribeiro Arrobas, 1919.

¹⁰⁰ NEGREIROS, José de Almada. "A Engomadeira". *Obras Completas - Vol. 4 - Contos e Novelas*, p 51. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos do N.º 10 e 11 de Convocarte

Pares Académicos Internos à Universidade de Lisboa:

Annabela Rita – Faculdade de Letras e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, APE, Observatório da Língua Portuguesa

Cristina Azevedo Tavares – Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA

Eduardo Duarte – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia

João Peneda – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA

Fernando Rosa Dias – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, Coordenação Científica Geral da Revista Convocarte

Margarida Calado – Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte; Investigadora do CIEBA

Pares Académicos Externos à Universidade de Lisboa:

Angela Ancora da Luz – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

António Quadros Ferreira – Professor Emérito da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

António Trinidad Muñoz – Doutor em Filosofia e Letras, Universidad de Extremadura, Espanha-Universidade do Porto, Portugal. Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Master of Arts, KU Leuven, Bélgica

Cristina Pratas Cruzeiro – Doutoramento em Ciências da Arte (FBAUL); Bolseira de Pós-Doutoramento IHA-FCSH/NOVA

Eliza Teixeira de Toledo – Investigadora do Departamento de História das Ciências e da Saúde - Casa Oswaldo Cruz - Fiocruz

Isabel Nogueira – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente

José Francisco Alves – Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Inter-

nacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre

Juan Carlos Ramos Guadix – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada

Julieanna Preston – Professor of Spatial Practice, Masters of Fine Art Coordinator, Spatial Design Acting coordinator, Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa

Leonor Veiga – PhD from Leiden University (2018); curadora; investigadora do CIEBA

Mário Caeiro – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa

Mark Harvey – Professor na University of Auckland, New Zealand, Performer

Marlon Miguel – Investigador FCT no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa e Investigador associado no ICI (Institute for Cultural Inquiry) Berlin.

Martin Patrick – Senior Lecturer, Academic Integrity Officer and Ethics Advisor, Core Staff; MFA, Doctoral Supervisor, Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington, <http://www.martinpatrick.net>

Pascal Krajewski – PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du CIEBA

Pedro Roxo – Doutorado em Ciências Musicais. Professor Auxiliar (Etnomusicologia), Departamento de Ciências Musicais da FCSH.UNL e investigador de pós-Doutoramento no INET-MED, Aveiro

Raquel Henriques da Silva – Professora Associada com agregação da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Instituto de História da Arte FCSH-UNL.

Stefanie Gil Franco – Investigadora e membro integrado do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Sylvie Coellier – Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Université Aix-Marseille (UAM); Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux Presses Universitaires de Provence.

Viviane Borges – Professora Associada da Universidade do Estado de Santa Catarina. Bolsista de produtividade em pesquisa CNPq - PQ2.

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial [consultivo]

Michel Guérin – Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'AixMarseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.

James Elkins – Department of Art History, Theory and Criticism, at the School of the Art Institute of Chicago.

Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com *Leitura e Revisão de Pares* (*peer review*), sem chamada de textos (*call for papers*) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de *Revisão de Pares* (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Editorial (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o *Dossier Temático*, terá que colocar o seu trabalho também em processo de revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto

ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
 2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
 3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
 4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
 5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
 6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 – legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
 7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.
- Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.
- A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. *Convocação* dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou *email* de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número ímpar de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

Pròximos Números





Painel frontal do sarcófago de Marcus Cornelius Staius com cenas da vida de uma criança. Relevo em mármore.

Front panel of the sarcophagus of Marcus Cornelius Staius with scenes from the life of a child. Marble relief.

Sarcophage de Marcus Cornelius Staius : évocation de la vie d'un enfant. Relief en marbre.

Ca. 150 a. C., 149 cm x 47.5 cm, Paris, Museu do Louvre (Inv. No. Ma 659)

«O ateniense - Entendo assim por educação [paideia] a primeira aquisição que a criança faz da virtude [aretê] (...)»

(Platão, Leis, século IV a.C., Livro II, 653)

«Now I mean by education [paideia] that training which is given by suitable habits to the first instincts of virtue [aretê] in children (...)»

(Plato, *Laws*, 4th century BC., Book II, 653)

« J'appelle éducation la vertu qui se montre dans les enfants, (...), sans qu'ils soient en état de s'en rendre compte, et lorsque, la raison étant survenue, ils se rendent compte des bonnes habitudes auxquelles on les a formés. »

(Platon, *Les lois*, Livre II, §653)

Arte e «Paideia»

Ao empregar um termo grego para exprimir uma coisa grega, quero dar a entender que essa coisa se contempla, não com os olhos do Homem moderno, mas sim com os olhos do Homem grego. Não se pode evitar o emprego de expressões modernas como civilização, cultura, tradição, literatura ou educação; nenhuma delas, porém, coincide realmente com o que os gregos entendiam por paideia. Cada um daqueles termos se limita a exprimir um aspecto daquele conceito global e, para abranger o campo total do conceito grego, teríamos de empregá-los todos de uma só vez. (Jaeger, Paideia: A Formação do Homem, 1995 [1933], 1)

Se originalmente paideia (que surge pela primeira vez na peça teatral *Os Sete contra Tebas*, Ésquilo, 467 a.C.) designava simplesmente a “criação dos meninos”, à medida que filósofos como Sócrates, Platão, Isócrates e Aristóteles refletem sobre o seu significado, este conceito adquire maior densidade, passando a agregar, não só a ideia de aretê (do grego ἀρετή, excelência ou virtude moral), como de kalos kagathos (do grego καλὸς κἀγαθός, belo e bom ou virtuoso), com vista à formação do homem completo e, especialmente, do cidadão justo. Para isso, deveriam ser selecionadas e incentivadas aprendizagens, algumas artísticas, que conduziriam à assimilação de tais valores: «O termo grego paideia evoca tanto o próprio conteúdo da cultura como o esforço para constituir, na criança (Pais, Paidós) um património de valores intelectuais e morais que a integram na comunidade humana». (Mialaret e Vial, 1981, p. 165)

Assim, e acompanhando a complexificação do conceito, este ideal de formação humana grego, viria a traduzir-se na fórmula latina *Mens sana in corpore sano*, da autoria do poeta romano Décimo Júnio Juvenal, para quem «o único caminho de uma vida tranquila passa pela virtude» (Sátira X: A vaidade dos desejos humanos, in *Juvenal*, Livro 4, 1711 [séc. I d. C.]), defendendo para isso o desenvolvimento harmonioso e equilibrado de uma mente sã num corpo são, sem prevalência ou prejuízo de qualquer um deles. Neste contexto, na cultura clássica, a formação disciplinar do sujeito, guiado pelas musas, incluía as artes, e muito especialmente a música e a poesia, concebidas como meios para nutrir o espírito, aguçando o sentido de justiça, que conduziria ao virtuosismo almejado. Considerando as expressões *arte na educação*, *educação para a arte* e *educação pela arte*, definidas por Madalena de Azeredo Perdigão (*Educação Artística*, 1981, p. 287), é curioso concluir que, num sistema clássico, o cidadão comum (ou não tão comum assim, pois tanto a Antiga Grécia como a Antiga Roma constituíam civilizações assentes em hierarquias, com marcadas distinções de classe e de género), não só recebia uma formação

que o imbuía nas artes, enquanto manifestações que consubstanciam o legado de uma civilização, cultivando o gosto como apreciador de objetos artísticos e participando ativamente em situações claras de aproximação às artes, «no plano do desenvolvimento cultural» (*arte na educação*); mas era igualmente formado como um artista, adquirindo «conhecimentos, métodos e técnicas relativos aos diversos domínios da arte (*educação para a arte*), experimentando assim os processos cognitivos inerentes à produção artística, não com o propósito de se tornar um artista, mas sim «do desenvolvimento harmonioso da personalidade» (*educação pela arte*), o que revela uma visão integradora destas três dimensões, entretanto apartadas.

E hoje? Será que as artes ainda constituem elementos fundadores da nossa *paideia* enquanto seres humanos? Percorridos mais de vinte séculos desde a origem do termo, que influenciou a *humanitas* romana, a que se seguiram a *paideia* cristã, o *humanismo* renascentista, a *Bildung* alemã... (entre outros ideais civilizacionais), de que modo contribuem hoje as artes para a formação das crianças (tomando como referência a origem do conceito)? E de que modo proporcionam as artes uma aproximação a valores essenciais e estruturantes da humanidade, seja na infância, seja em qualquer momento da nossa formação como “humanos”, ajudando-nos a alcançar a virtude (considerando a evolução do seu significado, atualmente património de valores, transmitido de geração em geração, mas cultivado ao longo da vida)?

Na atualidade, tomando como referência artistas que se debruçam sobre problemas sociais e recorrem à sua arte para se posicionarem e defenderem os seus valores, assim como outros profissionais (educadores, professores, mediadores) que praticam uma educação artística assumidamente implicada e transformadora, assente em questões de género, raciais e outras, com vista à construção de sociedades mais justas, podemos afirmar que, quer na esfera da arte, quer na esfera da educação, formar seres humanos íntegros continua a ser preocupação de alguns.

Porém, se considerarmos a diversidade de posições assumidas, quer no universo das artes, quer no terreno da educação, no presente, não só as questões que esta temática levanta se encontram por responder, como a sua discussão não é pacífica.

Com tendências políticas educacionais a reduzirem, em vários lugares geográficos, o papel e necessidade das artes nos currículos de formação de base, seguindo prerrogativa de modelos derivados de um pragmatismo simplista, em que dominam fins, objetivos e resultados, e até vinculado a eficácias económico-financeiras, parece premente reequacionar o problema na atualidade.

É igualmente necessário atentar que as artes se alteraram bastante ao longo da Era Contemporânea, transportando novos paradigmas, que problematizam o seu lugar. Já não estamos no tempo das *belas-artes*. O processo de autonomia da esfera artística, lançado a partir do século XVIII, trouxe consigo mecanismos críticos, para dentro e fora do campo da arte. Para além da *kaloka-*

gathia platónica, novos problemas envolvem o sentido e possibilidades de uma *paideia* contemporânea atenta a um lugar das artes. Por outro lado, as academias tornaram-se espaços de ensino superior, politécnicos ou universitários, desenvolvendo possibilidades inéditas de trabalhos, tanto nesses níveis de formação e investigação, como no campo artístico, aos quais já não subjaz a concepção de uma *obra de arte* bela ou verdadeira. Exemplos variados de projetos que implicam concepções de arte que rompem com a estética clássica e eurocêntrica dominante podem ser encontrados nas recentes dinâmicas da investigação em artes. Neste contexto, têm surgido novas práticas artísticas, desenvolvidas num campo próprio, a partir de outros modos de conceber e trabalhar as artes, entre os quais destacamos, no âmbito desta temática, a *a/r/tografia*, que implica e interliga três dimensões: a (de artista), r (de researcher, investigador) e t (de teacher, professor).

Assim, perante as várias dinâmicas da arte contemporânea e a actual situação dos modelos e processos de formação abrem-se espaços a partir dos quais se podem gizar novos modos de (re)pensar as relações entre arte e *paideia*.

Na edição dos dois próximos números da *Convocarte*, desafiamos a uma reflexão em torno da *paideia* no presente, em pleno século XXI, com toda a sua herança histórica e civilizacional, equacionando o lugar da arte, *per si* pedagógica, e/ou o lugar da educação artística, dentro e fora das escolas, na formação humana, para a qual propomos algumas possíveis linhas de trabalho:

- Arte e *paideia* na Grécia Antiga: as artes (e, em particular, a música e a poesia) na formação humana.
- Arte, *paideia* e *humanitas*: comparação entre as artes na formação humana na Grécia Antiga e na Roma Antiga.
- Arte e *paideia* noutros sistemas de formação humana, como a *Bildung* alemã, numa perspetiva histórica.
- Arte e *paideia*, hoje: Como formam as artes o ser humano, dentro e fora da escola? Existe uma *paideia* universal, transversal a diversas civilizações e culturas e homogeneizadora do ser humano? Ou ainda subsistem *paideiai* inerentes a civilizações/culturas particulares? Que *paideia/paideiai* é/são transmitidas hoje, através das artes, e que valores edificam?
- Arte e *paideia*, ontem e hoje: Faz sentido uma formação integral, simultaneamente como artistas e como cidadãos, na formação de todos os seres humanos, na contemporaneidade? Se sim, qual o papel das artes no desenvolvimento dessa formação integral?
- Arte e *paideia*, ontem e hoje: Pode a arte contemporânea (*per si*) contribuir para uma formação humana com vista à virtude, no sentido epistemológico grego?
- Arte e *paideia*, ontem e hoje: Pode uma educação pela cultura visual contemporânea contribuir para edificação de valores como a virtude, no sentido epistemológico grego.

- Arte e *paideia*, ontem e hoje: Que valores é urgente reinventar e/ou introduzir nas novas *paideiai* veiculadas através das artes e/ou das abordagens de educação artística nas sociedades contemporâneas?

A função das artes através da história cultural humana foi e continua a ser uma tarefa de «construção da realidade». As artes constroem representações do mundo, que podem ser acerca do mundo real ou sobre mundos imaginários que não estão presentes, mas que podem inspirar os seres humanos à criação de um futuro alternativo para si próprios. (Arthur Efland, Arte e Cognição: Integrando as artes visuais no currículo, 2001, p. 171)

Arte and «Paideia»

*By using a Greek word for a Greek thing, I intend to imply that it is seen with the eyes, not of modern men, but of the Greeks. It is impossible to avoid bringing in modern expressions like civilization, culture, tradition, literature, or education. But none of them really covers what the Greeks meant by paideia. Each of them is confined to one aspect of it: they cannot take in the same field as the Greek concept unless we employ them all together. (Jaeger, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, 1947 [1933], v)*

While originally, the term *paideia* (which appears for the first time in Aeschylus' play *Seven Against Thebes*, 467 B.C.) simply designated the "education of children", as Philosophers such as Socrates, Plato, Isocrates and Aristotle reflected upon its meaning, this concept acquired greater density and began to incorporate, not just the concept of *arete* (from the Greek ἀρετή, meaning excellence or moral virtue) but also of *Kalos kagathos* (from the greek καλὸς κάγαθός, the beautiful and the good or virtuous), intended to shape the complete human personality and, more precisely, to create the upstanding citizen. Achieving such an aim implied selecting and promoting the kind learnings - namely artistic - conducive to the assimilation of said values: «The Greek term *paideia* evokes both the content of culture itself as the effort to imbue the child (*paidos*) with a legacy of intellectual and moral values essential to their integration in the human community». (Translated from: Mialaret e Vial, 1981, p. 165)

Thus, following this concept's complexification, the Greek ideal of human education would translate into the Latin dictum *Mens sana in corpore sano*, penned by the roman poet Juvenal, for whom «The one true path that leads to a tranquil life is that of virtue» (Sátira X: The vanity of human wishes, in *Juvenal*, Book IV, 1711 [1st century BC.]), thus recommending the harmonious and balanced development of a healthy mind in a healthy body while preempting neither. In this context, the diverse study fields imparted on the subject in classical culture - guided by the muses - included the arts and especially music and poetry, conceived as paths to a spiritual nourishment that would sharpen the sense of justice, ultimately leading to the aimed virtuousness. When we consider notions of *art in education*, *education in the arts* and *education through art*, as identified by Madalena de Azeredo Perdigão (*Educação Artística*, 1981, p. 287), we may interestingly be led to conclude that in a classical system, common citizens (perhaps not as common, for both ancient Greek and Roman civilizations were hierarchically structured upon strict class and gender distinctions) received, not only an education that imbued them in the arts as manifestations which consubstantiate a civilization's heritage, cultivating a taste for artistic objects and actively promoting a clear approximation to the sphere

of art «in the domain of cultural development» (art in education); they were equally educated as artists, acquiring «knowledge, methods and techniques in the different artistic expressions (education in the arts), thus experiencing the cognitive processes that are inherent to artistic production, not with the goal of becoming artists, but to achieve a «harmonious development of the personality» (education through art) - revealing an integrative conception of these three dimensions that have since been separated.

What about today? Can we say that the arts are still a central feature of our *paideia* as human beings? Having crossed over twenty centuries since the origin of a term that influenced the Roman *humanitas*, followed by the Christian *paideia*, renaissance *humanism*, German *Bildung* (among other civilizational paradigms)... How do the arts nowadays contribute towards the education of children (taking the original sense of the term *paideia* as our main reference)? How do the arts provide an approximation to the essential and structuring values of humanity, whether in childhood or at any other stage of our shaping as "humans", helping us to attain virtue (considering the term's evolution as a heritage of values handed down through generations, but cultivated throughout a person's life)?

Considering the number of artists who currently deal with social issues and use their art to position themselves in upholding a given set of values, as well as other professionals (educators, teachers, mediators) who practice an arts education that is openly engaged and transformative in regard to gender-related, racial-related or other relevant contemporary issues, as a means to build more balanced and fair societies, we can claim that today, whether in the sphere of art or in the sphere of education, shaping complete human beings remains a relevant concern for some.

However, when we face the diversity of positions assumed in this context, both in the domain of the arts as in the field of education, not only do the questions raised by this theme remain largely unanswered, but indeed are all but a settled debate.

As the trends in education policies, witnessed in different points of the world, shrink the role and centrality of arts in the curricula of basic education, following the prerogative of models derived from a simplistic pragmatism led by the metrics of targets, objectives and results - indeed bound to criteria of economic and financial efficiency - rethinking this issue remains an urgent task.

It is equally necessary to bear in mind that the arts have suffered substantial transformations throughout the Contemporary Era, giving rise to new paradigms through which to problematize their place. We no longer live in the period of the *fine-arts*. The process of autonomy in the artistic sphere, launched since the 18th century, brought with it critical mechanisms within and outside the field of art. Besides platonic *kalokagathia*, new problems involve the meaning and possibilities of a contemporary *paideia* attentive to the place occupied by the arts. On the other hand, academies have become spaces of

higher education (polytechnic or university) that have developed unprecedented potential of work, both in the domains of education and research as well as in the artistic field, that are no longer reliant upon the underlying concept of a true and beautiful *work of art*. Within the recent dynamics of artistic research we find multiple examples of a broad variety of projects implying conceptions of art that break away with the dominance of a classical and Eurocentric aesthetics. In this context, new artistic practices have emerged and been developed within their fields, based on different modes of conception and production in the arts. Amongst these, within the scope of the theme at hand, we single out *a/r/tography*, which involves and connects three dimensions: a (artist), r (researcher) and t (teacher).

Thus, the diverse dynamics of contemporary art and the current situation of education models and processes, have opened up new spaces from which to chart new modes of (re)thinking the relations between art and *paideia*.

For the next two numbers of *Convocarte's* upcoming thematic issue, editors challenge authors to reflect upon the notion of *paideia* in the present, as we move along the 21st century with all its historical and civilizational legacies, equating the place of art (a pedagogical domain *per se*) and/or the place of arts education (within and outside schools) with human education. Toward this endeavor, we lay out a few possible lines of enquiry:

- Art and *Paideia* in ancient Greece: the arts (in particular music and poetry) in human education.
- Art, *paideia* and *humanitas*: compared analyses of art in human education in ancient Greece and Rome.
- Art and *paideia* in other human education systems, such as the German *Bildung*, from a historical perspective.
- Art and *paideia* today: How do the arts educate the human being, within and outside of school? Is there such a thing as a universal *paideia*, common to different civilizations and cultures, parallel to a universal conception of humanity? Or are we still bound by *paideiai* that are inherent to specific cultures. Which *paideia/paideiai* are currently imparted through the arts, and what values do they convey?
- Art and *paideia*, past and present: Does an integrated education - as artists and citizens - make sense in the education of all human beings in the contemporary context? If so, what is the role of art in the development of such an integrated education.
- Art and *paideia*, past and present: Can contemporary art (*per se*) contribute towards a human education in the pursuit of virtue, in the epistemological sense of the Greek term?
- Art and *paideia*, past and present: Can an education through contemporary visual culture contribute towards the construction of values such as virtue, in the epistemological sense of the Greek term?

- Art and *paideia*, past and present: Which values are in urgent need of reinvention and/or introduction in the new *paideiai* conveyed through the arts and/or in arts education approaches in contemporary societies?

The function of the arts throughout human cultural history has been and continues to be the task of "reality construction." The arts construct representations of the world, which may be about the world that is really there or about imagined worlds that are not present, but that might inspire human beings to create an alternative future for themselves. (Arthur D. Efland, Art and Cognition: Integrating the visual arts in the curriculum, 2001, p. 171)

Arte et «Paideia»

Il est impossible d'éviter l'usage d'expressions modernes telles que civilisation, culture, tradition, littérature ou éducation. Mais aucune d'entre elles ne recouvre véritablement ce que les Grecs appelaient paideia. Elles se focalisent sur un aspect de la chose : elles ne sauraient embrasser le concept grec, à moins de les employer toutes ensemble. (Werner Jaeger, Paideia [tome 1], Paris, Gallimard, 1964)

Si, originellement, le terme *paideia* (qui apparaît pour la première fois en 467 av JC, dans la pièce d'Eschyle *Les sept contre Thèbes*) désignait seulement « l'éducation des enfants », la notion vint à s'épaissir avec les réflexions philosophiques de Socrate, Platon, Isocrate ou Aristote, de sorte qu'elle commença à intégrer à la fois le concept d'*arété* (excellence et vertu morales) et aussi celui de *kalos kagathos* (la beauté et le bien ou la vertu), pour devenir ce qui donne forme complète à la personnalité humaine et plus encore forge l'honnête citoyen. Pour y parvenir, il fallait sélectionner et promouvoir un certain type d'enseignements - nommément artistiques - permettant l'assimilation de ces dites valeurs : « le terme grec *paideia* évoque autant le contenu même de la culture que l'effort nécessaire pour imprégner l'enfant (*paidos*) des valeurs morales et intellectuelles héritées, essentielles à son intégration dans la communauté des hommes ». (Traduit de: Mialaret e Vial, 1981, p. 165)

Accompagnant cette complexification conceptuelle, l'idéal grec d'éducation humaine allait alors se voir traduire dans le dicton latin *Mens sana in corpore sano*, forgé par le poète romain Juvénal (Satire X, 2nd siècle), pour qui "le seul chemin véritable qui mène à une vie tranquille est celui de la vertu", et qui dès lors recommandait le développement harmonieux et équilibré d'un esprit sain dans un corps sain, sans la prévalence ni les préjugés de l'un d'eux. Dans ce contexte, les divers domaines d'étude concernés par la culture classique se plaçaient sous la conduite des muses, et incluaient les arts (spécialement la musique et la poésie) considérés comme une nourriture spirituelle aiguisant le sens de la justice et confinant dans la vertu recherchée. Si l'on s'intéresse aux idées que sont l'art dans l'éducation, l'éducation aux arts ou l'éducation par l'art, ainsi que les a proposées Madalena de Azeredo Perdigão (*Educação Artística*, 1981, p. 287), on pourrait être amené à conclure que dans un système classique, les citoyens λ (peut-être pas si λ que cela, puisque les civilisations tant grecques que latines étaient structurées hiérarchiquement sur de strictes distinctions de classe et de genre) recevaient, non seulement une éducation qui les acclimait aux arts (comprendre : aux manifestations consubstantielles à tout héritage civilisationnel), qui cultivait en eux un certain goût pour les objets d'art et qui favorisait une saine évaluation de la sphère artistique « dans le but d'un

développement culturel » (art dans l'éducation); mais qu'ils étaient également éduqués comme des artistes, acquérant « le savoir, les méthodes et les techniques des différents domaine de l'art » (éducation aux arts) ; et qu'ils faisaient ainsi l'expérience de processus cognitifs inhérents à la production artistique, non pour devenir des artistes eux-mêmes, mais pour atteindre un « développent harmonieux de la personnalité » (éducation par l'art). Se révélait bien ici une conception intégrée de ces trois dimensions, qui ont été séparées depuis lors.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Peut-on dire que les arts sont toujours un élément central de notre *paideia* en tant qu'être humain ? Ayant traversé vingt siècles depuis l'origine d'un mot qui influence *l'humanitas* latine, la *paideia* chrétienne, *l'humanisme* renaissant, la *Bildung* allemande (parmi combien d'autres paradigmes civilisationnels), comment les arts contribuent-ils de nos jours à l'éducation des enfants (en nous référant ici au sens originel du terme) ? En quoi les arts proposent-ils une approximation de nos valeurs les plus essentielles et structurantes, que ce soit au moment de l'enfance comme à n'importe quel stade de notre formation d'homme, dans notre quête de la vertu (considérant le terme à la fois comme l'héritage de valeurs se transmettant de générations en générations, et comme ce qui se cultive à l'échelle d'une vie personnelle) ?

Si l'on considère un instant le nombre d'artistes qui, à l'heure actuelle, traitent des questions sociales et utilisent leur art pour se positionner comme défenseur d'un certain nombre de valeurs, ou bien d'autres professionnels (éducateurs, professeurs, médiateurs) qui pratiquent une éducation artistique ouvertement engagée et transformatrice sur les questions de genre, de race, ou autres enjeux sociétaux – l'art pourrait nous sembler être un moyen de construire une société plus juste et plus équitable. Nous pourrions alors affirmer que la question de la formation complète des êtres humains reste pertinente, qu'elle résonne dans la sphère de l'art ou dans celle de l'éducation.

Cependant, si nous examinons la diversité des positions prises à ce sujet, que ce soit dans le domaine artistique ou dans le champ éducatif, il nous semble que non seulement les questions posées par ce thème restent pendantes, mais qu'elles sont tout sauf un débat clos.

Tandis que les tendances actuelles dans les politiques éducatives observées dans différentes parties du globe, amoindrissent le rôle et la centralité des arts dans les cursus éducatifs de base, suivant en cela la prééminence de modèles dérivés d'un pragmatisme simpliste gouvernés par une métrique des buts, des objectifs et des résultats – puisque liés aux critères d'efficacité économique et financière –, repenser cette question constitue une tâche urgente.

Il est également nécessaire de garder à l'esprit que les arts ont subi des transformations substantielles au cours de leur traversée de l'ère contemporaine, mère de nouvelles manières de problématiser leur existence. Nous ne vivons plus au temps des Beaux-arts. L'autonomisation de la sphère artistique lancée au 18^e siècle a induit des mécanismes critiques dans et hors du champ de l'art. Au delà de la *kalokagathia* platonicienne, de nouveaux problèmes impliquent

le sens et la possibilité même d'une *paideia* contemporaine attentive à la place octroyée aux arts. Par ailleurs, les écoles sont devenues des lieux d'éducation prolongée (polytechnique ou universitaire), qui ont développé de nouveaux horizons de travail, que ce soit dans le domaine de l'éducation et de la recherche, ou dans le champ artistique à présent désolidarisé du concept sous-jacent d'authentique ou de belle *œuvre d'art*. A l'intérieur des dynamiques récentes de la recherche artistique, nous trouvons de nombreux exemples variés de projets impliquant des conceptions de l'art qui rompent avec la domination de l'esthétique classique et euro-centrée. Dans ce contexte, de nouvelles pratiques artistiques ont émergé et se sont développées à l'intérieur de leur champ, fondées sur divers modes de conception et de production artistiques. Parmi celles-ci, pour nous en tenir à notre champ d'étude, nous pouvons signaler l'*a/r/tography*, qui implique et relie les trois dimensions que sont l'art (a), la recherche (r) et l'enseignement (t de *teacher*).

Ainsi, les diverses dynamiques de l'art contemporain de même que la situation actuelle des modèles et procédés éducatifs, ont-elles ouvert de nouveaux champs à partir desquels des façons inédites de (re)penser les relations entre art et *paideia* peuvent être envisagées.

Pour ces deux futurs numéros thématiques de la revue *Convocarte*, les éditeurs proposent aux auteurs de réfléchir à cette notion de *paideia*, aujourd'hui, alors que nous avançons dans le 21ème siècle fort de tout un héritage historique et civilisationnel, notion qui continue d'assimiler la place de l'art (un domaine pédagogique en soi) et/ou celle de l'éducation artistique (dans et hors des écoles) à l'éducation de l'homme. Dans cette perspective, nous proposons quelques axes de recherche :

- Art et *paideia* dans la Grèce antique : les arts (en particulier musique et poésie) dans l'éducation.
- Art, *paideia* et *humanitas*: analyses comparées de l'art dans l'éducation de la Grèce et la Rome antiques.
- Art et *paideia* dans d'autres systèmes éducatifs (telle que la *Bildung* allemande) d'un point de vue historique.
- Art et *paideia* de nos jours : comment les arts éduquent-ils l'être humain, dans et hors de l'école ? Y a-t-il quelque chose comme une *paideia* universelle, commune aux diverses civilisations et cultures, corrélative d'une conception universelle de l'humanité ? Ou sommes-nous toujours liés par des *paideiai* inhérentes à certaines cultures particulières ? Quelle(s) *paideia/paideiai* est/sont aujourd'hui concernée(s) par les arts et quelles valeurs convoi(en)t-elle(s) ?
- Art et *paideia*, passé et présent : une éducation intégrée (d'artiste et de citoyen) fait-elle sens pour l'éducation des hommes dans un contexte contemporain ? Si oui, quel est le rôle de l'art dans le développement d'une telle éducation intégrée ?

- Art et *paideia*, passé et présent : l'art contemporain (au sens propre) peut-il contribuer à l'éducation de l'homme et sa quête de la vertu (au sens épistémologique du terme grec) ?
- Art et *paideia*, passé et présent : une éducation à travers la culture visuelle contemporaine peut-elle contribuer à la construction de valeurs telles que la vertu (au sens épistémologique du terme grec) ?
- Art et *paideia*, passé et présent : quelles valeurs sont en besoin vital de réinvention et/ou d'introduction dans les nouvelles *paideiai* induites par les arts et/ou les approches d'éducation artistique proposés par nos sociétés contemporaines ?

La fonction des arts a toujours été de participer à la 'construction de la réalité'. Les arts construisent des représentations du monde, qui peuvent être à propos du monde véritablement là ou à propos de mondes imaginés absents mais qui sont susceptibles d'inspirer les hommes dans leur création d'un autre futur pour eux-mêmes. (Arthur Efland 2002: 171)

A Coordenação Científica Geral: **Fernando Rosa Dias**

A Coordenação Científica do Dossier Temático «Arte e *Paideia*»: **Ana Sousa**

Tradução para inglês: **Diogo Freitas**

Tradução para francês: **Pascal Krajewski**

Ana Sousa (Lisboa, 1980)

Professora auxiliar convidada e coordenadora do grupo de Educação Artística do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), onde trabalha desde 2009. Licenciada em Artes Plásticas - Pintura (2003), mestre em Educação Artística (2007, com a dissertação *A formação dos professores de artes visuais em Portugal*) e doutora em Educação Artística (2016, com a tese *Novos paradigmas, novas práticas? A didática na formação de professores de artes visuais em Portugal*), pela Universidade de Lisboa. Docente no Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário (desde 2009-2010), no Mestrado em Educação Artística (desde 2010-2011) e no Doutoramento em Educação Artística (desde 2018-2019).

Ao longo do seu percurso, quer como docente, quer como investigadora, tem vindo a trabalhar na formação de educadores e professores de todos os níveis (exceptuando o superior), desde o pré-escolar ao ensino secundário, em instituições públicas e privadas. Tem lecionado as áreas de Artes Visuais, Didática das Artes Visuais e Didática das Expressões Integradas (Licenciaturas em Educação Básica, Mestrados em Educação Pré-Escolar, Educação do 1º Ciclo do Ensino Básico, Ensino do 1º Ciclo e 2º Ciclo do Ensino Básico e no já mencionado Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário) e desenvolvido projetos colaborativos, entre os quais o mais recente: *Arte, Educação e Infância*, composto por uma equipa internacional (oito países), que visa problematizar uma discussão em torno da dupla de questões: Como têm as crianças visto e representado (o mundo)? Como têm sido as crianças vistas e representadas (no universo da cultura visual)?

Enquanto investigadora, os seus interesses principais incluem as “didáticas da didática” enquanto unidade curricular na formação de educadores e professores e o diálogo entre concepções (do que é e para que serve a arte) e práticas (artísticas ou educativas), tanto na formação de educadores e professores, como na formação artística dos estudantes, através da educação pela cultura visual e outras abordagens disruptivas, que impliquem uma pedagogia crítica.

Neste âmbito, tem participado em conferências nacionais e internacionais e publicado artigos como *Do we ever change? Rethinking visual arts (curricular) didactics as a place of reassurance or transformation of beliefs and practices* (ECER Annual Conference: Education in an Era of Risk - the Role of Educational Research for the Future, Hamburgo, 2019), *A paisagem aos olhos dos jovens: da pintura flamenga à cultura visual* (VIII Congresso Internacional Matéria Prima, Lisboa, 2019), *“Desenho como uma criança de 5 anos” Traços e traumas na formação de educadoras de infância e professoras de 1º ciclo* (VII Congresso Internacional Matéria Prima, Lisboa, 2018), *Redesigning didactics in visual arts teacher education: Moving from contents to lives* (42.ª ATEE Annual Conference: Changing Perspectives and Approaches in Contemporary Teaching, Dubrovnik, 2017), *Portraiture today: between contemporary art, selfies and schools* (InSEA Regional Conference: Art and Design Education in Times of Change, Viena, 2016), e *Redesigning ourselves: Who are we and who do we intend to become as visual arts teachers?* (39.ª ATEE Annual Conference: Transitions in Teacher Education and Professional Identities, Braga, 2014).

**CONVOCARTE 12-13 : ARTE E «PAIDEIA» / ART AND «PAIDEIA» / ART ET «PAIDEIA»
PLANNING 2021**

	PT	FR	EN
JANUARY	Chamada	Appel	Call
MAY, 31	Primeira proposta de trabalho (título, tema, CV) a enviar a (1)	Première proposition de travail (titre, thème, cv) à envoyer à (1)	Initial Proposal (title, subject, cv) to send to (1)
SEPT, 1ST	Envio do texto final a (1)	Envoi du texte final à (1)	Final draft sent to (1)
SEP. 2021		PEER-REVIEW	
OCT-NOV. 2021	Revisão do texto pelo autor segundo as sugestões dos revisores	Révision du texte par l'auteur selon les suggestions des relecteurs	Text with changes introduced by authors according to suggestions from peer reviews.
NOV. 2021	Paginação	Maquettage	Editing
DEC. 2021	última revisão do texto paginado pelo autor	dernière relecture du texte mis en page par l'auteur	Final proof-reading of the edited text by the author
JAN. 2022	lançamento	sortie	launch

(1) convocarte@belasartes.ulisboa.pt

b

a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

b

a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia