

EXPOSIÇÃO
MUSEU DE
IMAGENS DO
INCONSCIENTE



Arqueologia

da Psique



“Ver-se-á um deus de imenso poder,
face brilhante, jovem, cabelos dourados, vestindo túnica branca
e portando uma coroa de ouro, usando àmplas calças.
Ver-se-ão raios de luz saltarem de seus
olhos e estrelas de seu corpo.”

Texto da Liturgia Mitraica





Apresentação

Nise da Silveira iniciou um trabalho revolucionário a partir de seu inconformismo com as práticas psiquiátricas utilizadas na década de 40, tais como eletrochoque, insulino-terapia, lobotomia, confinamento. Criando a Seção de Terapêutica Ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II (Rio de Janeiro), busca fundamentar cientificamente esta terapêutica, conduzindo-a não como mera ocupação ou utilização de mão-de-obra nos serviços hospitalares, como era de uso na época, mas procurando beneficiar os indivíduos ali internados com atividades que lhes possibilitassem um meio de expressão e de resgate de sua individualidade.

Através desse método, os resultados não demoraram a aparecer: as melhoras clínicas se acentuavam e, dentre as atividades oferecidas, pintura e modelagem se destacaram, gerando uma grande produção, que ela logo percebeu ser um meio de

acesso ao enigmático mundo interno do esquizofrênico. Surgem imagens inusitadas, temas e símbolos recorrentes que a intrigam. Reunindo essas obras com o objetivo de desenvolver estudos e pesquisas sobre seus significados, funda então, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente.

Observava que muitas dessas imagens configuravam formas circulares ou próximas do círculo – símbolos de unidade e ordenação – extremamente semelhantes a imagens utilizadas para meditação ou representação da divindade em religiões orientais (mandalas).

Como pessoas que perderam a unidade do pensamento, instância máxima da consciência, poderiam produzir em grande quantidade os símbolos da unidade? E por quê?

Pesquisadora incansável, resolveu então escrever uma carta ao Professor Jung, juntando fotografias de algumas dessas imagens produzidas por diferentes autores. A resposta

de Jung não tardou: eram mesmo mandalas e correspondiam ao potencial autocurativo da psique, em oposição à dissociação, ao estado de confusão psíquica do ser, uma manifestação espontânea do inconsciente para compensar a situação caótica vivida por estes indivíduos.

Deste primeiro contato originou-se um relacionamento que não só viria introduzir a psicologia junguiana no Brasil, mas constituir-se-ia também numa nova abertura para melhor compreensão da psicose e dos conteúdos que daí emergem. Confirmava-se, então, que as atividades expressivas, além de possuírem validade terapêutica, eram também excelente meio para o conhecimento dos processos que se desenrolam na obscuridade do inconsciente.

Muitas das imagens surgidas nos ateliês possuíam espantosas semelhanças com representações configuradas através da história da humanidade. (É bom lembrar que nossos autores, internados em hospital público e vindos de classe social menos favorecida, são em sua maioria desprovidos de conhe-

cimentos mais amplos que possam explicar esses fenômenos como meras recordações de algo aprendido). Na tentativa de compreender o significado dessas imagens, Nise, orientada por Jung, começa a pesquisar outras áreas do conhecimento como, por exemplo, mitologia, história da arte e da religião.

Como diz Nise, “essas pesquisas não constituem diletantismo teórico de eruditos. Têm principalmente caráter prático, pois a tarefa do terapeuta será estabelecer conexões entre as imagens emergentes do inconsciente e a situação emocional que está sendo vivida pelo indivíduo.

Aplicando à terapêutica ocupacional as descobertas de Jung, abrem-se novas perspectivas para este método, tanto para neuróticos como para psicóticos. O exercício de atividades poderá enriquecer-se de importante significação psicológica. Compreender-se-á, por exemplo, o valor terapêutico que virá adquirir a proposta ao doente mais regredido de atividades vivenciadas e utilizadas pelo homem primitivo para exprimir suas violentas emoções. Em vez dos

impulsos arcaicos exteriorizarem-se desabridamente, lhe forneceremos o declive que a espécie humana sulcou durante milênios para exprimi-los: dança, representações mímicas, pintura, modelagem, música. Será o mais simples e o mais eficaz”.

Ao longo dos anos este trabalho vem contribuindo para modificar profundamente o pensamento e as práticas psiquiátricas, servindo de alicerce e inspiração para profissionais, instituições e grupos de estudo e pesquisa em diversas partes do mundo.

Na exposição ora apresentada, poderemos ver alguns exemplos de

paralelismo entre imagens espontâneas, atuais, produzidas por internados do Centro Psiquiátrico Pedro II e imagens que constituem achados arqueológicos em distantes épocas e diferentes regiões do mundo. Uma verdadeira viagem através do tempo, desde o período neolítico, passando pela civilização egípcia, indo-persa e grega até a alquimia na Idade Média.

A emergência em nossos dias de conteúdos e símbolos, que fazem parte da história humana em diferentes épocas e locais, comprova a historicidade e a atemporalidade da psique.

Luiz Carlos Mello

Estudo comparativo entre obras plásticas
do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente
e achados arqueológicos ou históricos.

Arqueologia da Psique

Aquele que estudar a psique em profundidade verificará, muitas vezes surpreendido, estreitas semelhanças entre conteúdos emergentes do inconsciente de indivíduos contemporâneos e achados da ciência arqueológica.

Ao longo de sua obra, Freud muitas vezes estabelece analogia entre a análise psíquica e o trabalho do arqueólogo. Já nos primórdios da psicanálise, em 1892, Freud compara seu método de investigação da etiologia da histeria às pesquisas arqueológicas. “Suponhamos que um explorador chega à região pouco conhecida, na qual despertam seu interesse ruínas constituídas de restos de paredes e fragmentos de colunas e lápides com inscrições quase apagadas e ilegíveis. Ele poderá contentar-se em examinar a parte visível, interrogar os habitantes das cercanias, talvez semi-selvagens, sobre as tradições referentes à história e à significação daquelas ruínas

monumentais, tomar nota de suas respostas e prosseguir viagem. Mas também poderá fazer outra coisa: poderá ter trazido consigo instrumentos de trabalho, conseguir que os indígenas o auxiliem em seu labor de investigação e, com eles, atacar o campo das ruínas, praticar escavações e descobrir, a partir dos restos visíveis, a parte sepultada”(…).

Em 1922, em **A Psicanálise e a Teoria da Libido**, Freud escreve: “No curso de investigações sobre a forma de expressão criada pela elaboração dos sonhos, surgiu o surpreendente fato de que certos objetos, situações e relações são representados indiretamente por símbolos, usados pelo sonhador sem que este compreenda sua significação e para os quais, em regra, não oferece associações. Sua tradução terá que ser feita pelo analista, que somente a descobrirá empiricamente, adaptando-a experimentalmente no contexto. Mais tarde verificou-se que usos lingüísticos,

mitologia e folclore apresentavam as mais amplas analogias com os símbolos dos sonhos. Os símbolos levantam os problemas mais interessantes e até então não resolvidos. Parecem ser fragmentos de um equipamento mental herdado, extremamente antigo. O uso de um simbolismo comum estende-se muito para atrás do uso de uma linguagem comum”.

Noutro ensaio, **A Civilização e seus Desconfortos**, de 1930, retoma a mesma comparação. Imagina Roma vista num corte em profundidade, conservadas as suas diversas fases: a Roma quadrata, pequena colônia erguida sobre o monte Palatino; a Roma dos Septimontium, que reunia a população instalada sobre sete colinas; depois a área delimitada pela muralha de Sérvio Túlio; a seguir, a cidade cercada pelas muralhas construídas pelo Imperador Aureliano e, posteriormente, cada fase de transformação da cidade eterna, tudo preservado, todas as fases conservadas intactas e não apenas ruínas esparsas, correspondentes a este ou àquele período.

Assim seria a vida psíquica do

inconsciente. Seus conteúdos manter-se-iam permanentemente iguais, nada se apagaria nem se destruiria. No seu último livro **Moisés e a Religião Monoteísta** (1938), Freud retoma e fortalece o tema da herança arcaica. “O comportamento de uma criança neurótica em relação a seus pais, no complexo de Édipo e no complexo de castração, apresenta-se injustificado em certos casos e só pode ser compreendido filogeneticamente em relação a fatos vividos por gerações anteriores. Valeria a pena reunir e publicar o material sobre o qual me baseio para emitir esta hipótese. Creio que sua força demonstrativa seria suficiente para justificar outras suposições e poder afirmar que a herança arcaica dos homens encerra não só predisposições, mas também traços de recordações vividas por nossos primeiros antepassados. Deste modo a extensão e a importância da herança arcaica aumentariam extraordinariamente”.

Portanto, permanecem gravadas sob as experiências do indivíduo as experiências ancestrais. Estudando as marcas persistentes dessas expe-

riências, sem dúvida Freud trabalhou como um arqueólogo da psique.(...)

Jung praticou, na psique, investigações de tipo arqueológico em dimensões até então ainda não realizadas. Suas principais descobertas fizeram-se na área das camadas subjacentes ao inconsciente pessoal, nas profundas camadas psíquicas que constituem o lastro comum a todos os homens e onde nascem as raízes de todas as experiências internas fundamentais, das religiões, teorias científicas, concepções poéticas e filosóficas.(...)

Desde o início, ele via o inconsciente num constante trabalho de revolver conteúdos, de agrupá-los e de reagrupá-los. A imagem arquetípica representa não somente alguma coisa que existiu num passado distante, mas também alguma coisa que existe agora, isto é, o arquétipo não é exatamente um vestígio, mas um sistema vivo funcionando no presente.

Mais tarde, porém, através da experiência clínica, chegou à conclusão que algo ainda mais importante acontecia: os conteúdos do inconsciente não se mantinham ne-

cessariamente iguais para sempre. Eram susceptíveis de metamorfoses. O inconsciente sofre mudanças e produz mudanças, influencia o ego e poderá ser influenciado pelo ego.

Será possível acompanhar essas mudanças através dos sonhos, nos casos individuais e nas imagens pintadas quando estudadas em séries, sobretudo nos psicóticos.

Característica comum a todas essas pinturas é a presença de um simbolismo primitivo. Frequentemente nelas se constata qualidades arcaicas inegáveis, que indicam a natureza das forças criativas que lhes estão subjacentes. "Trata-se de correntes de forças irracionais, produtoras de símbolos que fluem através de toda a história da humanidade, e são tão arcaicas que não é difícil encontrar para elas paralelos na arqueologia e na história comparada das religiões". Podemos, portanto, admitir que essas imagens surgem das regiões da psique, que Jung denominou inconsciente coletivo. Sob essa denominação, ele entende um funcionamento psíquico inconsciente comum a todos os homens, fonte não

só das pinturas simbólicas modernas, mas de toda a produção similar do passado. Essas imagens nascem de uma necessidade natural e vêm satisfazê-la.

Tendo presentes esses dados, compreender-se-á por que a psicologia junguiana não se interessa unicamente em fazer achados arqueológicos nas produções do incons-

ciente e em interpretá-los como sobrevivências de mundos mais antigos. Afigura-se a esta psicologia ainda mais importante descobrir, acompanhar, nessas produções, o contínuo processo de elaboração dos conteúdos da psique.

Nise da Silveira

(Texto extraído do documentário Arqueologia da Psique)

“Do mesmo modo que o corpo humano é um agrupamento completo de órgãos, cada um o termo de longa evolução histórica, também devemos admitir na psique organização análoga. Tanto quanto o corpo, a psique não poderia deixar de ter sua história.”

C. G. Jung

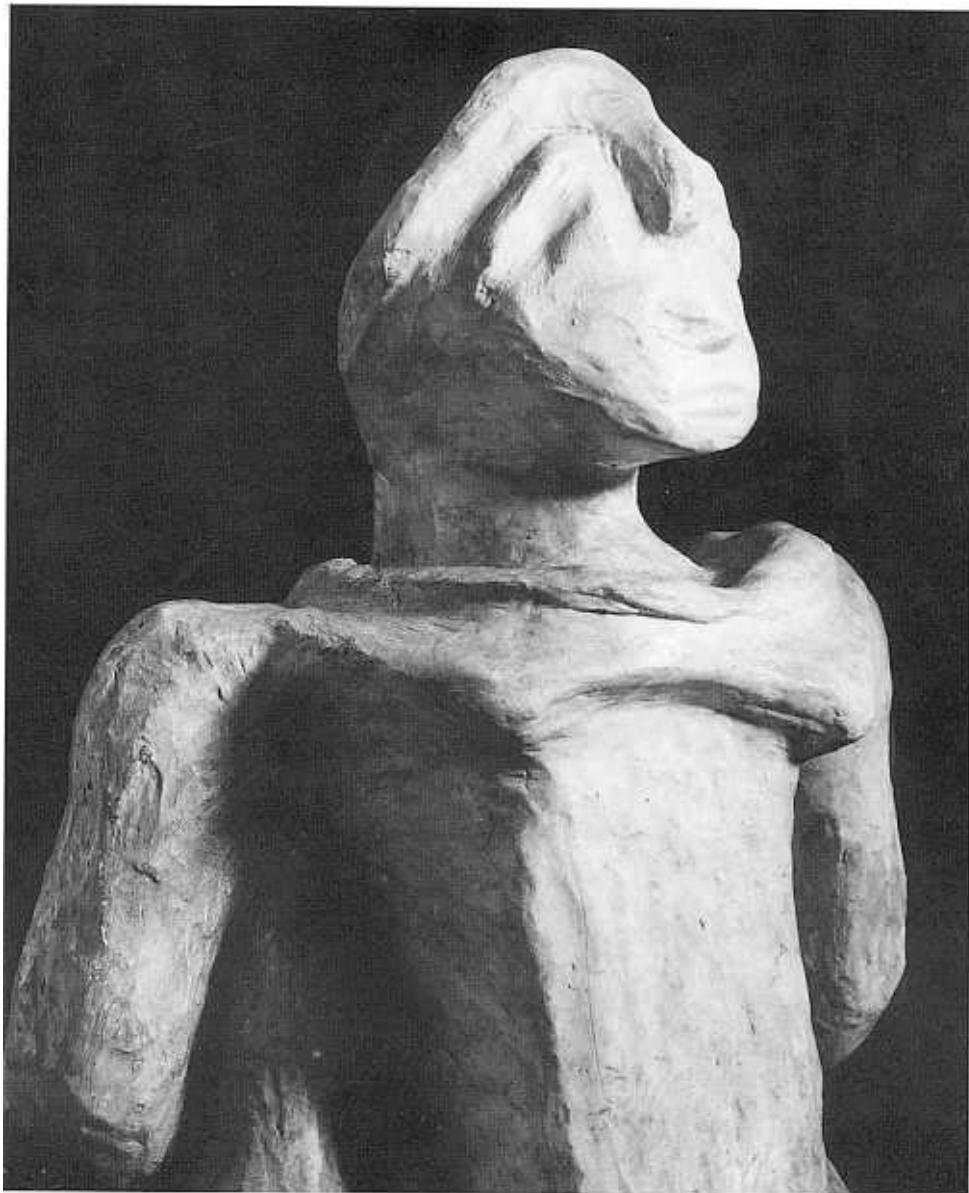
Neolítico



Cultura Tisza
5000 a.C.

“Raramente vi, talvez mesmo nunca haja vista, um só caso que deixasse de recuar às formas de arte do neolítico ou revelar evocações de orgias dionisiacas”.

C. G. Jung



Adelina Gomes

64 x 36 x 37cm
cópia em gesso
de modelagem
em barro – 1950

Rituais

Em linguagem psicológica, Jung interpreta os rituais como recursos instintivos de defesa para apaziguar a ansiedade diante das grandes forças originadas na profundidade do inconsciente: “Com esse objetivo, o homem arcaico construiu instintivamente as barreiras dos rituais e, ainda hoje, em situações psíquicas de ameaçadora desordem, os mesmos

procedimentos são postos em ação”.

A idéia de transformação e renovação por intermédio da serpente tem fundamentos arquetípicos que podem ser encontrados, com freqüência, na história da humanidade. Animal que muda de pele e se renova, a serpente é também utilizada em rituais como instrumento de regeneração.

Sacrifício para a Divindade Serpente – Placa Votiva – Sialesi (Eteonis) Beócia





Carlos Pertuis

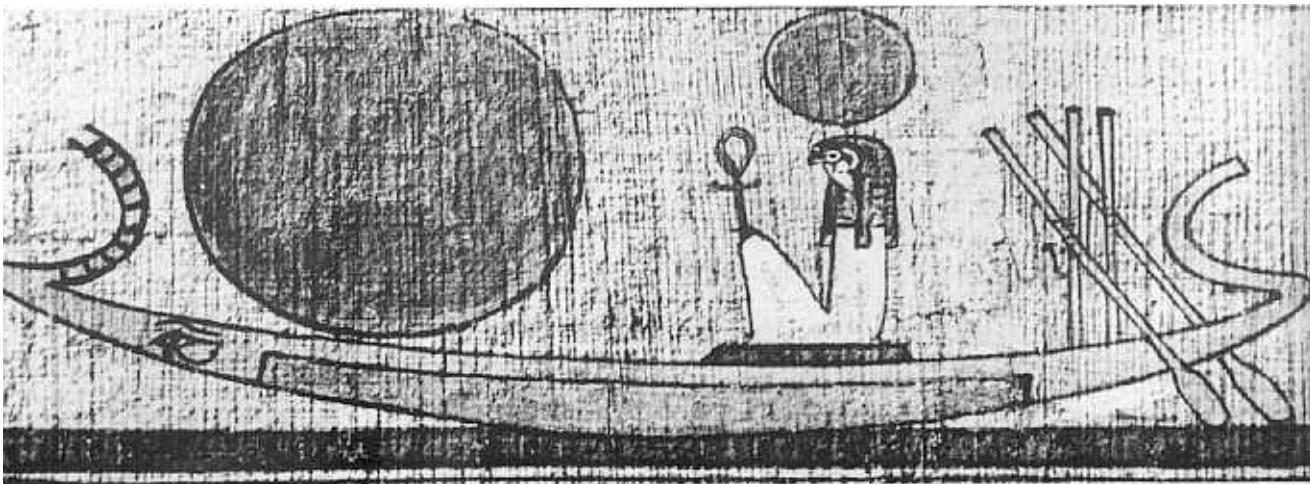
49 x 67cm – óleo sobre papel – 1951

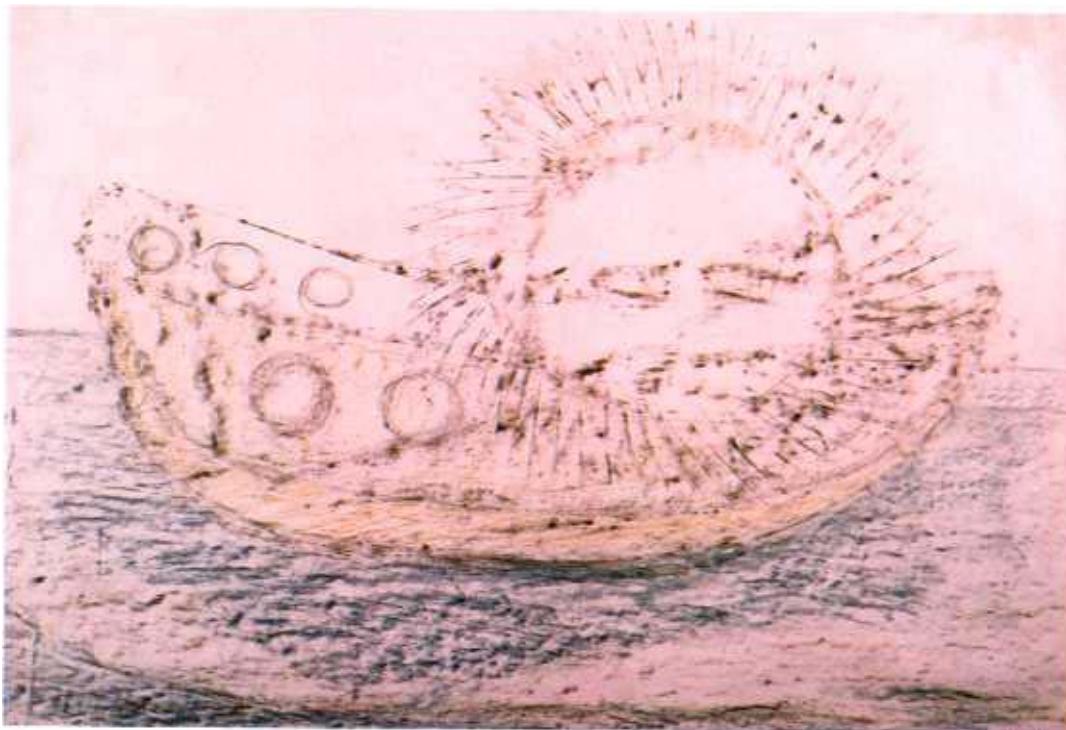
Mitos Egípcios

Há milênios os homens jamais deixaram de tentar captar a imagem do Sol, esculpindo-a ou gravando-a em pedra, madeira, ou evocando sua imagem no desenho ou na pintura. O astro foi um deus para nossos ancestrais e permanece o símbolo de todas as forças celestes e terrestres, o regulador de todos os aspectos da vida.

Sua veneração é encontrada através dos tempos, alcançando grande desenvolvimento sobretudo no Egito, Peru e México, países onde a organização política e o culto ao Sol atingiram o apogeu. E, ainda em nossos dias, o sol desperta inúmeras imagens e símbolos.

Deus Rá e a Barca do Sol
Detalhe de um papiro da 19ª Dinastia Egípcia





Carlos Pertuis

33 x 48 cm – lápiz de cera
sobre papel – 1976

O Tema Mítico de Mithra

No último período da vida de Carlos, suas pinturas giraram cada vez mais em torno do tema mítico do Sol.

Ressaltam, entre estas imagens, figuras masculinas de grandes proporções providas de coroas e outros atributos divinos bastante próximos de descrições de Mithra, deus indopersa, dadas por seus adeptos.

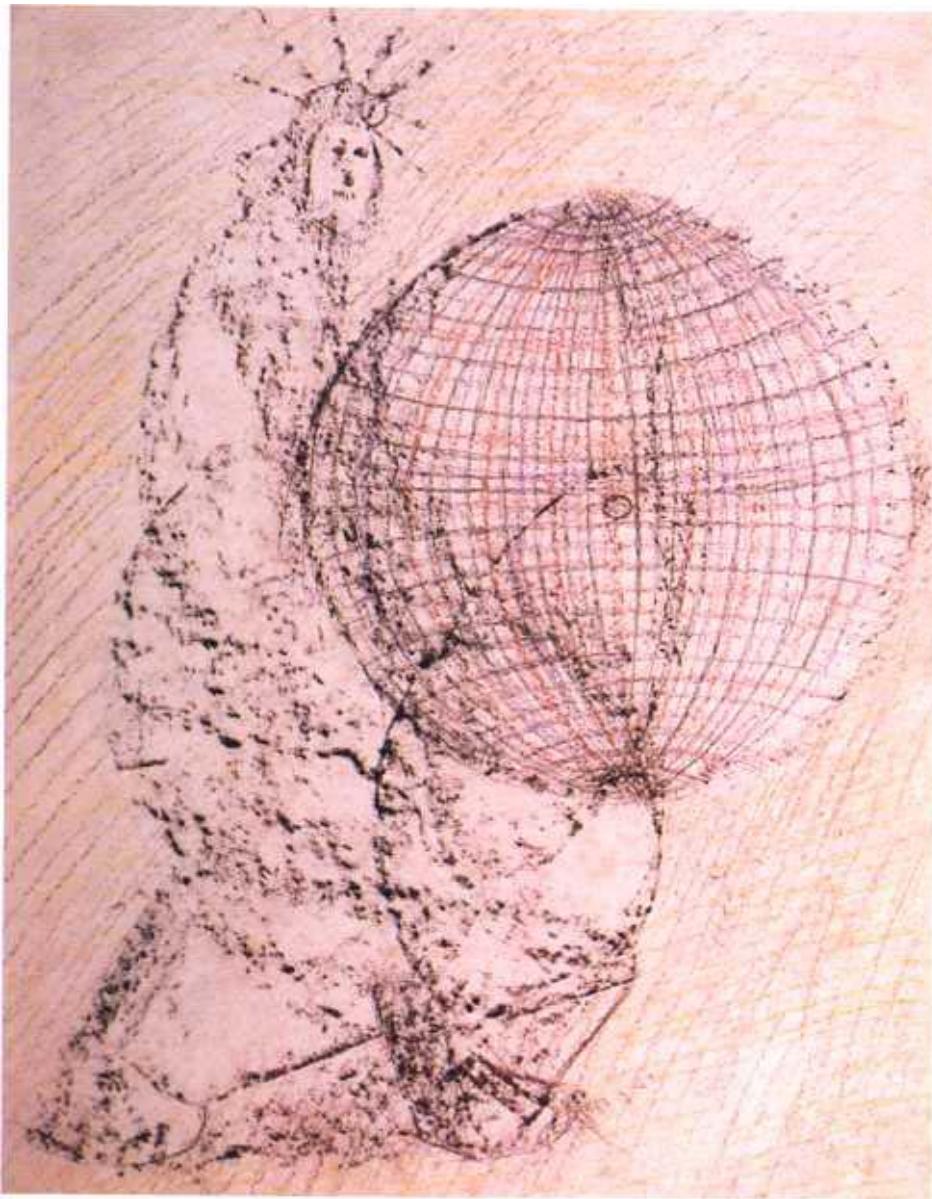
Segundo narra o mito, foi Mithra

quem instituiu o Sol governador do mundo, entregando-lhe o globo, símbolo de poder que ele próprio trazia na mão direita desde o instante de seu nascimento.

Mithra é um deus solar e herói, cujo mito narra a dolorosa procura da consciência que o homem de todos os tempos vem representando sob mil faces.



Deus-Sol instituído por Mithra,
governador do mundo – baixo-relevo



Carlos Pertuis

51 x 40 cm
lápiz de cor
sobre papel – 1975

O Tema Mítico de Dionisos

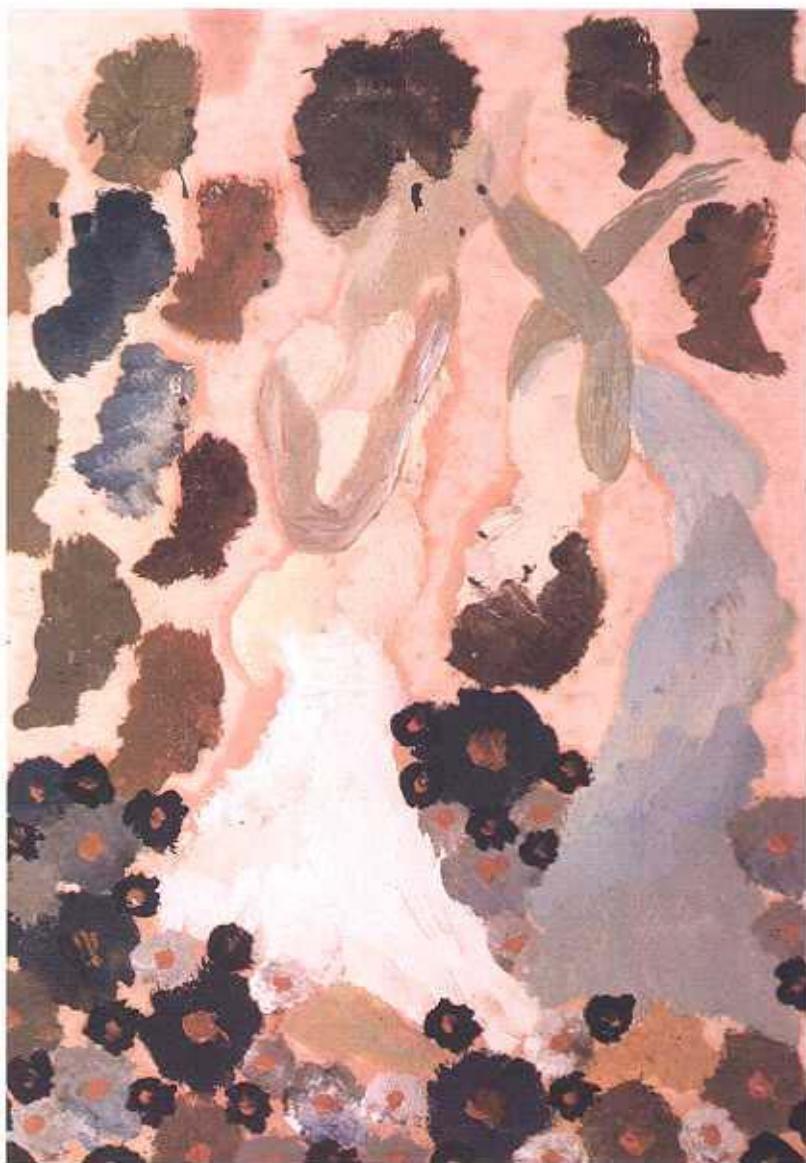
Nos profundos e intrincados labirintos da psique vivem ainda os deuses pagãos. Dois mil anos de cristianismo representam apenas a superfície. Pesquisas arqueológicas e pesquisas psicológicas são trabalhos paralelos feitos em áreas diferentes.

Dionisos manifesta-se em nítidas

imagens sob múltiplos aspectos de sua natureza dual, jovem e velho, bissexuado, animalesco, orgiástico, frenético, o inventor do vinho, dom deste deus aos homens para ajudá-los a provar, embora fugazmente, a euforia da embriaguez e até mesmo o êxtase religioso.

Sátiro e Bacante
Baixo-relevo – Villa Albani – Roma





Carlos Pertuis

33 x 23,5 cm
óleo sobre papel - 1955

O Tema Mítico de Dafne

Apolo apaixonou-se pela ninfa Dafne, filha do Rio Ladão e da Mãe Terra. Ela se esquiva, mas o deus não aceita ser recusado. Apolo persegue Dafne. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a terra, que a acolhe e a metamorfoseia em vegetal.

O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão

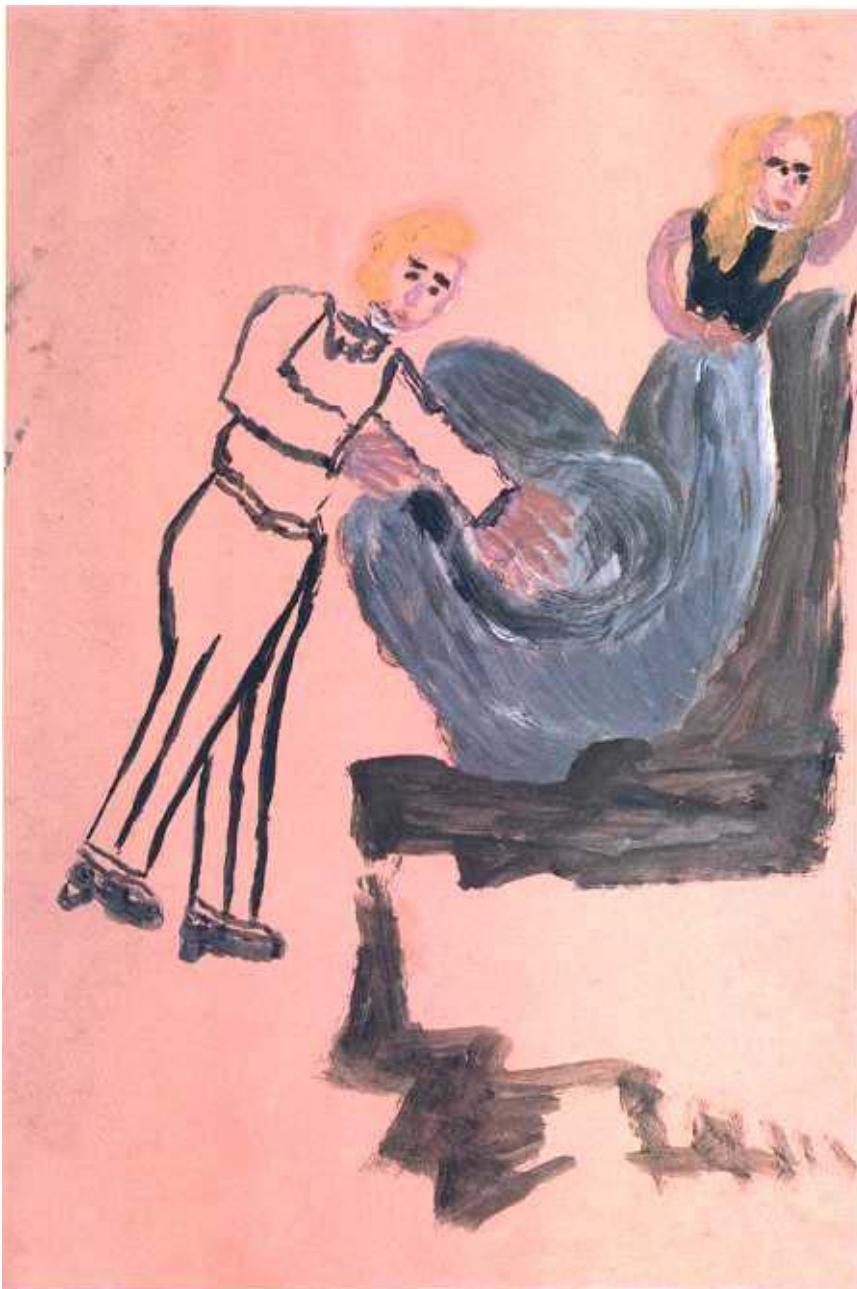
estritamente com a mãe, a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se.

Por estranho que pareça, Adelina, modesta mestiça do interior do Estado do Rio, reviveu o mito da ninfa grega Dafne. Numa situação conflitiva, ela se rendeu e disse: “Eu queria ser flor”.

Apolo e Dafne (BERNINI)

Baixo-relevo – Galeria Borghese – Roma





Adelina Gomes

48 x 33 cm
óleo sobre papel – 1961

O Tema Mítico do Dragão-Baleia

Quando, sob o impacto de afetos intensos, o inconsciente se reativa em proporções extraordinárias, ameaçando submergir o ego consciente, não é raro que se configurem monstros nas matrizes arquetípicas de onde têm emergido figuras semelhantes no curso de milênios.

O tema do dragão-baleia é uma das mais antigas e universais varia-

ções do mito do herói. Em vez de percorrer longas extensões da terra em busca de aventuras, de combater e matar dragões, aqui o herói é devorado pelo monstro.

O drama do encontro com o monstro exprime a situação perigosa para o indivíduo de ser tragado pelo inconsciente.



Jonas saindo da baleia
Bíblia latina do século XV
Biblioteca Nacional de Paris



Olívio Fidélis

32,5 x 43 cm
óleo sobre papel
1967

Alquimia

O trabalho alquímico é frequentemente mal interpretado. Admitia-se que suas manipulações visavam ambiciosamente transmutar os metais vis em ouro. Entretanto, os grandes alquimistas repetiam incessantemente que não buscavam o ouro vulgar, mas o mistério interno da arte de produzir ouro, o que significava alcançar o

mais alto nível de desenvolvimento.

É motivo para reflexão o fato de que ainda hoje indivíduos totalmente ignorantes do opus alquímico projetem, quando têm oportunidade de configurar imagens, seus conteúdos psíquicos inconscientes em símbolos muito próximos daqueles utilizados pelos alquimistas.

Águia como símbolo do espírito elevando-se da matéria-prima
Ilustração alquímica – século XVIII





Octávio Ignácio

27,5 x 36 cm
óleo sobre papel
1972

“Cada um desses indivíduos – esquizofrênicos ou marginais de vários gêneros – possui suas peculiaridades, mas todos têm contato íntimo com as forças naturais, brutas, virgens do inconsciente. Que hajam configurado visões, sonhos, vivências nascidas dessas forças primígenas, eis um dos mistérios maiores da psique humana.”

Nise da Silveira

Museu de Imagens do Inconsciente

Fundado por Nise da Silveira em 1952, o Museu está localizado no bairro de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, uma das unidades que compõem o Centro Psiquiátrico Pedro II, órgão do Ministério da Saúde.

O trabalho do Museu faz parte da história da reforma psiquiátrica no país e vem exercendo grande influência no processo de transformação dos espaços e dos métodos terapêuticos do CPPII, um centro de referência na área da Saúde Mental para toda comunidade da Zona Norte da cidade.

O Museu oferece atualmente atendimento clínico-assistencial através de seus setores terapêuticos e procura divulgar os conhecimentos acumulados ao longo de 50 anos de pesquisas desenvolvidas pela Dra. Nise e seus colaboradores. Com o apoio de instituições públicas e/ou privadas, realiza exposições, cursos, publicações e documentários que são regularmente apresentados nas principais universidades e centros de cultura do país e mesmo no exterior.

Museu: setores e serviços

Administração

Clínico-assistencial

- Ateliê de pintura
- Ateliê de modelagem
- Grupo literário
- Higienização e auto-estima
- Atendimento médico (clínico)
- Serviço social

Ensino, Pesquisa e Divulgação

- Cursos e exposições (internas e externas)
- Publicações e documentários audiovisuais
- Elaboração e coordenação de projetos
- Biblioteca
- Grupo de estudos, reuniões às 3^{as} feiras, (10h30), entrada franca

Reserva Técnica

- Acervo de obras em papel
- Acervo de telas
- Acervo de modelagens
- Acervo iconográfico
- Acervo de documentação escrita

Visitação Pública:

2^a a 6^a, das 9 às 16 horas, entrada franca – visitas guiadas mediante agendamento

Endereço:

Rua Ramiro Magalhães, 521 - Engenho de Dentro
CEP 20730-460 – Rio de Janeiro
Telefax: (021) 596-8460

República Federativa do Brasil
Presidente: *Fernando Henrique Cardoso*

Ministério da Saúde
Ministro: *Carlos Albuquerque*

Centro Psiquiátrico Pedro II
Diretor: *Paulo Macedo de Carvalho Mesquita*

Museu de Imagens do Inconsciente
Diretor: *Luiz Carlos Mello*

Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente
Presidente: *Ferreira Gullar*

Realização:
Caixa Econômica Federal
Museu de Imagens do Inconsciente

Apoio:
Centro Psiquiátrico Pedro II
Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente

ORGANIZAÇÃO E MONTAGEM

Supervisão Científica:

Nise da Silveira

Curadoria:

Luiz Carlos Mello

Coordenação:

Gladys Schincariol

Programação Visual:

Eurípedes Júnior

Equipe do Museu de Imagens do Inconsciente

Amauri Reis

Antonio C. Barros

Célia Vital

Dionéia Lopes

Gustavo Galvão

Joel Dias

Luiz F. Barbosa

Maria Abdo Anuzza

Márcia Leitão

Marize Parreira

Mauro Coelho

Oedilrma Neves

Osman Plaisant

Vicente Mourthé

CATÁLOGO

Concepção (Projeto Gráfico)

Eurípedes Júnior

Gladys Schincariol

Luiz Carlos Mello

Fotografia

Mauro Domingues

Fotolito e Impressão

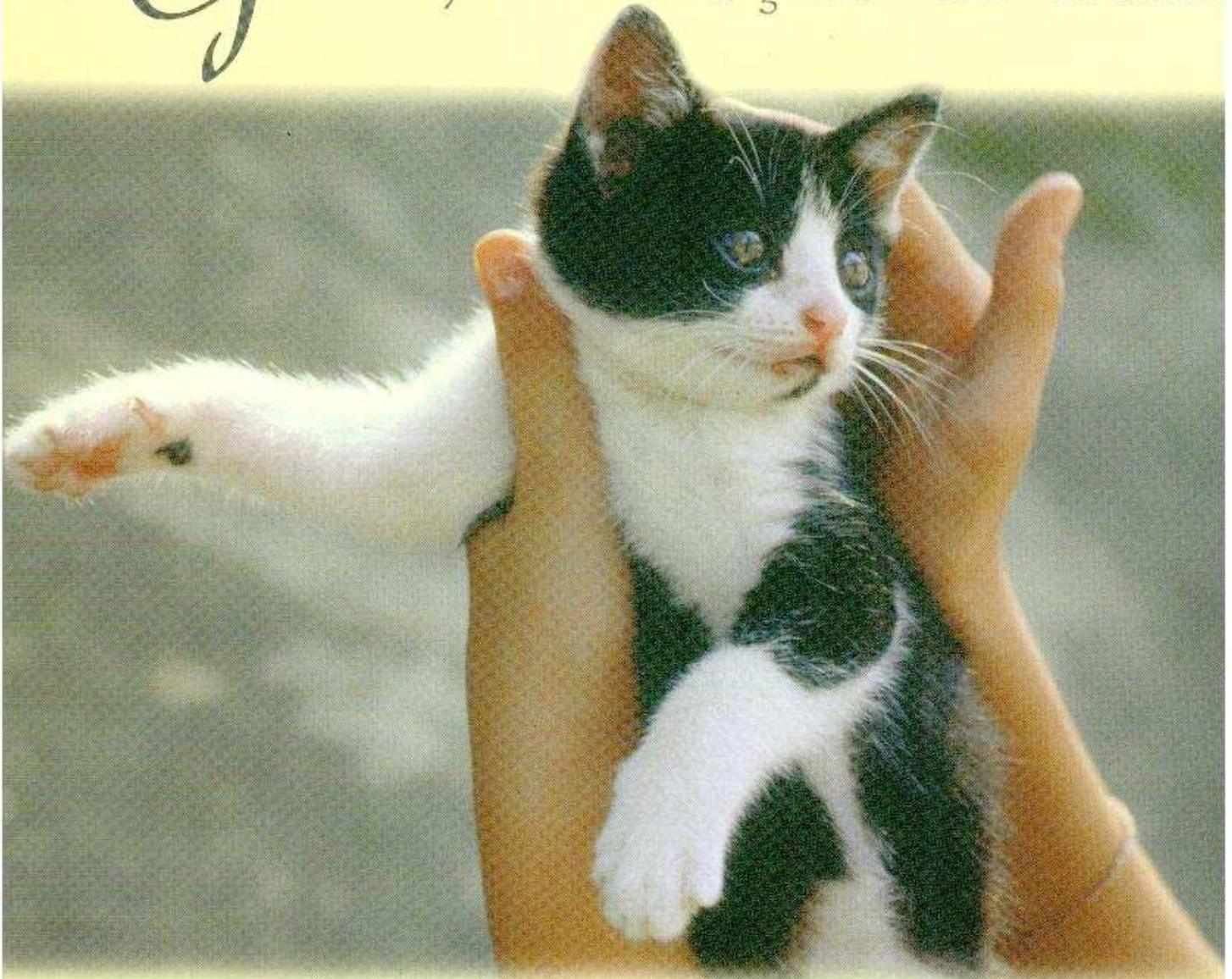
Optagraf - ZIT GRÁFICA E EDITORA LTDA



www.caixa.gov.br

Nise da Silveira

Gatos, a emoção de lidar



Sebastião Barbosa, fotógrafo



Léo Christiano Editorial

9876543210
09876543210

Nise da Silveira

Gatos
a emoção de lidar

Sebastião Barbosa, fotógrafo

Nise da Silveira

Gatos
a emoção de lidar



Léo Christiano Editorial

© Nise da Silveira, 1998

Assessora
Elza Suzuki

Projeto Gráfico
Márcio Alvim de Almeida

Revisão
Vladimir Magalhães da Silveira

Coordenação Editorial
Heliane Carvalho da Fonseca Alsina

Paginação
Leonardo Filipo Carvalho da Fonseca Alsina

Capa
Foto Sebastião Barbosa, *Gato nas mãos de Joana*



Léo Christiano Editorial

Caixa Postal 25.026 - CEP: 20551-000 - Rio de Janeiro
Tel.: (021) 568-1979 e 234-8594
e-mail: leochristiano@openlink.com.br

S587g

Silveira, Nise da, 1906-

Gatos: a emoção de lidar / Nise da
Silveira; com fotos de Sebastião Barbosa -
Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1998.
80p.; 23x28 cm.

ISBN 85-85020-48-2

I. Gato - Depoimento. 2. Relações
Homem - animal. I. Título.

CDD-636.8002



Agradecimentos:

Mariarosa Soci

Luiz Carlos Mello

Martha Pires Ferreira

Vera Maccdo

Homenagem aos meus gatos,
companheiros de vida:

CARLINHOS,

RAFAEL,

MESTRE ONÇA,

VIVALDI,

LORD BYRON,

ELCI,

MAFALDA,

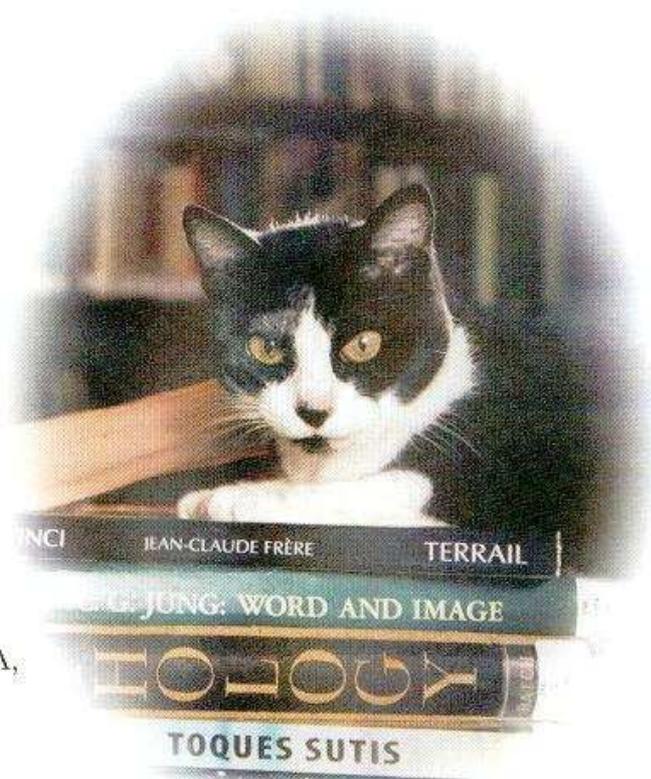
TIGRE REI,

MADRE SUPERIORA,

MIELE,

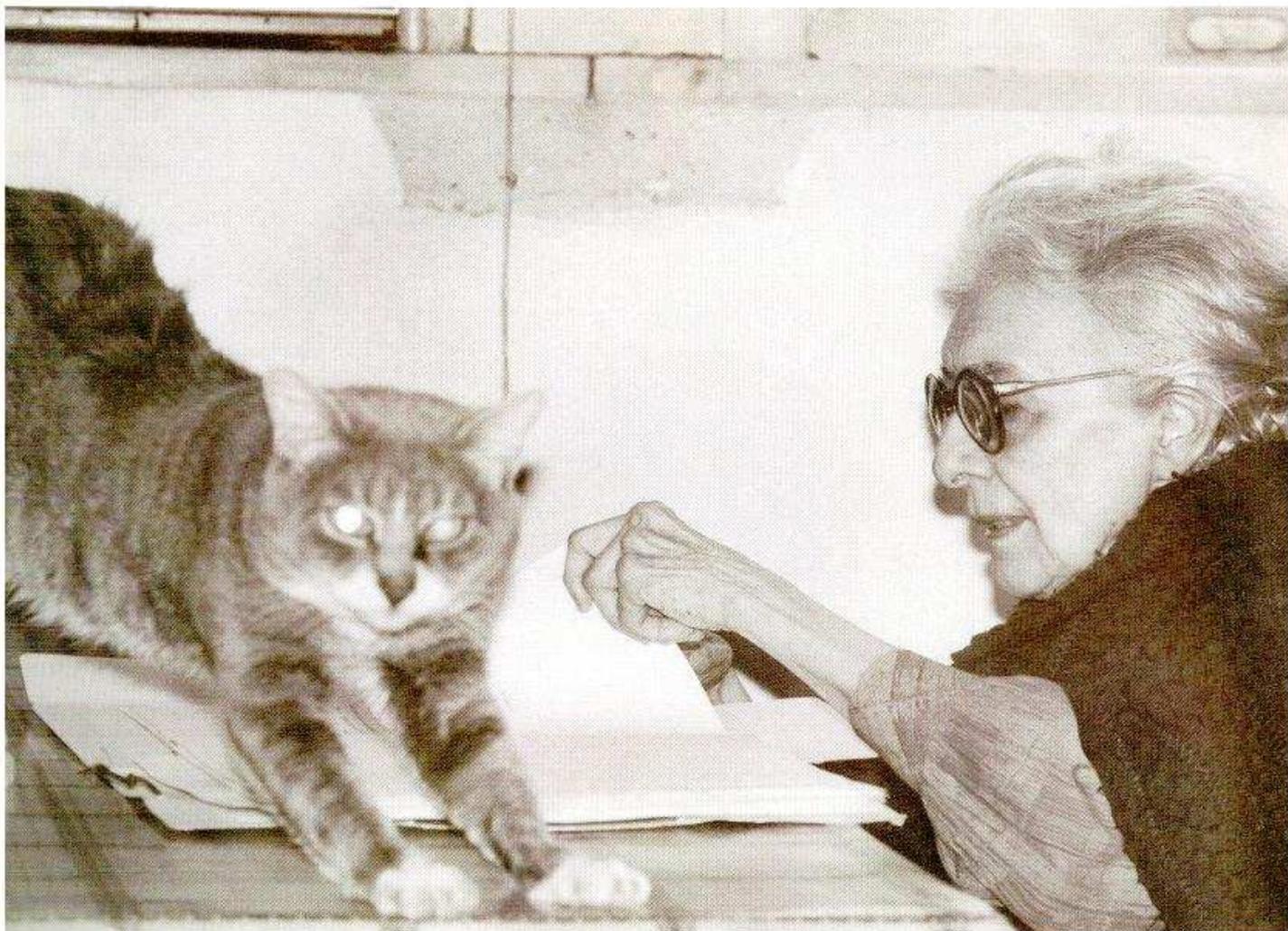
LÉO,

CHE



e tantos outros inesquecíveis...

À Lya Cavalcanti,
a mais dedicada e corajosa
defensora de animais
em todos os tempos,
no Brasil



Nise e o gato Tigre Rei

Índice

Prefácio, 13

Os Poetas e os Gatos, 15

Montaigne e sua Gata, 21

Gatos como Divindades no Egito, 23

Advento do Cristianismo: Perseguição aos Gatos, 27

O Gato e a Emoção de Lidar, 29

Leonardo da Vinci e o Gato, 33

Relacionamentos do Gato com o Homem, 35

Simbolismo do Gato nos Sonhos e nos Contos de Fadas, 45

Experimentos Científicos com Gatos, 49

Gatos Co-terapeutas, 53

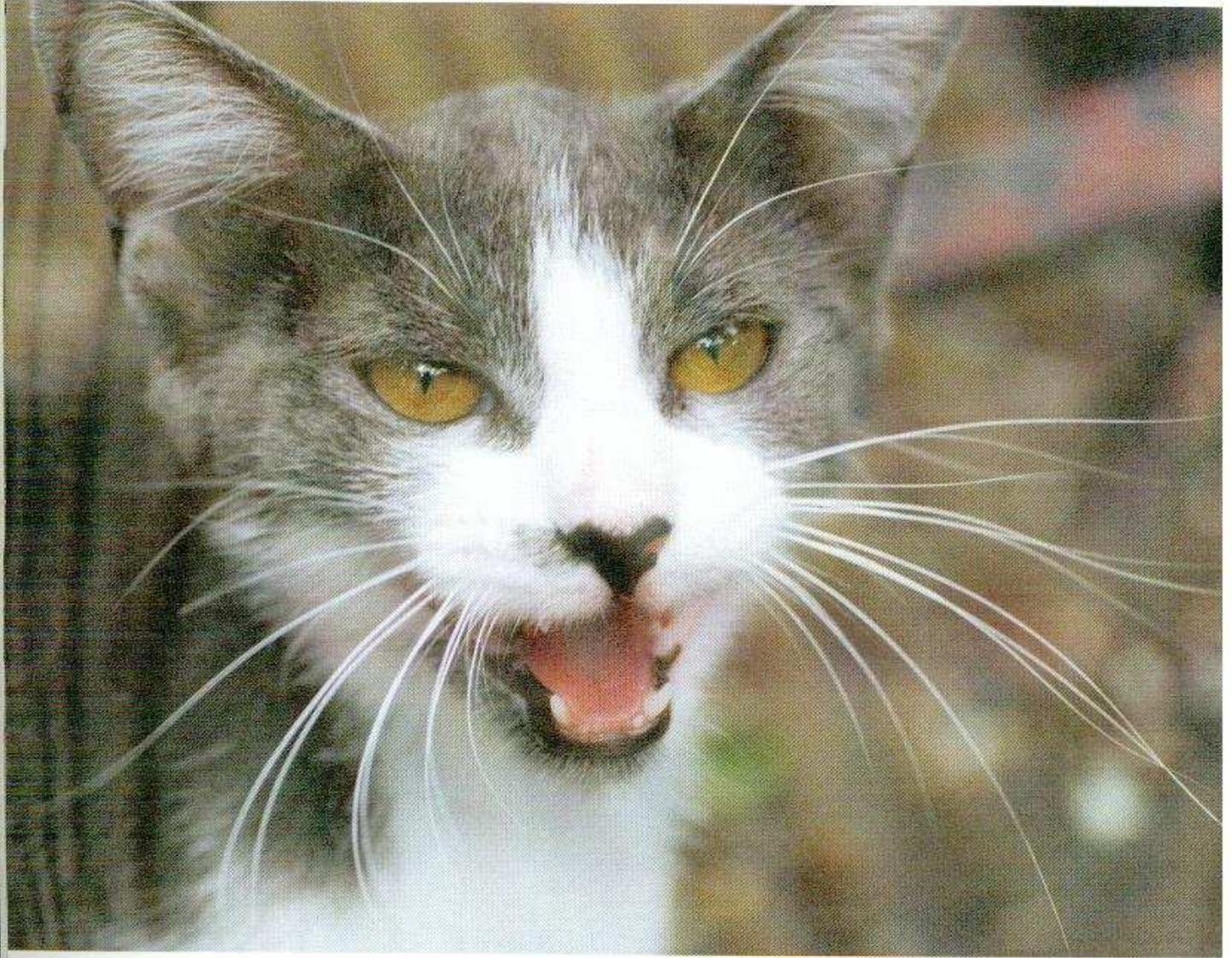
Qualidades Metafísicas do Gato, 55

Gatos nas Artes, 59

Os Gatos Pintores, 61

Os Gatos e os Escritores, 63

O Gato e a Música, 67



© 2007 by the
University of
California Press

Prefácio Meio Felino

Prefaciando um livro de Nise da Silveira é um privilégio, pois essa grande figura da cultura brasileira é uma verdadeira caixinha de surpresas. Seus estudos, que levaram à formação do Museu de Imagens do Inconsciente, seus métodos de tratamento de distúrbios mentais, já seriam suficientes para uma consagração de sua vida (não que ela buscasse uma consagração, pois tudo quanto fez nesse campo foi fruto de amor). Mas ela não se satisfaz, e assim, depois de publicar livros básicos sobre o tema, veio a surpresa de seus estudos sobre Spinoza. Foi surpresa, mas com certa lógica, pois a investigação filosófica coaduna-se perfeitamente com sua preocupação com o inconsciente. Ambos são assuntos transcendentais, mais ligados aos estudos sérios do que à confissão de fraquezas humanas. Eis que de repente surge, no entanto, outra surpresa - este livro, em que ela, com Sebastião Barbosa, proclama de público um amor diferente, seu amor aos gatos! Não quero dizer com isso que gatos não sejam assunto sério, mas assim mesmo, depois de tudo quanto Nise escreveu, fica parecendo uma travessura, o que acho admirável: Nise da Silveira descendo das alturas para pesquisar o que os gatos representaram, séculos afora, para grandes escritores, artistas, políticos, cientistas, intelectuais os mais diversos e até deuses egípcios - e conseqüentemente para ela própria.

Lê-se o livro de uma assentada, e com prazer. De minha parte confesso que a princípio me pareceu estranha a idéia que Nise teve, de escrevê-lo. Mas, pensando bem, especialmente depois da leitura, achei que ela tinha razão e eu não.

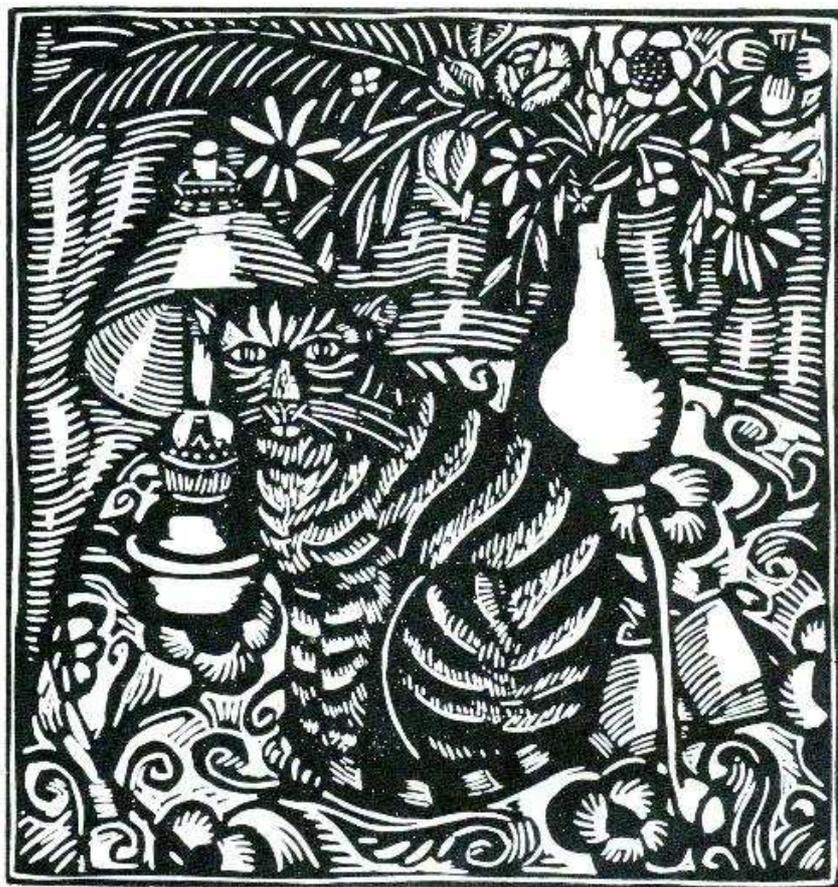
Falei em caixinha de surpresas porque anos atrás, lendo um livro encantador de Elvia Bezerra, "A trinca do Curvelo", fui surpreendido por uma Nise que eu não conhecia, nem tinha imaginado: amiga de Manuel Bandeira e de Graciliano Ramos (e "hóspede", com Graciliano, da mesma "pensão"). A forma como Nise aparece nesse livro não fazia prever os caminhos que seguiu depois disso.

Tenho de confessar (Nise que me perdoe) que os gatos nunca me seduziram, mas, em compensação, ela sim! E se ela, com este livro, realça a milenar espécie felina como companheira ideal do ser humano, o que posso fazer eu, senão curvar-me reverente? Não diria que o livro me convenceu ou converteu, mas foi por pouco, pois sua leitura me deu grande prazer. Palmas para Nise da Silveira por sua versatilidade surpreendente! O prazer que me proporcionou será certamente compartilhado por todos os outros leitores.

José E. Mindlin



O BESTIÁRIO



O Gato

Desejo que na minha casa haja:
Uma mulher inteligente,
Um gato deslizando entre os livros
E amigos em todos os momentos
Sem os quais não posso viver.*



Os Poetas e os Gatos



Quando se escreve sobre gatos, é vulgar começar pela referência de sua capacidade de exterminar os roedores. Entretanto, sua faixa de possibilidades para estudiosos mais profundos é de uma complexidade desafiadora. Começaremos pelos poetas.

Dar Nomes aos Gatos**

Nome de gatos é um assunto matreiro,
E não passatempo para entreter parentes;
Podem me achar doido igual a um chapeleiro
Mas um gato tem TRÊS NOMES DIFERENTES.
O primeiro é o nome que a família mais usa,
Como Pedro, Augusto, Estêvão, Oliveiros,
Como Vítor, Jôrgé, ou Jonas ou Fiúza...
Mas nomes que são no entanto corriqueiros.
Outros há pomposos, que parecem mais chiques,
Sejam para as damas ou para os cavalheiros
Como Fletra, Egeu, Inês, Afonso Henriques...
Mas nomes que são no fundo corriqueiros.
Ora afirmo: um gato apenas se completa
Com um nome que seja peculiar e distinto;
Como iria então manter a cauda ereta,
Erguer os bigodes e acalantar o instinto?
Dos nomes da espécie, a lista é pequenina:
Como Munkustrap, Quaxó, Coricopato,
E Ágata talvez, talvez Bombalurina...
Nome que se aplica apenas a um só gato.
Mas acima e além, um nome se exorciza,
Esse que jamais nos viria à cabeça,
Procurando em vão pela humana pesquisa...
SÓ O GATO SABE, mas a ninguém confessa.
Se vires um gato em profundo mutismo,



Saibas a razão que o tempo lhe consome:
Sua mente paira a divagar no abismo
E ele pensa, e pensa, e pensa no seu nome:
No inefável afável
Inefanifável
Fundo e inescrutável sentido do seu Nome.

Sempre perto dos humanos
animais sagrados no Antigo Egito,
ainda que não goste, não há como negar,
gato é mesmo um bicho bonito.

Poderosos filtros de latências auxiliares indispensáveis na magia,
limpos, carinhosos, macios,
gatos são boa companhia.
Suas unhas coloque num saquinho de pano,
e esconda em suas roupagens,
quando for encontrar inimigos, ou sair em longa viagem. De
seus bigodes faça trança e terá amuleto de magia
para achar caminho, encontrar rumo,
na mata ou na cidade terá guia.
De seu pêlo nós, gnomos, fazemos travesseiros e almofadas.
De seu leitinho fazemos manteiga que passamos nas torradas.

E há quem diga por aí que gato preto dá azar.
Pois saiba que, se tens um gato preto,
quebranto nunca te há de pegar.

É fato, o que aqui vos digo, é verdade o que ensino.
Sou eu, PFEIELL, quem afirma, o guardião dos felinos.

PFEIELL





Pensão Familiar***

Manuel Bandeira

Jardim da pensãozinha burguesa.
Gatos espapaçados ao sol.
A tiririca sitia os canteiros chatos.
O sol acaba de crestar as boninas que murcharam.
Os girassóis

amarelo!
resistem.

E as dalias, rechonchudas, plebéias, dominicais.
Um gatinho faz pipi.
Com gestos de garçom de restaurant-Palace
Encobre cuidadosamente a mijadinha.
Sai vibrando com elegância a patinha direita:
- É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.

Mais sutilmente que todos, Baudelaire**** soube deslizar do gato objetivamente real, com a sua palpável "pelagem dourada e castanha", para a enigmática imagem do gato subjetivamente real.

Quando meus olhos, para esse gato que amo
Atraídos como por um imã
Voltam-se docilmente
É que eu olho em mim mesmo

Eu vejo com espanto
No fogo de suas pupilas pálidas
Claros fanais, vivas opalas
Que me contemplam fixamente.



Certo dia, em um jantar de confraternização com amigos, na minha residência, um gato saltou inopinadamente sobre a mesa, onde se encontravam as iguarias e os copos de vinho. Os comensais ficaram surpresos e preocupados.

Imediatamente, declamei um trecho da poesia "Ode ao gato", do grande poeta chileno Pablo Neruda:

"cuando pasas
y posas
cuatro pies delicados
en el suelo,
oliendo,
desconfiado
de todo terrestre,
porque todo
es inmundo
para el immaculado pie del gato."

- * Apollinaire, G. - *Oeuvres Poétiques. B. de la Pléiade, 1962. Desenho de Raoul Dufy.*
** Y.S. Eliot - *Os gatos, Ed. Nórdica, Tradução Ivo Barroso.*
*** *Libertinagem*
**** Baudelaire, G. - *Les Fleurs du Mal, p.81*





www.fox.com
© 2003 Fox





Deusa egípcia Bastet,
simbolizando a
maternidade.

1987, 1990, 1991
1987, 1990, 1991

Montaigne e sua Gata

*M*ichel de Montaigne, aos 38 anos retirou-se da vida pública e instalou-se num ângulo de seu castelo, espaço onde tranqüilamente mergulhava em seus filósofos preferidos, no estudo das vicissitudes múltiplas dos homens e animais e meditava sobre a morte.

Montaigne criou o gênero literário Ensaio onde temas diversos são desdobrados sem fio único. Denominou salada de palavras esses seus estudos. É o prazer de pensar!

Sem dúvida acreditava que os gatos falam racionalmente entre si. Enquanto afagava sua gata carinhosamente, permanecia absorto em pensamentos e dizia: "Quando me entretenho com minha gata, quem sabe se ela não faz de mim seu passatempo, mais do que eu faço dela".*

Montaigne repudia "essa realeza imaginária que o homem atribui a si próprio sobre as outras criaturas".**

Posição portanto, oposta a de Descartes, nascido no fim do mesmo século em que nasceu Montaigne. Para Descartes, só o homem pensaria e vivenciaria sentimentos. A cruel visão cartesiana lixoneja a arrogância do homem. Por isso predomina essa vaidade no homem até hoje.

* *Essais II, cap. XII, p. 90*

** *Essais II, cap. XII*





Michel de Montaigne

Gatos como Divindades no Egito



s egípcios eram um povo muito religioso. Possuíam um vasto panteão de divindades. Dentre essas destaca-se a deusa gata Bastet. A deusa Bastet era representada em corpo de mulher e cabeça de gata. Muitas vezes, era confundida com sua irmã Sekhmet, deusa leoa, também filha de Rá - o Deus supremo.

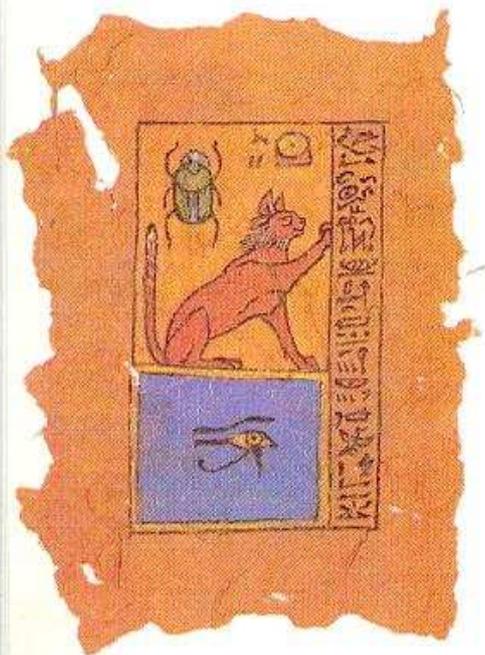
A adoração a Bastet acabou por superar as divindades Isis, Hator e Mut e também, as deusas leoas Tefnut de Heliópolis e Sekhmet de Memphis.

O templo de Bastet foi descrito pelo historiador grego Heródoto, que viajou para o Egito no ano 450 a.C. Este luxuoso templo situava-se na cidade de Bubastis, numa ilha cercada por canais do Nilo.

Os egípcios veneravam três principais deusas leoas - Sekhmet, Pekhét e Tefnut - todas manifestações da mesma divindade, em locais e situações diferentes. Sekhmet, a poderosa, é a deusa das batalhas que lança fogo pela enorme goela. Pekhét desencadeia torrentes devastadoras nos desertos do leste onde habita. Tefnut, sujeita a grandes cóleras, emite fogo pelos olhos e pela boca. Mas nem sempre essas deusas se apresentavam sob aspecto tão terrificante. Elas podiam metamorfosear-se em gata, tornando-se assim dóceis e amáveis. Neste caso, seu nome seria Bastet, a benévola. Entretanto Bastet, representada em corpo de mulher com cabeça de gata, sustenta numa das mãos o instrumento musical das bailarinas, tem na outra a cabeça da leoa, sinal de que poderá, de um momento para outro, reassumir seu aspecto feroz, exprimindo, desse modo, as mutabilidades emocionais do princípio feminino.

A. Erman* narra uma encantadora lenda referente a tais transformações: Tefnut, num estado de fúria devastadora, aquartela-se nos desertos da Núbia. Rá, o grande deus solar, envia Tot, o deus da sabedoria, para acalmar sua violenta filha e trazê-la de volta à casa paterna. Tot toma a forma de macaco e vai ao encontro da leoa. Fala-lhe tranquilamente, conta-lhe que o tempo está esplêndido no Egito, mas que todos ficaram tristes depois que ela partiu. Os instrumentos musicais jazem mudos. E a leoa "de juba flamejante, dorso cor de sangue e olhos chispanetes, batia no solo com a cauda, levantando





Papiro funerário denominado O Gato lapis-lazuli, Biblioteca Bodleian, Oxford

nuvens de poeira que obscureciam o deserto”. Tot, porém, prossegue em sua fala mansa, contando-lhe fábulas. A leoa acaba comovendo-se e suas lágrimas caem “como chuva torrencial”.

Metamorfoseia-se em gata e condescende em voltar à pátria, onde é recebida com efusivas manifestações de alegria. A cena da conversa de Tot com Tefnut foi gravada sobre rocha calcária no templo de Dakked. Estamos diante da primeira sessão de psicoterapia, comentou a Dra. M. L. von Franz, ao examinar uma fotografia dessa gravação. Que Sekhmet, Pekhct, Tefnut sejam a mesma pessoa e, ainda mais, que essas temíveis divindades leontocéfalas se identifiquem à amável Bastet, causa estranheza. Entretanto, nessas metamorfoses de deusas, os egípcios exprimiam em imagens a verdade psicológica do eterno jogo de antagonismos, da luta de opostos, do predomínio momentâneo de um dos dois pólos contrários inerentes à psique humana e talvez ainda mais peculiares à mulher.

Morenz²², comentando o conceito elementar que os egípcios adoravam animais e considerando as figurações de divindades teriomórficas nos templos egípcios, interpreta noutro nível esse fenômeno. As figurações significam que o poder pode se encarnar sob várias formas. “As representações semi-humanas de deuses exprimem um pensamento que aceita o homem sem rejeitar o animal. Vemos nessas figurações o primeiro grande exemplo de conciliação intelectual do inconciliável. Ao aspecto estático da figura junta-se um aspecto dinâmico”.

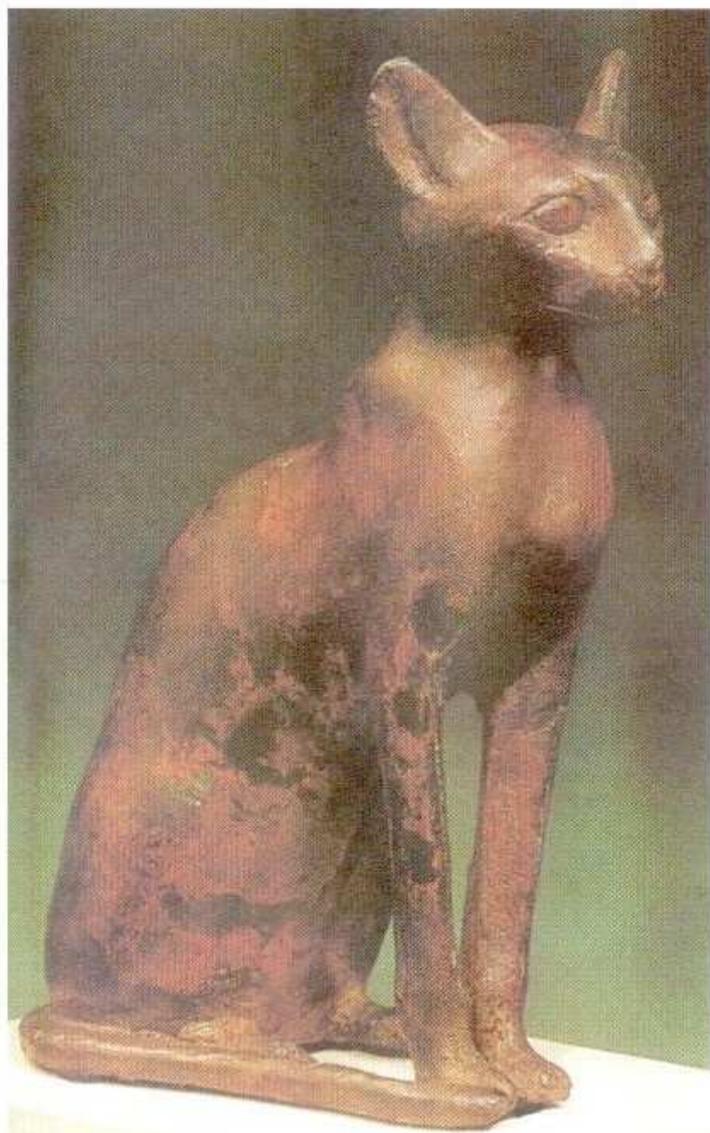
Não se trata de especulações teóricas ultrapassadas. A linguagem mítica e o comportamento que a exprime mantêm-se vivos sob várias formas.

Assim aconteceu que certo dia, na Casa das Palmeiras, uma cliente incendiou o almoxarifado e depois, saltando sorrateiramente por uma janela, esgueirou-se através do telhado que recobria o alpendre do andar térreo. Entrando por outra janela, acomodou-se tranqüilamente numa poltrona da sala vazia. O incêndio foi dominado. Encontrando-a enroladinha na poltrona daquela sala, eu lhe disse: “Você parece a leoa Sekhmet, que, de súbito, se transformou na gata Bastet, tão tranqüila nessa poltrona”. “Que é isso?”, perguntou ela. Conte-lhe então o mito egípcio da metamorfose da leoa Sekhmet na mansa Bastet. Ela se interessou logo pelo relato e pedia-me que o repetisse.

Então, reuni um grupo de técnicos e clientes para a leitura desse mito, relatado no livro de A. Erman. Foi grande o interesse de todos. Ficou então resolvido que encenaríamos uma apresentação teatral, “A incendiária”, onde os dois papéis, da leoa e da gata, seriam representados pela cliente que havia tentado incendiar o almoxarifado. Repetida a leitura da narração de A. Erman, um outro cliente escreveu sua versão do mito. A intérprete do papel



de Sekhmet-Bastet foi tão atingida pela linguagem mítica, que a tocara profundamente, a ponto de ir várias vezes ao jardim zoológico estudar as posturas da leoa. Evidentemente, essa apresentação teatral tinha intenção terapêutica, que foi plenamente alcançada.***



Estátua em bronze da divindade egípcia Bastet, deusa da fertilidade e do amor. Cerca de 712-332 a.C.

* Eremu, A. - *La Religion des Egyptiens*, p.92. Payot, Paris, 1952

** Moreux, S. - *La Religion Égyptienne*, p.95. Payot, Paris, 1952

*** Silveira, S. - *A Emoção de Lidar*, p.50. Alfabeta, Rio de Janeiro, 1985

Santo Gato ou Dólmo
Livro de Kells, cerca
de 900 d.C., capítulo
17, Evangelho de São
João. Representação
do gato, que segundo
a lenda, ajudava os
monges no trabalho
das luminárias deste
livro. Monastério de
S. Columkille,
Universidade de
Belfast.





Advento do Cristianismo: Perseguição aos Gatos

A adoração às gloriosas divindades teriomórficas egípcias teve fim com o advento do Cristianismo. Os gatos, por suas qualidades singulares, passaram a ser associados às feiticeiras e foram perseguidos durante a Idade Média, sofrendo os terríveis excessos da Inquisição.

Em 1220, foram até organizados processos contra gatos, ocorrendo o absurdo desses animais serem acusados de manobras diabólicas e à semelhança de mulheres acusadas de bruxaria, foram condenados a perecer em fogueiras.

Ainda hoje o gato é repudiado por alguns e poucos o aceitam com amor.

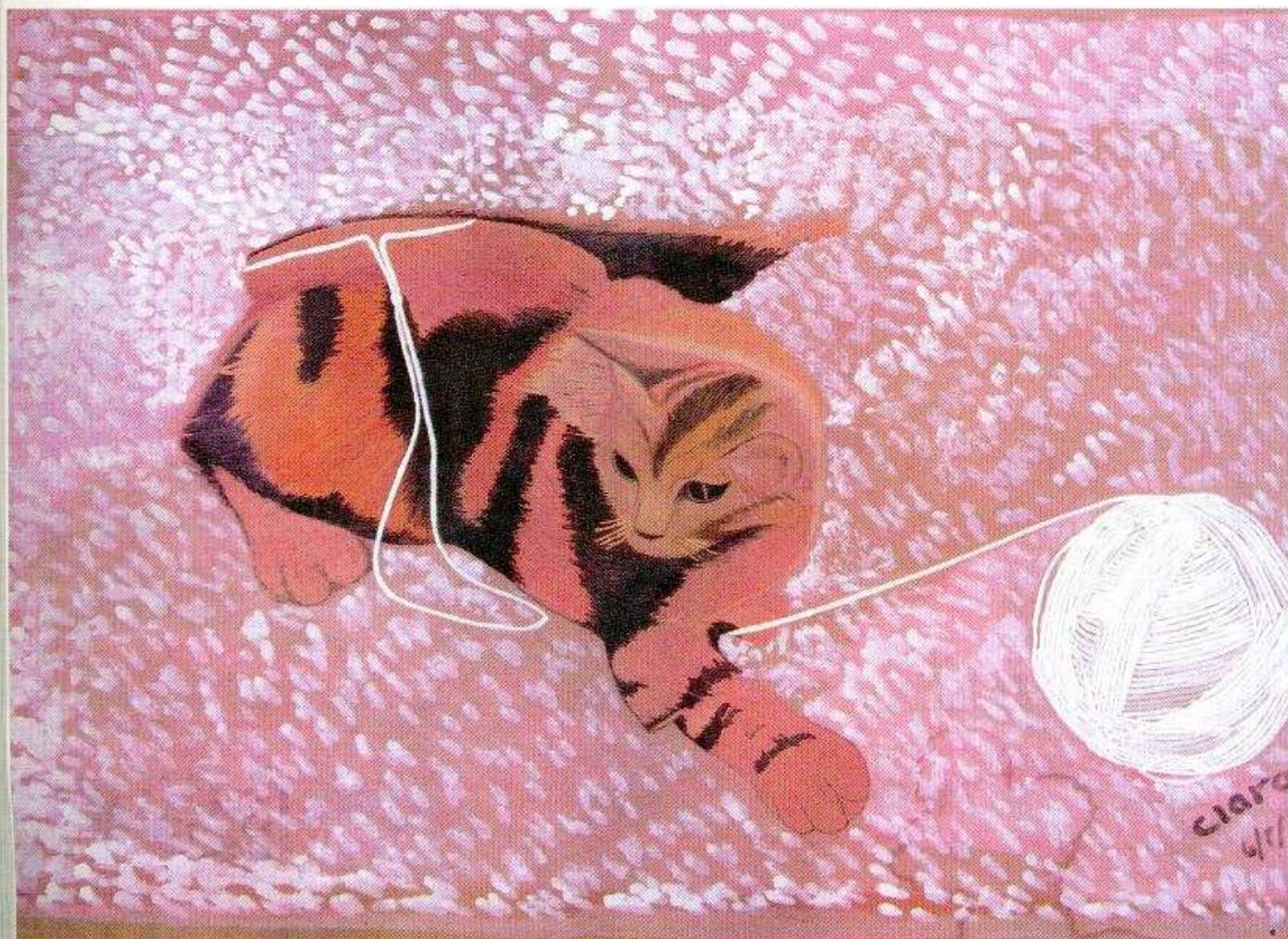
Enquanto o cão mantém-se fiel a seu proprietário, o gato não o obedece. Ergue a cauda e segue o caminho que lhe apraz.

Vocês já viram um enorme elefante dançando no circo sob as ordens de seu domador? Ou um tigre de dentes afiados, com sua majestosa beleza, atravessar obedientemente arcos de fogo num espetáculo circense? Contudo, nunca viram demonstração alguma de gatos domados em circo! Isso porque o gato é um ser essencialmente livre e essa liberdade desafia o homem.



Feiticeiras e seus gatos
Xilogravura, 1619.

Gato com novelo de lã
Clara, 1959
Acervo da Casa das Palmeiras





O Gato e a Emoção de Lidar

Muitas vezes tenho repetido que se impõe a exclusão de certos métodos ditos terapêuticos em psiquiatria. Dentre esses, o mais freqüentemente empregado é o eletrochoque, que além de nocivo a várias funções psíquicas, equivale a uma terrível tortura para os doentes. Tortura reconhecida por psiquiatras que procuram atenuá-la por meio de anestésicos.

Entre 1946-1974 dirigi a seção de terapêutica ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II. Optei por utilizar como método a terapêutica ocupacional, método considerado de importância menor e até mesmo subalterno. Contudo, minha intenção primeira era de reformá-lo completamente. E assim fiz, graças a permissão compreensiva do então diretor do Centro Psiquiátrico Pedro II, Paulo Elejalde.

Os trabalhos de varrer chão, de limpeza dos sanitários, etc... deixaram de ser executados pelos doentes e passaram à responsabilidade de funcionários.

Os novos terapeutas ocupacionais começaram a desenvolver atividades criativas e também a estudar algo da dinâmica psiquiátrica em reuniões semanais por mim orientadas. Mas a denominação de serviço de terapêutica ocupacional continuava a não me satisfazer. Encontrei em diferentes países outros títulos.

O grande mestre alemão Herman Simon criou a expressão método hiperativo. Enquanto os franceses preferiram chamá-lo ergoterapia. Mas ingleses e americanos estabeleceram o título de "Terapêutica Ocupacional" que foi internacionalmente adotado, inclusive no Centro Psiquiátrico Pedro II.

Seguimos a norma internacional predominante, embora a antipatizássemos. Para nós faltava-lhe algo, faltava-lhe emoção.

A recém-criada Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, em 1946, no Engenho de Dentro, era freqüentada por alguns internos, sob a orientação de monitores diversos.

As saídas de doentes das enfermarias para as oficinas causou grande rebuliço. Os psiquiatras argumentavam que haveria brigas entre eles e fugas. Nada disso aconteceu.



Foi quando certo dia um rapaz freqüentador da Terapia Ocupacional, em vez de entrar numa das salas de trabalho masculino preferiu entrar na sala de atividades feminina atraído pelas qualidades latentes que pressentia existirem num pedaço de veludo estendido sobre a mesa da sala. Dirigiu-se à monitora Maria Abdo e perguntou: "Posso com este pano fazer um gato?" A resposta foi sim. Então Luis Carlos começou a manipular o pedaço de veludo, dando-lhe a forma de um gato. A monitora ficou surpreendida, mas não interveio, salvo na colocação dos olhos do gato, a pedido de Luis Carlos.

Completado assim o gato, Luis Carlos tomou um lápis e escreveu:

Gato simplesmente angorã
do mato,
azul olhos nariz cinza
gato marrom
orelha castanho macho
agora rapidez
Emoção de Lidar.

Enquanto manipulava seu gato de veludo, com surpreendente habilidade, Luis Carlos parecia feliz e disse: "Como é macio! Sinto grande emoção de lidar com ele entre minhas mãos".

Essa expressão Emoção de Lidar foi ponto de partida para substituímos o pesado título Terapêutica Ocupacional.

Se seguirmos a preferência do material a ser trabalhado, este poderá dizer muito sobre o estado psíquico de quem o manipula.

É curioso que tenha sido um filósofo, Gaston Bachelard, quem abriu caminho para a pesquisa da importância psicológica dos materiais de trabalho. Bachelard descobriu que a imaginação criadora escolhe de preferência uma substância para revestir-se. Essas preferências poderão revelar segredos íntimos. Daí a importância de serem atentamente observadas. Diz Bachelard: "A saúde de nosso espírito está em nossas mãos".

Pouco mais tarde, graças à intervenção a nosso pedido, de Fernanda de Camargo Almeida Moro e Lourdes Maria Novaes, respectivamente Presidente e Secretária Geral da AM-ICOM- BRASIL -





International Council of Museums, em 31 de julho de 1973, o Museu de Imagens do Inconsciente teve a honra de ser admitido membro deste Conselho. Esta participação foi de tal importância que deu ao nosso incipiente museu o caráter de um legítimo museu científico.

Uma gata pintada por Victor Brauner revela secretos sintomas da esquizofrenia.

Se foi um gato que levou a transformar o velho conceito de Terapêutica Ocupacional em Emoção de Lidar, surpreendentemente agora é uma gata, pintada pelo surrealista Victor Brauner, que nos oferece o mais exato conceito de esquizofrenia: uma figura feminina é metade mulher, metade gata e de seu seio nasce uma flor. Victor Brauner revela assim que conhecia as profundezas do inconsciente.

Antonin Artaud diz que ele revela em sua pintura "Estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos". Pareceu-me que Artaud se referia a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundidade da psique, avassalando o ser inteiro. Descarrilhamentos da direção lógica do pensar; desmembramentos e metamorfoses do corpo; perda dos limites da própria personalidade; estreitamentos angustiantes ou ampliações espantosas do espaço; caos; vazio; e muitas condições subjetivamente vividas que não só a pintura de Victor Brauner como a dos frequentadores dos ateliês de Engenho de Dentro tornavam visíveis, como nos trabalhos de Adelina.

Decerto aquelas imagens revelavam estranhos estados do ser, que não se deixavam apreender dentro do modelo médico adotado pela psiquiatria vigente.

A psiquiatria descritiva não dispõe de definição tão exata para transmitir toda a dramaticidade dessas estranhas vivências. Limita-se a fazer a enumeração de sintomas "básicos" ou "accessórios" da esquizofrenia, como um rol de fenômenos mais ou menos indiferentes. Ao contrário, Artaud conhece por experiência própria essas vivências e consegue exprimi-las com uma clareza incrível, levando-nos a concluir que tais "sintomas" não compõem uma doença, uma entidade patológica definida, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramento e de transformação do ser.

Aprendemos com Artaud e passamos a denominar os ditos sintomas da esquizofrenia de "inumeráveis estados do ser".



Leonardo Da Vinci,
Estudo para a Virgem
do Cão, Museu
Britânico, Londres.



Leonardo Da Vinci e o Gato

E muito freqüente encontramos entre pinturas de Leonardo da Vinci a tela que representa Sant'Ana, a Virgem e o Menino Jesus brincando com um carneirinho. Freud vê em Sant'Ana a representação da camponesa Catarina, mãe verdadeira de Leonardo, Maria encarnaria dona Albiera, esposa legítima do pai de Leonardo e o Menino Jesus revestiria a forma do próprio Leonardo infante. O carneirinho não iria além de mero brinquedo.

A leitura freudiana reduz a termos individuais as imagens da história de Leonardo, esquecendo que o tema Sant'Ana, sua filha e neto era conhecido desde séculos, nas obras de Luca di Tommè, datada de 1367, na de Masaccio (1401-1428) e na de Gòzzoli (1420-1497).

Este tema é certamente arquetípico. Vamos também encontrá-lo na Grécia sob múltiplas variações nas figuras de Deméter, Koré e Brimos. "Em Elêusis o nascimento de Brimos era um símbolo, nada mais que a expressão dessa idéia concentrada como um botão de flor, que encerrava a continuidade da vida na unidade: filha, mãe, criança, o ser morrendo, procriando, nascendo"*.

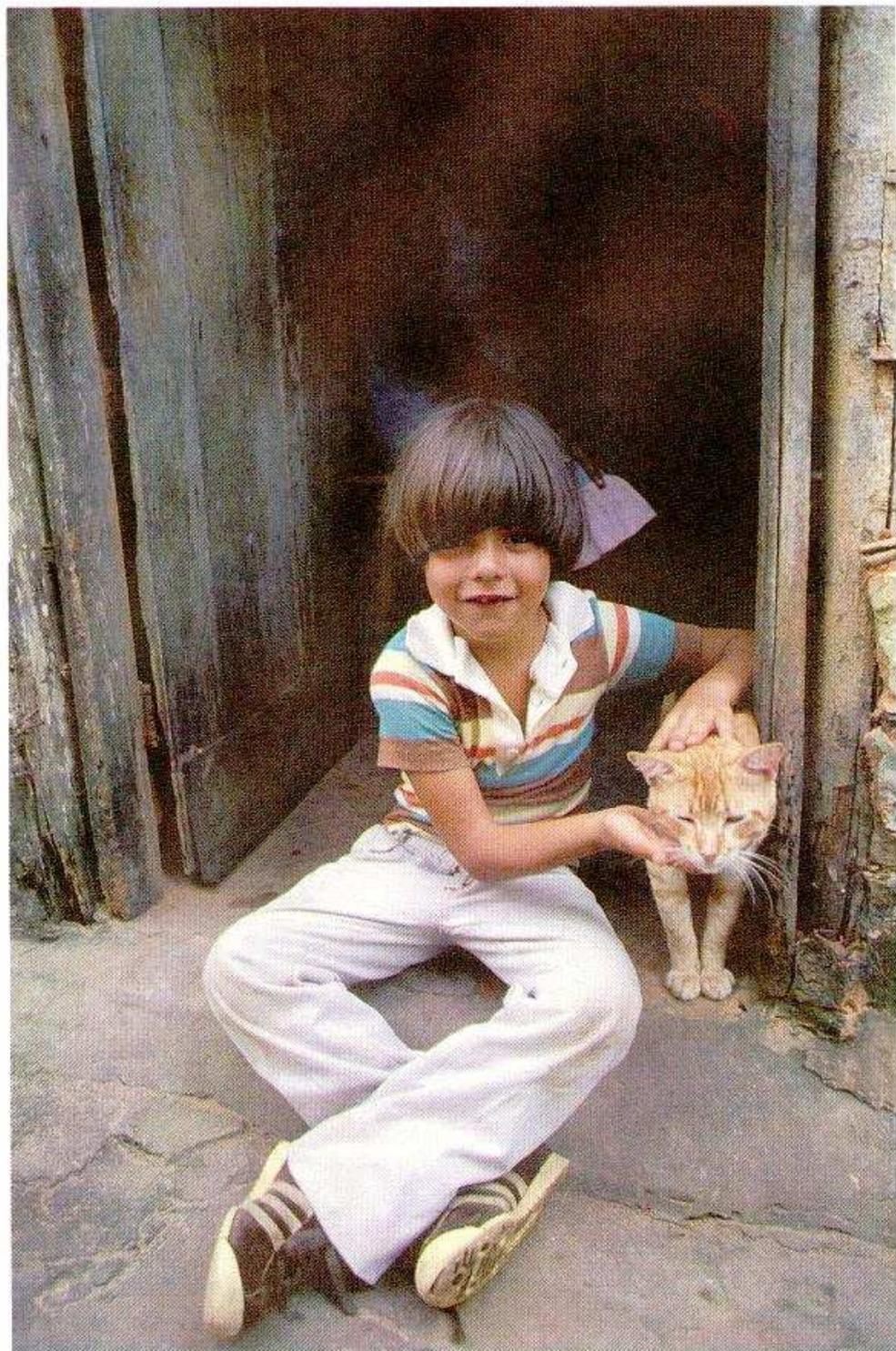
Leonardo não se satisfaz unicamente com a presença do carneirinho como brinquedo do Menino Jesus. Procurou outro animal muito significativo para ele próprio, a fim de brincar com a criança divina: o gato. Ser que possui para o homem significações opostas (agressivo) àquelas do carneirinho (manso-dócil).

Desenhou-o em múltiplas graciosas posturas. E por fim colocou-o no colo do Menino Jesus que o estreita em seus braços.

O original deste desenho encontra-se no Museu Britânico: A virgem, a criança e o gato.

* Kerényi, Karl - La Mythologie des Grecs, p. 136, Payot, Paris, 1952

O menino Fernando
e seu gato.



Relacionamento do Gato com o Homem

Delicadeza Sutil da Gata Mimi

Manoel, o mecânico da garagem do Edifício dos Bancários, situado no sub-solo daquela alta construção que se erguia na rua Marquês de Abrantes, estava furioso. Ele era um hábil mecânico, mas desta vez não conseguia consertar o automóvel de um morador, seu antigo freguês.

Ele se comprometera com o proprietário do carro a entregá-lo em perfeito funcionamento às 11 horas da manhã. Mas o motor continuava irredutivelmente emperrado. De um momento para outro chegaria o proprietário do carro, que dele precisaria para ir ao centro da cidade resolver negócios de homem rico.

Manoel sentiu-se fracassado. Encolerizou-se consigo próprio, contra a maldita máquina, contra o mundo todo.

Aconteceu ainda que uma gata, sem habitação e alimentação regular, era amiga de Manoel. Ela aparecia, não se sabe de onde, naquele mesmo horário junto a Manoel para partilhar com ele o almoço que o mecânico trazia de sua casa. Ele a chamava de Mimi.

Manoel não era um mero mecânico. Possuía sensibilidade e gostava de animais, sentimento raro no ser humano. Mas o mecânico estava de muito mau humor, ferido em seus brios.

Por isso foi grosseiro com a gata amiga. Dirigiu-se a ela asperamente: "Hoje não tem almoço, não. Pode ir embora".

A gata Mimi afastou-se devagar. Algum tempo depois voltou trazendo na boca um rato que ela caçara pouco antes. Colocou-o tranqüilamente aos pés de Manoel: ele não tem nada para comer hoje.

Toda sua fúria tombou diante do gesto de Mimi.

Manoel ficou perplexo esquecendo o automóvel e seu rico proprietário. Que fazer agora? Certamente ele não comeria o rato recém-caçado. Jogá-lo no lixo seria magoar Mimi. Então tomou uma folha de jornal e embrulhou delicadamente o rato morto. Dis-

se a Mimi: "Vou guardá-lo por enquanto no vão da escada que conduz ao 1º andar, onde troco minha roupa de rua pelo macacão de trabalho. Hoje almoçaremos mais tarde quando eu terminar minha tarefa".

Nestor

Na época em que me encontrava na casa de detenção, como presa política, vi uma pequena gata dormindo, recostada num ângulo do muro do pátio, onde às vezes nos permitiam tomar banho de sol.

Olhava fixamente a gata, um preso comum, chamado Nestor. Tinha a fama do maior arrombador da cidade. Perguntei: "Nestor, por que você está olhando tão fixamente para esta gata?"

Ele respondeu como um sábio: "Esta gata é quem sabe tirar cadeia!" Com efeito, refleti, o que importa à gata se está dormindo ao sol, no pátio da casa de detenção ou no terraço de uma bela mansão? Aproveitei em outras ocasiões esta magnífica lição de Nestor.

Carlinhos Agressivo e Carinhoso

Todas as manhãs passeavam entre meus livros de estudos, três gatos muito queridos: mãe, filha e filho. A mãe, Emília, era saltitante, alegre e bebia cada dia um pires de leite.

Um dia porém, recusou o leite. Pensei que se tratasse de uma indisposição passageira, mas no dia seguinte, repetiu-se o fato e a gata-mãe permaneceu tristonha e inapetente.

Uma veterinária, depois de examiná-la, constatou a presença de possível câncer na garganta.

A situação era grave mas, apesar disso, receitou um medicamento que eu deveria aplicar com conta-gotas na boca de Emília, para minorar-lhe as dores. Após três dias, morria, sofrendo.

Poucos meses depois, todos observavam que aumentava o volume do ventre da filha gata, chamada Sílvia. Novamente a veterinária foi requisitada e ao examiná-la, pensou tratar-se de um tumor abdominal.

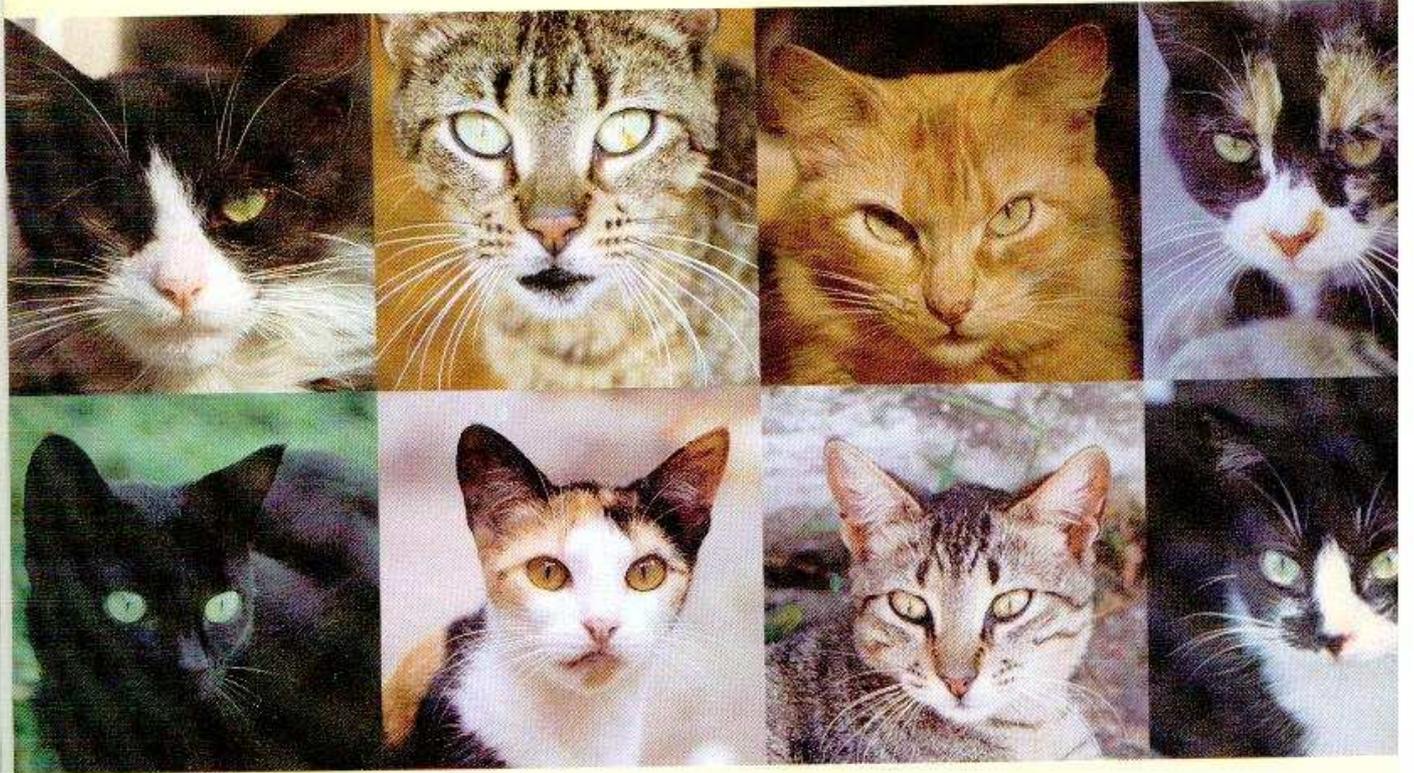
Sílvia foi levada ao raio-X. A veterinária verificou a presença de tumor que comprimia os rins da gata. Telefonou-me pedindo permissão para realizar cirurgia do tumor, único meio de salvação.

Concedi de imediato. Feita a retirada do tumor, Sílvia suportou bem a cirurgia. No dia seguinte, pela manhã, a veterinária telefonou-me informando que a gata estava em boas condições. Uma hora depois, telefonou-me novamente, anunciando a morte da gata.

Carlinhos ficou filho único. Não aceitou essa condição. Não consegui explicar-lhe estes dois desastres. Ele os atribuiu, provavelmente aos medicamentos que eu aplicara em conta-gotas na sua irmã e na









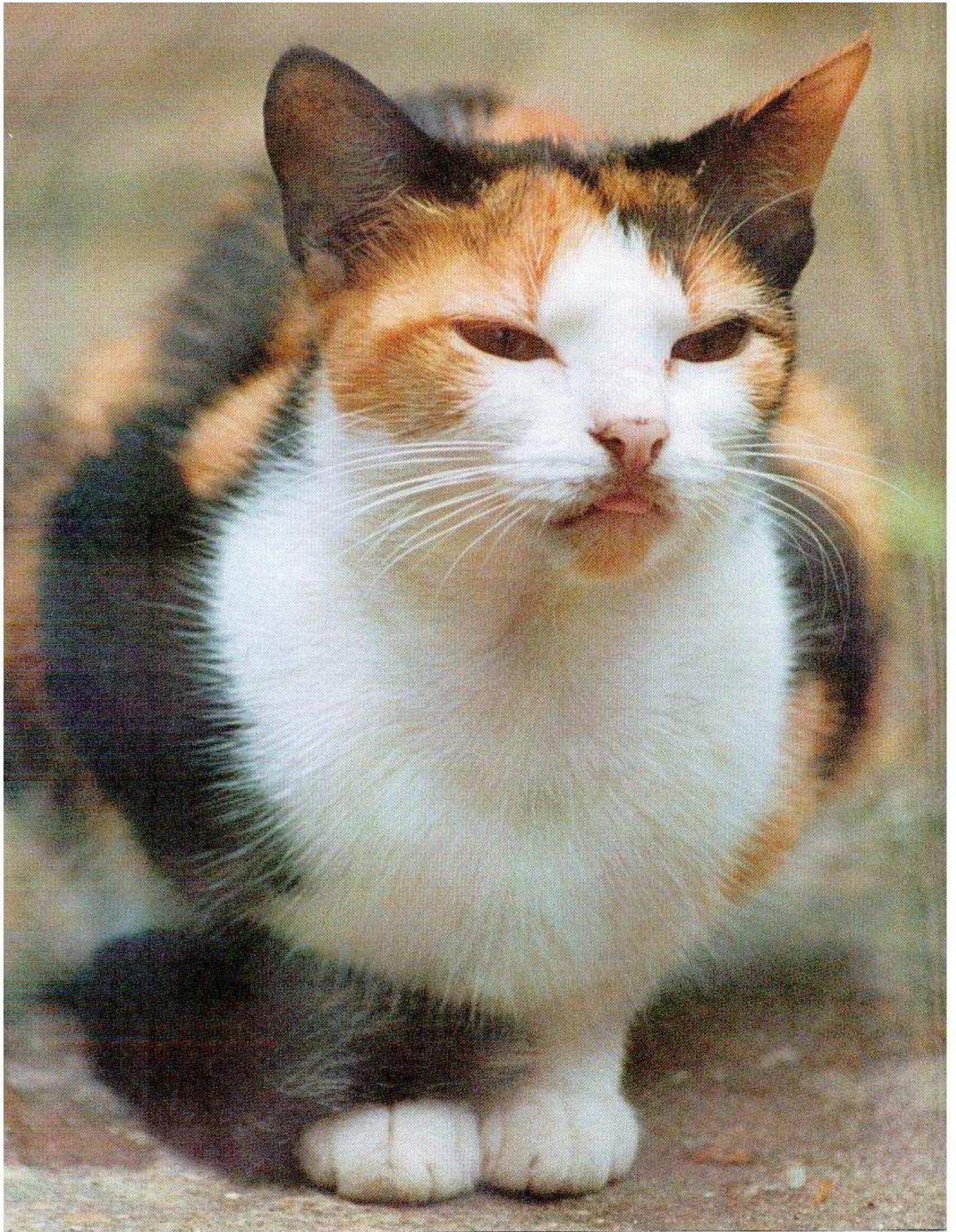


Photo: [unreadable]

sua mãe. Tomou-se de cólera contra mim e, de manso que era, passou a agredir-me, arranhando meus braços até tirar sangue. Aceitei o castigo não merecido.

Compreendi suas razões e o deixei que me arranhasse fortemente. Apenas procurava acariciá-lo de longe, dizer-lhe palavras carinhosas e até recitava para ele poemas de Baudelaire.

Fui persistente durante meses nesse método. Após longo período começou a dar resultados. Atualmente, Carlinhos aninha-se no meu colo e se deixa acariciar.

Maomé

Maomé, autor do Alcorão, amava tanto seu gato que costumava sempre trazê-lo em seus braços. Certo dia, quando o gato dormia como de costume em seus braços, foi chamado com urgência por um adepto. Para não perturbar o sono do gato, desembainhou sua espada e cortou seu magnífico manto em torno do gato e seguiu para a luta.

O Gato e o Descendente do Marquês

No tempo em se podia andar à noite nas ruas, eu saía com uma cesta com alimentos para um gato que vivia amedrontado e corria sempre para uma árvore, numa pracinha perto de minha casa. Ficava preocupada de como o gato comia ou bebia. Passadas as 11 horas da noite, levava comida para ele, que após comer, subia velozmente para a árvore.

Após alguns meses, quando já estava no portão de casa, um senhor muito elegante, com uma caixa apropriada para caçadas, me disse:

- Minha senhora, seu gato já jantou. Assim que abri a minha caixa ele entrou ávido.

Fiquei espantada porque vim a saber que aquele homem que se impressionara com o meu gesto era descendente do Marquês de Abrantes.

Um dia o gato fugiu. Não sei se para a liberdade ou para a morte. Seu desaparecimento me fez sofrer.

Camille Claudel

Escultora francesa, nasceu em 8 de dezembro de 1864. Aos 19 anos, iniciou seu trabalho de colaboradora no ateliê do mestre Rodin. Desses encontros surgiu um profundo relacionamento afetivo que permaneceu por aproximadamente 15 anos. Contudo, o fracasso da realização de seus projetos de vida afetiva, levou-a a um dramático fim: a loucura. Foi mantida em internação forçada, no asilo em



Montdevergues, no sul da França, por mais de 30 anos terríveis, de onde nunca mais saiu.

Em suas cartas denuncia as péssimas condições do asilo, da sua dor, da sua revolta e solidão. Mas a presença de um gato parece preencher o vazio.

Verificaremos, também, que por gostar de gatos, Camille era discriminada, conforme está registrado na carta que Maria Paillete enviou à escultora:

Querida Camille,

(...) Que tristeza essa querida!

Quanto tempo isso vai durar? Mas tenha certeza, Camille, que não me esqueço de você. Sua carta de Montdevergues me causou muita tristeza. Como podem ser tão malvados a ponto de deixarem você fechada aí, quando você não fez nada?

Afinal, não é crime querer viver sozinha e gostar de gatos. Senão, a metade do vilarejo deveria estar trancafiada.

Maria Paillete.

Mestre Akhenaton fala dos homens.

O sábio gato Akhenaton, grande observador do homem, sempre percebeu que este bípede bastante inteligente era de lamentável mediocridade sensorial. De sua profunda sabedoria felina analisa as tragédias causadas pelo ser humano e expressa seu pessimismo diante da melhora desta espécie*.

Black- Jack

Que estranha sutileza levou o gato Black-Jack, freqüentador de vários departamentos do Museu Britânico, a depositar de sua boca um pequeno gato aos pés do conservador de múmias de gatos egípcios e em seguida retirar-se solenemente.

Este fato ocorreu quando o conservador saía de sua residência oficial no Museu. Este tomou o pequeno gato carinhosamente nos braços e o adotou.



Deu-lhe o nome de Mike. Que admirável sabedoria de Black-Jack encontrar a pessoa certa para cuidar do seu filhote.

Mike vinha todas as manhãs tomar o pálido sol de Londres na escadaria do Museu. Ninguém o aborrecia e muitos lhe acenavam amigavelmente. Mike viveu 20 anos e quando por fim a morte o levou foi cantado por grandes poetas ingleses que o amavam.

Que aconteceria a um gato que se instalasse na escadaria do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro?

Numa comovente crônica, Artur da Távola relata ter visto no programa "Fantástico", vários gatos mortos estendidos sobre a calçada do Passeio Público.

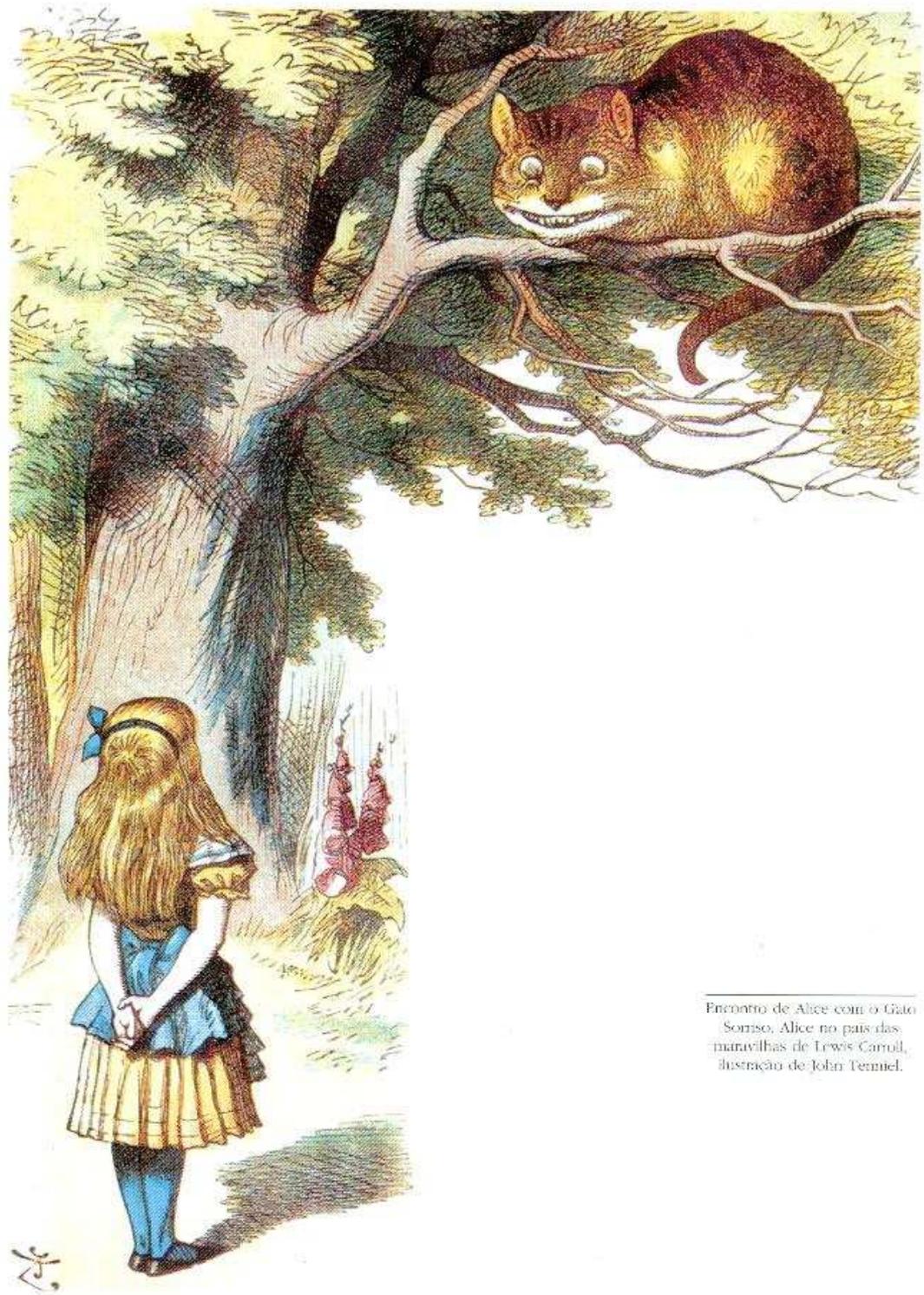
Violência semelhante seria impossível em calçadas de países civilizados.

Muito se arriscaria no Rio de Janeiro, nas calçadas do Museu Nacional, o gato Mike.



Camille Claudé
O Gato, 1893. Bronze
5,5x13,5x9 cm
Fundição desconhecida.
(Col. Lucile Audouy)

Vincent Gèraud - Akheraton, a história do homem contada por um gato. Ed. Siciliano, S.P., 1995



Encontro de Alice com o Gato Sorriso. Alice no país das maravilhas de Lewis Carroll, ilustração de John Tenniel.

Simbolismo do Gato nos Sonhos e nos Contos de Fadas

Não só o estudo dos mitos e suas significações nos ensina sobre a dinâmica da psique na sua profundidade, como também a interpretação dos sonhos, isto é, das imagens que neles se configuram em símbolos.

Durante o sono, refletem significações reveladoras de ocorrências inconscientes de problemas que perturbam o funcionamento normal da psique do sonhador.

Citaremos aqui dois sonhos de pessoas nos quais o gato é o personagem principal, figurando como emissário do mundo interno feminino, ao mesmo tempo imagem simbólica e instinto.

1º Sonho

A sonhadora fica surpreendida de encontrar em seu quarto dois gatos pequenos muito magros. Põe um pires de leite para eles. Mas os gatos são tímidos e hesitam. Um deles foge amedrontado, enquanto o outro aproxima-se com precaução e bebe o leite.

Este sonho apresenta em imagens o início do processo de aproximação entre consciente e os emissários do mundo feminino inconsciente.

Oferecendo leite aos pequenos gatos desnutridos, a personalidade consciente dá um passo em direção ao inconsciente, toma a disposição de cuidar dos instintos desprezados. Entretanto esta aproximação não se realiza sem hesitações e recuos por parte do inconsciente, pois em experiências anteriores, muitas tentativas já devem ter sido frustradas.

2º Sonho

A sonhadora toma nas mãos um vidro de perfume. Sobre o vidro está pintada a figura de um gato. A sonhadora abre o vidro e perfuma-se. Em cena seguinte, examina seu guarda-roupa e escolhe um vestido estampado em pele de tigre.

Perfumando-se a gato e se vestindo de tigre, a sonhadora apropria-se de atributos animais. Isso, à primeira vista, pode parecer uma



identificação regressiva com o animal, segundo acontece em casos patológicos.

Entretanto esta interpretação não se adequaria à sonhadora que, ao contrário, vem ganhando progresso. Cabe antes lembrar que são freqüentes em mitologia os exemplos nos quais o revestimento da pele de um animal pelo sacerdote ou pelo xamã constitui condição preliminar para ser atingido contato com a divindade, para que uma experiência numinosa venha acontecer. A sonhadora vestindo-se de tigre copia a Magna Mater no seu aspecto terrível, porém usando ao mesmo tempo perfume de gato atenua este aspecto perigoso com um toque de coquetterie. É como se atributos representados pelas divindades egípcias - a poderosa leoa Sekhmet e a amável Bastet com sua cabeça de gato - se reunissem na mesma personalidade.

Há muitas pessoas que se assustam quando sonham com gato ou outro animal, acreditando que lhes anunciam maus presságios ou mesmo, acontecimentos desastrosos.

Entretanto lemôos no livro de Jung, o mestre dos símbolos, que: "Nem para o primitivo, nem para o inconsciente o aspecto animal implica em qualquer desvalorização. Mesmo sob certos aspectos, o animal é superior ao homem".*

Nos contos de fadas, elaborações do inconsciente claramente demonstram quanto o animal é hábil e quanto, muitas vezes, ajuda o homem a ultrapassar dificuldades. Contudo, são freqüentes, nos contos populares e nas fábulas, o gato ser percebido como animal inteligente, pífido, astucioso, egoísta, infiel, malicioso, falso e outras qualificações. Essas atitudes ambivalentes são projeções do homem sobre o gato de suas próprias identificações.

Marie Louise von Franz é especialista de fama mundial em interpretação de contos de fadas. Depois de trabalhar muitos anos neste campo, ela concluiu que "todos os contos de fadas tentam descrever apenas um fato psíquico, mas este fato é tão complexo, difícil e distante de se representar em seus diferentes aspectos, que centenas de contos e milhares de versões (como variações musicais), são necessárias até que esse fato desconhecido penetre na consciência, sem que isso consiga exaurir o tema".**

Von Franz chama atenção para as formas mais antigas e básicas de contos arquetípicos que são as histórias de animais. Os personagens embora sejam animais, ao mesmo tempo são seres antropomórficos. Isto é, são imagens de seres humanos com formas de animais, ou o contrário. O animal está sempre investido de projeção de fatores psíquicos humanos.

Ela prossegue afirmando que: "Enquanto houver uma identidade arcaica e enquanto não se levar em conta a projeção, o animal e o



que se projeta nele são idênticos; eles são uma e a mesma coisa.”
Eles representam os “nossos instintos animais e, nesse sentido, eles
são de fato antropomórficos”^{***}.



Gato de Botas
Desenho de Gustave
Doré para o conto de
Charles Perrault.

* Jung, C.G. - *Complete Works*, Vol 9/1, p. 230.

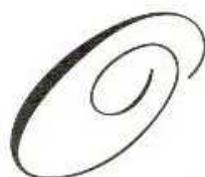
** von Franz, M. L. - *A interpretação dos Contos de Fadas*, p. 16, Achiamé, RJ, 1981.

*** von Franz, M. L. - *A interpretação dos Contos de Fadas*, p. 96, *idem*.

O olhar de um gato.
Fotógrafo anônimo,
Cerca de 1945.



Experimentos Científicos com Gatos



gato desafia também os cientistas por seus comportamentos difíceis de explicar. Os cientistas professores H. Precht e Elke Linderlaub fizeram alguns experimentos com o objetivo de investigar o comportamento de orientação dos gatos. Procederam da seguinte forma: encerraram um gato num saco opaco e daí levaram-no a um laboratório completamente escuro. Posteriormente, levaram o saco contendo o gato para dar voltas e reviravoltas pela cidade, em sentidos diferentes. Mais tarde, abriram o saco num labirinto que possuía vinte quatro saídas. Esperaram para verificar qual a saída que o gato escolheria. A experiência foi repetida pelos cientistas com mais 142 outros gatos. A grande maioria dos gatos seguia a mesma direção que os conduzia à casa onde habitavam.

Quando homens de má índole querem libertar-se de ninhadas de gatos, ou mesmo de gatos não desejados em suas residências, costumam proceder desta mesma forma, isto é, enfiam os gatos em sacos e os abandonam em regiões distantes e inóspitas. Mas os malvados têm grande surpresa de verem os gatos voltarem, após longas e duras caminhadas durante vários dias. Acreditavam ingenuamente que aquele abandono fosse suficiente para se desfazerem do animal. Esse retorno permanece um fenômeno ainda muito misterioso.

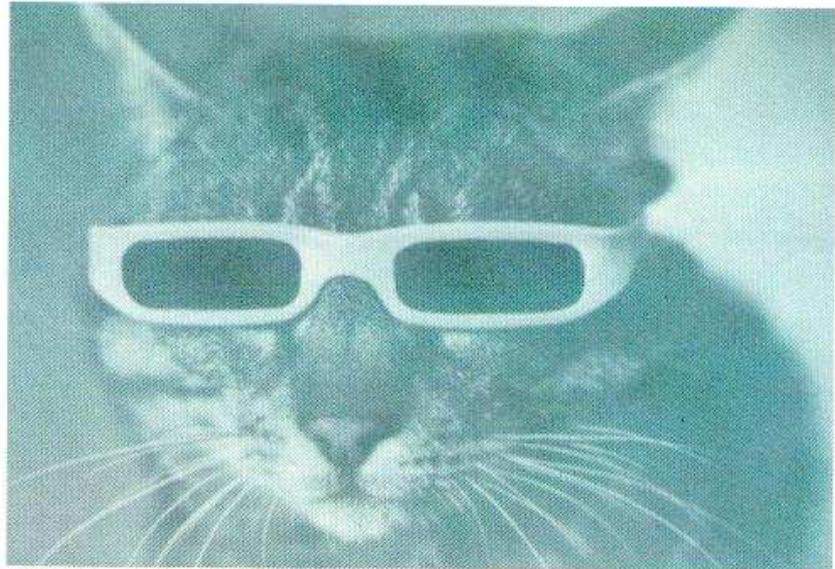
Foi o estudo do funcionamento das vibrissas no ser humano que levou à descoberta do radar. Alguns cientistas vêm dedicando-se ao estudo das especiais potencialidades dos bigodes dos gatos que lhes parecem dotados de capacidades semelhantes às do radar, isto é, habilidades para localizar objetos imóveis ou em movimento, medir-lhes a velocidade, captar-lhes a emissão de microondas moduladas, bem como analisar as mínimas pulsações emitidas pelos objetos.

Experiências científicas revelaram que o sonho é elemento necessário ao funcionamento da vida psíquica, tanto no homem como nos animais e talvez principalmente no psiquismo do gato.

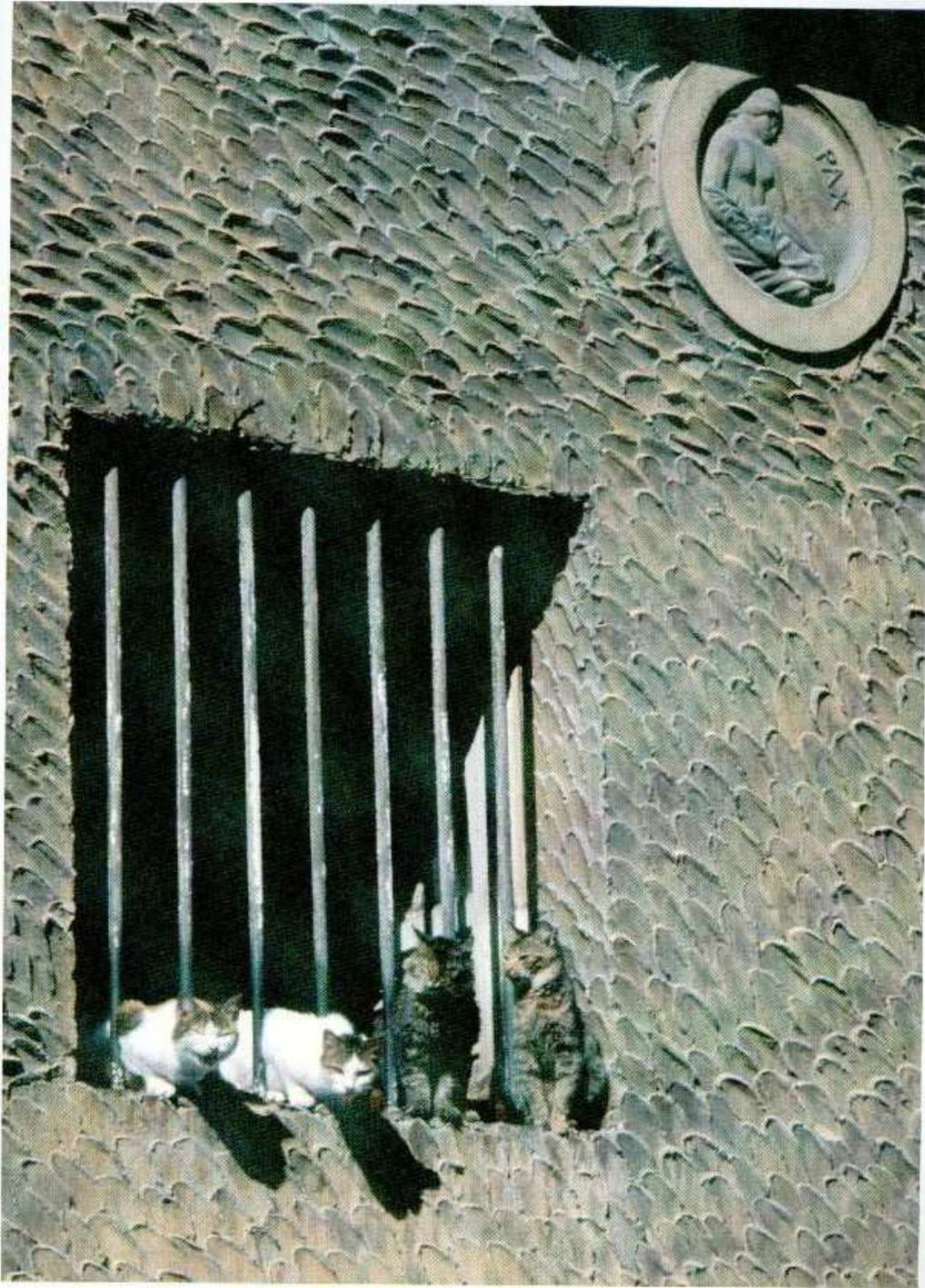


O estágio do sonho REM (movimento rápido dos olhos) que é associado ao ato de sonhar, não é particularidade exclusiva do ser humano. Tem sido observado também no sonho de quase todos os animais mamíferos, sendo especialmente estudado nos gatos. Desde que os prive do sonho REM nos experimentos, os gatos mostram evidentes perturbações do seu habitual comportamento. Sob todos os pontos de vista, parece que a etapa REM do sonho é biologicamente essencial.

"Se não usar óculos, não verei as
pessoas como são verdadeiramente...
com a cor de seus defeitos"
Gato de *Um dia um gato*
(filme tcheco de Jasný)



Gatos - a emoção de lidar





Gatos Co-terapeutas

Nosso projeto de trabalho no Centro Psiquiátrico Pedro II não tinha a intenção de proteger o animal. Nosso propósito visava relacioná-lo com o homem. Doar afeto àqueles seres solitários aos quais muito poucos homens ou mulheres sequer dirigiam uma palavra ou um gesto amigo.

A história do animal como co-terapeuta no nosso serviço foi o motivo central de meus maiores sofrimentos como psiquiatra naquele Centro. Distinguiram-se nestes trabalhos de co-terapeutas com animais, as colaboradoras: Maria de Nazareth Rocha e Dalva de Araújo.

Observei que os resultados terapêuticos das relações afetivas entre o animal e o doente eram excelentes. Mas era difícil que essa idéia tivesse campo para desenvolver-se. No Brasil a aproximação entre doente e animal, infelizmente, ainda não era cultivada. A preocupação dos terapeutas, ao contrário, afastava o animal do doente, sob alegações inconscientes. Compensadoramente, amigos distantes foram solidários: o prof. Boris Levinson, psicanalista americano, comentou por carta esses fatos ocorridos no Brasil, como a expulsão, o envenenamento ou morte contra os animais. Eis um trecho da carta: "Sem dúvida, para muitos desses doentes, os animais eram sua única linha de vida para a saúde mental".

Outro pesquisador, da Universidade do Estado de Ohio, prof. S. Corson, enviou-nos resultados de pesquisas com esquizofrênicos e cães desenvolvidas por ele e sua equipe "com extremo rigor para estabelecer princípios e limites no uso de animais em psicoterapia"^{*}. Apenas dois não melhoraram, dentre trinta casos citados.

O que se tem observado é que animais como cães, gatos, peixes e pássaros são requisitados como novos terapeutas em hospitais franceses, canadenses, americanos e suíços, depois de ter sido constatado que eles são indispensáveis à melhora ou a cura dos portadores de várias doenças^{**}.

Há animais que permanecem no hospital em sua função de co-terapeutas e outros que participam de visitas organizadas a hospitais afim de levar vida e calor a esses frios lugares^{***}.

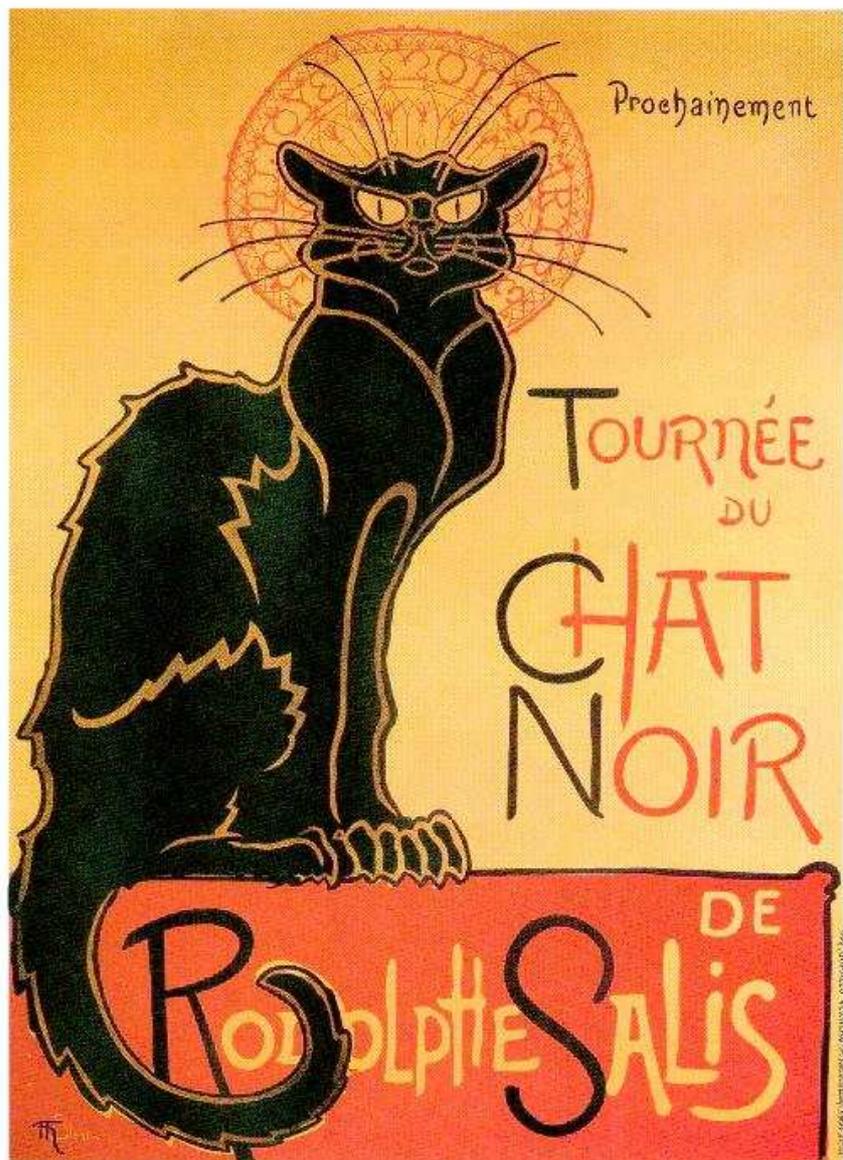
* Corson, S. *Pet - Facilitated Psychotherapy*, Department of Psychiatry, Ohio State University, EUA, 1974.

** Ferraz, S. *Jornal do Brasil*, 10-5-1990.

*** Silveira, N. *O Mundo das Imagens*, Ática S.A. SP, 1992.



Torneio do Gato Negro,
Théophile Alexandre Steinlen,
1896.



Qualidades Metafísicas do Gato

Um Fato Intrigante



síndico do prédio onde moramos, sabendo, certa noite, desocupada a sala de estudos, pediu-me que a emprestasse para uma reunião de condomínio, presidida pelo administrador do prédio.

Pouco depois do início da reunião, ouvimos gritos lancinantes, partindo de alguém que estava ocupando a cabeceira da mesa. Todos olharam surpreendidos e eu própria vi sangue escorrendo da perna do administrador. Foi feito um curativo de emergência.

O gato era manso e nunca havia agredido alguém, embora convivesse com muitos jovens que freqüentavam o nosso grupo de estudos. Viemos a saber que esse administrador era realmente desonesto.

Terá o gato faro especial para detectar características em outras espécies de seres?

Foi assim que entre muitos gatos que habitaram minha casa me foi possível discernir as qualidades psicológicas diversas de seus freqüentadores. Mário Magalhães da Silveira, meu marido, segundo também afirma Celso Furtado: "possuía excepcional acuidade para captar o caráter das pessoas, como se dispusesse de uma lanterna mágica que lhe permitia ler no rosto o espírito do interlocutor".

Qualidades Metafísicas do Gato

Minha colega e amiga Alice relatou-me o seguinte fato: Olga, sua irmã, moradora em Niterói, foi fazer um passeio com o marido e o filho em Friburgo, numa bela manhã ensolarada.

Na subida da estrada o carro capotou e Olga morreu. Seu corpo foi transportado para o Instituto Médico Legal e dali mesmo foi levado para a capela funerária.

Olga amava sua gata e todas as manhãs dava-lhe um pires de leite.



No dia seguinte ao desastre, seu marido ofereceu à gata o mesmo pires de leite, para não quebrar o hábito de sua esposa.

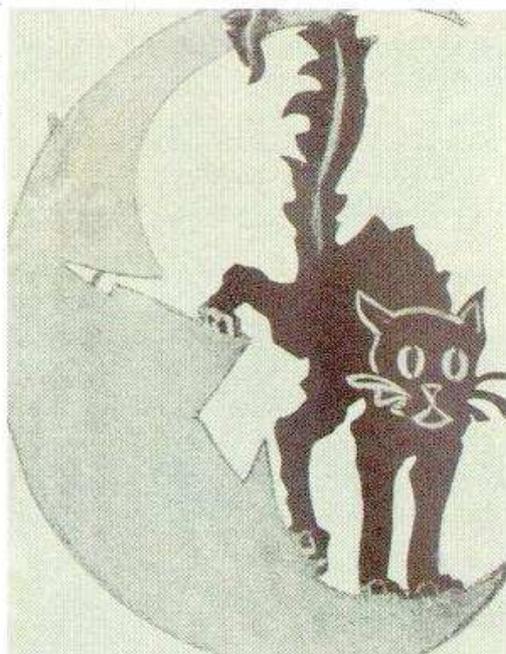
A gata recusou. Veio o filho, lembrando o hábito de sua mãe, e insistiu. A gata rejeitou. No dia seguinte, repetiu-se a mesma cena e a gata de Olga continuou rejeitando.

O mesmo repetiu-se por mais dois ou três dias. Em poucos dias a gata saltou o muro que cercava a casa e nunca mais apareceu.

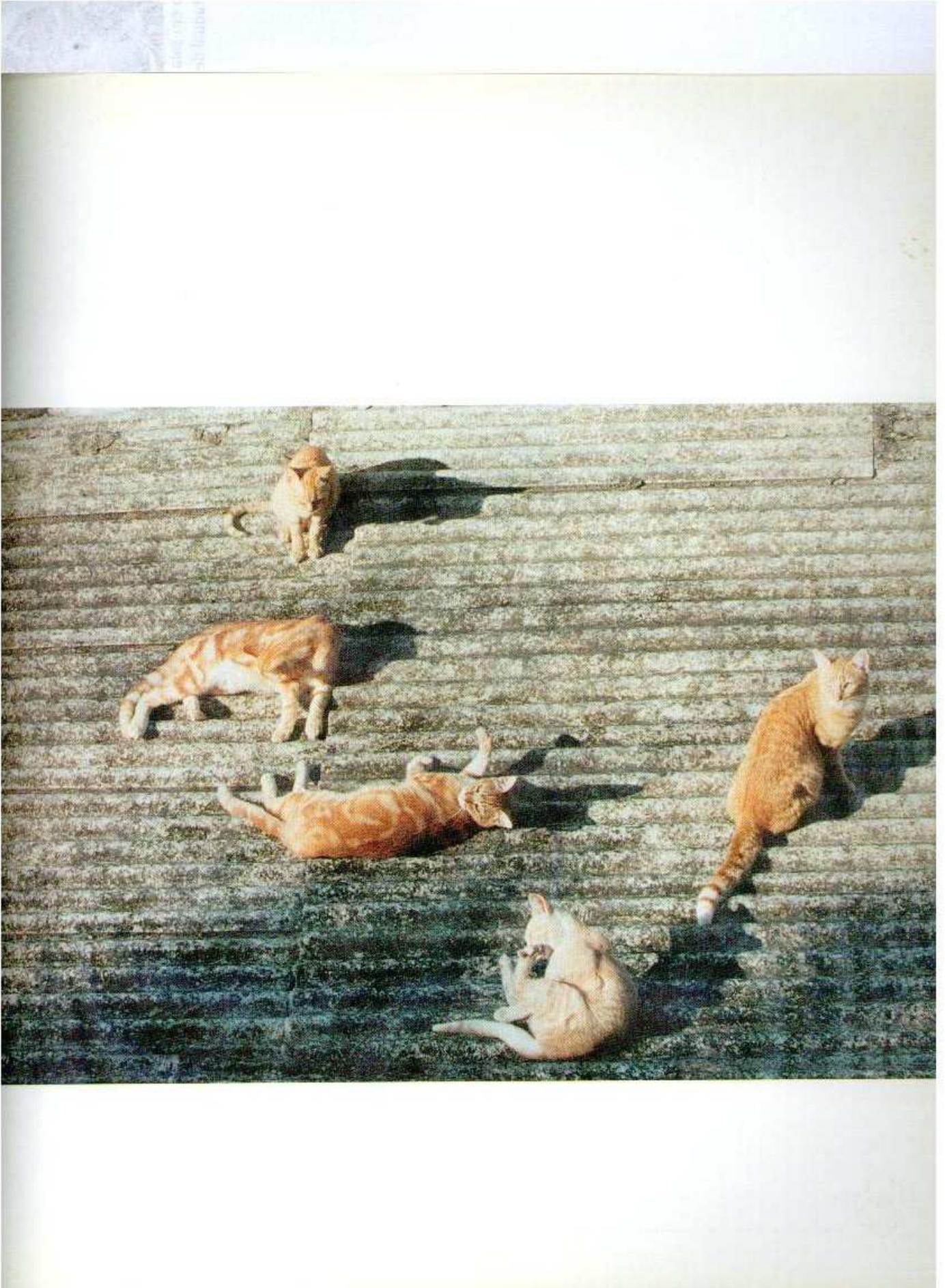
A gata não poderia ter conhecimento do trágico acidente, pois o corpo de Olga foi levado do local do desastre para o IML e dali para a capela funerária.

De que maneira explicar este fato racionalmente? Como faria o bicho-gente? Seria mais lógico atribuir à gata qualidades metafísicas?

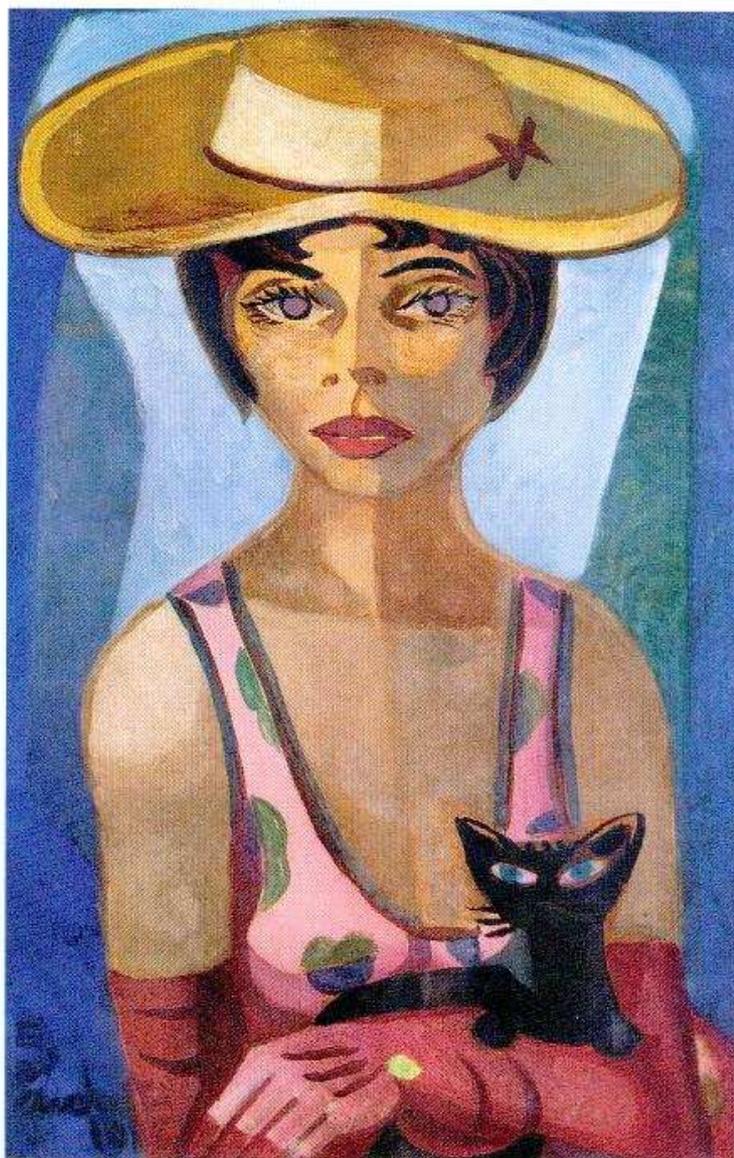
Desenho de A. Willette para o emblema do célebre cabaré de Montmartre, Le Chat Noir.



*Furtado, Celso. *A Fantasia Desfeita*, Ed. Paz e Terra, pág. 12.



Nise e o Gato
Emiliano Di Cavalcanti
Óleo s/tela
(Coleção da autora)



Gatos nas Artes

Pintores impressionistas como Édouard Manet, Renoir, Monet, Cézanne, Degas, Van Gogh, Berthe Morisot, Toulouse-Lautrec e muitos outros sucumbiram à tentação de pintar em suas telas os estranhos fascínios dos gatos.

Certa vez, Renoir percebeu que um gato havia se introduzido sutilmente na paisagem. Ele exclamou: "Mas certamente que esta paisagem é muito mais bela com gatos!"

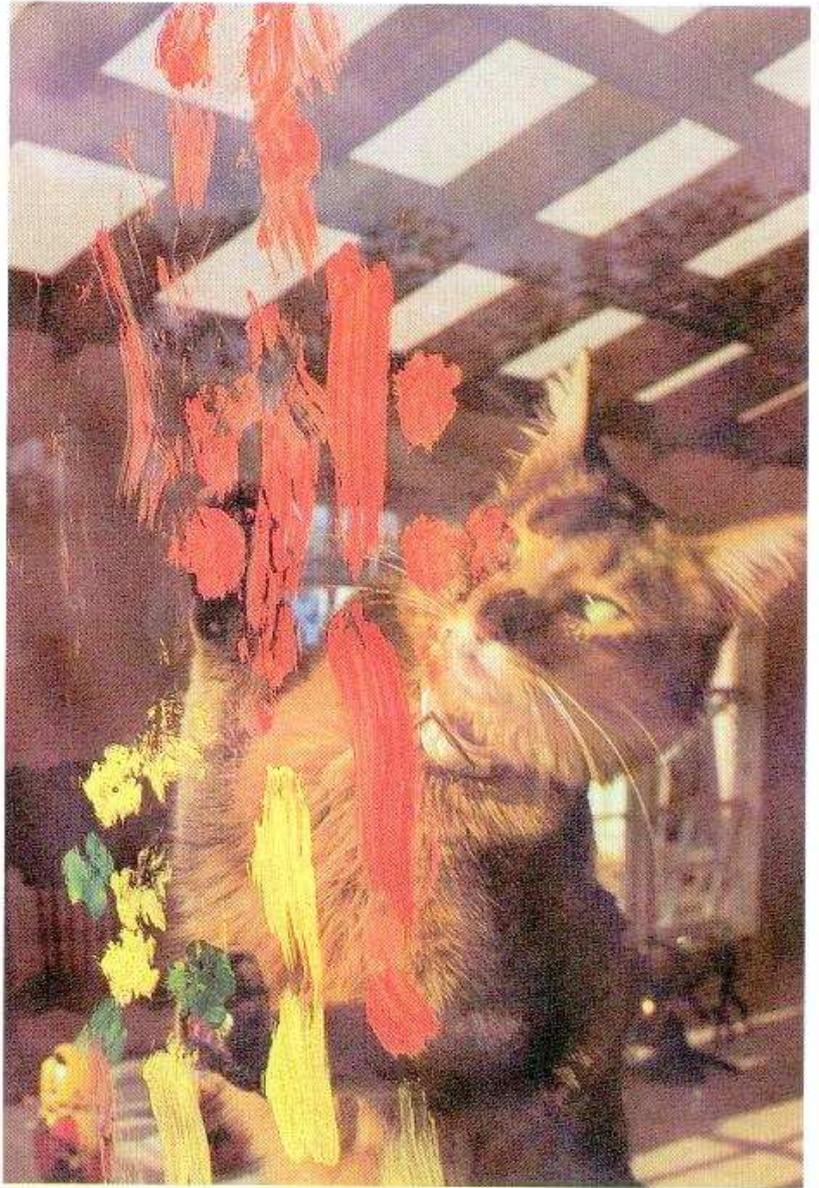
Monet, também passeando no campo com seus próprios gatos, observou que seus favoritos moviam-se entre as flores com mais elegância e prazer que os seres humanos que acabara de pintar. Imediatamente decidiu: "É preciso absolutamente pintar gatos!"

Outros impressionistas assinalaram que a população felina desempenhou na pintura um papel eminente. Raros são os mestres desta época que não pintaram gatos.



O Sono.
Percy Deane
Serigrafia, 1974
(Coleção H.C.F. Alsina)

Gat6 pintor Rusty



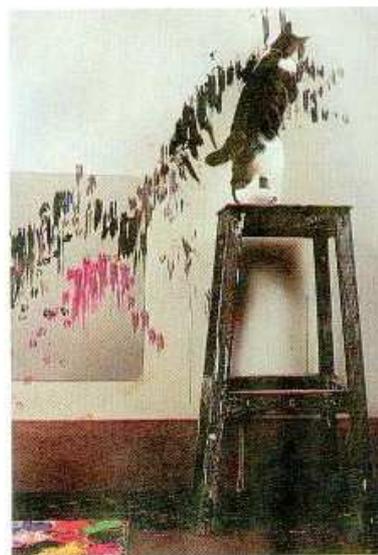
Os Gatos Pintores

Surpreenderá, talvez, à maioria das pessoas, a capacidade que muitos gatos possuem de pintar.

Para alguns, as pinturas de gatos são motivadas por necessidades de extravasar energias, mas sabemos que alguns são capazes não só de distinguir cores, como também sentir prazer em pintar e adaptar cores a diferentes objetos.

Foi observado que a maioria dos gatos que pintam gastam aproximadamente dez minutos para começar o trabalho, seus olhos ficam levemente fechados, o que nos leva a admitir que esperam algum poder de inspiração de forças invisíveis.

Gata Misty pintando.





Guimarães Rosa

Os Gatos e os Escritores

“É um pequeno gato preto atrevido e ruidoso.
Eu o deixo brincar, muitas vezes, sobre minha mesa.
Algumas vezes, ele se senta sem fazer ruído,
Dir-se-ia um belo mata-borrão vivo”

Edmond Rostand

Eles são feitos para se entender. A escritura é um trabalho que agrada o gato. Ele gosta do papel, dos livros, dos lápis e das borrachas. O gato moderno adaptou-se perfeitamente à máquina de escrever. Minha selvagem Belle-Minette não gosta muito, mas ela a suporta, pois me vê ligada em minha mesa nessa coisa barulhenta onde eu coloco meus dedos. Além disso há um movimento do papel que eu retiro. Tudo isto certamente não é nada ao lado do divertimento supremo: o manuscrito degradingolado, as folhas duplicadas se misturando.

Se eu trabalho fora onde há vento, as folhas voam e pode-se ajudar a apanhá-las de novo.

Eu possuo várias impressões de patas com nítidas arranhaduras e alguns cantos de páginas acham-se mastigados. É a participação de Belle-Minette!

Eu penso no pai de Paul Morand que amava de tal modo seu gato siamês que escrevia em volta deste animal quando ele deitava-se sobre o papel.

Eu enganava Belle-Minette propondo-lhe outras folhas. Isto permite a minha gata mostrar todas as facetas de seu espírito de contradição**.

No Brasil o gato ainda tem pouco prestígio.

Só recentemente vem sendo descobertas e admiradas suas qualidades em fotografias e exposições.

O mais antigo elogio do gato brasileiro que encontrei foi no poema Dom Marcello Torretillas de autoria do médico, psiquiatra pernambucano Aurélio Domingues de Souza. Este poema foi ilustra-



do com desenhos realizados pela esposa do autor e editado em 1921, além da árvore genealógica deste "ilustre gato". Vejamos alguns trechos do lirismo e purismo deste poema:

... Esta forma que reveste
 Meu corpo mortal, felino,
 Veio talvez do Destino
 De forças determinadas!
 - Neste problema da vida,
 Sou uma equação constante,
 Quantidade resultante
 Das expressões transformadas!

Os seres de faculdades
 Diversas, por seus valores,
 São todos eguaes factores
 De harmonia universal!
 A propria palavra humana,
 - Vaidade, orgulho vazio!
 Envolveu, tal qual o mío,
 Da emissão de uma vogal!

Nos limites da energia
 De minha animalidade
 Exerço a mentalidade
 De um quadrupede felino.
 - Dirijo as minhas idéas
 Filhas de meu pensamento,
 Tenho o meu discernimento
 E julgo e raciocino.

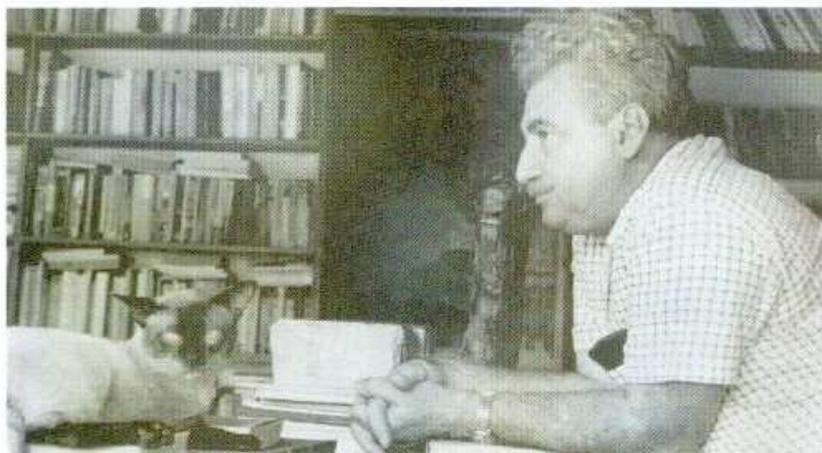
Árvore Genealógica do Mui Nobre Senhor
 DOM MARCELLO de TORRETTILLAS



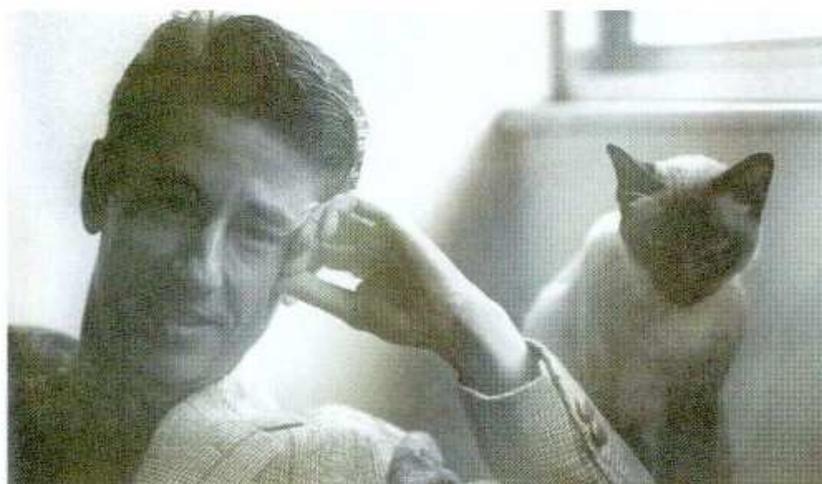
(±) A progenie de HÔ espalhou-se talvez pelo centro, norte e oriente europeu. (Nota do Autor)



* J. J. Charles - Le Livre des Chats, p.41



Jorge Amado

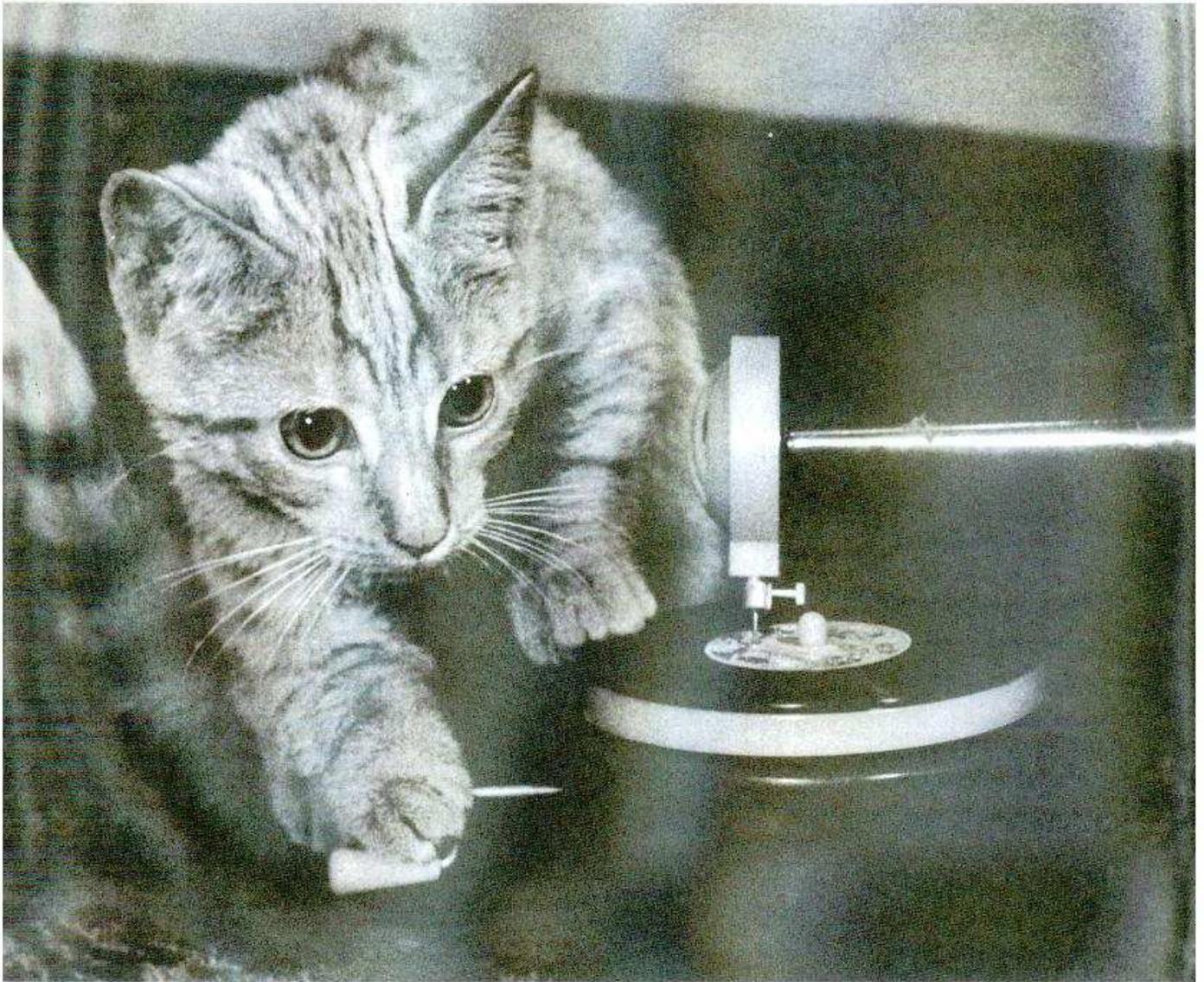


Mauro Rasi



Roy Castro

Gato amante da música.
Foto Holmes Leibel.

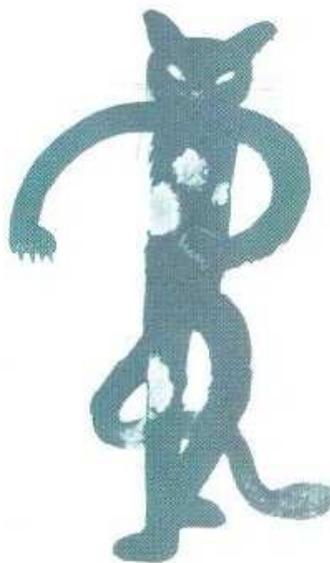


O Gato e a Música

 escritor Jehanne Jean Charles* narra o seguinte fato: minha gata Petit apreciava um disco de Vivaldi e havia descoberto que movendo a agulha, eram repetidos os mesmos sons. Eu não posso explicar de outro modo. Ela esperava quase sempre o fim para, muito delicadamente, mover o braço do toca-discos para a música voltar a tocar. A primeira vez, eu estava numa sala vizinha e imaginei que alguém tivesse feito voltar o disco. Não havia pessoa alguma. Era apaixonante ver a expressão de Petit escutando a música de Vivaldi com os olhos semi-cerrados. Eu me senti quase indiscreto permanecendo ali.

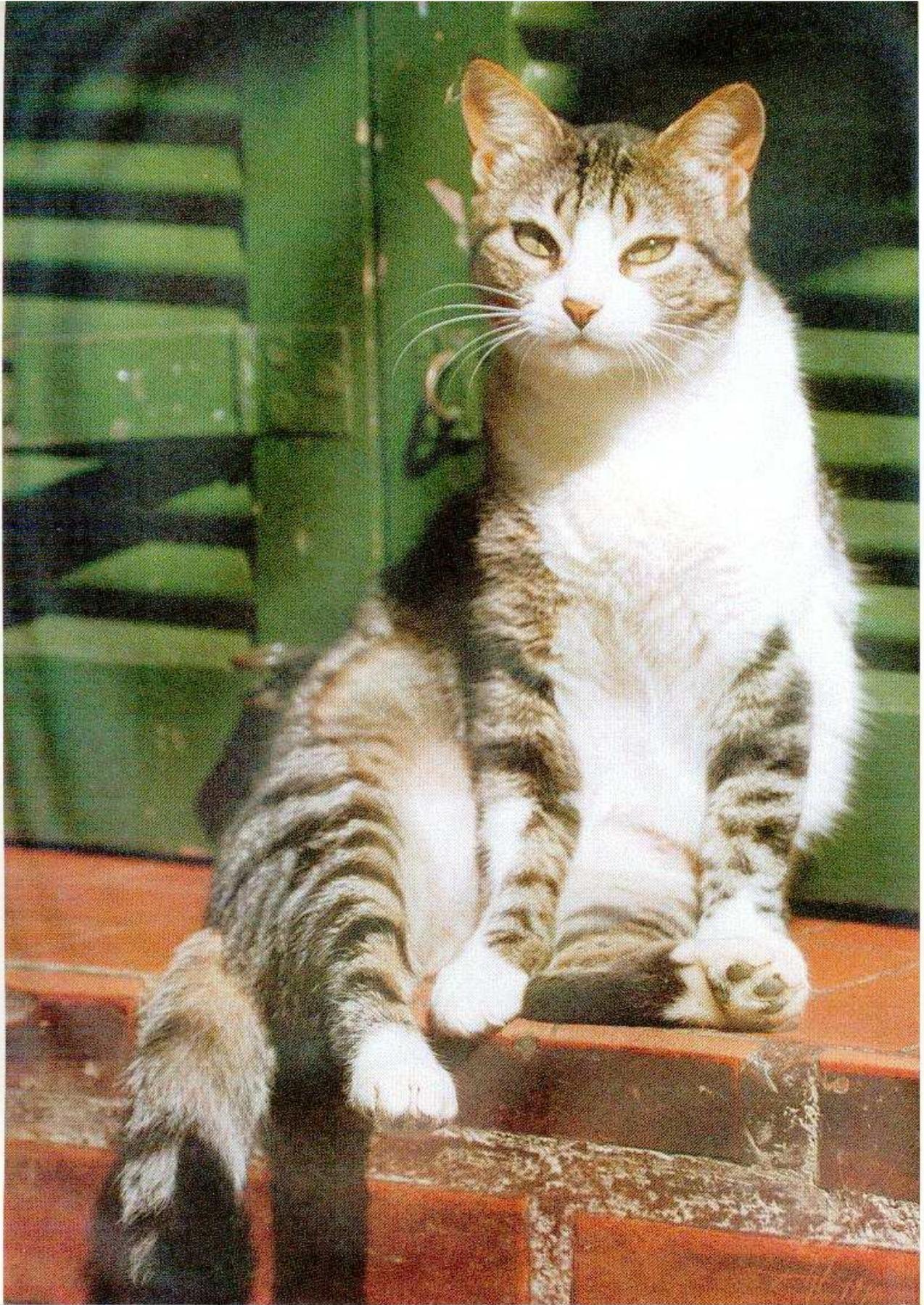
Mas quando é cantado ruidosamente parabéns para você, ela se afasta mostrando desagrado.

Como vemos, Petit tem sentido de escolha.



Figurino de Paul Collin para a
ópera *L'Enfant et les
Sortilèges* de Maurice Ravel.

* J. J. Charles - *Le Livre des Chats*.



© 2004 by
Cats.com

Dados Biográficos *

Nasceu em Maceió, em 15 de fevereiro de 1905, Nise Magalhães da Silveira.

Forma-se pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1926.

Obtem aprovação no concurso para médico psiquiatra da antiga Assistência a Psicopatas e Profilaxia em 1933.

Presa como comunista, é afastada do serviço público, de 1936 a 1944, por motivos políticos.

Funda, em 1946, a Seção de Terapêutica Ocupacional no antigo Centro Psiquiátrico Nacional.

Em 1952 reúne material produzido nos ateliês de pintura e modelagem da STOR e cria o Museu de Imagens do Inconsciente.

Em 1956, com a colaboração de colegas e amigos, funda a Casa das Palmeiras.

Em 1957/58 realiza estudos no Instituto C. G. Jung, de Zurique, com bolsa do Conselho Nacional de Pesquisa.

Participa, em 1957, do II Congresso Internacional de Psiquiatria, reunido em Zurique, com o trabalho *Expérience d'art spontané chez des schizophrènes dans un service de therapeutique occupationelle* (em colaboração com o dr. Pierre Le Gallais).

Em 1960, membro fundador da *Société International de Psychopatologie de l'Expression*, com sede em Paris.

Em 1961/2, estudos no Instituto C. G. Jung, de Zurique.

Em 1964, pesquisas referentes às imagens do inconsciente, no Instituto C. G. Jung.

Em 1965, promove a publicação da revista *Quatémio*, editada pelo Grupo de Estudos C. G. Jung.

Em 1968, funda o Grupo de Estudos do Museu de Imagens do Inconsciente, que realiza cursos, simpósios e conferências.

Em janeiro de 1969, oficializa o Grupo de Estudos C. G. Jung, que já vinha se reunindo informalmente desde 1954.

Em 14 de julho de 1975, aposenta-se, deixando assim suas funções na Divisão Nacional de Saúde Mental, do Ministério da Saúde.

Em junho/julho de 1975 organiza as comemorações do centenário de C. G. Jung no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com exposições de pinturas do acervo do M.I.I., ciclo de conferências e produção de um audiovisual sobre a obra de Jung. Prefere então, em colaboração com Luiz Carlos Mello, a conferência intitulada "C. G. Jung na vanguarda de uma civilização em transição".

Em outubro de 1976, sob o patrocínio da Associação Médica do Estado do Rio de Janeiro, ministra um curso de seis conferências, no



auditório do Ministério da Fazenda, no Rio, sobre o tema Imagens do Inconsciente.

De 1979 a 1981, exerce a função de supervisora científica do projeto Treinamento Terapêutico e Manutenção do Museu, realizado no Museu de Imagens do Inconsciente.

Publicações

Considerações teóricas e prática sobre ocupação terapêutica. Revista Medicina e Cirurgia, n. 194, 1952.

L'Expérience d'art spontané chez les schizophrènes dans un service de thérapeutique occupationnelle (em colaboração com o dr. Pierre Le Gallais). Revista Brasileira de Saúde Mental, vol. III, dezembro de 1957.

C. G. Jung e a psiquiatria. Revista Brasileira de Saúde Mental, vol. VII, 1962-63.

20 anos de terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966). Revista Brasileira de Saúde Mental, vol. XII, 1966.

Jung, vida e obra. José Álvaro Editor, 1968.

Perspectiva da psicologia de C. G. Jung. Revista Tempo Brasileiro, n. 21/22, 1970.

Terapêutica ocupacional - teoria e prática. Edição Casa das Palmeiras, 1979.

Museu de Imagens do Inconsciente, in Museu de Imagens do Inconsciente, Funarte, 1980.

A emoção de lidar, coordenação e prefácio de uma experiência em psiquiatria na Casa das Palmeiras. Editora Alhambra, 1986.

Imagens do Inconsciente. Editora Alhambra, 1981.

Os inumeráveis estudos do ser - prefácio para o catálogo da exposição do M. I. I. no Paço Imperial, 1987.

A ferra do boi. Editora Numen, 1989.

Cartas a Spinoza. Editora Numen, 1990. Editora Francisco Alves, 2ª. edição, 1995.

O mundo das imagens. Editora Ática, 1992.

Imagens of the unconscious from Brazil, in catálogo para a exposição homônima em Frankfurt, 1994.



Instituições criadas a partir do trabalho de Nise da Silveira

Association Nise da Silveira - Images de l'Inconscient - Paris.
Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli, Gênova
Centro de Estudos Nise da Silveira - Juiz de Fora - Minas Gerais.
Museu Nise da Silveira - Colônia Juliano Moreira - Rio
Casa das Palmeiras - Rio
Museu de Imagens do Inconsciente - Rio

Créditos das ilustrações

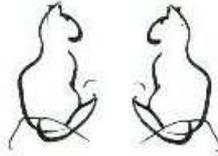
- 62, 65, 69: Arquivo fotográfico do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.
65: Arquivo fotográfico de O Globo, Rio de Janeiro.
24, 26, 60, 61: Busch, Heather e Silver, Burton - Por que pintam
os gatos, Taschen, 1995.
43: Catálogo da exposição de Camille Claudel no Museu de Arte
Moderna do Rio de Janeiro, Brasil, 1998
32: Frère, Jean-Claude - Léonard De Vinci, Finest S. A. / Éditions
Pierre Terrail, Paris, 1994.
27: Loxton, Howard - Tudo sobre gatos, Martins Fontes Ed., São
Paulo, 1982.
48: Martin, Jane - Funny Cats, editado por J. C. Suarès, Welcome
Enterprises, Inc., N.Y.C., 1995.
22, 47, 50, 56, 66, 67: Mery, Fernand - Le Chat, sa vie, son
histoire, sa magie, Pont Royal(Del Luca/Laffont), Paris, 1966.
25: Para os Amantes dos Gatos, Editorial Inquérito, Portugal,
1995.
20: Pouilloux, Jean-Yves - Montaigne, Que sais-je? Découvertes
Gallimard, Paris, 1987.
54: Steinlen's Cats, coleção da Biblioteca Nacional de Paris, Harry
N. Abrams, Inc., Publishers, N.Y.C., 1990.
44: Stoffel, Stephanie Lovett - Lewis Carroll au pays des merveilles,
vol. 340, Découvertes Gallimard, Paris, 1997.



Desenho de Albert Marquet (1875-1947).

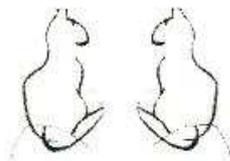
* *Gullar, Ferreira - Nise da Silveira - Uma Psicóloga Rebelde (Perfis do Rio), Relume Dumará, R.J., 1996.*



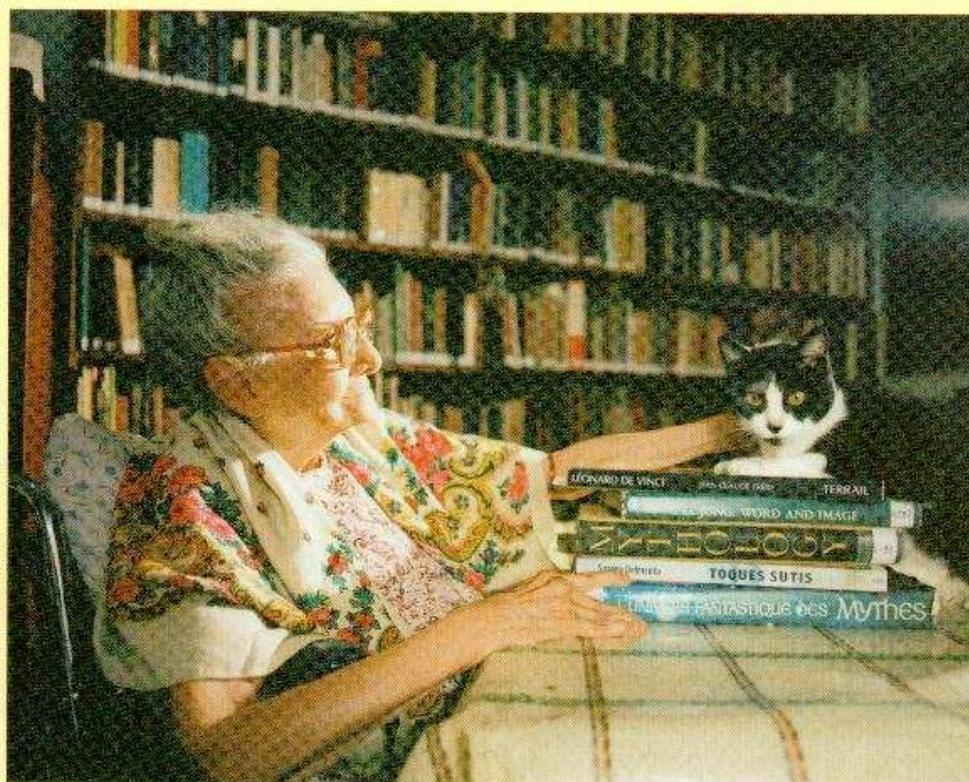


Meus Gato's





A presente edição, com tiragem de 3.500 exemplares, foi composta em Garamond pelo processo de editoração eletrônica e impressa em papel couchê-matt 150 gramas no miolo e cartão triplex 300 gramas nas capas. Coube à Rainer Rio Artes Gráficas e Editora Ltda. a seleção de cores e elaboração dos fotolitos, com a supervisão de Welles Costa. A impressão e o acabamento foram confiados à Imprinta Gráfica e Editora Ltda. com filmes aprovados pela coordenação editorial. Este livro acabou-se de imprimir em dezembro de 1998, ano em que o país elegeu o presidente da República, governadores de Estados, senadores, deputados federais e estaduais. Neste mesmo ano foram celebrados os 55 anos de fundação da SUIPA Sociedade União Internacional Protetora dos Animais, os centenários de nascimento de Belarmino Austregésilo de Athayde, Clóvis Monteiro, Francisco Alves (cantor), Heitor dos Prazeres, Herman Lima, Luiz da Câmara Cascudo, Procópio Ferreira, Raul Bopp, Rodrigo Mello Franco de Andrade, o sesquicentenário de Cruz e Souza, o bicentenário de D. Pedro I, proclamador da Independência do Brasil e os 500 anos da chegada de Vasco da Gama às Índias.



Nise e o gato Carlinhos,
1998

*Gato simplesmente angorá
do mato,
azul olhos nariz cinza
gato marrom
orelha castanho macho
agora rapidez
Emoção de Lidar.*

Luis Carlos

ISBN 858502048-2



9 788585 020484

E assim, através do tempo e dos lugares, você foi fascinando grandes, pequenos, pequeníssimos.

E, correndo mundo, seu Livro maior - A Ética - chegou às minhas mãos, numa pequena cidade do nordeste do Brasil, chamada Maceió. Parece incrível. Eu estava vivendo um período de muito sofrimento e contradições.

Logo às primeiras páginas, fui atingida. As dez mil coisas que me inquietavam dissiparam-se quase, enfraquecendo-se a importância que eu lhes atribuíra. Outros valores

impunham-se agora. Continuei sofrendo, mas de uma maneira diferente. E deste então, desejo intensamente aproximar-me de você, como discípula e amiga. Este é o motivo por que lhe escrevo essas cartas.

Nise da Silveira



ISBN 85-265-0358-8



9 788526 503588

NISE DA SILVEIRA

FRANCISCO ALVES

Cartas a Spinoza

**NISE
DA SILVEIRA**

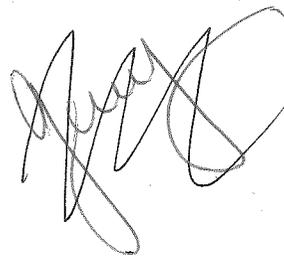
No começo do século - em 1905 - nasce em Maceió uma menina - Nise - que anos depois iria estudar Medicina na Bahia, onde se formou em 1926.

Em Salvador, fazendo sua tese de fim de curso, investigou a vida em um presídio de mulheres, e teve então o primeiro contato com doentes mentais.

Nascia ali a Dra. Nise da Silveira, que revolucionaria o tratamento de doenças mentais, criando em 1946 a seção de terapêutica ocupacional no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, o museu de Imagens do Inconsciente em 1952, e mais tarde, em 1956, a Casa das Palmeiras. Seu trabalho inspirou a criação de museus, centros culturais e instituições psiquiátricas no Brasil e no exterior. Foi responsável pela introdução da psicologia junguiana no Brasil.

Sempre rebelde e revolucionária, suas posições levaram-na a ser presa no dia 26 de outubro de 1936, no presídio da rua Frei Caneca, onde esteve ao lado de figuras como Olga Benário, Maria Werneck e Graciliano Ramos, que relata o primeiro encontro entre os dois no livro **Memórias do Cárcere**:

No patamar, abaixo de meu observatório, uma cortina de lona ocultava a Praça Vermelha.



Vitor Perdeus
Rm 208
Cartas a
Spinoza

Cartas a
Spinoza

NISE
DA SILVEIRA

1995
LIVRARIA FRANCISCO ALVES EDITORA S. A.
Rua Uruguaiana, 94 - 13º andar - Centro
20.050-091 - Rio de Janeiro - RJ
Tel.: (021) 221-3198 - Fax: (021) 242-3438


Francisco Alves

© 1995 Nise da Silveira

Reservados todos os direitos. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida por qualquer processo eletrônico ou mecânico, fotocopiada ou gravada sem autorização expressa do editor.

Capa:

A3 / Ana Luisa Escorel

Fotografia:

Paulo Marcos Mendonça Lima

Revisão:

Henrique Tarnapolsky, Elisabete Muniz, Marcelo Eufrasia

Editoração:

Parole Informática

ISBN 85-265-0358-8

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

Apresentação 9

Introdução 11

As Cartas

I	17
II	31
III	45
IV	63
V	75
VI	87
VII	99

A Marco Lucchesi, diletissimo

APRESENTAÇÃO

Um Bilhete às Cartas

As cartas são veículos por excelência da intimidade, estão além da imagem, são conversa com o outro sem vaidade. E, quando nos pomos além da vaidade, criamos. E ao criar, reverenciamos o outro, fundamentalmente.

A filosofia brota de uma irreduzível intimidade com o Ser, num certo sentido é somente intimidade. Por isso, pode ser graciosa, pode ser ousada. Como Dra. Nise.

Nise sonha alto. Sonha passear com Spinoza, e no passeio fazer ligações, espantosas ligações, ligações que nos abrem o mundo da espantosa unidade. Mundo do encantamento e do rigor. Poesia a passear nas alamedas douradas do mundo, a descobrir relação em tudo, a brindar a tudo sua infinita dignidade. E, assim, a ser simples e profunda.

Cartas a Spinoza — que livro bom! Ler um filósofo é passear com o namorado pelas ruas de Amsterdã, inventando o mundo no mais preciso rigor.

Ave Nise!

Pedro G. Pellegrino

INTRODUÇÃO

De Nise a Spinoza: Uma Cultura Ética

Quando Nise da Silveira publicou *Imagens do Inconsciente*, a psiquiatria tradicional foi abalada sem piedade. Foi um marco. Um livro extraordinário, de um singularidade tal, que causou espanto e admiração. Fruto de anos e anos de intensa pesquisa, escrito numa prosa exemplar, as *Imagens* perturbaram pela rara e estranha beleza. Era uma denúncia total, sem meias palavras. Seus autores foram fixados com mestria. Jamais esqueceremos de Carlos, Adelina, Otávio, Fernando, Emygdio, Rafael, cujas histórias comoventes aproximaram-nos de Míchkin, Raskolnikov, Policarpo Quaresma, transitando no vasto Cemitério dos Vivos. O asilo era posto em xeque. Nise escrevia a História dos Subúrbios, da exclusão, recuperando-a, contudo, em sua dupla dimensão de *sta-*

tus político e ontológico, sobrepostos, como se depreende, por exemplo, do tema da casa, vista através de Fernando: “Menino pobre, criado junto a sua mãe, modesta costureira, em promíscuos casarões de cômodos, aspirava a habitar uma casa somente dele, lugar íntimo e seguro. Esta casa jamais existiu. A casa de Fernando foi uma casa onírica. Ele não a sonhou vista de fora. Imaginou-a no interior, onde pudesse levar uma vida aconchegante e secreta”. O alcance de sua obra encontra-se no binômio preciso a que nos referimos. Nise sabe que a sociedade é, por si só, um imenso hospital, onde a disciplina, a ordem, a exclusão do prazer, o abuso da moral impõem a todos a lógica do capital, mas não se esquece dos inumeráveis estados do ser, dos outros arrabaldes cada vez mais perigosos, como lhe inspirou Antonin Artaud.

Imagens veio antes do tempo. É uma espécie de prefácio crítico de um livro futuro, *in fieri*, escrito por quanto historicamente cingiu-se ao pé-de-página, e que agora passa a integrar a mancha de papel. A biografia em lugar do caso. E o psiquiatra assumindo a condição de co-autor ou de leitor, atento às vozes de seus antigos hóspedes compulsórios, silenciados por terríveis expedientes. Um prefácio que implique, na expressão de Agnes Heller, mudar a vida, encerrando o triste capítulo do Hos-

pital. Graciliano leria *Imagens* com indisfarçável emoção, traçando os raios da Caralâmpia, em cujos céus Carlos acena para a Barca Solar. Brilho do Princípio-Horus.

As *Cartas a Spinoza* adequam-se a esse mundo. Profunda conhecedora do filósofo, habituada a freqüentá-lo, como ele uma contracorrente, empenhada no estudo dos signos, coloca-se ao lado dos mais eminentes estudiosos brasileiros, tais como Farias Brito, Alcântara Nogueira, Lívio Xavier, Marilena Chauí, entre outros. Apoiadas em Gebhardt e Deleuze, servindo-se, porém, de um itinerário próprio, as *Cartas* contêm sua marca inconfundível, vazada num estilo de confronto e de utopia. O livro fundamental é a *Ética* e Spinoza é seu mito. Voz, legenda e destino, como afirma Montale, cada capítulo é uma conversa incisiva, amorosa, entretecida com os fios da memória, de Maceió, da Faculdade de Medicina, da Sala 4, do Engenho de Dentro. É bem Nise por Nise. Figura e Personagem no arco da *sapientia barthesiana*. As *Cartas* são o espelho sutil de sua vida e de sua obra, com aquele vigor descrito nas *Memórias do Cárcere*. Spinoza é o Tu. O Hospital é o *topos*. A Geometria, um projeto, um conceito de segurança. Clara presença da Totalidade, que Spinoza chama de infinito, reportando-se ao discípulo Mayer. Temos

assim a base mais geral do seu trabalho na psiquiatria, o sentimento do mundo e os princípios gerais do *Imagens do Inconsciente*. As *Cartas* são uma das chaves para o entendimento de sua obra. O emblema.

Nise da Silveira assume a literatura enquanto visão do mundo estruturante, arquetípica, mas sobretudo como lugar da transgressão e da Esperança, como arremata Bloch. A literatura não é mera ilustração do saber médico, embora o crítico e o psiquiatra possam tristemente coincidir, como aves de rapina, ao tornar doente o corpo sobre o qual se debruçam. Forma de conhecimento, entremada de essência e aventura, o espaço literário é o espaço do risco absoluto. Da Criação, do Inconsciente. As *Cartas a Spinoza* são um exemplo cabal disso. Do peso da literatura, que elide o eixo espaço-tempo, num encontro mediado pelo signo: "Ainda ontem à noite pensei muito em você, mergulhado na contemplação do Doutor Faustus, ou imóvel, diante do Filósofo com o livro aberto, olhos perdidos muito além das letras, tranqüilo, sentado ao lado de uma escada que se alonga em movimento espiralado não se sabe para onde". A excelência da literatura consiste nisso, na superação do intervalo, fixado justamente na imagem da escada, misteriosa ligação entre Nise e o Filósofo.

De Carlos a Spinoza, ébrios de Deus (*Gottbetrunken*), dos cães Baleia e Sertanejo, da Casa Verde ao Engenho de Dentro, de Maceió a Rijinsburg, a marca de um tempo *aion*, do intervalo superável. As *Cartas* são o melhor testemunho de uma cultura ética, generosa, consubstanciada em Nise da Silveira.

Marco Lucchesi

Carta I

MEU CARO SPINOZA,

Você é mesmo singular. Através dos séculos continua despertando admirações fervorosas, oposições, leituras diferentes de seus livros, não só no mundo dos filósofos, mas, curiosamente, atraindo pensadores das mais diversas áreas do saber, até despretensiosos leitores que insistem, embora sem formação filosófica (e este é o meu caso), no difícil e fascinante estudo da filosofia.

Mais surpreendente ainda é que, à atração intelectual, muitas vezes venham juntar-se sentimentos profundos de afeição. Assim, Einstein refere-se a você como se, entre ambos, houvesse “familiaridade cotidiana”. De-

dica-lhe poemas. O poema para *A Ética* de Spinoza¹ transborda de afeto: “Como eu amo este homem nobre/mais do que posso dizer por palavras”.

E este belo soneto de Sully Prud’homme exprime sentimentos de terna devoção:

*C’était un homme doux, de ^{faible} chetive santé
Qui, tout en polissant de verres des lunettes,
Mit l’essence divine en formules très nettes,
Si nettes, que le monde en fut épouvanté,*

*Ce sage démonstrait, avec simplicité.
Que le bien et le mal sont d’antiques sornettes,
Et les livres mortels d’humbles marionettes,
Dont le fil est aux mains de la nécessité.*

*Pieux admirateur de la Sainte Ecriture
Il n’y voulait pas voir un Dieu contre nature,
À quoi la Synagogue en rage s’opposa.*

*Loin d’elle polissant des verres des lunettes,
Il aidait les savants à compter les planètes,
C’était un homme doux Baruch de Spinoza.²*

Talvez você se surpreenda em saber que o maior escritor brasileiro, Machado de Assis, escreveu para você um soneto:

¹ *Cahiers Spinoza*, 5. ed., Replique, 1985, Paris.

² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Ed. Nova Fronteira, Rio.

*Gosto de ver-te grave e solitário
sob o fumo de esqualida candeia,
nas mãos a ferramenta de operário,
e na cabeça a coruscante idéia.*

*E enquanto o pensamento delineia
uma filosofia, o pão diário
a tua mão a labutar granjeia
e achas na independência o teu salário.*

*Soem lá fora agitações e lutas
sibile o bafo aspérrimo do inverno,
tu trabalhas, tu pensas, e executas
sóbrio, tranqüilo, desvelado e terno
a lei comum, e morres, e transmutas
o suado labor no prêmio eterno.*

E até um mestre budista, Maida Schiuchi, também escreveu versos para você:

*Goethe foi budista
Por quê?
Porque ele serviu
um Buda chamada Spinoza.
Quem não for capaz de ler *A Ética*
como um sutra do Grande Veículo,
ainda que se diga budista
não passa de uma toupeira.
Buda viveu há 2.500 anos.
E Spinoza, há 300.
Realmente a verdade é uma só!
É a universidade do Budismo.*

*Aquele homem
num cantinho de sua cidade
viveu como artesão polidor de lentes,
viveu autenticamente a Verdade!*

Não sei de filósofo algum a quem tenham sido dedicadas poesias ou comovidas evocações de encontros decisivos. Há, naturalmente, os eruditos, e esta é a maioria, os conhecedores e interpretadores de sua obra, olhada de ângulos diversos. A esses nada acontece de realmente importante. Mas há, também, outros que você marcou no cerne do ser.

Goethe permaneceu em reclusão durante meses para estudar a *Ética* e, a partir daí, passou por um processo de transformação. “Na *Ética* de Spinoza encontrei apaziguamento para minhas paixões; pareceu-me que se abria ante meus olhos uma visão ampla e livre sobre o mundo físico e moral. A imagem deste mundo é transitória; desejaria ocupar-me somente das coisas duradouras e conseguir a eternidade para meu espírito, de acordo com a doutrina de Spinoza”.¹

Deu-me prazer a narração que faz Romain Roland do encontro com você, quando ainda adolescente. Ele vinha sendo, como bom fran-

¹ GEBHARDT, Carl: *Spinoza*. B. Aires, Losada, 1940, p. 47.

cês, “nourri de la moelle cartesienne, pendant deux à trois années”... Mas, continua ele, o caminho natural do espírito levou-me a Spinoza, diretamente, instintivamente, tal um cão pelo olfato na trilha de duas ou três palavras. E diz da intensa emoção sentida quando leu seus escritos. Muitos anos depois, os volumes que os continham permaneceram para ele “livros sagrados”.¹

E assim, através do tempo e dos lugares, você foi fascinando grandes, pequenos, pequeníssimos. E, correndo mundo, seu Livro maior — a *Ética* — chegou às minhas mãos, numa pequena cidade do nordeste do Brasil, chamada Maceió. Parece incrível. Eu estava vivendo um período de muito sofrimento e contradições. Logo às primeiras páginas, fui atingida. As dez mil coisas que me inquietavam dissiparam-se quase, enfraquecendo-se a importância que eu lhes atribuía. Outros valores impunham-se agora. Continuei sofrendo, mas de uma maneira diferente. E desde então, desejo intensamente aproximar-me de você, como discípula e amiga. Este é o motivo por que lhe escrevo essas cartas.

Tenho para mim que você vivenciou de súbi-

¹ ROLLAND, Romain: *L'Éclair de Spinoza*. Paris, Editons du Sablier, 1931.

to a experiência da totalidade, “a mais importante e única de todas as experiências espirituais”.¹

\\ Mas como exprimir em palavras algo tão assombroso?

Então você nos fala de uma substância única, cujo conceito não necessita de qualquer outra coisa para sua formulação. É aquilo que é, ou seja, Deus, ser absolutamente infinito, enfeixando infinidade de atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita.

Todas as coisas existentes são *modos*, isto é, modificações, afecções da substância, e não podem ser concebidas sem a substância ou fora da substância, sua causa imanente. A existência dos *modos* é precária. Existem ou deixam de existir, enquanto é eterna a substância.

Os humanos seriam *modos*. Mas me parece que, pelo menos a estes *modos*, os humanos, você concede uma latente capacidade de diferenciação e esforça-se, através de toda a *Ética*, para ajudá-los a se diferenciarem de maneira especial, reformando o entendimento, trabalhando idéias confusas, a fim de torná-las claras, indicando-lhes o caminho para libertarem-se da escravidão das paixões e mesmo atingi-

¹ JUNG, Carl Gustav: *Letters*. Nova Jersey, Princeton University Press, 1975, vol. 2, p. 602.

rem a beatitude. Esta arte de diferenciação, que você propõe, chega ao ponto de admitir a possibilidade de um *modo*, perecível por definição, saltar, graças a assíduo trabalho, de sua instável condição de existência para conquistar a eternidade. Seria um verdadeiro pulo olímpico. Ouso até propor para seu livro *magnum* o subtítulo: “Arte de diferenciação do modo humano”. Estarei dizendo um absurdo?

A concepção que você tem de Deus, causa imanente e não transitiva de todas as coisas, confundiu muita gente. Insultos pessoais, deturpações grosseiras de suas concepções, rótulos de panteísta, de ateu. Ateu, você, para quem “o amor devotado a Deus deve ocupar o espírito acima de tudo” (V, XVI), amor completamente depurado, que nada pede em troca, sequer o amor do grande amado (V, XIX).

Quanto a mim, repito com Novallis, que você é “um homem ébrio de Deus”.

Outros negam-lhe originalidade. Referem influências sobre seu pensamento, partindo de Uriel da Costa, Daniel Prado, Giordano Bruno...

Decerto, todos sofrem a influência da época em que vivem. Seu vocabulário bem o demonstra para desespero de seus leitores de hoje. Mas, essas influências, por fortes que sejam, podem contribuir para modelamentos de

formas e expressão. Entretanto jamais conseguiriam provocar profundas transformações da visão do universo, segundo aconteceu a você.

Em compensação, outros lhe compreenderam, no todo ou em parte, admiravam e escreveram livros e mais livros sobre a sua filosofia. Quero apenas perguntar se você tem notícia de um filósofo do Terceiro Mundo, chamado Farias Brito. Ele aprendeu sua idéia fundamental de maneira mais sintética: “Deus está no universo como o universo está em Deus”.¹ Farias Brito vê em você um pensador isolado. Escreve: “sua filosofia apresenta-se na história do pensamento com a mesma importância com que se apresentaria em vasto deserto uma grande montanha de cristal dominando o alto e na qual bateriam em cheio os raios de sol”.²

Agora vou continuar, entrando num assunto difícil. Talvez tenham ocorrido, para abrir caminho à sua grande vivência original, circunstâncias especiais de sua vida:

— Você não aceitou, desde ainda muito jovem, os rígidos ensinamentos dos mestres do judaísmo e foi, por isso, expulso da comunidade judaica como um maldito.

— Suas tentativas de atividade no comér-

¹ BRITO, Farias: *A Finalidade do Mundo*. Rio de Janeiro, INL, 1975, p. 196.

² Idem, *ibidem*, p. 175.

cio de exportação, legado por seu pai, fracassaram.

— E, mais ainda, o amor pela filha de seu professor de latim trouxe-lhe amarga decepção.

Perdoe-me se toco em assuntos pessoais delicados. Receio aborrecer você, sempre tão discreto. Mas se o faço é movida por um desejo de o conhecer melhor. Creio que me encanta a imagem que você escolheu para seu sinete: uma rosa e, em torno da flor, as palavras — CUIDADO. EU TENHO ESPINHOS. Não seriam certamente espinhos para ferir, mas espinhos para manter à distância indiscretos que pretendessem aproximação impertinente.

Haviam sido cortadas todas as amarras, nenhum apego lhe retinha. Você estava livre para receber, em todo o seu esplendor, a emergência da experiência interna da totalidade e, a partir daí, desdobrá-la numa visão unitária do universo, que acredito ter sido vivenciada por você, a ponto de ousar pedir-lhe permissão para abordá-la usando conceitos e vocabulário que me são familiares.

Um concurso de circunstâncias adversas, aceitas por você sem qualquer críspação do Ego, criaram um vazio que permitiu o surgimento da profundidade da psique, do arquétipo do *Self* — “um termo de uma parte bastante preciso para exprimir a essência da

totalidade humana e bastante impreciso, de outra parte, para exprimir também o caráter indescritível e indeterminável da totalidade” (C.G. Jung, 12, 10).

Ao arquétipo do *Self*, no seu caráter indeterminado, você teria denominado substância infinita, ou seja, Deus. Deus na acepção de *Natura Naturans*, energia criadora e englobante do mundo na sua totalidade.

Muitos filósofos devem ter pressentido e aspirado a este encontro com o arquétipo do *Self*. Na *Expérience Métaphysique*, Jean Wahl diz que os grandes filósofos intuíram mais ou menos vagamente a existência de algo para além de si próprios e tentaram exprimir e alcançar este algo por caminhos diversos.¹

“Em Spinoza, a visão intelectual do universo apresenta-se de um só golpe quase perfeita”, escreveu Karl Jaspers.²

Também aqui aconteceu que muitos poderão ser chamados e poucos os escolhidos.

Uma coisa me perturba e quase me causa vertigens: é a sua afirmação de que Deus consiste de uma infinidade de atributos, dos quais o entendimento humano apenas alcança dois

1 WAIL, Jean: *L'Expérience Métaphysique*. Paris, Flammarion, 1965.

2 JASPERS, Karl: *Les Grands Philosophes*. Paris, Plon, 1972, p. 239.

— pensamento e extensão. Teremos, pois, de reconhecer as limitações de nosso entendimento, na condição de modos da substância infinita. Em carta a Oldenburg (XXXII), você compara o homem a um verme que vivesse no sangue. Este verme poderia discernir os glóbulos do sangue em circulação constante, mas não conheceria a natureza do sangue na sua totalidade.

Assim vivemos nós numa parte do universo. Poderemos realizar pesquisas em torno de nós e em nós mesmos, mas não alcançaremos a compreensão da natureza infinita, pois somos finitos.

Conhecer as limitações para então tentar superá-las, eis o belo itinerário que você nos aponta.

Gratíssima, mestre!

Nise.

Carta II

MEU CARO SPINOZA,

A vida em Amsterdã, depois da absurda excomunhão e de outros dissabores, devia ter sido bastante penosa para você, apesar da acolhida que desde logo lhe ofereceram os Colegiantes, esse curioso grupo de cristãos, que reunia indivíduos interessados na interpretação da Bíblia, estudiosos de filosofia cartesiana, e ainda outros, abertos a fontes neoplatônicas e a obras de místicos como Jacob Boehme.

Foi no círculo dos Colegiantes de Amsterdã que você encontrou ambiente para expor suas idéias sob a forma ousada em que já se apresentavam no esboço do *Breve Tratado*, fonte onde eu gosto muito de beber.

Mas creio que deveria ainda haver algo de hostil no clima de Amsterdã quando você, em 1660, decidiu mudar-se para a aldeia de Rijinsburg, centro dos Colegiantes. Ali você estaria tranqüilo para pensar. Conviveria num ambiente cordial.

Às vezes chego a imaginar-me em Rijinsburg, invisível ouvinte do círculo dos Colegiantes, que você ali freqüentava. Era um prazer vê-lo, aos 28 anos, moreno, de cabelos e olhos escuros, os olhos que deveriam ser semelhantes aos de sua mãe, a portuguesa Ana Débora. Tenho quase certeza de que as primeiras palavras que você balbuciou foram em português. E isso me comove.

Ali estava você, no meio de homens louros ou ruivos, que o escutavam surpreendidos e talvez mesmo perturbados. Essas minhas imaginações o acompanham até o frio sótão, onde você habitava num quarto alugado. Parece-me vê-lo debruçado sobre sua mesa de trabalho, iluminada por lâmpada de luz hesitante, trabalhando e retrabalhando pensamentos e sentimentos nascidos de sua experiência direta da unidade.

Lembrei-me então desses versos de Baudelaire, embora fossem tranqüilas as ruas de Rijinsburg e só fosse ouvido o sopro de ventanias frígidas:

*“L’émeute tempêtant vainement à ma vitre
ne fera pas lever mon front de mon pupitre,
car je serai plongé dans cette volupté,
d’évoquer le printemps avec ma volonté
de tirer un soleil de mon coeur, et de faire
des mes pensées brûlantes une tiède atmosphère”.*

Caraterística muito simpática dos Colegiantes é nunca haverem exigido de você a adesão ao cristianismo, ao batismo, nem que você aceitasse a encarnação do Deus infinito num homem.

Mas não deixa de surpreender você admitir que “Pode ser que Deus tenha impresso em vós uma idéia clara d’Ele mesmo, de modo que, por amor, vós esqueceis o mundo e amais os outros homens como a vós mesmos. Em todo caso, é evidente que a um homem dotado de tal disposição repugne tudo quanto é chamado de mal e, por esta razão, o mal não pode existir n’Ele” (Carta XXIII a Blyenbergh — Voorburg 1665 — O.C., p. 1220).

Esse homem bem poderia ser o Cristo. E talvez algo semelhante haja acontecido a outros raros seres humanos. Muito provavelmente a você, querido amigo.

É inegável que a doutrina de Cristo tenha marcado seu pensamento, principalmente na primeira etapa de suas cogitações filosóficas.

Assim, na introdução do *Breve Tratado*, você diz que visa a “curar aqueles que se acham doentes em seu entendimento por meio de um espírito de doçura e paciência, segundo o exemplo do Senhor Cristo, nosso mestre maior” (O.C., 71). E, bem mais tarde, no *Tratado Teológico Político*, publicado em 1670, você escreve: “Eu não li em lugar algum que Deus tenha aparecido ao Cristo, ou que lhe tenha falado, mas o texto ensina que Deus se revelou aos apóstolos pela intermediação do Cristo e que Ele é a via da salvação, ao passo que a Lei antiga havia sido transmitida por uma voz ecoando no ar, mas não imediatamente... Por conseguinte, se Moisés falava face à face com Deus, como um homem com seu semelhante (isto é, pela interposição de seus corpos), o Cristo, ele próprio, comunicou-se com Deus de espírito a espírito.

Em conclusão, nós declaramos que, à exceção do Cristo, ninguém recebeu jamais a revelação de Deus sem o auxílio da imaginação, isto é, de palavras ou imagens visuais” (T.T.P., O.C., 681).

Gostei muito de ler essas suas palavras, porque sou muito amarrada ao Cristo. Peço-lhe perdão por tê-las transcrito tão longamente numa carta a você mesmo. Mas isso me deu prazer.

Entre os Colegiantes de Rijinsburg, como

já havia acontecido no grupo de Amsterdã, você fez grandes amigos. Uma carta de Simon de Vries (Carta VIII) bem demonstra o contato mantido entre os dois grupos. Além de Simon de Vries, outro amigo delicadíssimo foi Jarig Jelles, firme até a morte. E ainda o editor Juan de Rieuwertz, Balleing, para não citar outros. Você, que tanto amava a solidão, a meditação, tinha o dom de fazer amizades sólidas. Insisto nisso porque é coisa rara. Quase sempre as amizades são instáveis e deixam na gente traços de mágoa. Pergunto-me mesmo, se, entre os mais fiéis de seus amigos, todos entendiam a profundidade de sua filosofia. Não tenho dúvida de que sua personalidade, sua atitude para com o outro, irradiassem algo como a força do ímã, vinda do âmago de seu ser.

Você polia lentes. Comentam alguns que este trabalho era feito como um ofício, como meio de manter a vida. Mas outros o negam. Sua subsistência modesta estava assegurada por amigos fraternos (Vries). As lentes eram polidas a fim de serem utilizadas em seus próprios trabalhos científicos, tal como faziam vários sábios da época. É possível que algumas fossem vendidas, pois seriam procuradas por sua perfeição, mas não como meio de subsistência. Aqui faço uma hipótese. O polir lentes obedecia a leis geométricas. Você as polia com pra-

zer, usando as próprias mãos. Divertiu-me o que você diz, em carta a Oldenburg, a propósito das lentes polidas por Huygens que “se dedicou e se dedica inteiramente ao polimento das lentes; em vista disso, ele construiu uma bela máquina para a fabricação de várias lentes. Eu não sei ainda quais tenham sido os resultados, e, com efeito, nem sequer me interessa. A experiência, em verdade, mostrou-me suficientemente que com a mão é possível polir as lentes esféricas muito melhor e com maior segurança do que lograria uma máquina” (Carta XXXII, Voorburg, 1665).

Você admitiria a possibilidade de existir uma relação estreita entre o polir de lentes, com as próprias mãos, dentro de regras geométricas, e as transformações que fizeram do *Breve Tratado*, iniciado em Amsterdã — a *Ética* — construída sob forma geométrica, sem cesar, polida e repolida, até 1775?

Nosso Machado de Assis percebeu algo dessa relação quando disse num soneto, que já citei na carta anterior: “nas mãos a ferramenta do operário/no cérebro a coruscante idéia”.

Dando um passo a mais, ver-se-á ficar transparente, em você próprio, relação estreita entre pensamento e corpo (suas mãos) trabalhando, cada um em sua clave, numa personalidade bem integrada.

Foi no retiro de Rijinsburg que você escreveu o *Tratado sobre a Reforma do Entendimento*. Desejei muito este seu livro, mas só consegui anos depois de já ter comigo a *Ética*. Assim, foi uma grande alegria quando o encontrei. Nas primeiras páginas fiquei logo comovido lendo o que você diz de si próprio, de maneira tão discreta, mas que deixa transparecer um sofrido e profundo trabalho interior.

Sem maior demora, segue-se a exposição de seu método de filosofar, tão ligado à sua maneira de viver.

Amigo, você nem avalia a onda de lembranças que logo se ergueu dentro de mim.

Revi-me quando ainda ginásiana. Depois de prestados meus exames de álgebra e geometria no Liceu Alagoano (Maceió), logo no início das férias, eu estava um dia arrumando meus livros: separei os volumes de álgebra, geometria e cadernos correspondentes, guardei-os num armário próximo de minha pequena mesa de estudo (era linda essa pequena mesa com seus elegantes pés volteados), e coloquei sobre ela livros de física, química e história natural, que seriam as matérias no ano letivo seguinte, de acordo com os programas daquela época.

Meu pai estava perto, sentado numa ca-

deira de balanço. Parecia totalmente absorvido na sua leitura.

Foi com surpresa que o ouvi perguntar-me:

— Você vai recolher seus livros de geometria?

— Sim, agora terei outras matérias para estudar.

— Lamento, porque geometria não é uma matéria como as outras. Não é apenas o estudo das propriedades das figuras. Ensina a arte de pensar.

Meu pai, em poucas palavras, mostrava-me uma perspectiva nova de estudo. Eu tinha na ocasião quatorze anos de idade, mas me feriu a expressão “arte de pensar”.

Peguei logo meu preferido tratado de geometria e coloquei-o ao lado dos livros programados para o último ano de preparatórios, conforme se dizia naqueles distantes tempos. Levei-o também comigo para a Bahia, onde fui fazer o curso médico.

De quando em vez, abria-o ao acaso e ficava seguindo linhas traçadas no espaço, que conduziam sempre a demonstrações exatas. Assim, cedo tomei o hábito de procurar ordenar e deduzir, embora não conseguisse chegar ao clássico “como queríamos demonstrar” e esbarrasse tantas, tan-

tas vezes, diante de portas misteriosas. Nas ciências biológicas as coisas são muito complicadas.

Nessa época eu estava longe de supor que meu pai havia me impulsionado para o *segundo gênero de conhecimento*, conforme você o descreve: conhecimento dedutivo regido pela razão, que deixa para trás o “ouvi dizer” ou as “experiências vagas” do *primeiro gênero de conhecimento*.

Muito mais tarde, quando comecei a estudar apaixonadamente sua filosofia, embora de maneira dispersiva, verifiquei o quanto ainda mais difícil que a prática do *segundo gênero de conhecimento* será a penetração para além da cadeia de operações intelectuais dedutivas, até que se consiga atingir o *terceiro gênero de conhecimento*, ou seja, a apreensão imediata da essência das coisas.

Foi um relâmpago deste último gênero de conhecimento que deslumbrou Antonin Artaud, quando ele de súbito descobriu o Ser da abelha: “j’ai vu un Être, celui de l’abeille vivre, cela me suffitt pour toujours”. Vivências semelhantes já aconteceram a muitos outros: místicos, poetas, pintores, músicos e mesmo a homens e mulheres comuns em instantes privilegiados, que parecem eternos, mas quase sempre são fugazes.

Você visa a transmitir a maneira de alcançar a essência das coisas com maior estabilidade.

Para galgar esta escalada, seu método ensina que será necessário, preliminarmente, “uma meditação assídua e a maior firmeza de propósitos”, além de traçar uma regra de vida e prescrever para si próprio um objetivo bem determinado” (Carta XXXVII, a J. Bauwmester).

O pensamento deter-se-á sobre uma idéia verdadeira, pois “deve existir em nós, como instrumento inato, uma idéia verdadeira”. Neste difícil caminhar, quanto maior for o número de idéias verdadeiras, ou seja, das essências das coisas existentes, compreendidas pela reflexão, mais se ampliará o espírito daquele que pratica este método. E, sobretudo, acentua você, o método alcançará maior perfeição quando o espírito se aplica ao conhecimento do Ser absolutamente perfeito (*Tratado da Reforma do Entendimento*, 39). Desde o início, pois, convirá dedicarmo-nos a chegar o mais rapidamente possível ao conhecimento daquele Ser (49 TRE).

Não sei se o entendo bem. Mas não consigo aceitar que você seja um extremado racionalista, segundo se repete habitualmente.

Só em Jaspers encontrei um justo comentário: “Spinoza comunica sua filosofia pelos meios que a razão fornece, mas estes não es-

gotam seus fundamentos decisivos (Jaspers, op. cit., 276). Estes “fundamentos decisivos” provêm, parece-me, da experiência da totalidade que você apreendeu intuitivamente como uma verdade absoluta.

Perdoe-me se comparo sua concepção da unidade original das coisas à visão do “planetário de Deus”, vislumbrada por Carlos Pertuis. Mas Carlos era fraco. Sua personalidade estilhaçou-se sob o impacto da visão extraordinária e acabou internado, pelo resto da vida, num hospital psiquiátrico.

Você suportou, decerto deslumbrado, o fulgor da experiência súbita, mas a estrutura forte de sua personalidade manteve-se coesa. Mas a experiência direta era infável. Como falar aos homens? Seria preciso recorrer à linguagem racional. Assim você o fez, desdobrando pensamentos, desvelando paixões e a escravidão que elas impõem, ateando fogo sagrado ao desejo de liberdade e de beatitude, perturbando mundo afora muitas cabeças. Inclusive, querido amigo, meu curto pensar, meu fraco intuir.

Nise.

Carta III

MEU CARO SPINOZA,

Se nos apercebemos somente de dois atributos — pensamento e extensão —, dentre os infinitos atributos inerentes à substância única, nem sei o que seria de nosso entendimento se formássemos ao menos uma vaga noção de mais alguns outros atributos da substância única.

As discussões, referentes à substância e seus dois atributos conhecíveis, já dão pano para as mangas, como se diz no Nordeste.

Deus infinito, causa imanente de todas as coisas e não Deus pessoal, distante criador do mundo, já era difícil de conceber mesmo pelos não ateus.

Oldenburg queixa-se de que você fala de Deus e da Natureza em termos ambíguos (Carta LXXI). Você lhe responde, tentando esclarecer seu pensamento: “Deus é a causa imanente de todas as coisas e não causa transitiva. Afirmo com Paulo que todas as coisas existem em Deus e se movem em Deus” (Carta LXXIII). Apesar da referência ao discurso feito no Aerópago por Paulo, apóstolo de Cristo, ao dizer “é em Deus que temos a vida, o movimento e o ser” (Atos, 7,28), você continuou incompreendido pelo cristão Oldenburg e pela grande maioria de seus contemporâneos.

Mais ainda lhes parecia estranho você situar pensamento e extensão, ambos como atributos divinos.

Num clima de opinião cartesiano, em que a razão (pensamento) reina absoluta, muito distante da extensão (matéria), certamente escandalizava sua afirmação de “não saber por que a matéria seria indigna da natureza divina” (*E.*, I,XV escólio). E mais: que “a ordem e a conexão das idéias são as mesmas que a ordem e a conexão das coisas” (*E.*, II,VII). No escólio desta última proposição, você sublinha ainda: “substância pensante e substância extensa constituem uma só e mesma substância, que é compreendida seja sob um atributo, seja sob o outro”.

Só recentemente alguns físicos estão vindo ao seu encontro, sem dúvida usando outro vocabulá-

rio. Assim David Bohm, físico contemporâneo, parece-me ter muitas afinidades com você. Existiria uma dimensão oculta de infinita profundidade, que Bohm denomina ordem implícita. Da ordem implícita originar-se-ia a ordem explícita, correspondente ao nosso mundo dos objetos, que se movem no espaço e tempo.

A totalidade da ordem implícita, oceano de energia, não é manifesta para nós; apenas nos apercebemos de alguns de seus aspectos, pois é condição de nosso pensamento não conseguir apreender a totalidade em seu completo esplendor.¹

Vejo em David Bohm aproximações com a sua visão do universo. De acordo? Também já não era sem tempo que esses encontros acontecessem.

Quanto à união entre os atributos da substância, pensamento e extensão, vêm ocorrendo igualmente aproximações entre você e nossos contemporâneos. Depois de muitas polêmicas e hipóteses várias, algumas que até lhe devem ter divertido, outras menos distantes, surge enfim, no século XX, C.G. Jung, escrevendo: “psique e matéria são dois diferentes aspectos de uma e mesma coisa”². E acentua

¹ WEBER, R.: *Diálogos com Cientistas e Sábios*. SP, Cultrix, s/d.

² JUNG, C. G.: *Complete Works*. Nova Jersey, Princeton University Press, 1975, vol. 8, p. 215.

fortemente que não considera a psique mero epifenômeno da matéria cerebral: “a psique... é uma realidade objetiva à qual o observador poderá ter acesso por meio das ciências naturais”.¹

Dada minha área de estudo, desde cedo interessei-me particularmente pelas “conexões” corpo-psique. E aqui me aconteceu o encontro com a figura sinistra de Descartes.

Enquanto os viajantes costumam fazer provisões para as jornadas, eis que Descartes, ao contrário, despojou-se de tudo quanto podia abandonar para partir mais livre em busca da verdade. Rejeitou todas as contribuições trazidas pelos sentidos; todos os raciocínios que aceitara como demonstrações; todas as idéias que já lhe haviam ocorrido, pois talvez fossem tão fantásticas quanto os sonhos. Despiu-se do próprio corpo. E admitiu que não existisse mundo ou lugar algum onde habitasse. Impossível seria desfazer-se de seu próprio pensamento. *Eu penso, logo existo*. Se largasse o corpo, como quem despreza um manto inútil, continuaria no pleno poder de pensar. Portanto, conclui Descartes, o pensamento é completamente distinto do corpo.

¹ Idem, *ibidem*, p. 283.

Só o homem é capaz de pensar. Somente o homem possui razão.

Se o corpo do homem e o corpo dos animais são máquinas bastante semelhantes, entretanto diferenças fundamentais os separam. E conclui afirmando que os animais não possuem apenas menos razão que os homens, mas não possuem absolutamente nenhuma razão. Se gritam ou se agitam, trata-se apenas do efeito de movimentos que se produzem na máquina de seus corpos.

Li este famoso discurso, ainda muito jovem, num volume da biblioteca de meu pai. Fiquei revoltada. Jamais admitiria que meus queridos cães Top e Jiqui fossem incapazes de pensar e de sentir. Entre nós três, compreensão e afeto se encontravam estreitamente, num relacionamento profundo.

Mais tarde, na Faculdade de Medicina, passei por uma formação cartesiana. Cabia-me, e a meus colegas, o estudo das peças componentes das engrenagens da máquina que seria o corpo humano. E, para tornar mais fácil essa tarefa, muitas vezes recorria-se à vivisseção, ou seja, ao estudo dessa outra máquina mais simples, o corpo do animal, no flagrante vivo de seu funcionamento. Lembro-me, como se fosse hoje, de uma aula prática de fisiologia, que tinha por tema o mecanismo da circula-

ção. Uma rã foi distendida e pregada pelos quatro membros (crucificada) sobre placa de cortiça e o peito aberto cruamente para que víssemos seu pequeno coração palpitando. Os olhos da rã estavam esbugalhados ao máximo e pareciam perguntar-nos: por que tanta ruindade? Para nada. Ninguém aprendeu coisa alguma naquela estúpida aula.

A única novidade no ensino médico, de orientação cartesiana, era que não se falava mais em razão independente do corpo. A razão, o psiquismo em toda a sua complexidade, eram epifenômenos de funcionamentos cerebrais.

Tudo isso parecia-me muito insatisfatório.

Quando tive conhecimento de que você estava a mil anos-luz adiante de seu contemporâneo Descartes, senti-me feliz.

Logo me dispus a novas caminhadas.

Comecei a estudar seus livros, não sistematizadamente, mas como diletante, diletante no sentido de gostar, de sentir fascínio por aquilo de que a pessoa se ocupa.¹ Não levemente, ao contrário, muito a sério e com muito prazer (*diletto*).

Li no *Breve Tratado* (segunda parte) que você, depois de afirmar ser a alma do homem um *modo* do atributo do pensamento, não uma

¹ ZIMMER, H.: *Le Roi et le Cadavre*.

substância, desdobra este conceito em vários itens. Para melhor conversarmos vou destacar apenas aqueles referentes a um tema apaixonante para mim: a unidade de toda a natureza.

item 4) Um pensamento perfeito deve possuir um conhecimento, uma idéia, uma maneira de pensar, de todas as coisas realmente existentes e de cada uma em particular, tanto das substâncias quanto dos *modos*, sem nenhuma exceção.

item 6) Este conhecimento, esta idéia de cada coisa particular que vem a existir realmente, é, diremos nós, a alma de cada uma dessas coisas particulares.

Portanto, meu caro, você admite que todas as coisas particulares possuem alma, alma específica, decerto, para cada uma delas, seja um punhado de areia, planta, animal, mulheres, homens.

Fiquei encantadíssima. Procurei acompanhar, na *Ética*, o desenvolvimento de seu conceito referente à alma de todas as Coisas.

A absurda negação da alma dos animais sempre me havia revoltado. E por que as plantas, tão evidentemente sensíveis para quem as saiba entender, não possuiriam alma? E por que o grão de areia ficaria excluído numa concepção unitária do mundo?

Com toda atenção, leio na *Ética* (II, XIII):

O objeto da idéia que constitui o Espírito Humano é o Corpo, ou seja, um certo modo da Extensão existente em ato e nada mais. Daí se segue que o homem consiste de um Espírito e de um Corpo, e que o Corpo humano existe tal como nós o sentimos.

...e isso que dissemos é exatamente geral e não pertence mais aos homens que aos outros indivíduos, os quais são todos dotados de almas, embora em graus diferentes.

Continuo lendo mais adiante (III, LVII):
Todo sentimento de um indivíduo difere do sentimento de outro na medida em que a essência de um difere da essência do outro.

...segue-se daí que os sentimentos dos animais, ditos privados de razão (pois não podemos de maneira alguma duvidar que os animais tenham sentimentos, agora que conhecemos a origem do espírito) diferem dos sentimentos do homem, na medida em que sua natureza difere da natureza humana. Certamente, o cavalo e o homem conhecem o desejo sexual (*libidine*), mas o primeiro é impulsionado por um desejo de cavalo, o segundo por um desejo de homem. Igualmente os desejos e os apetites dos insetos, peixes e dos pássaros devem diferir uns dos outros. Assim, embora cada indivíduo viva satisfeito com a natureza de que é constituído e nela possa comprazer-se, entretanto, a vida que o satisfaz e o contentamento que esta lhe pro-

porciona constituem precisamente a idéia ou a alma do indivíduo e, conseqüentemente, o contentamento de um difere por sua natureza do contentamento do outro, tanto quanto a essência de um difere da essência do outro.

Portanto, daí se pode concluir que não é pequena a diferença entre o prazer sentido pelo ébrio, por exemplo, e o prazer de que pode gozar o filósofo — fato este que desejei acentuar aqui de passagem.

Agradou-me muito verificar que você não se detém na tarefa de classificar os diferentes seres em prateleiras ascendentes, tomando, como critério classificatório, diferenças morfológicas menos ou mais complexas, segundo fazem ordinariamente os biólogos. Você toma para referência a alma dos diversos seres, isto é, sua essência, ou seja, sua natureza específica. Os apetites e o prazer, usufruídos na sua satisfação plena, são peculiares à natureza desses seres.

O homem vivencia seus apetites, sentimentos, pensamentos, de acordo com sua natureza humana. E possui a capacidade de diferenciá-los de maneira menos ou mais apurada. Você procurou ajudá-lo muito nessa escalada de aperfeiçoamento.

Pergunto se você não acha admissível também a latente existência de possibilidades de

diferenciações nas características essenciais específicas desses ou daqueles animais?

Uma tarde chegou à minha casa um rapaz visivelmente perturbado. Ele estudava psicologia e havia sido encarregado, na faculdade onde fazia seu curso, de observar o comportamento sexual dos ratos. O estudante estava atordoado, pois algo de inesperado acontecera, fora dos moldes behavioristas, ensinados por seus professores. Havia ratos que escolhiam suas parceiras e vice-versa, segundo preferências individuais.

O jovem exclamou emocionado: Descobri que os ratos se amam!

Continuei, caro Spinoza, acompanhando sua maneira de ver o animal. Foi uma amarga decepção, muito grande mesmo. Não me era possível compreender você.

Claro, que o melhor para o homem será associar-se a outros homens, cuja natureza se harmoniza com a sua natureza.

Nada de mais útil ao homem que o homem; os homens, afirmo, nada podem desejar de melhor para a conservação de seu ser que permanecerem todos de acordo em todas as coisas, de maneira a que os espíritos e os corpos de todos componham, por assim dizer, um só espírito e um só corpo; que se esforcem todos ao mesmo tempo, tanto quanto possam, para conservar o próprio ser

e, ao mesmo tempo, todos busquem aquilo que possa ser útil a todos (IV, XVIII, escólio).

Sem dúvida, essa associação harmoniosa entre os homens seria o ideal. Mas, mesmo não sendo plenamente realizável, “nada de mais útil ao homem que o próprio homem”. Ninguém o negará.

Prossigo minha leitura e, pouco adiante, assombro-me com suas palavras:

...a lei que proíbe imolar animais não tem fundamento na sã Razão, mas decorre de uma inconsistente superstição e sentimentalismo feminino. Com efeito, a razão nos ensina a procurar aquilo que nos é útil, conduz-nos a reunirmo-nos aos homens e não aos animais e às coisas cuja natureza é diferente da natureza dos homens. O mesmo direito (natural) que essês têm sobre nós, nós o temos sobre eles. Entretanto, como o direito de cada um é definido pela virtude ou o *poder*¹ de cada um, os homens têm sobre os animais um direito muito maior do que estes têm sobre os homens. Não nego que os animais tenham consciência ou sintam; mas nego que por este motivo seja interdito pensar em nossa utilidade e nos servirmos dos animais segundo nossa vontade e tratá-los segundo melhor nos convenha, uma vez que

¹ O grifo é nosso.

eles não se acordam por suas naturezas conosco e que os sentimentos são diferentes dos sentimentos humanos (IV, XXXVII, escólio).

Eu já me havia impressionado desagradavelmente, quando li na sua biografia, escrita por Colerus, que você, para distrair-se, procurava aranhas e as provocava a combater entre si, ou que lançava moscas na teia das aranhas e acompanhava esta batalha com tanto prazer que às vezes soltava gargalhadas.¹

Todo corpo projeta inconscientemente uma sombra, pensei eu, e bloqueei completamente esses estranhos divertimentos, narrados por Colerus, no meu deslumbramento pela sua visão metafísica da unidade. Todos os seres, todos os elementos da natureza, todas as coisas deveriam ser tratadas com reverência, ainda que nunca as confundíssemos com a substância divina. Assim estava certa que você pensasse.

Se a idéia de que todos os *modos* da substância infinita existem em Deus, embora possuindo características peculiares, como entender que você os discrimine, a partir do poder que o homem, também um *modo*, possa exercer sobre esses outros *modos*, que você reconhece, são também dotados de “consciência e sen-

¹ O.C., 1520.

sibilidade”? Perplexa, fui procurar o que você entende por virtude e poder.

Por virtude e poder entendo a mesma coisa, isto é, que a virtude, no que diz respeito ao homem, é a própria essência do homem, ou sua natureza, na medida em que ele tem o poder de fazer certas coisas que podem ser compreendidas pelas leis da natureza (IV, VIII, definições).

Foi uma dolorosa surpresa descobrir em você desinteresse pelos *modos* que diferissem do modo humano, *modos* aqueles bem mais integrados às leis divinas da natureza do que o *modo* humano, muito inclinado a descarrilhar dessas leis.

De fato, só o homem merece sua atenção concentrada. Você o conhece melhor que ninguém, sem quaisquer ilusões. Não lhe é ignorada a expressão de Hobbes — o homem é um lobo para o próprio homem. Mas se o homem é mau, egoísta, na essência de sua natureza, você encontra nele a vontade de compreender. Então, você se dedica a clarear-lhe os sentimentos, as paixões que o dividem, pacientemente, sem entretanto ditar-lhe regras morais, na aceção comum do conceito de ética. Sobretudo, você o ensina a desenvolver a *Razão* e conquistar a liberdade. Mas, para você, são semelhantes apenas os homens que, sob todos

os aspectos, dirigem-se segundo a sã Razão. Unicamente estes poderiam viver de acordo. Onde jamais você encontrou tais homens?

Sua concepção da unidade do mundo, tal como eu a havia compreendido, levava-me a esperar que você se abrisse ao reconhecimento e ao amor de todos os seres. Assim, sua filosofia tomaria lugar como uma modalidade de religião metafísica. Enganei-me. Não me envergonho, porém, de ter pensado assim. Gebhart, uma das maiores autoridades no estudo de sua obra, escreveu: "A filosofia de Spinoza é uma religião metafísica tal como o são as doutrinas de Buda, Lao-Tsé ou Plotino".¹

Na solitária grande montanha de cristal que é a sua filosofia, segundo Farias Brito, pensei vislumbrar a unidade de todas as coisas. E de repente, percebo, desolada, fissuras negras na brancura do cristal.

Não se zangue comigo,

Nise.

P.S.: Acabo de ler na revista *Crônica da Holanda* (nº 105) um resumo de sua filosofia e também alguns dados pessoais, de autoria de Rubem Franca. Entre estes, vem a referência

¹ GEBHART, Carl: *Spinoza*. B. Aires, Losada, 1940, p.113.

de que você morava no seu sótão "na companhia de dois gatos de estimação, um grande, outro pequeno. Para evitar o trabalho de se levantar e abrir a porta para que os felinos saíssem, com paciência abriu dois buracos na parte inferior da mesma. Certo dia, um menino que o visitava perguntou-lhe para que serviam eles. São para os gatos poderem entrar e sair, quando quiserem, explicou. Mas que bobagem!, disse o garoto. Bastava abrir o buraco grande!"

Você, Spinoza, que parecia tão hostil ao animal, tinha por companheiros de quarto dois gatos de estimação. Você se ocupava deles. Respeitava-lhes a liberdade, abrindo caminho para que entrassem e saíssem livremente. Seriam mesmo radicais as diferenças de essência entre o filósofo e os gatos? Será possível que sem nenhuma afinidade estreitem-se relações afetivas entre os seres? O gato, tal o filósofo, é silencioso, capaz de prolongadas concentrações, discreto, sutil nas suas manifestações afetivas. Talvez seus gatos lhe fossem bastante próximos, caro Spinoza.

Um abraço.

Nise.

Carta IV

MEU CARO SPINOZA,

Intrigou-me de início que você houvesse dado o título de *Ética*¹ ao seu grande, perturbador livro. A palavra “ética” logo sugere sermões insípidos, regras de conduta que ninguém quer ouvir e muito menos ler. Seu livro nada tem a ver com esses fastidiosos assuntos.

Logo você desmancha qualquer mal-entendido, esclarecendo que não visa a ditar regras de conduta e sim “pretende objetivar as ações e os apetites humanos tal como se estudasse linhas, planos, corpos, sempre segundo o método geométrico” (*Ética*, prefácio, III). Sem modéstia nem imodéstia, você diz que até

¹ *Ética III*, prefácio.

então ninguém investigara a natureza dos sentimentos, sua força impulsiva e, inversamente, o poder moderador do espírito sobre os sentimentos. É o que você se propõe mostrar aos atribulados seres humanos. Esta nova perspectiva atraiu-me imediatamente.

Aliás, você possuía o dom inato de penetrar no interior das pessoas. Achei deliciosa a historieta que narra Gebhardt¹ sobre o menino Baruch, quando ainda não tinha dez anos, ao fazer a cobrança de uma conta vencida a uma velha senhora, por ordem de seu pai, comerciante de Amsterdã. Esta senhora lia a Bíblia, na ocasião, e fez o menino esperar longo tempo. Por fim entregou-lhe o dinheiro, simultaneamente, aconselhando-o a ser sempre um homem honrado e jamais se afastar da lei mosaica. O pequeno Baruch ouviu com respeito o sermão, mas antes de guardar o dinheiro, contou as moedas, verificando que a mulher lhe havia pago dois ducados a menos.²

Você se lembra? Parece uma anedota, mas revela que nunca as aparências o enganaram.

É extraordinário que você, tendo convivido sempre no âmbito de círculos restritos, haja atingido conhecimento tão profundo, tão detalhado, da essência da natureza humana. Isto

¹ Ibidem.

² GEBHARDT, C.: *Spinoza*. B. Aires, 1940, p. 20.

demonstra que os homens, em toda parte e em todos os tempos, não variam muito na maneira de se comportarem. O que varia é a capacidade de observá-los por dentro.

Muita gente faz de você a imagem de um filósofo austero, rigoroso em seus julgamentos morais. Tive uma experiência dessa opinião que se propagou por “ouvir dizer”.

Eu já havia adquirido a *Ética*, mas ainda não conseguira o *Tratado da Reforma do Entendimento*. Numa manhã, véspera de viajar do Rio para o Nordeste, entro numa livraria e vejo o livreiro, que sempre me atendia, fazendo grandes arrumações. Ele descera os livros da mais alta prateleira, desempoeirava-os antes de colocá-los no mesmo ou noutra lugar, não sei. Sei é que de súbito, em meio ao tumulto de livros espalhados, vejo uma pequena brochura – o *Tratado da Reforma do Entendimento*, na tradução de A. Koyré. Tomei-o nas mãos imediatamente. Mas aconteceu que o livreiro me disse: este livro já foi reservado por outro freguês. Ele virá buscá-lo à tarde. Decepcionada, argumentei que viajaria no dia seguinte e esta era uma chance imperdível. Aceitei então a sugestão do livreiro: eu tentaria convencer a pessoa que havia feito a reserva do livro. Voltei à tarde, esperei. Por fim, chega um jovem muito pálido, louro. Vai direto ao livro cobiçado.

Aproximei-me, disse-lhe do meu grande desejo de adquirir aquele livro, que viajaria no dia seguinte, insisti, quase supliquei. E, para meu espanto, disse-me que precisava do *TRE* como material de estudo, mas que não tinha especial simpatia por Spinoza. “Ele é demasiado distante das fraquezas humanas. Prefiro Platão que se acovardou, dando parte de doente para desculpar-se de não estar presente entre os discípulos de Sócrates, no dia em que o mestre teria de beber cicuta.”

Isso aconteceu no período da Segunda Guerra Mundial, quando a importação de livros era praticamente impossível.

Quem estudar a *Ética*, com um mínimo de atenção, verá logo o quanto você valoriza a alegria e desdenha os sentimentos de tristeza.

A alegria, você afirma, é a passagem do homem de uma perfeição menor a uma perfeição maior e, inversamente, a tristeza é a passagem de uma maior a uma menor perfeição. A alegria aumenta o poder de agir, enquanto a tristeza o diminui.

Quanto ao amor, você o define como a alegria acompanhada da idéia de uma causa exterior e o ódio, a tristeza acompanhada da idéia de uma causa exterior (*E.*, III, VI).

Você frisa, para ser bem compreendido, a necessidade de ter em mente que os sentimen-

tos de amor ou ódio acham-se sempre ligados a uma idéia exterior. Portanto, existiriam tantas espécies de amor ou ódio quantas espécies de objetos nos afetem. E cita o mais claro exemplo, lembrando a grande diferença existente entre o amor pelos filhos e o amor pela esposa (*E.*, III, LVI).

Depois de estudar amor e ódio, tal como se fossem linhas ou planos, você destrincha, sem pieguices, o processo psicológico que poderá levar o amor a vencer o ódio, e mesmo admite que, se isso ocorrer, o amor poderá vir a ser maior do que era antes do objeto amado se haver tornado coisa odiada (*E.*, III, XL e XLIV).

Sinceramente, creio que esta transposição será muito difícil de acontecer.

Inclino-me mais para a possibilidade, também ensinada por você, de esvaziar os sentimentos de amor e ódio, tornando claros os laços que os vinculavam a objetos externos, como se fossem correntes de escravidão. Esses objetos, que antes haviam sido amados ou odiados, perdem, por assim dizer, a consistência. Esvanecem-se. Este breve método, às vezes muito sofrido, traz, dentro de tempo curto, uma serena alegria. Obrigada por me haver conduzido a aprendê-lo.

Seus amigos gostariam que muita gente

lesse em *Ética* IV, XLV, escólio:

quanto maior é a alegria que nos afeta, tanto maior a perfeição alcançada, o que significa ser tanto mais necessário participarmos da natureza divina. Eis porque o sábio usará das coisas¹ e delas retirará o máximo prazer possível (sem chegar ao ponto de sentir-se enfastiado, pois então não haverá mais prazer). É, pois, correto que o homem sábio refaça-se e reanime-se fazendo uso de alimentação e bebidas agradáveis, usadas com moderação, bem assim de perfumes, do encanto das plantas, adornos, música, exercícios corporais, teatro e outras coisas semelhantes, que todos podem usufruir sem causar prejuízo a ninguém.

Portanto, você nunca cogitou de mortificações, sacrifícios, a fim de escalarmos níveis mais altos de perfeição. Trabalho constante de polimento sobre si mesmo, concentrada reflexão, sim. Aliás, coisas essas que também proporcionam uma forma muito especial de prazer.

Mas, caríssimo, seu leitor correrá o risco de assustar-se quando você aborda o tema do bem e do mal e até de ver em você um homem egoísta e demasiado prático.

¹ "usará das coisas"... Lembro das restrições que fiz a esta opinião na carta anterior.

Nas definições de *E.*, IV, você diz:

1 — Por bem entenderei tudo aquilo que sabemos com certeza ser-nos útil.

2 — Por mal, ao contrário, aquilo que sabemos com certeza impedir-nos que possuamos algum bem.

A fim de melhor entender estas definições, de aparência tão áspera e prática, recuemos, como você próprio indica, aos últimos parágrafos do prefácio desse mesmo livro IV, onde se lê com alívio:

Por bem, entenderei, por conseguinte, no que vai seguir-se, o que sabemos com certeza ser meio para aproximar-nos cada vez mais do modelo da natureza humana que nos propomos. Por mal [entenderei] aquilo que sabemos ao certo que nos impede de reproduzir o mesmo modelo. Além disso, diremos que os homens são mais perfeitos ou mais imperfeitos na medida em que se aproximarem mais ou menos deste mesmo exemplar.¹

O tema é quentíssimo. Buscando mais amplos esclarecimentos, recorri a sua correspondência. Muitas vezes me aconteceu encontrar em suas cartas mais acessível conhecimento de seu pensar que nos próprios textos filosóficos de seus livros. Assim, foi na leitura das cartas de G. Blyenburg, que lhe interpela sobre o bem

¹ *Ética*, IV.

e o mal e nas suas respostas a este “amigo desconhecido”, que progredi um pouco nesse terreno movediço.

Depois de alertar G. Blyenburg quanto à posição antropomórfica que ele toma, muito distante da sua, você desdobra múltiplos argumentos em circunvoluções difíceis de seguir, fortes exercícios para o pensamento do leitor. Muitas vezes perdi-me pelo caminho, voltei atrás, voltarei. Seu leitor talvez haja estremecido antes de compreender seu totalmente novo raciocínio na Carta XVIII a G. Blyenburg, face a estas palavras: “...os maus exprimem a sua maneira à vontade de Deus...”

As coisas começam a esclarecer-se um pouco quando você escreve ao mesmo Blyenburg, na Carta XX: “Na verdade aquele que se abstém de cometer um crime unicamente por temor do castigo (...) não age de maneira alguma por amor e não possui nenhum valor moral. Quanto a mim, se me abstenho ou me esforço para abster-me, é porque o crime repugna a minha natureza particular”. A correspondência com G. Blyenburg interrompe-se em março de 1665. Mas em setembro do mesmo ano, você retoma o assunto em carta a Oldenburg (Carta XXX): “não me julgo com o direito de ironizar a natureza e menos ainda queixar-me, quando penso que os homens,

como os outros seres, são parte da natureza e que ignoro como essas partes se ajustam com o todo (...); é por esta falta de conhecimento que certos seres da natureza, dos quais eu tinha tido apenas uma percepção incompleta e mutilada, portanto não de acordo com uma visão filosófica, pareceram-me, no passado, vãos, desordenados e absurdos. Mas agora deixo a cada um a liberdade de viver segundo sua própria natureza; aqueles que o desejarem, certo, podem morrer se lhes agrada, contanto que me seja permitido viver para a verdade”. Pode-se imaginar quanto seu convencional correspondente inglês ficou chocado, lendo esta carta.

Será que você também antecipou a genética?

Estou muito longe da pretensão de entretter uma conversa com você sobre o bem e o mal. Escrevo-lhe cartas despretensiosas, de coração aberto, correndo o risco de incorrer em muitos erros.

Para você o bem e o mal não têm existência. São meras imaginações que dependem daquilo que nos traz alegria ou tristeza, recompensas ou castigos. Minha experiência é outra. O bem é difícil de ser visto por nós, tal a volatilidade e as circunvoluções estranhas que traça para tocar-nos como uma asa levíssima.

Nunca conseguimos saber de onde voa. Mas o mal, caro amigo, digo-lhe que já vi o mal concretamente. Já o vi como dura matéria que houvesse passado por muitas destilações até ficar depurado de quaisquer outros elementos que o atenuassem. Foi no fundo dos olhos de alguns humanos que vi o mal faiscar.

Sua devotada discípula,

Nise.

Carta V

MEU CARO SPINOZA,

Você, habituado a saltar por cima de séculos, decerto julgará que a ciência é “exasperantemente lenta”, como dizia o poeta Rimbaud.

É surpreendente que psicólogos e psicanalistas (nem cito os psiquiatras) muito pouco se tenham interessado pelas suas extraordinárias contribuições ao conhecimento da psique.

A primeira aproximação que encontrei entre você e a psicologia do século XX foi em Groddeck, ou mais precisamente, entre você, Groddeck e Freud.¹

¹ GRODDECK, G.: *La Maladict, l'Art et le Symbole*. Paris. Gallimard, 1969.

Através da prática clínica, Groddeck encontrou, por conta própria, a presença da psique nas doenças orgânicas, o simbolismo de seus sintomas.

Verificando em seus achados estreitas aproximações com a psicanálise, Groddeck escreve em 1917 uma extensa carta a Freud¹. Aliás, nesta carta, desde logo ressalta sua presença, Spinoza. O conceito de Es (Id), tal como Groddeck o formula, aparenta-se estreitamente à substância, segundo sua concepção. Entretanto, isso não impediu que Freud incorporasse o vocábulo *Es* à psicanálise, decerto dando-lhe sua marca pessoal: instância que constitui o reservatório primeiro de energia psíquica.

Es, na definição de Groddeck, é eterno e infinito, imutável e indivisível. É o princípio de vida que determina a criação e a destruição de todas as coisas. Tudo quanto existe é a manifestação sua, mas não lhe é idêntica.

Este conceito é puro spinozismo.

Entretanto, na resposta do mestre da psicanálise, ele afirma que Groddeck “é um esplêndido analista”.

E, apenas no final da carta, mantendo sua habitual reserva diante de qualquer especula-

¹ *Letters of Sigmund Freud*. Londres, The Hogart Press, 1961, carta 176.

ção filosófica, Freud escreve: “Temo que você seja também um filósofo e tenha inclinação monista no sentido de desprezar todas as belas diferenças da natureza em proveito das seduções da unidade”. O “esplêndido analista” Groddeck não admite diferença essencial entre psique e corpo, os quais se interpenetram na unidade que é o indivíduo. Tese spinozista básica.

Não é raro que Groddeck seja citado como fundador da medicina psicossomática. Há aí um mal-entendido. A colocação da psicossomática, introduzida aos tropeços no modelo médico vigente, não passa de um prolongamento do dualismo cartesiano. Para Groddeck, de acordo com Spinoza, psique e corpo constituem um todo único.

O primeiro estudo sistematizado que li, estabelecendo aproximações entre você e Freud, o grande inovador da psicologia moderna, segundo se repete todos os dias, foi escrito por Walter Bernard, em 1947. É muito possível que existam outros trabalhos do mesmo gênero, desconhecidos por mim. Aqui vou apenas acompanhar Walter Bernard, tomando-o como referência para orientar-me, sem saber se lhe agradam esses estudos que apenas assinalam coisas óbvias para você, desde o século XVII.

Walter Bernard¹ começa ressaltando uma concordância que lhe parece fundamental entre você e Freud: ambos defendem o mais rigoroso determinismo em todas as manifestações do universo, inclusive e inexoravelmente, naquelas peculiares ao ser humano, tanto físicas quanto psíquicas.

A seguir, lembra que você já afirmava com ênfase ser o apetite (cupidistas) a própria essência do homem. Esta afirmação, acentua Bernard, aproxima-se muito do conceito de libido, pulsão inconsciente básica, de natureza sexual, sempre presente através de múltiplas transformações.

A idéia de uma psique inconsciente, continua Bernard, não lhe era estranha. Você já sabia que o espírito (psique) é composto de grande número de partes (*E*, 2, 15). Bernard cita o que você diz no prefácio da *Ética*, IV: "...os homens ignoram as causas de seus apetites. Eles são de fato conscientes de suas ações e de seus apetites, mas ignoram as causas que os determinam a apetecer".

Você nunca perdia de vista a presença subjacente da psique inconsciente e seus poderes. Assim, Bernard ressalta, como exemplo,

¹ BERNARD, Walter: *Yearbook of Psychoanalysis*. Nova York, International University Press, 1947.

sua definição das emoções como "idéias confusas", ou seja, acontecimentos psíquicos dos quais o homem tem apenas conhecimento limitado.

Outro item posto em relevo por Bernard está no "princípio de prazer", cuja função, segundo Freud, é impulsionar as forças libidinais inconscientes na busca de plena realização. Mas essas forças encontram obstáculos no "princípio de realidade", que as deteriam em seu cego impulso, a fim de assegurar ao indivíduo maior segurança na vida social, onde muitas restrições são impostas.

Spinozaalaria aqui, segundo Bernard, da função da razão (*ratio*), que deve interpor-se entre desejo e ação.

Tanto Freud como Spinoza, prossegue, consideram característica fundamental do organismo humano o esforço por sua autopreservação, como tendência primordial, apenas nos primeiros trabalhos, antes de admitir a existência do instinto de morte. Aqui, porém, não concordam Freud e Spinoza. O filósofo nega a tendência regressiva, acentuando repetidas vezes o esforço persistente de todos os seres para preservarem sua existência.

Muitos outros conceitos correntes na teoria psicanalítica encontram ainda, no estudo de Bernard, paralelos marcantes na filosofia

spinoziana. O superego apresenta-se na psicanálise como herdeiro da instância parental. E Spinoza frisa que a tristeza, decorrente de atos habituais considerados viciosos e, ao contrário, a alegria, conseqüente de atos julgados corretos, “dependem da educação, do posicionamento dos pais em referência a tais atos” (*E.*, III). Ainda outros exemplos seriam: narcisismo, correspondendo ao orgulho do homem, que faz de si mesmo melhor opinião do que seria justo (*E.*, III, XXXVIII, definições); ambivalência, correspondendo à coexistência de dois sentimentos contrários, estado que Spinoza denomina de flutuação da alma (*animae fluctuatio* in *E.*, III, XXVII).

Bernard considera espantoso (*astounding*) o encontro dos dois pensadores, no que se refere à terapia das perturbações de estados afetivos.

O tratamento psicanalítico visa a trazer à consciência conteúdos reprimidos no inconsciente, interpretá-los, levar o sofredor a entendê-los em termos racionais.

Você já sabia de tudo isso e de mais alguma coisa, quando escreveu: “Um sentimento, que é uma paixão, deixa de ser uma paixão desde que dele formemos uma idéia clara e distinta (*E.*, VIII)”. E desdobra esta proposição argumentando que, sendo a paixão uma

idéia confusa, se conseguirmos trabalhá-la a fundo, a paixão se tornará um sentimento do qual teremos idéia clara, um sentimento libertado dos grilhões, agora conhecidos, da possessividade e de outros inferiores apegos ao objeto exterior, alvo da paixão. Será muito belo o sentimento de amor que atinja esta rara qualidade!

Se um pavloviano estudar suas teorias, encontrará também antecipações surpreendentes. Você já observara que “se o corpo humano for afetado uma vez por dois ou vários corpos ao mesmo tempo, quando posteriormente o espírito imaginar um deles recordará logo os outros” (*E.*, II, XVIII).

Na mesma linha de raciocínio, você prossegue:

Enquanto não obtivermos conhecimento perfeito de nossos sentimentos, o melhor que podemos fazer é conceber uma maneira correta de viver, ou seja, princípios de vida bem determinados, gravá-los na memória e aplicá-los incessantemente às coisas particulares, que são encontradas com freqüência na vida, de maneira que nossa imaginação seja por elas afetada e que estejam sempre a nosso dispor. Por exemplo, entre os princípios de vida, estabelecemos que o ódio deve ser vencido pelo amor ou pela generosidade e não pelo ódio recíproco. Ora, para manter

sempre este preceito da razão ao nosso alcance é necessário pensar muitas vezes nas ofensas que os homens freqüentemente se fazem entre si e meditar como, e por qual caminho, será possível afastá-las pela generosidade; assim, com efeito, associaremos a imagem da ofensa à imaginação deste princípio e o teremos sempre a nosso dispor, quando nos for feita uma ofensa (*E.*, V, X, escólio).

O nível dos condicionamentos de idéias será útil num plano de vida medíocre, quando ainda não houver sido alcançada a libertação das paixões.

Mas eis que você é ainda levado a pronunciar-se sobre fenômenos parapsicológicos, provocado por cartas de amigos.

Pierre Balling, um dos seus amigos mais próximos, escreve-lhe contando que em um sonho ouviu gemidos de seu filho, na ocasião em boa saúde, e mais tarde, quando o filho adoeceu, gemia de maneira exatamente idêntica até o momento de morrer. Balling ficou profundamente impressionado. Na resposta a seu amigo, você diz que não se tratavam de verdadeiros gemidos, mas de produções da imaginação do próprio Balling. E sugere a curiosíssima interpretação de que imaginativamente possam ocorrer presságios de acontecimentos futuros, pois o espírito é capaz de

pressentir confusamente coisas que virão depois a acontecer. Se um pai ama seu filho a ponto de ele próprio e o filho amado formarem um só e mesmo ser, o pai poderá imaginar vivamente acontecimentos da vida do filho (Carta).

Desculpe se resumi mal sua carta a Pierre Balling. Minha intenção foi a tentativa de segurar depressa sua opinião sobre tema tão fascinante.

Anos mais tarde, é outro amigo, Hugo Boxel, quem pede seu pronunciamento sobre a existência de espectros, citando relatos de personalidades ilustres que os haviam visto. E Spinoza, o que pensava sobre tal fenômeno? Você logo percebe que será impossível demover Boxel de sua crença por meio de argumentos. Com fina ironia, responde-lhe: “Se os filósofos denominarem espectros às coisas que nós ignoramos, então eu não negarei sua existência, pois há uma infinidade de coisas que eu ignoro” (Carta).

E agora se eu lhe disser que sonhei com você? Sua figura não se apresentava nítida, mas era claríssimo aquilo que você me comunicava: “A loucura é a pior forma de escravidão humana”.

Quanto mais reflito, mais me convenço de sua sabedoria. A loucura é acorrentamento a

Cartas a Spinoza

uma paixão, a uma idéia, é fixação na visão de imagens horrendas ou belas, um emaranhamento num espaço e tempo imutáveis.

Obrigada mestre,

Nise.

Carta VI

MEU CARO SPINOZA,

Estou lendo agora um livro sobre sua filosofia — *Spinoza et l'Imaginaire*,¹ que me tem agradado muito. Há inumeráveis livros eruditos sobre sua filosofia, tantas leituras diferentes, interpretações contraditórias de seu pensamento, às vezes até irritantes, que prefiro ir à fonte de seus próprios escritos, procurando entendê-los segundo minhas intuições. Permito-me esta liberdade, como permito-me a liberdade de escrever-lhe. Estou certa de que você não se aborrecerá, pois lendo agora sua

¹ BERTRAND, Michèle: *Spinoza et l'Imaginaire*. Paris, PUF, 1983.

correspondência do século XVII, espanta-me sua paciência com alguns de seus correspondentes. Espero que tenha também paciência comigo.

Voltando a *Spinoza et l'Imaginaire*. A instância racional sempre foi glorificada, enquanto o imaginário atraía pouco os filósofos. Assim, fiquei feliz aprendendo com Michèle Bertrand, sempre baseada em seus textos, a estudar mais de perto seus pontos de vista sobre o imaginário. Este tema me apaixona, pois está no próprio centro do trabalho que vem me ocupando quase a vida inteira.

Você distingue na dinâmica da psique, entre tantas outras coisas que seu olho de longo alcance percebeu, diferentes tipos de configuração de imagens.

Vou enumerá-las para tê-las bem presentes diante de mim:

a) imagens configuradas em decorrência de perturbações do corpo, isto é, febre e outras alterações orgânicas: essas são imagens rudimentares e desconexas;

b) imagens das coisas exteriores, percebidas graças às modificações que essas coisas exercem sobre o próprio corpo daquele que as observa. Portanto, a percepção não é uma reprodução, um clichê da coisa percebida: “as idéias que nós temos dos corpos exteriores in-

dicam mais a constituição de nosso corpo que a natureza dos corpos exteriores” (II, XVI, cor. 11). E ainda “o espírito humano não percebe nenhum corpo exterior como existente em ato, a não ser pelas idéias das afecções de seu próprio corpo” (II, XXVI). Já aqui você faz um grande avanço, pois concede ao observador importância de relevo face aos objetos percebidos, coisa que ainda hoje muitos psicólogos não conseguem assimilar;

c) idéias imaginativas ou imaginações do espírito, criadas por faculdade própria da psique: o poder de imaginar em toda liberdade, independente de imposições exteriores.

...as imaginações do espírito, consideradas em si mesmas, não contêm erro ou, noutras palavras, o espírito não comete erro porque imagina, mas somente se é considerado destituído da idéia que exclui a existência das coisas que imagina presentes. Pois se o espírito, quando imagina presentes coisas que não existem, soubesse ao mesmo tempo que essas coisas não têm existência realmente, consideraria esse seu poder de imaginar uma virtude de sua natureza e não um vício, sobretudo se essa faculdade de imaginar dependesse unicamente de sua natureza, isto é, se fosse livre (II, XVII, escólio).

A elaboração do imaginário seria comparável à elaboração do pensamento racional,

sem lhe ser entretanto idêntica; imaginário e pensamento racional, possuindo cada um sua ordem e sua produtividade peculiares.

Surge então a pergunta: a linguagem do imaginário seria traduzível em termos racionais? Ou seria radicalmente heterogênea ao discurso racional?

Colocar este problema parece-me muito atual para a psicologia e para a psiquiatria.

O imaginário seria perfeitamente legítimo, gozando da liberdade de encadear, segundo sua ordem própria, as imagens que configura. Apenas uma restrição você lhe faz: o espírito não erra pelo fato de imaginar, mas se assume nas imaginações como algo realmente existente no mundo exterior.

É aqui que vem se inserir muito daquilo que acontece nos estados do ser chamados loucura. Imagens visualizadas no mundo interno apresentam-se com força tão convincente, que dominam o indivíduo, seja pelo terror ou pelo deslumbramento.

Então poderá ocorrer o que narra o mito: Teseu e seu amigo Perithous aventuraram-se a descer às profundezas do mundo subterrâneo. Sentaram-se sobre uma rocha e não mais conseguiram erguer-se. Hércules resgatou Teseu, mas Perithous lá ficou, “esquecido de si mesmo”.

Caríssimo, é triste ver o que acontece em

nossos dias quanto à posição face ao imaginário.

Na área das letras houve movimentos de revolta. Inconformados com as maquinações racionais usadas pelo poder econômico durante a Primeira Guerra Mundial, poetas e escritores buscaram o imaginário. Lemos no Manifesto Surrealista de 1924 “...forçar as portas daquilo que era até então convencionalmente chamado hermetismo, fazendo tábula rasa da visão racional das coisas para substituí-las por conhecimento irracional e de certo modo primário dos objetos”. Os surrealistas exageraram. Este movimento foi válido na sua tentativa compensatória, mas não poderia suster-se. As clarezas do pensamento racional são muito belas. Não seriam abandonadas.

Evidentemente você jamais cogitou de substituir o real pelo imaginário. Creio que não fiz qualquer confusão! Compreendo que a ordem do imaginário e a alta ordem do pensamento racional são diferentes. E também que o imaginário não seria redutível a termos racionais. Aí está o nervo da questão.

Um grande mestre da psicologia do século XX, Sigmund Freud, de influência comparável à de Descartes, fez a cabeça das últimas gerações. Paradoxalmente, ele, que abriu as portas da psique inconsciente, onde se configuram as imagens

primordiais, os mitologemas, enfim, o imaginário, sob suas múltiplas formas, inclusive aquelas que nutrem as raízes das teorias científicas, mesmo as mais racionais, rebaixa os produtos da imaginação e dirige sua técnica no sentido de traduzi-los em linguagem verbal. É que ele permaneceu fiel às concepções filosóficas do fim do século XIX, racionalistas inveteradamente.

Daí decorre que, para os muitos seguidores de Freud, as imagens pintadas livremente nos hospitais psiquiátricos serviriam apenas de *medium* para associações verbais, unicamente essas capazes de trazer o material que acreditam esteja disfarçado, oculto, nessas imagens até o nível consciente. Não constituíram em si mesmas e em sua ordenação peculiar uma linguagem independente. Deveriam sempre ser traduzidas em termos verbais.

Sem dúvida o imaginário estará mais próximo do inconsciente que a ordem racional. Mas coisa diferente será negar-lhe valor próprio, não vendo outra maneira de entendê-lo senão esfrangalhando as imagens até esvaziá-las de sua quente substância própria.

Trabalhando em hospital psiquiátrico, sempre procurei abrir aos doentes, que freqüentavam nossos ateliês de pintura e modelagem, oportunidade para a livre expressão de seus processos imaginativos. Esses indivíduos

habitam um mundo de imagens tão vivas, que se lhes afiguram absolutamente reais, situação que você previu em II, XVII, escólio, já citado no início desta carta.

Muitas vezes me perguntaram se as imagens pintadas ou modeladas em nossos ateliês serviam como ponto de partida para insistirmos junto a seus autores, a fim de que as traduzissem em palavras. Nunca recorri a este método.

Ao contrário, esforcei-me para estudar a linguagem do imaginário, seus arcaísmos, seus símbolos condensadores de intensos afetos, não raro contraditórios. Isso me parecia menos difícil que transpor tais formas de expressão para nosso falar cotidiano.

Cada vez fui mais me convencendo de que as imagens poderiam permitir vislumbrar-nos ocultas vivências sofridas por aqueles seres que se haviam afastado da nossa realidade, que tornavam “o invisível visível”, ou quase. Começávamos possivelmente a nos comunicar.

Mas a ciência entrincheirada na ordem racional não aceita esses caminhos. Médicos e psicólogos passavam diante das imagens livres, nascidas do imaginário de homens e mulheres hospitalizados, sem lançar-lhes um golpe de vista, sequer por curiosidade. Entretanto, aquelas imagens eram retratos autênticos da ativi-

dade psíquica, que se havia configurado e haviam sido cuidadosamente dispostos sobre as paredes da sala do grupo de estudos do Museu de Imagens do Inconsciente com a intenção de ajudar possíveis estudiosos a enxergar o desdobramento, a peculiar ordenação de enigmas do mundo interno. Mas nunca lhes despertava interesse pesquisar, nas longas séries de imagens, um fio subjacente, indo e vindo através de percursos labirínticos.

O ensino universitário, o clima geral de opinião de nossa época, impermeabilizara-os, coitados, para esse tipo de leitura.

As vezes ficava triste, confesso a você.

Disse o pintor Jean Dubuffet, fundador do Museu de Arte Bruta, em Lausanne: “o mundo está repleto de pessoas que se tornaram inaptas para a apreensão direta das coisas. Elas unicamente conseguem apreendê-las através da grade das palavras. Nada lhes é perceptível a não ser depois da transcrição sobre grades”.¹

Felizmente, tive a sorte de encontrar um grande mestre: C. G. Jung. Embora nem sempre ele estivesse de acordo com suas posições, caro Spinoza, Jung era um homem que, como você, navegava na contracorrente de seu tempo. Assim, divergin-

do de seus contemporâneos, Jung atribui grande importância à imaginação, polarizando-a como atividade psíquica legítima. Atividade caracterizada pelo poder de configurar imagens. Imagens interiores que apreendem conteúdos profundos da vida psíquica, inacessíveis ao pensamento racional. Jung frisa ainda que a atividade imaginativa não tem em si caráter patológico, segundo lhe é de ordinário atribuído na área médica, pois se origina de dados objetivos inerentes aos básicos fundamentos da psique de todos os homens.

Agora, aqui em segredo, ousa supor que você tenha descoberto os poderes do imaginário e de suas possibilidades de organização, admirando, contemplando longamente as pinturas de seu contemporâneo Rembrandt. De certo não lhe escapou que Rembrandt não se prendia à realidade objetiva, segundo preferiam grandes mestres da pintura holandesa de sua época. Não estaria ele buscando no claro-escuro do imaginário segredos muito íntimos, aspirações inefáveis?

Se numa tela célebre Rafael representou Platão com o indicador voltado para o alto e Aristóteles com o indicador voltado para a terra, Rembrandt exprimiu talvez coisas mais distantes, pintando Aristóteles com a mão respeitosamente pousada sobre a cabeça de um busto de Homero cego.

¹ THEVOZ, Michel: *Écrits Bruts (textes choisis et présentés)*. Paris, PUF, 1949.

Ainda ontem à noite, pensei muito em você, mergulhado na contemplação do Doutor Faustus, ou imóvel, diante do Filósofo com o livro aberto, olhos perdidos, muito além das letras impressas, tranqüilo, sentado ao lado de uma escada que se alonga em movimento espiralado não se sabe para onde.

Perdoe tanta ousadia. A sua menor discípula,

Nise.

Carta VII

MEU CARO SPINOZA,

Você sabe que o estudo da *Ética* é difícil. Sem dúvida. Mas também é fascinante acompanhar o percurso labiríntico desse livro: uma proposição remetendo a outra muito anterior, o desdobramento para diante nunca perdendo os fios que ficaram para trás; outras vezes, fazendo rápidos movimentos que levam a saltos de nível. Não há extravios a temer. Sente-se logo que sua mão é forte, seu pensamento, seguro.

Mas aconteceu que desta vez eu me assus-tei, tão absorvida estava na procura de compreender os sentimentos, suas engrenagens

obscuras, suas claras belezas, quando você, de súbito, partiu para outras alturas. Tudo quanto antes havia sido dito quase parecia uma introdução preliminar. O alvo principal era, nada mais, nada menos, que a conquista da eternidade!

Leio surpreendida: “É tempo agora que eu passe ao que concerne à duração do espírito sem relação com o corpo” (V, XX, escólio).

Lembro-me muito bem do que você disse, nas partes II e III, a respeito da união da alma e do corpo: “a alma e o corpo são uma só e mesma coisa, concebida seja sob o atributo do pensamento, seja sob o atributo da extensão. Daí decorre que a ordem, ou seja, o encaideamento das coisas, é um só, quer a Natureza seja concebida sob um ou outro desses atributos” (III, II, escólio).

O ser humano, sendo um *modo* da substância infinita, tem sua existência limitada, duração dependente de causas exteriores. E como é frágil este *modo*, por mais que se esforce para persistir em sua existência, ante tantas forças destrutivas, que se agitam em torno dele. Só a substância infinita é eterna.

Foi isso que entendi da leitura de partes anteriores da *Ética* e de sua carta a Louis Mayer (Carta XII).

Mas insisto em compreender suas perturbadoras palavras: “É tempo agora que

eu passe ao que concerne à duração do espírito sem relação com o corpo” (XX, V, escólio).

Na proposição seguinte (XXI, V) lá estava a reafirmação da estreita união do espírito e do corpo: “O espírito não pode imaginar nem recordar das coisas passadas, a não ser durante a duração do corpo”. Junto à inexorável desagregação do corpo lá se iam também as lembranças de momentos felizes e de momentos amargos.

Daqui em diante, para tentar segui-lo, será preciso muito fôlego. Receio ser obrigada a deter-me no meio do caminho. Quando você monta o cavalo alazão do terceiro gênero do conhecimento, será difícil acompanhá-lo, mesmo porque, apesar de seu método geométrico, quem lhe inspira é a ciência intuitiva, nascida de experiências internas quase impossíveis de serem transmitidas, pelos menos sem perderem muito de sua intensidade original.

Em passo tardo, vou tentando acompanhá-lo nessa etapa, certamente a mais difícil da *Ética*.

Acende-se uma luz:

Você já havia dito no livro I que Deus é não somente causa eficiente das coisas, mas também de sua essência. Daí decorre, sem dúvida, a presença em Deus de uma idéia que exprima a essência dos corpos humanos, sob espécie de eternidade (V, XXII).

Sendo assim, o espírito humano não pode absolutamente ser destruído com o corpo, mas desse espírito subsiste *alguma coisa* (o grifo é meu), que é eterna.

Embora não atribuamos ao espírito humano duração que exceda a duração do corpo no tempo, a parte que pertence à essência do espírito (aquela *alguma coisa*) será necessariamente eterna. Não se extinguirá com o corpo.

Sentimos e experienciamos que somos eternos (V, XXIII).

Essas idéias que você desenvolve na parte V da *Ética* não devem causar estranheza. Como cão de bom faro, fui encontrar no *Breve Tratado*, escrito antes de 1663: "...a alma pode estar unida ao corpo do qual ela é a idéia ou então a Deus, sem o qual não pode ser concebida".

E daí decorre: 1º, se a alma está somente unida ao corpo e este corpo é perecível, ela deve também perecer, pois ficando privada do corpo, que é o fundamento de seu amor, terá também de perecer com ele. Mas, 2º, se a alma está unida a outra coisa, que é e permanece inalterável, deverá também permanecer inalterável.¹

Tenho para mim que esta idéia-intuição chegou a você junto com a grande experiência

1 "Breve Tratado" in *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1954.

interna da totalidade, tema da primeira parte da *Ética*.

Experiência única. Você a trabalhou a vida inteira. E por fim concluiu que o instrumento apto para abordá-la seria, assim mesmo "com grande esforço", o terceiro gênero de conhecimento.

Além dos dois gêneros de conhecimento, experiência vaga e conhecimento racional de idéias adequadas, você descobriu um terceiro gênero de conhecimento: a ciência intuitiva, que "progride da idéia adequada da essência das coisas" (*E.*, XL, II, escólio 2). E é por meio desse terceiro gênero que será feita a escalada até o cume da sua "montanha de cristal".

De ordinário concebemos as coisas em relação a um certo tempo e a um certo lugar, mas, através do terceiro gênero, passamos a concebê-las contidas em Deus, ou seja, sob a espécie da eternidade (*E.*, XXIX, V). Tudo fica diferente concebido sob este aspecto. E muito superior ao conhecimento pelo primeiro ou segundo gênero, aos quais estamos habituados. Este terceiro gênero conduz ao conhecimento da essência das coisas, proporcionando ao espírito ampliação da sua parte eterna, grande alegria e capacidade para um amor liberto de quaisquer sentimentos espúrios ou egoístas, amor

que não poderá ser destruído por nenhuma força da natureza (amor intelectual).

Agora você vai permitir que eu me detenha, com sua ajuda, frente ao emocionante tema da morte.

Começo relembrando suas palavras: “Uma vez que os corpos humanos são aptos a um grande número de ações, não é para duvidar que possam ser de tal natureza que estejam unidos a espíritos possuidores de grande conhecimento deles próprios e de Deus, em cuja maior ou principal parte seja eterna. Por consequência, não terão medo da morte” (XXXIX, V). A parte que perece com o corpo não terá nenhuma importância comparada à parte que persiste (*E.*, V, XXXVIII). Aliás, você já havia dito em *E.*, LXVII, IV: “O homem livre em nada pensa menos que na morte, e sua sabedoria é uma meditação não sobre a morte, mas sobre a vida”.

Perdoe todas essas citações; elas visam a reavivar em mim idéias que me impressionaram, e não para você, é óbvio.

Desejaria demarcar bem o seu conceito de eternidade, e o conceito de imortalidade, segundo o cristianismo.

A ressurreição é um dogma cristão, que inclui corpo e espírito. Uma corrente admite que o homem é constituído de duas realidades

diferentes — corpo e alma. O corpo seria uma espécie de cárcere da alma, de onde a morte a libertaria. Outra corrente afirma a unidade do homem: “O homem forma uma unidade. Todo ele inteiro é carne, corpo, alma e espírito. Pode viver duas opções fundamentais: como homem carne contenta-se consigo mesmo e fecha-se em seu próprio horizonte. Como homem espírito abre-se para Deus, de quem recebe a existência e a imortalidade”.¹ Alma e corpo (corpo glorioso) ressuscitam.

Na sua concepção, porém, só uma parte do espírito seria eterna. E a amplitude dessa parte eterna variaria, segundo a capacidade que ela possuísse para penetração na essência das coisas.

Uma vida conduzida segundo os princípios da Razão, baseada na firmeza, generosidade e concepção de idéias adequadas, já seria uma grande conquista. Você, porém, caminha para mais alto ainda.

Impressiona-me que você não demarque fronteiras entre vida e morte. O que importa, na sua visão, será a amplitude da eternidade conquistada e com ela o gozo da beatitude.

Spinoza, você me faz lembrar o poema de Kabir, o persa:

¹ BOFF, Leonardo: *A Ressurreição de Cristo e a Nossa Ressurreição na Morte*. Petrópolis, Vozes, 1976, p. 29.

Cartas a Spinoza

“Ó amigo! Busca-o durante tua vida, conhece enquanto vives, compreende enquanto vives:

pois na vida está a libertação. Se teu cativo não se romper enquanto viveres, que esperança de libertação haverá na morte?

*.....,
Se obténs agora a união, estarás unido a Ele para sempre,
Mergulha na verdade”.*

Você talvez dissesse: Mergulha desde já na Substância Infinita.
Agora e sempre,

Nise.

Estrela de Fernando Diniz

Nise da Silveira (texto)
Carlos Bernardi (fotos)



O hospital psiquiátrico, de quando em vez, resolve melhorar suas lamentáveis estatísticas e o caminho que encontra é dar altas mal discriminadas ou fazer transferências para hospitais de crônicos. Foi assim que, no dia 12 de agosto de 1977, aconteceu a transferência de Fernando para a Colônia Juliano Moreira sem que nenhuma comunicação houvesse sido feita no setor de pesquisa do Museu de Imagens do Inconsciente onde a expressão plástica de Fernando vinha sendo acompanhada.

Do ponto de vista da psiquiatria tradicional, apesar de sua obra extraordinária ser reconhecida no campo das artes plásticas no Brasil e no estrangeiro, Fernando continuava sendo considerado um crônico em estado de grave deterioração, com a afetividade embotada, sem nenhuma perspectiva de trazer para a coletividade dons de qualquer espécie.

Por sorte rara lhe foi aberta a porta de uma escola que existe na Colônia. Uma professora acolheu-o e deu-lhe condições para continuar pintando. Também os amigos do Museu o visitavam freqüentemente para ele não se sentir abandonado.

Fernando volta ao Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro em janeiro de 1979. Volta num estado de anemia grave mas sua chama criativa não havia sido perdida. A chegada de Fernando foi festiva e ele demonstrou grande alegria por se achar de novo no seu atelier. A alegria manifestava-se em todos os seus movimentos, Pintava, tocava órgão, piano, dava passeios pelos terrenos em torno do hospital. Depois de uma curta fase de pinturas caóticas, sua produção plástica transbordou de imagens vibrantes. No dia em que chegou o piano à nova sede do Museu, Fernando, rapidamente pintou uma nova representação do piano e do pianista.

Depois desse período de efervescência com maior proximidade do real, Fernando volta a suas preocupações cósmicas. Em 13 de julho de 1979, numa cartolina muito grande, tenta pintar uma estrela mas nunca o papel lhe parece suficiente. Para pintar estrelas muitas vezes Fernando junta várias cartolinas. Diz: "é uma estrela muito grande. Levaram anos para fazer um Buda do tamanho de uma montanha. Só com muitos anos."

Mais tarde, num trabalho de modelagem, constrói uma estrela formada de múltiplas estrelas encaixadas umas nas outras. A estrela cresce enormemente e então começa sua decomposição em partes até o completo desmoronamento. É o mesmo fenômeno tantas vezes dramaticamente repetido na obra de Fernando.

Esta situação encontra paralelo nos mitos abortados de criação do mundo quando Deus não consegue levar a termo seu empreendimento.

Deus destrói e retoma sua obra criadora até que alcance fazer um mundo que tenha condições de sobrevivência. Segundo tradição antiga, também o Deus do povo Judeu criou vários mundos e os destruiu antes da criação do mundo que o agradou, o nosso mundo.

Marie-Louise von Franz aprendeu que os mitos de criação refletem como um espelho processos inconscientes e pré-consciente que revelam esforços para a estruturação da consciência ou o alcance de novos níveis de consciência do mundo.





Acrescenta que muitas vezes a irrupção da esquizofrenia é precedida por sonhos, medos, visões de fim de mundo, de destruição cósmica. E ao contrário, na saída do episódio esquizofrênico aparecem na produção psíquica temática e símbolos dos mitos de criação, na medida em que a consciência se reconstrói e a função do real volta a afirmar-se.

Nas alterações que ocorreram na psique de Fernando não aconteceram as graves cisões que ocasionam o avassalamento total do campo do consciente pela invasão de conteúdos emergentes da profundidade do inconsciente. Mas se o ego não se espatifou, teve sua capacidade de síntese perturbada. É demasiado fraco para assumir o papel que cabe a mais alta instância psíquica de reunir seus conteúdos em unidades significativas e hierarquicamente estruturadas.



Fernando falhou em levar a termo a reconstrução de sua psique. E, antes da psicose já era um indivíduo profundamente ferido na imagem que fazia de si próprio, sobretudo devido às condições sociais opressoras e às contradições que dilacerara sua infância. Todo o curso de sua vida foi demasiado trágico e os métodos de tratamento usados no hospital psiquiátrico paradoxalmente massacram cada vez mais essa auto-imagem e são implacavelmente hostis aos movimentos de defesa das forças auto-curativas que tentam a reconstrução da psique dissociada.

O Tema Mítico de Dionisos

Nos profundos e intrincados labirintos da psique vivem ainda os deuses pagãos. Dois mil anos de cristianismo representam apenas a superfície. Pesquisas arqueológicas e pesquisas psicológicas são trabalhos paralelos feitos em áreas diferentes.

Dionisos manifesta-se em nítidas

imagens sob múltiplos aspectos de sua natureza dual, jovem e velho, bissexuado, animalesco, orgiástico, frenético, o inventor do vinho, dom deste deus aos homens para ajudá-los a provar, embora fugazmente, a euforia da embriaguez e até mesmo o êxtase religioso.

Sátiro e Bacante
Baixo-relevo – Villa Albani – Roma





Carlos Pertuis

33 x 23,5 cm
óleo sobre papel - 1933

O Tema Mítico de Dafne

Apolo apaixonou-se pela ninfa Dafne, filha do Rio Ladão e da Mãe Terra. Ela se esquiva, mas o deus não aceita ser recusado. Apolo persegue Dafne. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a terra, que a acolhe e a metamorfoseia em vegetal.

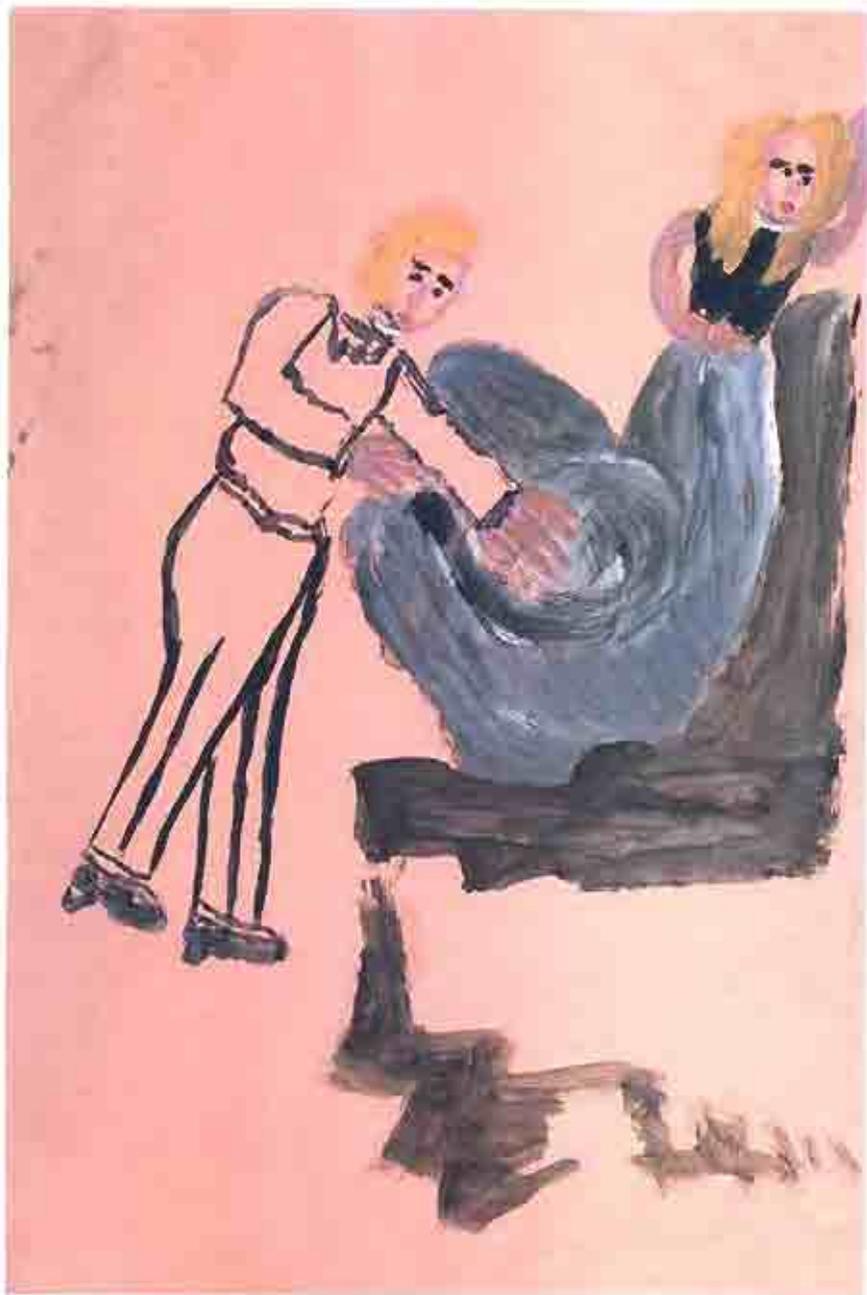
O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão

estritamente com a mãe, a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se.

Por estranho que pareça, Adelina, modesta mestiça do interior do Estado do Rio, reviveu o mito da ninfa grega Dafne. Numa situação conflitiva, ela se rendeu e disse: "Eu queria ser flor".

Apolo e Dafne (BERNINI)
Baixo-relevo – Galeria Borghese – Roma





Adelina Gomes

48 x 33 cm
óleo sobre papel - 1961

O Tema Mítico do Dragão-Baleia

Quando, sob o impacto de afetos intensos, o inconsciente se reativa em proporções extraordinárias, ameaçando submergir o ego consciente, não é raro que se configurem monstros nas matrizes arquetípicas de onde têm emergido figuras semelhantes no curso de milênios.

O tema do dragão-baleia é uma das mais antigas e universais varia-

ções do mito do herói. Em vez de percorrer longas extensões da terra em busca de aventuras, de combater e matar dragões, aqui o herói é devorado pelo monstro.

O drama do encontro com o monstro exprime a situação perigosa para o indivíduo de ser tragado pelo inconsciente.

Jonas post edum conuui. & Genus ceti



Jonas saindo da baleia
Bíblia latina do século XV
Biblioteca Nacional de Paris



Olívio Fidélis

32,5 x 43 cm
óleo sobre papel
1967

Alquimia

O trabalho alquímico é frequentemente mal interpretado. Admitia-se que suas manipulações visavam ambiciosamente transmutar os metais vis em ouro. Entretanto, os grandes alquimistas repetiam incessantemente que não buscavam o ouro vulgar, mas o mistério interno da arte de produzir ouro, o que significava alcançar o

mais alto nível de desenvolvimento.

É motivo para reflexão o fato de que ainda hoje indivíduos totalmente ignorantes do opus alquímico projetem, quando têm oportunidade de configurar imagens, seus conteúdos psíquicos inconscientes em símbolos muito próximos daqueles utilizados pelos alquimistas.

Águia como símbolo do espírito elevando-se da matéria-prima
Ilustração alquímica – século XVIII





Octávio Ignácio

27,5 x 36 cm
óleo sobre papel
1972

“Cada um desses indivíduos – esquizofrênicos ou marginais de vários gêneros – possui suas peculiaridades, mas todos têm contato íntimo com as forças naturais, brutas, virgens do inconsciente. Que hajam configurado visões, sonhos, vivências nascidas dessas forças primígenas, eis um dos mistérios maiores da psique humana.”

Nise da Silveira

Museu de Imagens do Inconsciente

Fundado por Nise da Silveira em 1952, o Museu está localizado no bairro de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, uma das unidades que compõem o Centro Psiquiátrico Pedro II, órgão do Ministério da Saúde.

O trabalho do Museu faz parte da história da reforma psiquiátrica no país e vem exercendo grande influência no processo de transformação dos espaços e dos métodos terapêuticos do CPPIL, um centro de referência na área da Saúde Mental para toda comunidade da Zona Norte da cidade.

O Museu oferece atualmente atendimento clínico-assistencial através de seus setores terapêuticos e procura divulgar os conhecimentos acumulados ao longo de 50 anos de pesquisas desenvolvidas pela Dra. Nise e seus colaboradores. Com o apoio de instituições públicas e/ou privadas, realiza exposições, cursos, publicações e documentários que são regularmente apresentados nas principais universidades e centros de cultura do país e mesmo no exterior.

Museu: setores e serviços

Administração

Clínico-assistencial

- Ateliê de pintura
- Ateliê de modelagem
- Grupo literário
- Higienização e auto-estima
- Atendimento médico (clínico)
- Serviço social

Ensino, Pesquisa e Divulgação

- Cursos e exposições (internas e externas)
- Publicações e documentários audiovisuais
- Elaboração e coordenação de projetos
- Biblioteca
- Grupo de estudos, reuniões às 3^{as} feiras, (10h30), entrada franca

Reserva Técnica

- Acervo de obras em papel
- Acervo de telas
- Acervo de modelagens
- Acervo iconográfico
- Acervo de documentação escrita

Visitação Pública:

2^a a 6^a, das 9 às 16 horas, entrada franca – visitas guiadas mediante agendamento

Endereço:

Rua Ramiro Magalhães, 521 - Engenho de Dentro
CEP 20730-460 – Rio de Janeiro
Telefax: (021) 596-8460

República Federativa do Brasil
Presidente: *Fernando Henrique Cardoso*

Ministério da Saúde
Ministro: *Carlos Albuquerque*

Centro Psiquiátrico Pedro II
Diretor: *Paulo Macedo de Carvalho Mesquita*

Museu de Imagens do Inconsciente
Diretor: *Luiz Carlos Mello*

Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente
Presidente: *Ferreira Gullar*

Realização:
Caixa Econômica Federal
Museu de Imagens do Inconsciente

Apoio:
Centro Psiquiátrico Pedro II
Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente

ORGANIZAÇÃO E MONTAGEM

Supervisão Científica:

Nise da Silveira

Curadoria:

Luiz Carlos Mello

Coordenação:

Gladys Schincariol

Programação Visual:

Eurípedes Júnior

Equipe do Museu de Imagens do Inconsciente

Amauri Reis
Antonio C. Barros
Célia Vital
Dionéia Lopes
Gustavo Galvão
Joel Dias
Luiz F. Barbosa
Maria Abdo Anuzza
Márcia Leitão
Marize Parreira
Mauro Coelho
Oedilrma Neves
Osman Plaisant
Vicente Mourthé

CATÁLOGO

Concepção (Projeto Gráfico)

Eurípedes Júnior
Gladys Schincariol
Luiz Carlos Mello

Fotografia

Mauro Domingues

Fotolito e Impressão

Optagraf - ZIT GRÁFICA E EDITORA LTDA



www.caixa.gov.br

O Mundo das Imagens

Nise da Silveira

Quando se fala em ateliê de pintura instalado num hospital psiquiátrico, de ordinário supõe-se duas alternativas.

Tratar-se-ia de um setor de terapêutica ocupacional onde os doentes fariam cópias de estampas vulgares, tentariam reproduzir objetos colocados diante de seus olhos, decorariam vasos, cinzeiros, etc., sempre sob a orientação de um técnico. A criação espontânea seria habitualmente cerceada. Tal procedimento sempre esteve fora de cogitação para nós.

Ou tratar-se-ia de anexo a um serviço de psicoterapia analítica, no qual as pinturas seriam utilizadas como ponto de partida para associações verbais, aceito o critério de que as imagens constituem, segundo Freud, meio muito imperfeito para as representações tornarem-se conscientes. Seriam apenas dados para a busca dos elos intermediários que são recordações verbais. Só através dos elos verbais o material reprimido, simbolizado nas imagens, chegaria ao consciente. Muitas vezes nos perguntaram se seguimos essa diretriz no ateliê do Museu de Imagens do Inconsciente.

No nosso ateliê, a pintura não é entendida como "medium", tem valor próprio, não só para pesquisas referentes ao obscuro mundo interno de esquizofrênico, mas também no tratamento da esquizofrenia.

Atribuímos grande importância à imagem em si mesma. Se o indivíduo que está mergulhado no caos de sua mente dissociada consegue dar forma às emoções, representar em imagens as experiências internas que o transtornam, se objetiva a perturbadora visão que tem agora do mundo, estará desde logo despotencializando essas vivências, pelo menos em parte, de suas fortes cargas energéticas, e tentando reorganizar sua psique dissociada.

A pintura dos esquizofrênicos é muito rica em símbolos e imagens que

condensam profundas significações e constituem uma linguagem arcaica de raízes universais. Linguagem arcaica, mas não morta. A linguagem simbólica desenvolve-se em várias claves e pautas, transforma-se e é transformadora.

Um dos objetivos principais de nosso trabalho é o estudo dessa linguagem. Não nos preocupamos em fazer o debulhamento da imagem simbólica, ou dissecá-la intelectualmente. Nós nos esforçamos para entender a linguagem dos símbolos colocando-nos na posição de quem aprende (ou reaprende) um idioma. Procuramos ir até o doente. É essa a nossa intenção, quando estudamos os símbolos e seus paralelos na arqueologia, mitologia, história da arte e das religiões.

A fim de dar uma idéia do que pode acontecer na condição denominada ordinariamente esquizofrenia, citaremos Fernando: "... o mundo das imagens mudei para o mundo das imagens mudou a alma para outra coisa as imagens tomam a alma da pessoa."

São raras as verbalizações explícitas. O indivíduo cujo campo do consciente foi invadido por conteúdos emergentes das camadas mais profundas da psique estará perplexo, aterrorizado ou fascinado por coisas diferentes de tudo quanto pertencia a seu mundo cotidiano. A palavra fracassa. Mas a necessidade de expressão, necessidade imperiosa inerente à psique, leva o indivíduo a configurar suas visões, o drama de que se tornou personagem, seja em formas toscas ou belas, não importa.

Se o ambiente do ateliê for livre de toda coação, se o doente encontrar aí suporte afetivo e em outros o desejo de aproximação, inicia-se não raro um processo movido por forças instintivas de defesa em luta contra correntes poderosas que se movem na direção das funduras no inconsciente. Decerto essas forças autocurativas são derrotadas muitas vezes, entretanto nunca se apagam de todo, mesmo nos casos mais graves.

Será preciso estar de antenas ligadas e conhecer algo da linguagem dos símbolos para acompanhar o processo que se desdobra em séries de imagens, tornando "visível o invisível" (Paul Klee).

Os sonhos observados em séries, diz C. G. Jung, revelam surpreendente repetição de motivos e a existência de uma continuidade no fluxo de imagens do inconsciente. Exatamente o mesmo acontece na expressão plástica dos psicóticos examinadas em séries, tomando-se em conta que, na produção da psique dissociada, os conteúdos do inconsciente apresentam-se mais tumultuados e imbricados uns nos outros, as imagens são mais estranhas e arcaicas que nos sonhos. Entretanto, se dispusermos as pinturas em séries não será necessário possuir paciência extraordinária para encontrar o fio que lhes dá sentido. Esta é a lição aprendida na escola viva que é para nós o ateliê de pintura.

Em decorrência do avassalamento do consciente pelo inconsciente o indivíduo perde o contato com a realidade e desadapta-se no meio onde vive. É internado nos tristes lugares que são as instituições psiquiátricas. O ateliê de pintura será um oásis, se o doente tiver a liberdade de exprimir-se livremente e aí relacionar-se afetivamente com alguém que o aceite e procure entendê-lo na sua peculiar forma de linguagem. Entretanto é fundamental não esquecer que as imagens emergentes das camadas mais profundas da psique, por estranhas que sejam, não são patológicas em si mesmas, mas são inerentes às estruturas básicas da psique. O elemento patológico não reside na presença dessas imagens, mas na falência do ego, que se tornou incapaz de controle sobre o inconsciente.

Acresce ainda que indivíduos rotulados em hospícios como seres embrutecidos e absurdos sejam muitas vezes capazes de criar formas comparáveis às produções de artistas socialmente reconhecidos. Eis um dos mistérios maiores da psique humana.

A Linguagem Plástica Como Forma de Tratamento Não-Verbal

Quando foi aberto o setor de pintura em 1946, na Seção de Terapêutica Ocupacional, a intenção era encontrar caminho de acesso ao mundo interior do psicótico, desde que com ele as comunicações verbais apresentavam-se tão difíceis e deixavam quase sempre o pesquisador do outro lado do muro. O espantoso foi a verificação de que o ato de pintar podia adquirir por si mesmo qualidades terapêuticas, dando forma aos tumultos internos.

Se atualmente desenho e pintura são aceitos pela maioria dos pesquisadores como método diagnóstico, a verdade é que ainda não são muitos os que atribuem eficácia terapêutica ao ato de desenhar e de pintar.

A experiência do Museu comprova, porém, que desenho e pintura não só constituem excelente meio de pesquisa, mas igualmente são instrumentos da maior importância terapêutica.

As imagens do inconsciente objetivadas na pintura, tornam-se passivas de um certa forma de trato, mesmo sem que haja nítida tomada de consciência de suas significações profundas.

Retendo sobre cartolinas fragmentos do drama que está vivenciando desordenadamente, o indivíduo despotencializará figuras ameaçadoras, conseguirá desidentificar-se de imagens que o aprisionavam. Estes são fenômenos que poderão acontecer num processo de autocura.

Um trabalho sintético que reuna interpretação intelectual e emocional, de regra na prática com neuróticos, torna-se enormemente difícil com os psicóticos. Nesses últimos, as imagens vêm de estratos muito profundos do inconsciente, extremamente distante do consciente, revestem formas demasiado arcaicas e estranhas e trazem consigo uma forte carga energética. Antes de serem despotencializadas, pelo menos em parte, de suas cargas energéticas não haverá condição para apreendê-las por meio de interpretações. Isso só se tornará possível

depois que passem por um processo de transformações simbólicas, e assim possam aproximar-se do consciente.

A experiência também nos demonstra que a pintura pode ser utilizada pelo doente como um verdadeiro instrumento para reorganizar a ordem interna e ao mesmo tempo reconstruir a realidade. Os processos de autocura serão favorecidos se o doente sentir-se livre no ateliê, não se admitindo coação de qualquer espécie nem a presença inoportuna de curiosos.

O indivíduo que de súbito entra num confuso mundo mítico entenderá melhor as linguagens daquele mundo que a linguagem das interpretações racionais. Seria preciso que o terapeuta se dedicasse com seriedade ao aprendizado das várias modalidades da linguagem simbólica a fim de entender-se com seu doente no mesmo idioma. Assim poderá ajudá-lo na tomada de consciência de suas estranhas experiências e na volta ao mundo real.

Compreender-se-á ainda o valor terapêutico que virá adquirir, na esquizofrenia, a proposta, ao doente, de atividades já vivenciadas e utilizadas pelo homem primitivo para exprimir suas violentas emoções.

Em vez dos impulsos arcaicos exteriorizarem-se desabridamente, lhe oferecemos o declive que a espécie humana sulcou durante milênios para exprimi-los: dança, representações mímicas, pintura, modelagem, música...Será o mais simples e o mais eficaz.

A comunicação com o esquizofrênico, nos casos graves, terá um mínimo de probabilidade de êxito se for iniciada ao nível verbal de nossas ordinárias relações interpessoais. Isso só ocorrerá quando o processo de cura já se achar bastante adiantado. Será preciso partir do nível não verbal. É aí que se insere a terapêutica ocupacional, oferecendo atividades que permitam a expressão de vivências não verbalizáveis por aquele que se acha mergulhado na profundidade do inconsciente, isto é, no mundo arcaico de pensamentos, emoções e impulsos fora do alcance das elaborações da razão e da palavra.

Afetividade na Esquizofrenia

Que validade terá o tão arraigado conceito de demência na esquizofrenia, ruína da inteligência, embotamento da afetividade?

Decerto não se poderia esperar manifestações exuberantes de afetividade convencional da parte de pessoas que estão vivenciando desconhecidos estados do ser em espaço e tempo diferentes de nossos parâmetros, o campo do consciente avassalado por estranhíssimos conteúdos emergentes da profundidade da psique.

O esquizofrênico dificilmente consegue comunicar-se com o outro, falham os meios habituais de transmitir suas experiências. E é um fato que o outro também recua diante desse ser enigmático. Será preciso que esse outro esteja seriamente movido pelo interesse de penetrar no mundo hermético do esquizofrênico. Será preciso constância, paciência e um ambiente livre de qualquer coação para que relações de amizade e de compreensão possam ser criadas. Sem a ponte desse relacionamento a cura será quase impossível.

O afeto foi o núcleo de todas as atividades da Terapêutica Ocupacional, não só na pintura, mas também na encadernação, marcenaria, jardinagem, costura, tapeçaria, etc.

Nosso ponto de vista é que a volta à realidade depende, em primeiro lugar, de relacionamento confiante com alguém, relacionamento que se ampliará naturalmente.

A esquizofrenia é uma condição patológica muito grave, de cura quase impossível, repetem os psiquiatras, porém de ordinário esquecem de acrescentar que também é quase impossível reunir, no hospital psiquiátrico, as condições favoráveis para ser tentado um tratamento eficaz.

Nessa apologia do afeto, não sejamos demasiado ingênuos, pensando que será fácil satisfazer as grandes necessidades afetivas de seres que foram tão machucados, e socialmente tão rejeitados. Um deles escreveu:

"De que serve colher rosas
Se não tenho a quem ofertá-las?"

O animal como co-terapeuta

Excelentes catalisadores são os co-terapeutas não humanos. Desde a adoção da pequena cadela Caralâmpia (1955) por um doente que freqüentava uma de nossas oficinas, verifiquei as vantagens da presença de animais no hospital psiquiátrico. Sobretudo o cão reúne qualidades que o fazem muito apto a tornar-se um ponto de referência estável no mundo externo. Nunca provoca frustrações, dá incondicional afeto sem nada pedir em troca, traz calor e alegria ao frio ambiente hospitalar. Os gatos têm um modo de amar diferente. Discretos, esquivos, talvez sejam muito afins com os esquizofrênicos na sua maneira peculiar de querer bem.

Por iniciativa própria, Abelardo construiu uma pequena casa de madeira, ao lado da porta do atelier de modelagem, para servir de abrigo ao cão sem dono que por acaso vagabundeie pelos terrenos do hospital em noites frias. Esta casa de cachorro foi representada em diversas telas pintadas ao ar livre, no morro onde fica o atelier de modelagem, sinal que feriu a atenção e a sensibilidade dos outros doentes. Abelardo, temido na enfermaria pela sua irritabilidade e grande força física, dedica-se a levar alimentos a cães e gatos abandonados dos quais somente ele conhece os esconderijos.

A expressão verbal de Carlos era praticamente ininteligível. As palavras fluíam em abundância, freqüentemente pronunciadas com veemência, mas não se

ordenavam em proposições de significação apreensível. O grande número de neologismos tornava ainda mais difícil a compreensão de sua linguagem. O caminho para o entendimento com Carlos fez-se por intermédio do animal.

Carlos e Sertanejo eram amigos inseparáveis. O cão, sem coleira e guia, acompanhava Carlos em longas caminhadas pelos arredores do hospital, à igreja da paróquia, ao cemitério.

No dia 27 de agosto de 1965, logo que cheguei ao hospital, Carlos me disse: - Quero dinheiro para despesas de Sertanejo. Perguntei espantada: - Que despesas?, e Carlos respondeu: - Água oxigenada, mercúrio cromo, gaze. Sertanejo havia ferido uma das patas. Carlos fez as compras na farmácia próxima, trouxe o troco certo do dinheiro que lhe dei, e com perícia fez o curativo na pata de Sertanejo.

Desde que existia polarização intensa de afeto dirigida pelo desejo de socorrer o amigo, tornava-se possível retomar a linguagem verbal ordinária nem que fosse por momentos. Sob a ação do afeto, os laços frouxos do pensamento apertaram-se, permitindo comunicação com a exata pessoa que poderia ajudar

Dissociação/Ordenação - Mandala

Segundo a psiquiatria dominante, a cisão das diferentes funções psíquicas é uma das características mais importantes da esquizofrenia. Seria de esperar, muito logicamente, que as cisões internas se refletissem na produção plástica dos esquizofrênicos pela ruptura, pela fragmentação das formas.

Certo, a disjunção, a fragmentação achavam-se freqüentemente presentes na pintura dos esquizofrênicos de Engenho de Dentro. Este fenômeno apresentava-se de múltiplas maneiras; desde os desenhos caóticos, dissociação da estrutura do corpo humano, desmembramentos, corpos sem cabeça, sem braços

ou pernas, ou de árvores cortadas em pedaços, significando o despedaçamento da personalidade, tradução na linguagem da matéria dos imponderáveis fenômenos de dissociação psíquica.

Imagens circulares ou tendendo ao círculo, algumas irregulares, outras de estrutura bastante complexa e harmoniosa, impunham sua presença na produção espontânea dos freqüentadores do ateliê do hospital psiquiátrico. A analogia era extraordinariamente próxima entre essas imagens e aquelas descritas sob a denominação de mandala em textos referentes a religiões orientais. Uma escolha de imagens desse tipo veio constituir o primeiro álbum do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Ali estava uma documentação reunida empiricamente, mas as dúvidas teóricas permaneciam. Aquelas imagens seriam mesmo mandalas? E em casos afirmativo, como interpretá-las na pintura de esquizofrênicos? Então escrevi uma carta ao próprio C.G. Jung, enviando-lhe algumas fotografias de mandalas brasileiras. A carta teve a data de 12 de novembro de 1954 e a resposta. Escrita pela secretária e colaboradora de Jung, Srta. Aniela Jaffé, é de 15 de dezembro de 1954:

"O Professor Jung pede-me para agradecer-lhe pelo envio das interessantes fotografias de mandalas desenhadas por esquizofrênicos.

O Professor Jung faz diversas perguntas: que significaram esses desenhos para os doentes, do ponto de vista de seus sentimento; o que eles quiseram exprimir por meio dessas mandalas? Será que esses desenhos tiveram alguma influência sobre eles?

O Professor Jung observou que os desenhos têm uma regularidade notável, rara na produção dos esquizofrênicos, o que demonstra forte tendência do inconsciente para formar uma compensação à situação de caos do consciente. Ele também notou que o número 4 (ou 8 ou 12, etc.) prevalece.

Queira receber a expressão de nossa alta consideração.

Ass.: Aniela Jaffé"

Assim, as imagens do círculo pintadas em Engenho de Dentro davam forma às forças do inconsciente que buscavam compensar a dissociação esquizofrênica. Estávamos diante de uma abertura nova para a compreensão da esquizofrenia.

Como todo sistema vivo, a psique se defende quando seu equilíbrio perturba-se. As imagens circulares, ou próximas do círculo, dão forma aos movimentos instintivos de defesa da psique, aparecendo de ordinário logo no período agudo do surto esquizofrênico, desde que o doente tenha oportunidade de desenhar e pintar livremente num ambiente acolhedor. Isso não indicará que, desde logo, ordem psíquica seja restabelecida. As imagens circulares exprimem tentativas, esboços, projetos de renovação.

(Legendas para fotografias)

1.

O Museu de Imagens do Inconsciente participou do 2º Congresso Internacional de Psiquiatria - Zurique, 1957. A exposição enviada pelo foi aberta por C. G. Jung na manhã de 2 de setembro. Ele visitou toda a exposição, detendo-se particularmente na sala onde se encontravam as mandalas, fazendo sobre o assunto comentários e interpretações.

2.

Este é um gesto que por assim dizer resume a psicologia junguiana: apontar para o centro, o self, simbolizado pela mandala. "O self é o princípio e arquétipo da orientação e do sentido: Nisso reside sua função curativa".

Arqueologia da Psique

Aquele que estudar a psique em profundidade verificará, muitas vezes surpreendido, estreitas semelhanças entre conteúdos emergentes do inconsciente de indivíduos contemporâneos e achados da ciência arqueológica.

Ao longo de sua obra Freud muitas vezes estabelece analogia entre a análise psíquica e o trabalho do arqueólogo. Já nos primórdios da psicanálise, em 1892, Freud compara seu método de investigação da etiologia da histeria às pesquisas arqueológicas. "Suponhamos que um explorador chega a região pouco conhecida, na qual despertam seu interesse ruínas constituídas de restos de paredes e fragmentos de colunas e lápides com inscrições quase apagadas e ilegíveis. Ele poderá contentar-se em examinar a parte visível, interrogar os habitantes das cercanias, talvez semi-selvagens, sobre as tradições referentes à história e à significação daquelas ruínas monumentais, tomar nota de suas respostas... e prosseguir viagem. Mas também poderá fazer outra coisa: poderá ter trazido consigo instrumentos de trabalho, conseguir que os indígenas o auxiliem em seu labor de investigação, e com eles atacar o campo das ruínas, praticar escavações e descobrir, a partir dos restos visíveis, a parte sepultada."(1)

Em 1922, em *A Psicanálise e a Teoria da Libido*, Freud escreve: "No curso de investigações sobre a forma de expressão criada pela elaboração dos sonhos, surgiu o surpreendente fato que certos objetos, situações e relações são representados indiretamente, por símbolos, usados pelo sonhador sem que este compreenda sua significação e para as quais, em regra não oferece associações. Sua tradução terá que ser feita pelo analista que somente a descobrirá empiricamente, adaptando-a experimentalmente no contexto. Mais tarde verificou-se que usos lingüísticos, mitologia e folclore apresentavam as mais amplas analogias com os símbolos dos sonhos. Os símbolos levantam os problemas mais

interessantes e até então não resolvidos. Parecem ser fragmentos de um equipamento mental herdado, extremamente antigo. O uso de um simbolismo comum estende-se muito para atrás do uso de uma linguagem comum."(2)

Noutro ensaio, *A Civilização e seus Desconfortos*, de 1930, retoma a mesma comparação. Imagina Roma vista num corte em profundidade conservada suas diversas fases: a Roma quadrata, pequena colônia erguida sobre o monte Palatino; a Roma dos Septimontium, que reunia a população instalada sobre sete colinas; depois a área delimitada pela muralha de Sérvio Túlio; a seguir a cidade cercada pelas muralhas construídas pelo Imperador Aureliano e, posteriormente, cada fase de transformação da cidade eterna, tudo preservado, todas as fases conservadas intactas e não apenas ruínas esparsas, correspondentes a este ou àquele período.

Assim seria a vida psíquica do inconsciente. Seus conteúdos manter-se-iam permanentemente iguais, nada se apagaria nem destruiria. No seu último livro *Moisés e a Religião Monoteísta* (1938) Freud retoma e fortalece o tema da herança arcaica. "O comportamento de uma criança neurótica em relação a seus pais, no complexo de Édipo e no complexo de castração, apresenta-se injustificado em certos casos e só pode ser compreendido filogeneticamente em relação a fatos vividos por gerações anteriores. Valeria a pena reunir e publicar o material sobre o qual me baseio para emitir esta hipótese. Creio que sua força demonstrativa seria suficiente para justificar outras suposições e poder afirmar que a herança arcaica dos homens encerra não só predisposições, mas também traços de recordações vividas por nossos primeiros antepassados. Deste modo a extensão e a importância da herança arcaica aumentaria extraordinariamente."(3)

Portanto, permanecem gravadas sob as experiências do indivíduo, as experiências ancestrais. Estudando as marcas persistentes dessas experiências, sem dúvida Freud trabalhou com um arqueólogo da psique.

Jung praticou, na psique, investigações de tipo arqueológico em dimensões até então ainda não realizadas. Suas principais descobertas fizeram-se na área das

camadas subjacentes ao inconsciente pessoal, nas profundas camadas psíquicas que constituem o lastro comum a todos os homens e onde nascem as raízes de todas as experiências internas fundamentais, das religiões, teorias científicas, concepções poéticas e filosóficas.

Desde o início ele via o inconsciente num constante trabalho de revolver conteúdos, de agrupá-los e de reagrupá-los. A imagem arquetípica representa não somente alguma coisa que existiu num passado distante, mas também alguma coisa que existe agora, isto é, o arquétipo não é exatamente um vestígio, mas um sistema vivo funcionando no presente.

Mais tarde porém, através da experiência clínica, chegou à conclusão que algo ainda mais importante acontecia: os conteúdos do inconsciente não se mantinham necessariamente iguais para sempre. Eram susceptíveis de metamorfoses. O inconsciente sofre mudanças e produz mudanças, influencia o ego e poderá ser influenciado pelo ego.

Será possível acompanhar essas mudanças através dos sonhos, nos casos individuais e nas imagens pintadas quando estudadas em séries, sobretudo nos psicóticos.

Característica comum a muitas dessas pinturas é a presença de um simbolismo primitivo. Frequentemente nelas se constata qualidades arcaicas inegáveis que indicam a natureza das forças criativas que lhes estão subjacentes. "Trata-se de correntes de forças irracionais produtoras de símbolos que fluem através de toda a história da humanidade, e são tão arcaicas que não é difícil encontrar para elas paralelos na arqueologia e na história comparada das religiões"(4). Podemos, portanto, admitir que essas imagens surgem das regiões da psique que Jung denominou inconsciente coletivo. Sob essa denominação, ele entende um funcionamento psíquico inconsciente comum a todos os homens, fonte não só das pinturas simbólicas modernas mas de toda produção similar do passado. Essas imagens nascem de uma necessidade natural e vêm satisfazê-la.

Tendo presentes esses dados, compreender-se-á porque a psicologia Junguiana não se interessa unicamente em fazer achados arqueológicos nas produções do inconsciente e em interpretá-los como sobrevivências de mundos mais antigos. Afigura-se a esta psicologia ainda mais importante descobrir, acompanhar, nessas produções, o contínuo processo de elaboração dos conteúdos da psique.

1 – Freud, S. – O.C. I, 131 – Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1967

2 -

3 – Freud, S. – O.C. III, 256 – 258

4 – Jung, C. G. – C.W.

"Do mesmo modo que o corpo humano é um agrupamento completo de órgãos, cada um o termo de longa evolução histórica, também devemos admitir na psique organização análoga.

Tanto quanto o corpo, a psique não poderia deixar de ter sua história."

C.G.Jung

Neolítico

Raramente vi, talvez mesmo nunca haja visto, um só caso que deixasse de recuar às formas de arte do neolítico ou revelar evocações de orgias dionisíacas."

C. G. Jung

Foi em barro, segundo convinha, o mais primordial dos materiais de trabalho, que Adelina modelou as personagens assombrosas emergidas dos estratos mais profundos do inconsciente. As figuras de Adelina são mulheres corpulentas, majestosas. Caracterizam-se por um arcaísmo que logo faz pensar nas deusas-mãe da Idade da Pedra.

Rituais

Em linguagem psicológica, Jung interpreta os rituais como recursos instintivos de defesa para apaziguar a ansiedade diante das grandes forças originadas na profundidade do inconsciente: "Com esse objetivo, o homem arcaico construiu instintivamente as barreiras dos rituais, e ainda hoje, em situações psíquicas de ameaçadora desordem, os mesmos procedimentos são postos em ação".

A idéia de transformação e renovação por intermédio da serpente tem fundamentos arquetípicos que podem ser encontrados, com freqüência, na história da humanidade. Animal que muda de pele e se renova, a serpente é também utilizada em rituais como instrumento de regeneração.

Mitos Egípcios

Desde milênios os homens jamais deixaram de tentar captar a imagem do sol, esculpindo-a ou gravando-a em pedra, madeira, ou evocando sua imagem no desenho ou na pintura. O astro foi um deus para nossos ancestrais e permanece o símbolo de todas as forças celestes e terrestres, o regulador de todos os aspectos da vida.

Sua veneração é encontrada através dos tempos, alcançando grande desenvolvimento, sobretudo no Egito, Peru, México, países onde a organização política e o culto do sol atingiram o apogeu. E, ainda em nossos dias, o sol desperta inumeráveis imagens e símbolos.

O Tema Mítico de Mithra

"Ver-se-á um deus de imenso poder, face brilhante, jovem, cabelos dourados, vestindo túnica branca e portando uma coroa de ouro, usando amplas calças. Ver-se-ão raios de luz saltarem de seus olhos e estrelas de seu corpo."

(Texto da Liturgia Mitraica)

No último período da vida de Carlos, suas pinturas giraram cada vez mais em

torno do tema mítico do sol.

Ressaltam entre estas imagens, figuras masculinas de grandes proporções providas de coroas e outros atributos divinos bastante próximos de descrições de Mithra, deus indo-persa, dadas por seus adeptos.

Segundo narra o mito, foi Mithra quem instituiu o Sol governador do mundo entregando-lhe o globo, símbolo de poder que ele próprio trazia na mão direita desde o instante de seu nascimento.

Mithra é um deus solar e herói cujo mito narra a dolorosa procura da consciência que o homem de todos os tempos vem representando sob mil faces.

O Tema Mítico de Dionisos

Nos profundos e intrincados labirintos da psique vivem ainda os deuses pagãos. Dois mil anos de cristianismo representam apenas a superfície. Pesquisas arqueológicas e pesquisas psicológicas são trabalhos paralelos feitos em áreas diferentes.

Dionisos manifesta-se em nítidas imagens sob múltiplos aspectos de sua natureza dual jovem e velho, bissexuado, animalesco, orgiástico, frenético, o inventor do vinho, dom deste deus aos homens para ajudá-los a provar, embora fugazmente, a euforia da embriaguez e até mesmo o êxtase religioso.

O Tema Mítico de Dafne

Apolo apaixonou-se pela ninfa Dafne, filha do Rio Ladão e da Mãe Terra. Ela se esquivou, mas o deus não aceita ser recusado. Apolo persegue Dafne. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a terra, que a acolhe e a metamorfoseia em vegetal.

O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com a mãe, a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se.

Por estranho que pareça, Adelina, modesta mestiça do interior do Estado do Rio, reviveu o mito da ninfa grega Dafne. Numa situação conflitiva, ela se rendeu e disse: "Eu queria ser flor".

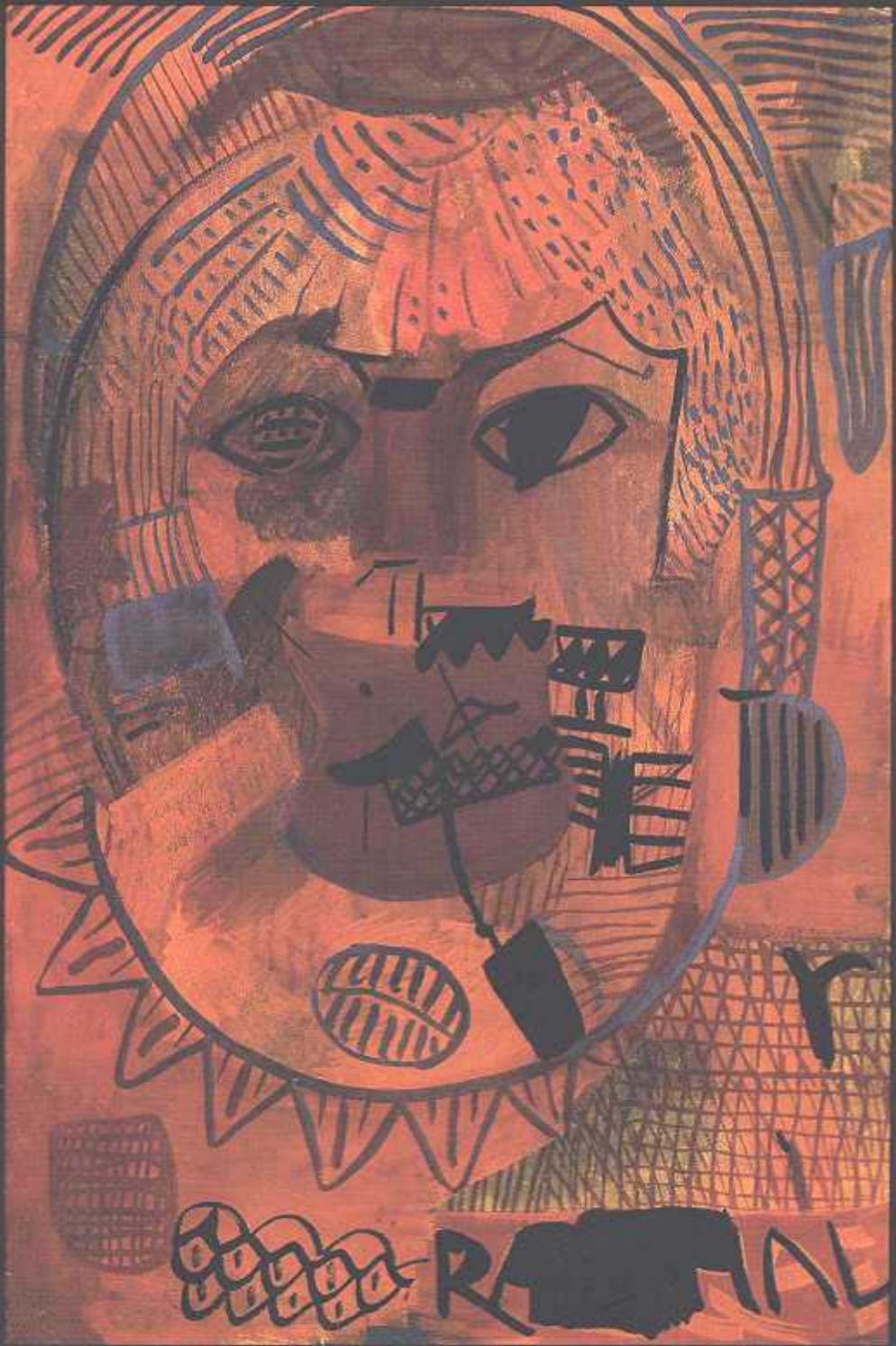
Alquimia

O trabalho alquímico é freqüentemente mal interpretado. Admitia-se que suas manipulações visavam ambiciosamente transmutar os metais vis em ouro. Entretanto, os grandes alquimistas repetiam incessantemente que não buscavam o ouro vulgar, mas o mistério interno da arte de produzir ouro, o que significava alcançar mais alto nível de desenvolvimento.

É motivo para reflexão que ainda hoje indivíduos totalmente ignorantes do opus alquímico projetem, quando têm oportunidade de configurar imagens, seus conteúdos psíquicos inconscientes em símbolos muito próximos daqueles utilizados pelos alquimistas.

Obs.- Cada tema vem acompanhado de uma imagem com seu respectivo paralelo (ver catálogo). Totalizam 14 fotografias, com legenda (crédito).

OS INUMERÁVEIS ESTADOS DO SER



**40 anos de experiência em
terapêutica ocupacional**

Os inumeráveis estados do ser

Há muitos anos, folheando ao acaso numa livraria antigas revistas de arte deparei, numa delas (*Cahiers d'Art*, 1951), comentários sobre a pintura do surrealista Victor Brauner, com a citação destas palavras de Antonin Artaud: “O ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos.” Pareceu-me que Artaud se referia a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundidade da psique, avassalando o ser inteiro. Descarrilhamentos da direção lógica do pensar; desmembramentos e metamorfoses do corpo; perda dos limites da própria personalidade; estreitamentos angustiantes ou ampliações espantosas do espaço; caos; vazio; e muitas mais condições subjetivamente vividas que a pintura dos internados de Engenho de Dentro tornavam visíveis.

Decerto aquelas imagens revelavam *perigosos estados do ser*, que não se deixavam apreender dentro do modelo médico adotado pela psiquiatria vigente.

A psiquiatria descritiva não dispõe de definição tão exata para transmitir toda a dramaticidade dessas estranhas vivências. Limita-se a fazer a enumeração de sintomas “básicos” ou “acessórios” da esquizofrenia, co-

mo um rol de fenômenos mais ou menos indiferentes. A partir da trilha traçada por Bleuler, seguiu a psiquiatria interpretativa com adendos mais recentes e confusos de diversas escolas psicanalíticas não bastante profundos para alcançar o âmago do ser. Ao contrário, Artaud conhece por experiência própria essas vivências e consegue exprimi-las com uma clareza incrível, levando-nos a concluir que tais “sintomas” não compõem uma doença, uma entidade patológica definida, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramento e de transformação do ser.

Creio que antes de Artaud nunca alguém conseguiu, por meio da palavra, exprimir com tanta força essas dilacerantes vivências. Pela imagem, sim, que é a direta forma de expressão dos processos inconscientes profundos, muitos o fizeram, e fazem todos os dias, usando lápis e pincéis. Pela palavra, não. Pois a linguagem verbal é por excelência o instrumento do pensamento lógico, das elaborações do raciocínio. E essas experiências, às quais Artaud dá forma por meio de palavras, passam-se a mil léguas da esfera racional.

Uma coisa é o observador, situado do lado de fora, registrar elementos que emergem aqui e acolá, originários de uma trama em desdobramento na escuridão do inconsciente. Outra coisa completamente diferente será vivenciar essa própria trama. Densa objetividade para quem as experimenta, essas estranhas vivências internas apresentam-se àqueles que estão do outro lado do muro como inconsistentes fantasias.

Difícil como fosse, Artaud insistia, tinha necessidade prmente de comunicação. “Eu desejaria fazer um livro que perturbe os homens, que seja uma porta aberta e que os conduza aonde eles jamais haveriam consentido ir, uma porta simplesmente contígua com a realidade.”

Mas ninguém aceitava seu convite, ou antes preferia negar a existência de qualquer espécie de porta dando abertura para outras formas de realidade em planos desconhecidos. Esta porta se abre para o mundo intrapsíquico, mundo intenso e rico de significações. A saída de volta será difícil e tanto mais difícil devido à não-aceitação desse mundo interno em sua profundidade, não só pelos psiquiatras tradicionais, mas também pela maioria daqueles que os contestam. Laing e outros poucos são exceções.

Os psiquiatras dos hospitais onde esteve internado durante longos anos mantinham-se distantes de Artaud. A incompreen-

são daqueles de quem era natural que esperasse ajuda foi atroz para ele. Seu revide está gravado na irresponsável *Carta aos médicos chefes dos asilos de loucos*. É um documento veemente, concentrado e de extraordinária dignidade. Nenhum técnico aí encontrará a mais leve fissura do pensamento. Artaud pergunta: “Para quantos dentre vós, por exemplo, o sonho do demente precoce (esquizofrênico), as imagens das quais ele é a presa são coisas diferentes de uma salada de palavras?” E continuando com a mesma lucidez, escreve nas últimas linhas: “Possais lembrar-vos amanhã na hora da visita, quando tentardes, sem possuídes vocabulário adequado, conversar com estes homens sobre quem, é preciso que o reconheçais, não tendes outra vantagem a não ser a da força.”

Esta carta soa como o zunir de um chicote de fios de aço. Seja por omissão ou ação, nenhum de nós, psiquiatras, merecerá escapar com a face ílesa.

Através das imagens espontâneas que possam emergir na pintura de pessoas que vivem estados perigosos do ser, o trabalho do Museu de Imagens do Inconsciente consiste, principalmente, em penetrar, ainda que por frestas estreitas, regiões misteriosas que ficam do outro lado do mundo real.

Nise da Silveira (1986)

Apresentação

Na década de 40, Nise da Silveira, inconformada com os métodos de tratamento em uso na época, busca novas formas terapêuticas para os internos do Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro, onde trabalhava. Sua sensibilidade apontava para outros caminhos que não fossem o coma insulínico, ou o eletrochoque, que provoca crises convulsivas e perda da consciência. Ela não conseguia aceitar essas práticas.

Funda então, a convite do Diretor Paulo Elejalde do C.P.N., a Seção de Terapêutica Ocupacional (1946), instalando diversas atividades e imprimindo-lhes um caráter predominantemente expressivo e não exclusivamente pragmático, segundo uso na época. Seu interesse era compreender o que se passava no mundo interno daqueles indivíduos tão herméticos, cuja linguagem verbal, dissociada e cheia de neologismos, tornava difícil a comunicação.

Foi principalmente através das atividades expressivas, como a pintura e a modelagem, que encontrou acesso aos processos psíquicos que se desdobram no interior desses indivíduos.

Desde o início a Seção de Terapêutica Ocupacional foi atraindo para seus diversos se-

tores de atividades pessoas que levavam uma vida completamente incógnita por trás de seus uniformes, abandonados ao azar da não-ação. Na luta pela mudança do ambiente hospitalar através da terapêutica ocupacional, surgiram quase ao mesmo tempo seres excepcionais como Emygdio, Raphael, Adelina, Isaac, Carlos, Fernando, Abelardo, Octávio, Lúcio, possuidores de uma capacidade de expressão extraordinária.

Que força terá unido tantos destinos?

As imagens produzidas no atelier levantavam questões, interrogações que não encontravam resposta na formação psiquiátrica acadêmica. Essas questões impulsionaram Nise para a busca de conhecimento e aprofundamento dos processos que se desdobravam no interior daqueles indivíduos, através das imagens e símbolos.

A exposição OS INUMERÁVEIS ESTADOS DO SER que o museu ora apresenta, consiste num apanhado geral dos novos caminhos abertos pelo trabalho desenvolvido na Seção de Terapêutica Ocupacional e no museu nos últimos 40 anos.

Os sete temas que dela fazem parte lançam luz em questões ainda obscuras, que leva-

ram Nise a iniciar a reformulação de conceitos estabelecidos na psiquiatria vigente.

No primeiro tema, *Miséria do hospital psiquiátrico*, a exposição apresenta a visão dos internos sobre a instituição e seus tratamentos através de pinturas e textos. Vemos aí a Seção de Terapêutica Ocupacional como uma proposta já diferente da terapêutica ocupacional praticada na época, ou seja, dando ênfase à expressão de emoções individuais e à comunicação entre os indivíduos que exerciam tais atividades. Tornava-se assim possível o estabelecimento de uma relação humana que vem trazer movimento e vida ao frio e triste ambiente hospitalar.

Noutro tema, *Vivências do espaço*, muitas coisas foram reveladas através das imagens dos frequentadores do ateliê de pintura. Dentro desse tema, vemos o próprio espaço do ateliê focalizado por Emygdio em múltiplas visões, onde aparece nitidamente a interligação entre o espaço externo e o espaço interno.

Ainda para o estudo desse problema, esta exposição apresenta, através de uma série de imagens do interior de uma casa, o esforço de Fernando para recuperar o espaço cotidiano desmoronado, sua luta para destacar os objetos e reorganizá-los a partir de uma linha de base até alcançar a casa completa.

A psiquiatria diz ser a *abstração* e o *geometrismo* uma característica do estilo esquizofrênico, significando embotamento afetivo e intelectual.

Essas afirmações não correspondiam à documentação revelada no ateliê de pintura. Desde logo a expressão das faces, a atividade das mãos dos pintores revelavam a emoção, a angústia, e mesmo o esforço para, através da abstração e o geometrismo, fazerem oposição ao caos e à confusão do estado psíquico. Foi através dessas observações no ateliê, que Nise começou a verificar a multiplicidade de aspectos e significações dessa temática, e a im-

possibilidade de estabelecer códigos para sua compreensão.

No quarto tema — *Dissociação/Ordenação* —, outra questão surpreende. A denominação *esquizofrenia* significa dissociação, desordenação das funções psíquicas, principal característica dessa estranha doença que rotulava os frequentadores do atelier. Deveríamos esperar na pintura dos esquizofrênicos imagens que refletissem essa dissociação. Certamente essas imagens apareciam. Mas, ao lado delas, surgiam igualmente formas circulares. O aparecimento perturbador dessas formas na expressão plástica de seres tão dissociados levou Nise a enviar, em 1954, grande quantidade de fotografias de tais imagens ao próprio C.G. Jung. Essas formas, respondeu Jung, demonstram que a psique perturbada, fragmentada, possui um potencial reorganizador e autocurativo que se configura sob a forma de imagens circulares denominadas *mandala*. Os esclarecimentos de Jung sobre esse problema constituíram o ponto de partida para a introdução da psicologia junguiana no Brasil.

O afeto catalisador: no curso da esquizofrenia, segundo o pensamento predominante na época, a capacidade afetiva do indivíduo perturba-se e declina até chegar ao embotamento afetivo — chavão tão empregado nos prontuários psiquiátricos.

Entretanto, a experiência demonstra o contrário. No estudo da linguagem plástica de cada indivíduo revela-se uma dramaticidade emocional insuspeitada. Via-se, mesmo em indivíduos onde a capacidade verbal era completamente reduzida e ininteligível, uma vida emocional rica e intensa. A simples presença de uma pessoa solícita, tranqüila, ao lado do doente, pode catalisar inesperados laços de comunicação e assim religá-lo ao mundo externo, como aconteceu no caso de Fernando, apresentado nesta exposição.

Mas também poderá acontecer que funções catalíticas possam ser desempenhadas por animais ou plantas. A utilização dos animais como ponte afetiva entre os esquizofrênicos e a realidade externa foi iniciada em 1955, por intermédio da cadela Caralâmpia.

Este trabalho pioneiro não foi compreendido no nosso meio. Entretanto, trabalhos semelhantes são hoje desenvolvidos em vários hospitais psiquiátricos, principalmente nos Estados Unidos.

Foi através de uma conversa entre Jung e Nise (Zurique, 1957) sobre psicopatologia da esquizofrenia, que uma chave para a compreensão da dinâmica dos processos internos foi indicada pelo mestre suíço à brasileira até então descontente com os instrumentos de trabalho em uso na época. Esta chave, dada por Jung, foi o estudo dos *Temas míticos*, indispensável para a compreensão dos delírios e imagens pintadas em Engenho de Dentro. Tais temas são a condensação de experiências humanas fundamentais vividas através dos tempos, onde acontecimentos pessoais intensos reativam no mundo interno temas míticos correspondentes.

Na exposição encontramos três exemplos de temas míticos: Dafne, Dionisios e o Sol.

O último tema da exposição — *Que é a ruína esquizofrênica?* — questiona o contraste entre a visão de miséria do aspecto externo do esquizofrênico e a riqueza do seu mundo interno. Foram reunidos trabalhos de Emygdio — 23 anos de internação antes de freqüentar o ateliêr de pintura e Raphael — forma mais grave da esquizofrenia, doente desde os 15 anos. As obras de ambos são consideradas pelos críticos de arte Mario Pedrosa e Ferreira Gullar de grande qualidade artística. Os trabalhos de Raphael e Emygdio que estão nesta exposição foram selecionados por Ferreira Gullar e Anna Letycia.

O depoimento desses dois artistas faz ruir um dos conceitos fundamentais da psiquiatria tradicional, que considera crônico ou entrando em deterioração o indivíduo com mais de 5 anos de internação.

Apesar de aposentada em 1975, Nise continuou trabalhando intensamente, livre agora de encargos burocráticos. Não cansada das dificuldades e do não-reconhecimento do seu trabalho durante muitos anos, organizou com seus colaboradores exposições, publicações, filmes, audiovisuais, projetos de pesquisa.

Participam da exposição três longa-metragens realizados por Leon Hirszman com fotografia de Luís Carlos Saldanha e textos de Nise, referentes a 3 casos clínicos por ela estudados durante longos anos no museu.

Também estão presentes 12 audiovisuais que sintetizam algumas de suas principais pesquisas, mostrando através de imagens, aquisições teóricas e práticas referentes aos problemas levantados pela esquizofrenia.

O conhecimento das imagens do inconsciente não fica restrito à área da psicopatologia, pois elas têm antes de tudo caráter universal, onde diversas áreas do conhecimento humano se encontram. Mitologia, História das Religiões e da Arte são matérias fundamentais para a compreensão dessas imagens.

Vários autores já haviam observado que a esquizofrenia não cabia por inteiro no modelo médico, voltando-se para os problemas sociais. O trabalho realizado no museu procura, além da visão social, aprofundar-se nos problemas do mundo interno, aproximando-os. Este caminho parece-nos uma ponta de lança em direção ao futuro do estudo da psique humana.

Luiz Carlos Mello

“O ser tem estados inumeráveis
e cada vez mais perigosos”

Antonin Artaud

Miséria do hospital psiquiátrico

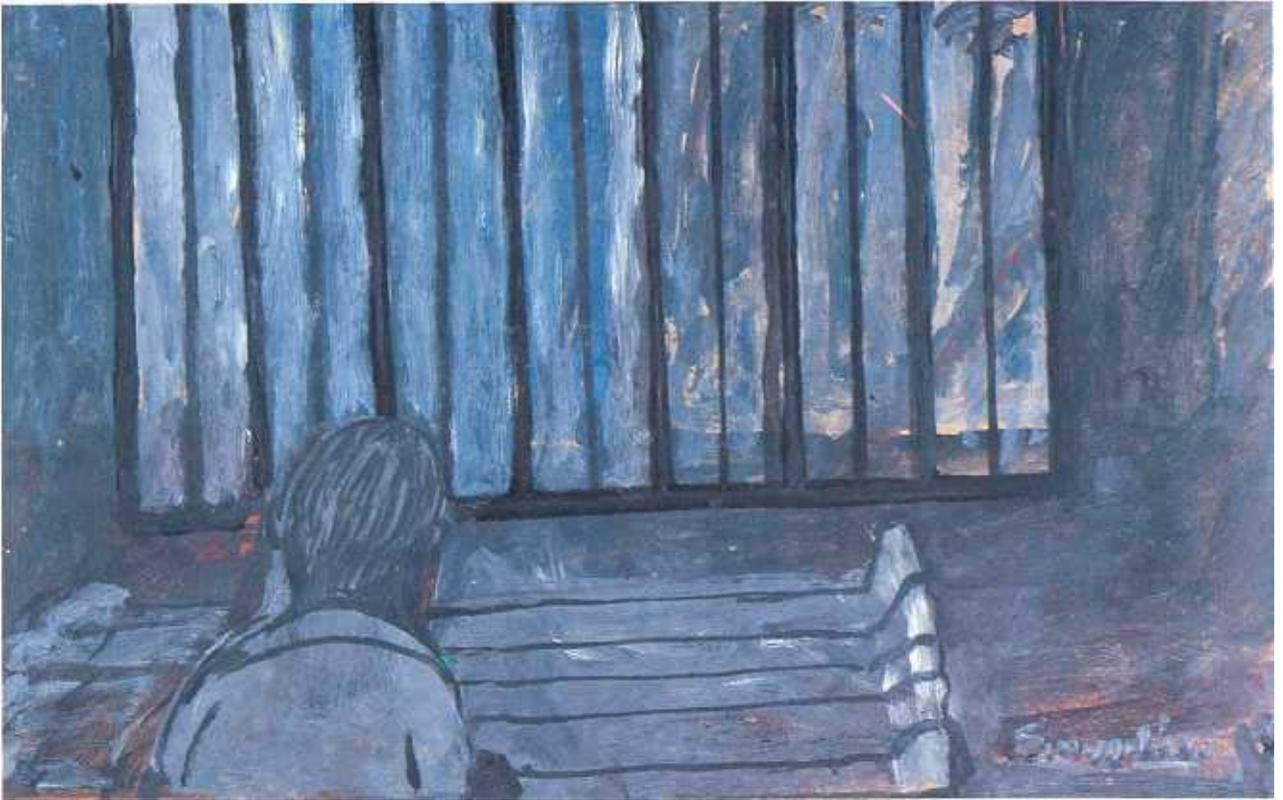
Os médicos dão muito remédio
e as enfermeiras para não terem trabalho
só ficam gritando

vou dar choque
vou dar amarra
Ser louco é uma barra.

Beta

Emydio retrata seu imenso sentimento de solidão diante das grades do hospital. Hospital e cárcere se confundem.

*Emydio de Barros
32,2 × 48,5cm
óleo sobre papel
1970*

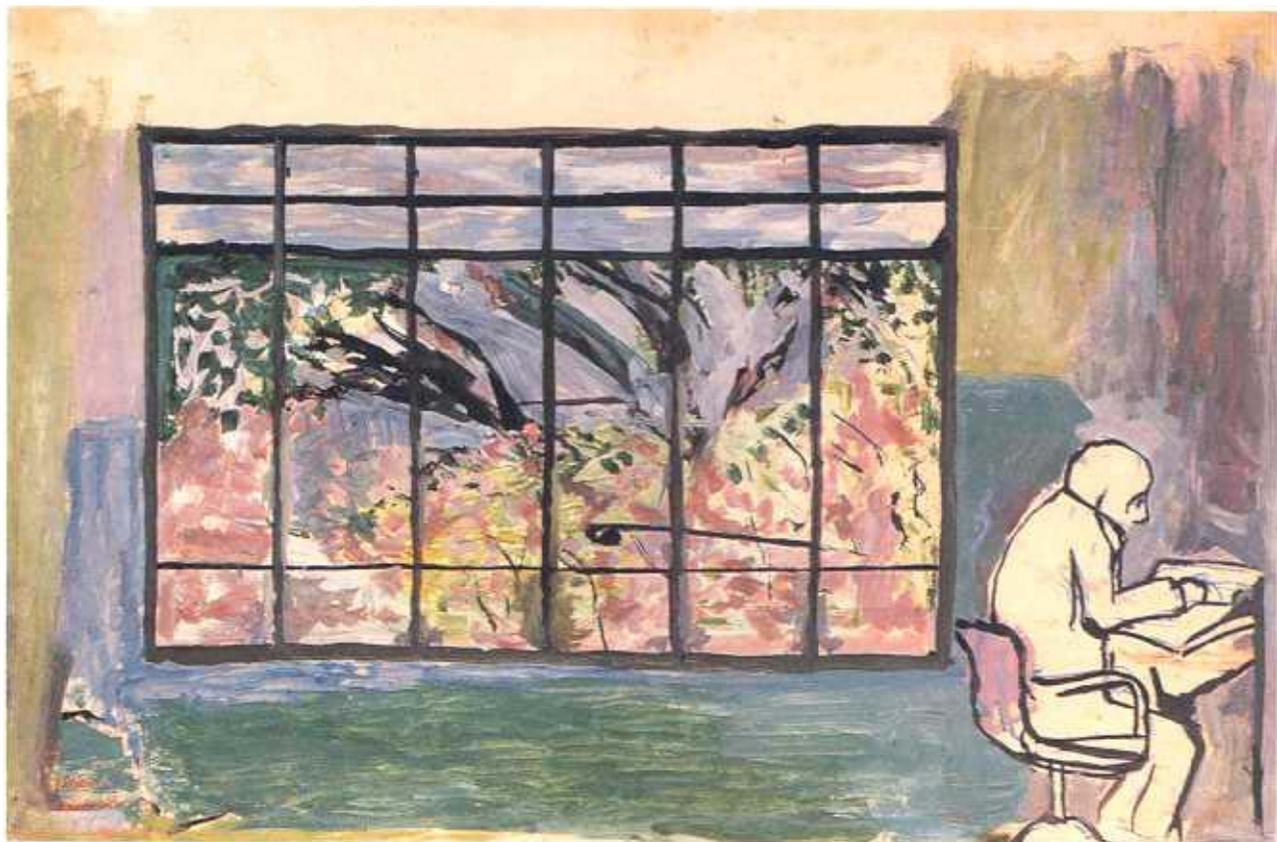


Vivências do espaço

O atelier de pintura

O atelier era lugar agradável, amplo espaço com janelas sempre abertas deixando ver velhas árvores. O recinto do atelier foi muitas vezes espontaneamente escolhido como motivo para pinturas, o que indica quanto este lugar era significativo para seus frequentadores. Ali o mundo externo era ameno. Num ambiente de aceitação e simpatia a livre produção de formas podia desdobrar-se sem a interferência de quem quer que fosse, médico ou monitor.

Emydio de Barros
36,7 × 55,8cm
óleo sobre papel
1968

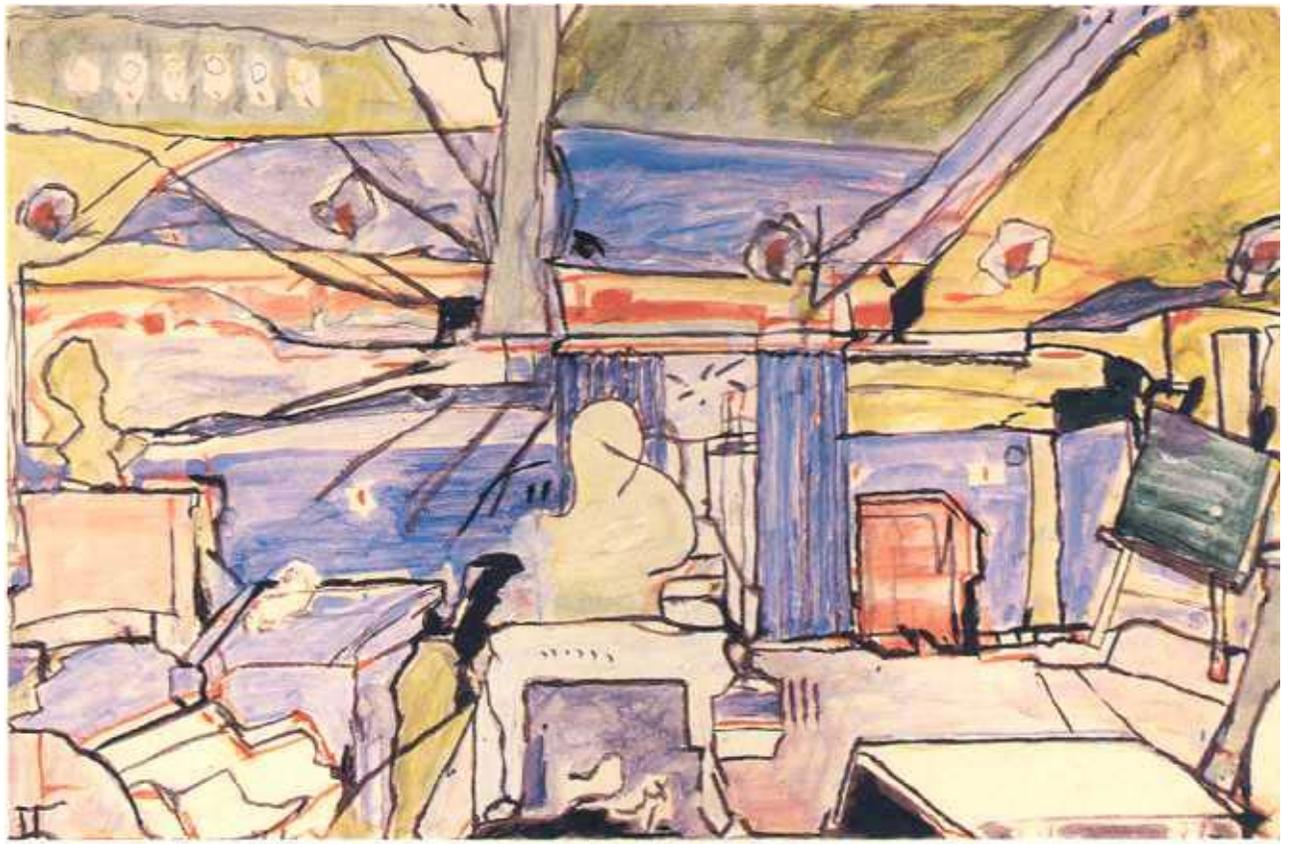


“Nós vivemos entre dois mundos, ou seja, entre dois sistemas de percepção totalmente diferentes: percepção de coisas externas, por meio dos sentidos, e percepção de coisas internas, por meio das imagens do inconsciente”. (C.G. Jung)

Mas na condição psicótica, esses dois sistemas de percepção muitas vezes se mesclam, espaço externo e espaço interno se interpenetram. A expressão plástica vai tornar visível este fenômeno psicológico através de imagens do próprio atelier de pintura.

Nise da Silveira

*Emydio de Barros
36,3 × 55,3cm
óleo sobre papel
1974*



Em busca do espaço cotidiano

O tumulto de emoções que sacudiu a psique de Fernando desestruturou as demarcações da área espacial construída pelo ego consciente. Tomado de vertigem ele tenta recuperar a realidade. A pintura vai permitir-lhe a apreensão das coisas e de grupos de coisas significativas, tornar-se-á um verdadeiro instrumento de trabalho a fim de recolocá-las e reordená-las no espaço cotidiano.

Menino pobre, criado junto a sua mãe, modesta costureira, em promíscuos casarões de cômodos, aspirava habitar numa casa somente dele, lugar íntimo e seguro. Esta casa jamais existiu. A casa de Fernando foi uma casa onírica. Ele não a sonhou vista de fora. Imaginou-a no interior, onde pudesse levar uma vida aconchegada e secreta.

Para Fernando a reconstrução do espaço cotidiano e a reconstrução do ego foram simultâneos.

Nise da Silveira

*É uma sala. É um cantinho de sala. Se
tiver grande a gente vai se perder.*

Fernando Diniz

*Fernando Diniz
45,7 × 37,7cm
óleo sobre tela
1953*



*A gente vai aprendendo de ano em ano.
Uma coisa é separada da outra.
A gente tem que saber cada parte
É para saber o valor de cada peça
saber o valor de cada pedacinho.*

Fernando Diniz

*Fernando Diniz
63,0 × 52,0cm
óleo sobre tela
1953*



Eu primeiro fiz um pedaço de cada canto e depois juntei tudo num só. É como aprender as letras a e i o u. A gente aprende uma por uma para depois juntar e fazer uma palavra. As letras são mais fáceis de juntar do que as imagens. As figuras são mais difíceis para ligar. As letras a gente sabe logo as figuras nunca se sabe totalmente.

Fernando Diniz

*Fernando Diniz
63,0 × 48,0cm
óleo sobre tela
1953*



Fernando Diniz
63,0 × 48,0cm
óleo sobre tela
1953



Abstração e geometrismo

A psiquiatria clássica de ordinário afirma que na pintura dos esquizofrênicos quase está ausente a figura humana e mesmo as formas orgânicas em geral. Predominariam a abstração, a estilização, o geometrismo. Estas características foram atribuídas a um processo regressivo que iria da desumanização, não-figurativismo, estilização, geometrismo, até a dissolução da realidade.

A expressão plástica, nesta seqüência, estaria revelando continuado esfriamento da afetividade, desligamento cada vez maior do mundo real.

Mas se o observador olhar os freqüentadores do ateliê, no ato de pintar, verá suas faces crispadas, verá o ímpeto que move suas mãos. Não seria possível aceitar a opinião estabelecida.

Se a linguagem proposicional desarticula-se funcionalmente na esquizofrenia, também o discurso em figuras narrando uma história será quase impossível e talvez indesejável no sentir do pintor. Uma outra linguagem vem então afirmar-se, mais ampla, não cingida a quaisquer convenções. Linguagem direta, força psíquica carregada de paixão e angústia.

*Isaac Liberato
29,5 × 47,5cm
guache sobre papel
1961*



No atelier de pintura o geometrismo mostrou-se significativo de esforços instintivos para apaziguar tumultos emocionais e busca de refúgio em construções estáveis.

Nise da Silveira

*Carlos Pertuis
46,0 × 38,0cm
óleo sobre papel*



Carlos Pertuis
30,5 × 32,5cm
óleo sobre papelão



Dissociação/ ordenação

A palavra sânscrita *mandala* significa círculo, no sentido ordinário dessa palavra. Na esfera das práticas religiosas e em psicologia refere-se a imagens circulares que são desenhadas, pintadas, modeladas e dançadas. Como fenômeno psicológico aparecem espontaneamente em sonhos, em certas situações de conflito e em casos de esquizofrenia.

Em regra a *mandala* ocorre em situações de dissociação ou desorientação psíquica. Em tais casos é fácil verificar como o molde rigoroso imposto pela imagem circular, através da construção de um ponto central, com o qual todas as coisas vêm relacionar-se, ou por um arranjo concêntrico da multiplicidade desordenada de elementos contraditórios e irreconciliáveis, compensa a desordem e confusão do estado psíquico. Isso é evidentemente uma tentativa de autocura que não se origina da reflexão consciente mas de um impulso instintivo.

C. G. Jung

Fernando Diniz
54,9 × 36,1cm
óleo e guache sobre papel



O afeto catalisador

Quanto mais grave a condição esquizofrênica, maior será a necessidade que tem o indivíduo de encontrar um ponto de referência e apoio. Tanto melhor se esta primeira forma de contato for se tornando uma relação de amizade.

Fernando regrediu por motivos adversos. Durante longo período suas pinturas foram garatujas caóticas. Sem dúvida tratava-se de um crônico, com mais de 15 anos de internamento, em “estado de deterioração” ou de “demenciação” na terminologia tradicional.

Mas impressionava em Fernando a fina crispação de angústia de sua face. Foi tentada então a experiência de colocar uma monitora com função exclusiva de permanecer a seu lado no atelier. A monitora, funcionava como uma espécie de catalisador, não intervinha, não opinava sobre as pinturas. Apenas ficava ali, silenciosa, numa atitude de interesse e simpatia por qualquer coisa que ele fizesse, mesmo suas espessas garatujas.

Não tardou que a situação se modificasse. Para surpresa de todos nós Fernando começa a retirar do caos onde estava mergulhado, figuras que se iam aos poucos configurando em temas japoneses. E o mais curioso é que a série da japonesa caracteriza-se pela delicadeza do desenho e leveza das cores, em contraste com a maneira habitual de Fernando pintar — pinceladas espessas e cores fortes. Esta temática parecia estranha. Mas logo se esclareceu quando Fernando disse à monitora, que ela parecia uma japonesa. E, de fato, olhos levemente rasgados, Aparecida tem distantes semelhanças com o tipo japonês, logo apreendidas por Fernando. Distantes, mas suficientes

para ajudá-lo a transpor ao outro lado do mundo, o Japão, a inacessível mulher amada que estava tão perto.

*Fernando Diniz
33,9 × 47,5cm
óleo sobre papel
1968*



O relacionamento com a monitora levou Fernando a contato muito melhor com o ambiente. Não só catalisou a coordenação de funções psíquicas e construção de sínteses em torno do tema da japonesa, como religou-o ao mundo externo. Nesse período pintou uma série de paisagens ao ar livre, que refletem bem de perto o mundo real.

A volta à realidade depende em primeiro lugar de um relacionamento confiante com alguém, relacionamento que se estenderá aos poucos a contatos com outras pessoas e com o ambiente.

Nise da Silveira

*Fernando Diniz.
47,5 × 75,6cm
óleo sobre tela
1970*



Temas míticos

Foi a freqüente reversão, na esquizofrenia, a formas arcaicas de representação, que me fez primeiro pensar na existência de um inconsciente não apenas constituído de elementos originariamente conscientes, que tivessem sido perdidos. Mas que possuísse também um estrato mais profundo, de caráter universal, estruturado por conteúdos tais como os motivos mitológicos típicos da imaginação de todos os homens.

Os mitos são expressões simbólicas de dramas internos, inconscientes, que revelam a natureza da psique.

C.G. Jung

O tema mítico de Dafne

Apolo apaixona-se pela ninfa Dafne, filha do Rio Ladão e da Mãe Terra. Ela se esquivava, mas o deus não aceita ser recusado. Apolo persegue Dafne. Fugindo sempre, a ninfa busca refúgio junto de sua mãe, a Terra, que a acolhe e a metamorfoseia em vegetal.

Por estranho que pareça, Adelina, modesta mestiça do interior do Estado do Rio, reviveu o mito da ninfa grega Dafne. Numa situação conflitiva, ela se rendeu e disse: “Eu queria ser flor.”

O mito de Dafne exemplifica a condição da filha que se identifica tão estreitamente com sua mãe, a ponto dos próprios instintos não lograrem desenvolver-se.

É nos mitos que se acham condensadas e polidas em narrativas exemplares as imaginações criadas pela psique quando vivencia situações típicas muito carregadas de afeto.

Nise da Silveira

*Adelina Gomes
48,1 × 33,0cm
guache sobre papel
1955*

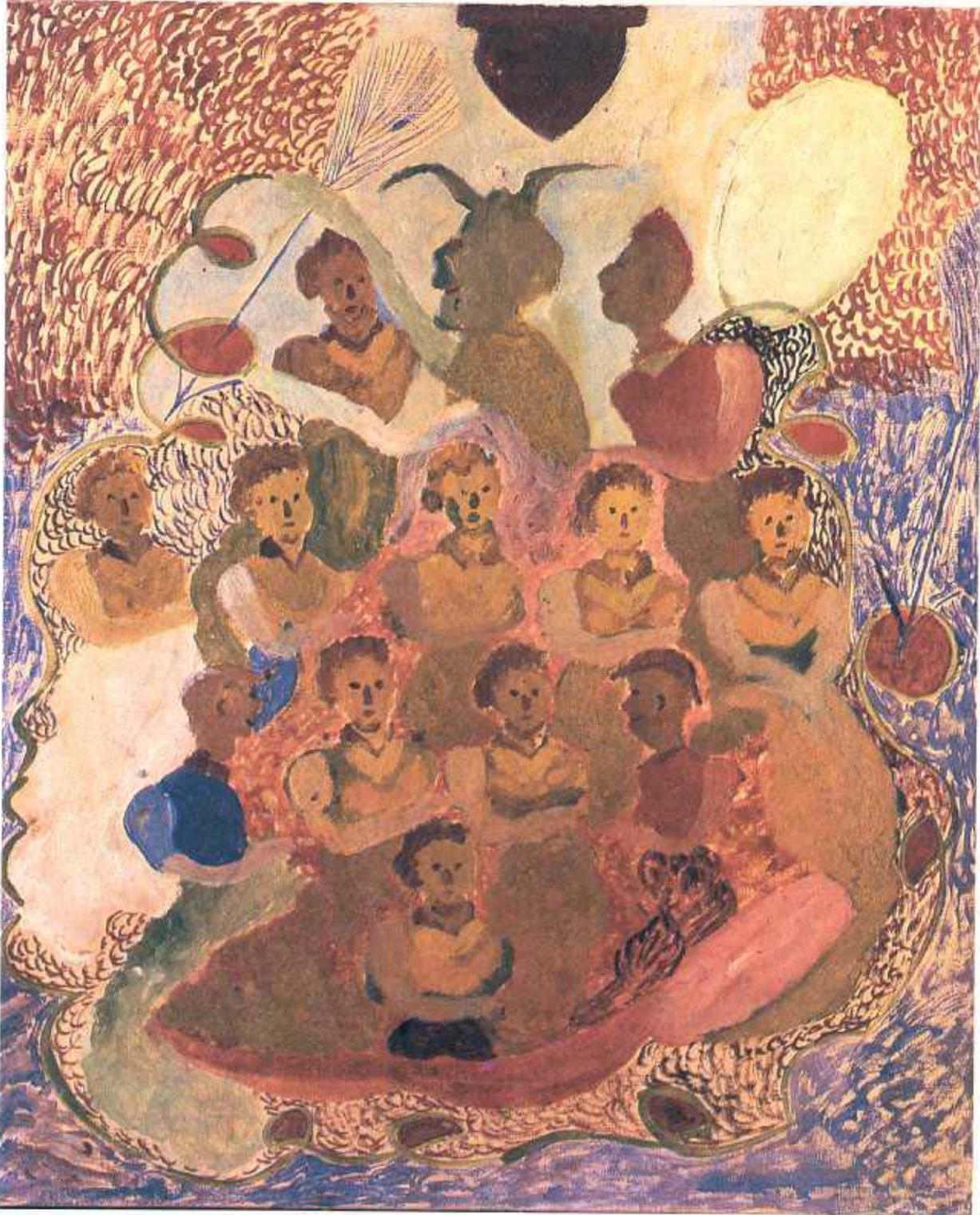


O tema mítico de Dionisos

Nos profundos e intrincados labirintos da psique vivem ainda os deuses pagãos. Dois mil anos de cristianismo representam apenas a superfície. Pesquisas arqueológicas e pesquisas psicológicas são trabalhos paralelos feitos em áreas diferentes.

Dionisos manifesta-se em nítidas imagens sob múltiplos aspectos de sua natureza dual — jovem e velho, bissexuado, animalesco, orgiástico, frenético, o inventor do vinho, dom deste deus aos homens para ajudá-los a provar, embora fugazmente, a euforia da embriaguez e até mesmo o êxtase religioso.

Carlos Pertuis
45,7 × 37,6cm
óleo sobre tela
1959



O tema mítico do Sol

Nos últimos anos que precederam a morte de Carlos suas pinturas giraram cada vez mais em torno do tema mítico do Sol.

Ressaltam, entre estas imagens, figuras masculinas de grandes proporções providas de coroa e outros atributos divinos bastante próximos de descrições de Mitra, deus indo-persa, dadas por seus adeptos.

Mitra é um deus solar e herói cujo mito narra a dolorosa procura da consciência que o homem de todos os tempos vem representando sob mil faces.

Carlos Pertuis
36,5 × 55,3cm
lápiz cera sobre cartolina
1975



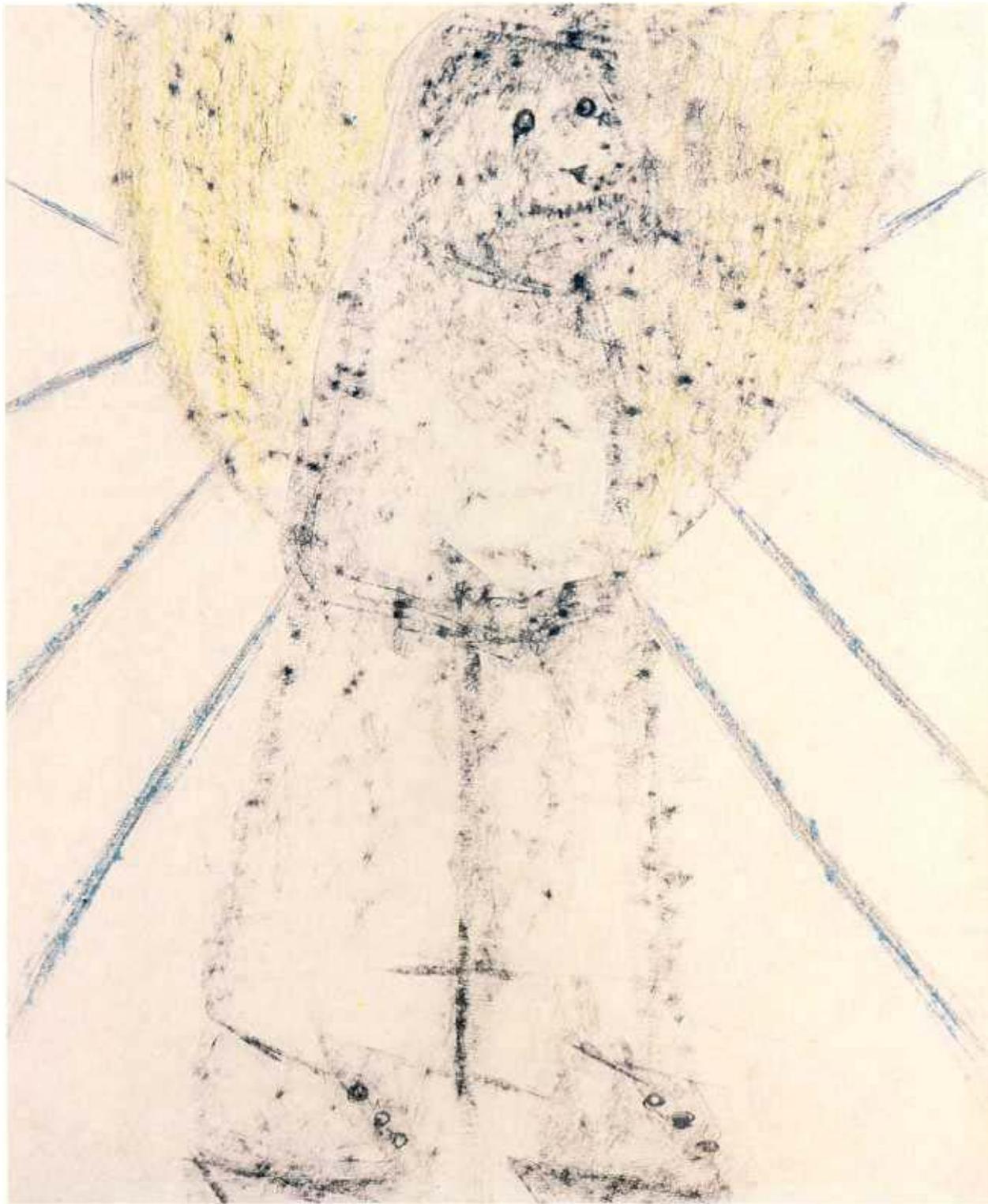
Através de longos percursos na escuridão, tal como aconteceu a Carlos, surge, como um fio condutor, fio tênue que às vezes parece ter se partido e ter sido tragado pelo abismo, o “Princípio de Horus”, isto é, o impulso para emergir das trevas originais até alcançar a experiência essencial da tomada de consciência.

O princípio de Horus rege todo o desenvolvimento psicológico do homem e é tão forte na sua aparente fraqueza, que se mantém vivo mesmo dentro do tumulto da psique cindida, por mais grave que seja sua dissociação.

Esta afirmação resume toda a minha experiência de 40 anos no hospital psiquiátrico.

Nise da Silveira

*Carlos Pertuis
51,2 × 41,9cm
lápiz cera sobre cartolina
1975*



Que é a ruína esquizofrênica?

Os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas — que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana.

Antes que se procurasse entendê-los, concluiu-se que tinham afetividade embotada e a inteligência em ruínas. Hoje está demonstrado que mesmo após longos anos de doença a inteligência pode conservar-se intacta e a sensibilidade vivíssima. E aqui estão para prova os nossos artistas: Emygdio, internado há 25 anos; Raphael, doente desde os 15 anos de idade, ambos sob o diagnóstico de esquizofrenia.

Nise da Silveira

Uma das funções mais poderosas da arte — descoberta da psicologia moderna — é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal.

As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, constituindo em si verdadeiras obras de arte.

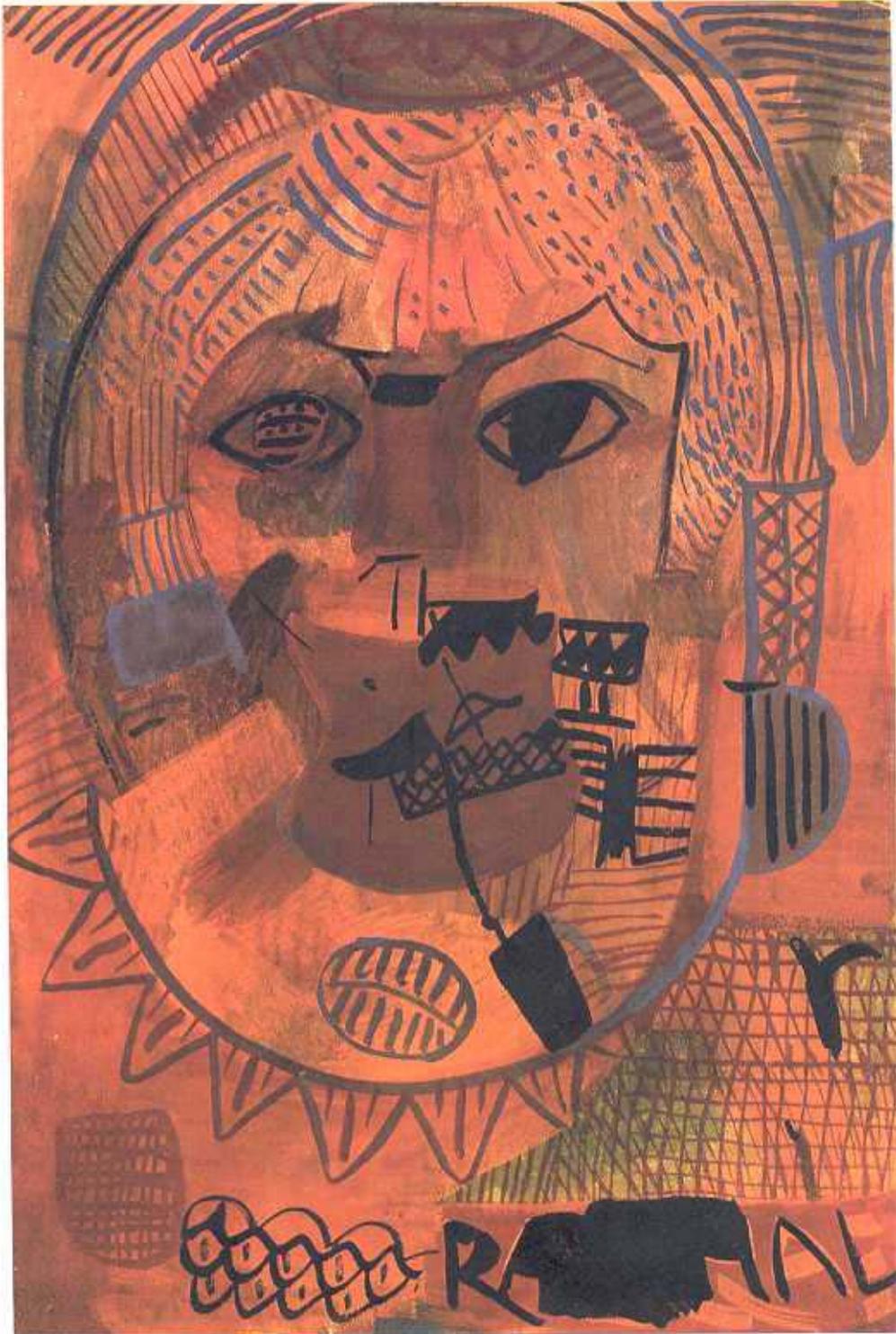
Mario Pedrosa

Emygdio de Barros é talvez o único gênio da pintura brasileira. Um gênio não é pior nem melhor que ninguém. Com respeito a ele não há termo de comparação: um gênio é uma solidão fulgurante, ultrapassa as medidas e as categorias. Não é possível defini-lo em função de escolas artísticas, vanguardas, estilos, metiê. Com relação a Emygdio podemos afirmar que raramente alguma obra pictórica foi capaz de nos transmitir a sensação de deslumbramento que recebemos de seus quadros.

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

Ferreira Gullar

Raphael Domingues
50,0 × 33,3cm
óleo sobre papel



Em Raphael dá-se a fusão desses dois elementos supremamente desinteressados: o jogo e o ornamento.

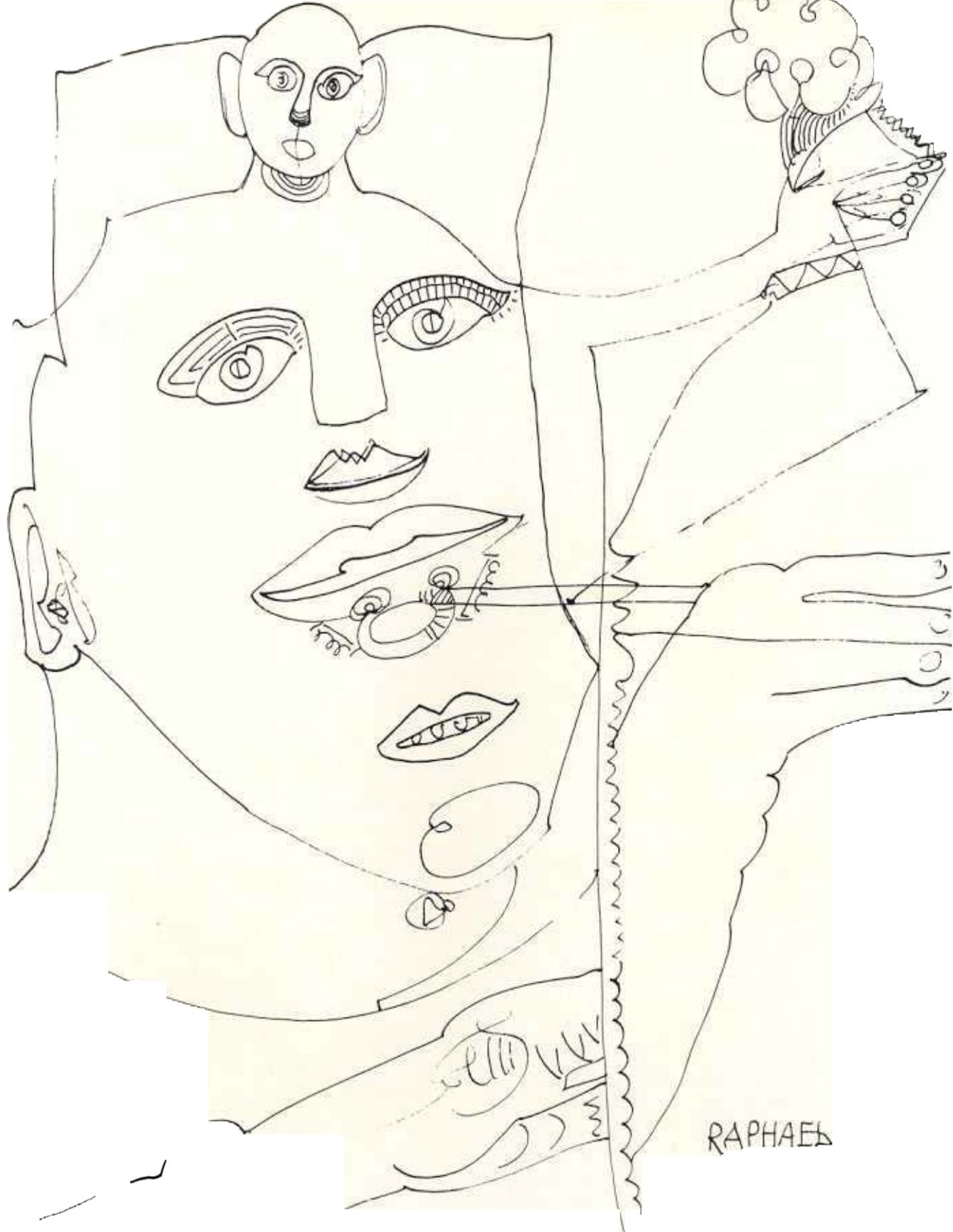
Sua linha é a projeção de uma mímica gratuita. Obedece a um ritmo misterioso que não nasce na tela nem se limita ao plano da composição. É afirmação pura. Não tem assunto, morrendo e nascendo ali mesmo, sem outra finalidade que a de realizar-se em pureza, em graça, harmonia, finura.

Nunca o misterioso “como” da elaboração da forma foi mais concretamente visível do que em Raphael, pois nele é que se percebe de que profundezas da personalidade vem ela.

Que fez o destino a um ser extraordinário como Raphael? Tentou expulsá-lo da vida, trancando-lhe de saída a mocidade. Engenho de Dentro, felizmente, recolheu os seus restos de personalidade, permitindo que ele ao menos fizesse uso de parte de seu aparelho de percepções. E o que com este fez é sem par na história da criatividade humana.

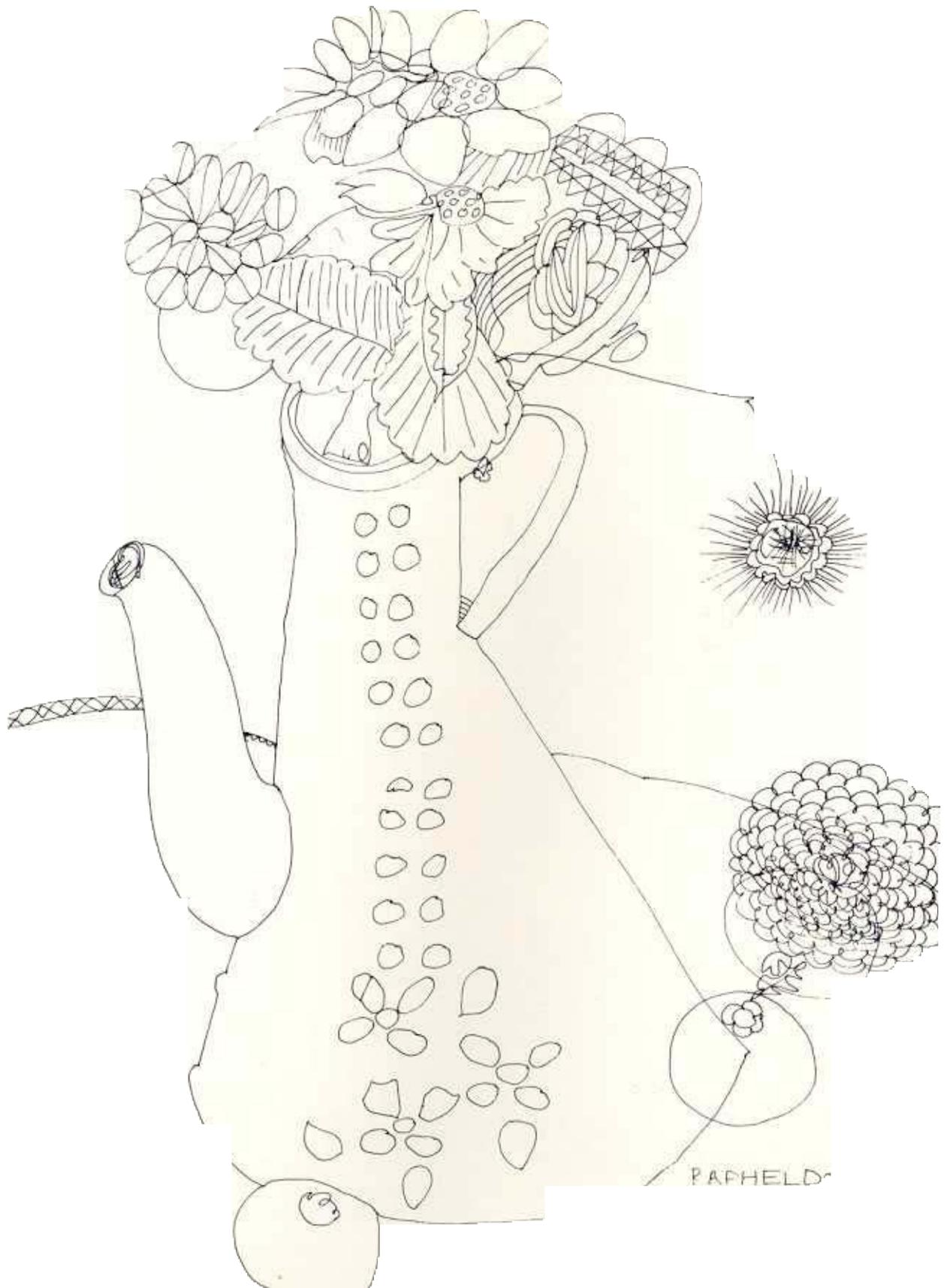
Mario Pedrosa

*Raphael Domingues
48,0 × 31,7cm
bico de pena sobre papel
1949*



RAPHAEL

Raphael Domingues
48,0 × 31,6cm
bico de pena sobre papel



40 anos de experiência em terapêutica ocupacional

A terapêutica ocupacional que utilizamos é intencionalmente diferente daquela empregada de hábito nos nossos hospitais. Desde o início nossa preocupação foi de natureza teórica, isto é, a busca de fundamentação científica onde firmar estrutura para a prática da terapêutica ocupacional.

Nosso objetivo era fazer da seção de terapêutica ocupacional um campo de pesquisa onde diferentes linhas de pensamento se encontrassem e se pusessem à prova. Essa idéia fracassou completamente.

Nem na teoria, nem na prática, nosso plano de trabalho encontrou ressonância favorável. Nossa orientação quebrava velhos preconceitos, e era demasiado ambiciosa, pretendendo que a terapêutica ocupacional fosse aceita, se corretamente receitada, de acordo com a realidade pessoal de cada doente, como um legítimo método terapêutico e não apenas uma prática auxiliar e subalterna.

Qual seria o lugar da terapêutica ocupacional no meio do arsenal constituído pelos choques elétricos que determinam convulsões pelo coma insulínico, pela psicocirurgia, pelos psicotrópicos que aprisionam o indivíduo



A Seção de Terapêutica Ocupacional desenvolveu-se progressivamente até instalar 17 núcleos de atividades



Todas as atividades estimulavam a capacidade de expressão de seus frequentadores



Oficina de encadernação onde se realizou uma pesquisa sobre a capacidade de aprendizagem do esquizofrênico

numa camisa de força química? Um método que utilizava como agentes terapêuticos pintura, modelagem, música, trabalhos artesanais, logicamente seria julgado ingênuo e quase inócuo. Valeria, quando muito, para distrair os internados ou para torná-los produtivos em relação à economia dos hospitais.

Por que a terapêutica ocupacional, adequadamente orientada, não teria um papel a desempenhar, no tratamento de esquizofrênicos, como modalidade de psicoterapia?

Este método, se utilizado com intenção psicoterápica, seria mesmo o mais viável para aplicação individualizada nos hospitais públicos sempre superpovoados.

A experiência em Engenho de Dentro demonstra a validade da terapêutica ocupacional tanto no campo da pesquisa do processo psicótico quanto na prática do tratamento.

Desde 1946, quando foi iniciada a nova fase da terapêutica ocupacional começaram as tentativas de produzir mudanças no ambiente hospitalar, pequenas que fossem, por intermédio da terapêutica ativa.

A comunicação com o esquizofrênico, nos casos graves, terá o mínimo de probabilidades de êxito se for iniciada no nível verbal de nossas ordinárias relações interpessoais. Isso só ocorrerá quando o processo de cura já se achar bastante adiantado. Será preciso partir do nível não verbal. É aí que se insere a terapêutica ocupacional, oferecendo atividades que permitam a expressão de vivências não verbalizáveis por aquele que se acha mergulhado na profundidade do inconsciente, isto é, no mundo arcaico de pensamen-



Festa junina no Odilon Gallotti dirigida pela Dr.^a Alice Marques dos Santos, entusiasta da terapêutica ocupacional



O museu surgiu dos ateliers de pintura e modelagem instalados em situação de igualdade ao lado de vários outros setores. Essas atividades revelaram-se de grande interesse científico por permitirem menos difícil acesso ao mundo interno do esquizofrênico, sempre tão hermético

tos, emoções e impulsos fora do alcance das elaborações da razão e da palavra.

Dentre as várias atividades ocupacionais verificamos que pintura e modelagem permitiam mais fácil acesso ao mundo interno do esquizofrênico. E este é o nosso principal objetivo não só como um problema teórico mas também necessário ao tratamento, uma vez que teríamos que encontrar a atividade adequada à condição psíquica em que se encontra o indivíduo.

Além disso já havíamos verificado, desde 1948, que pintura e modelagem tinham em si mesmas qualidades terapêuticas, pois davam forma a emoções tumultuosas despotencializando-as e objetivavam forças auto-

curativas que se moviam em direção à consciência, isto é, à realidade. Foi por estes dois motivos: compreensão do processo psicótico e valor terapêutico, que da Seção de Terapêutica Ocupacional nasceu o Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurado em 20 de maio de 1952, numa pequena sala.

O método de trabalho no museu consiste principalmente no estudo de séries de imagens. Isoladas parecem sempre indecifráveis. Com surpresa verificar-se-á então que nos permitem acompanhar o desdobramento de processos intrapsíquicos.

Pinturas de um mesmo autor, tal como os sonhos, se examinadas em séries, revelam a repetição de motivos e a existência







Inauguração das novas instalações do Museu de Imagens do Inconsciente em 1956. Na foto os professores Henry Ey, Ramon Sarró, Lopez Ibor. Doutores Pierre Le Gallais e Nise da Silveira. Representantes do Ministro da Saúde e da Embaixada da França. Já naquela data, segundo escreveu o Professor Lopez Ibor, o Museu “reunia uma coleção artística psicopatológica única no mundo”.

de uma continuidade no fluxo de imagens do inconsciente. Não raro verifica-se que essas séries contêm significações paralelas a temas míticos. Isto porque a peculiaridade da esquizofrenia reside na emergência de conteúdos arcaicos que configuram fragmentos de temas mitológicos.

Essas pesquisas de paralelos históricos têm importância tanto teórica quanto prática. A tarefa do terapeuta será estabelecer conexões entre as imagens que emergem do inconsciente e a situação emocional que está sendo vivida pelo indivíduo.

O trabalho no atelier revela que a pintura não só proporciona esclarecimentos para compreensão do processo psicótico mas constitui igualmente verdadeiro agente terapêutico. É uma constatação empírica, repetidamente verificada no nosso atelier.

As imagens do inconsciente objetivadas na pintura tornam-se passíveis de uma certa forma de trato, ainda que não haja nítida tomada de consciência de suas significações profundas. Retendo sobre cartolinas fragmentos do drama que está vivenciando desordenadamente, o indivíduo dá forma a suas emoções, despotencializa figuras ameaçadoras.

O Museu de Imagens do Inconsciente, nas palavras de Mario Pedrosa, “é mais do que um museu, pois se prolonga de interior a dentro até dar um atelier onde artistas em potencial trabalham, criam, vivem e convivem.

Ali, de início, se foi reunindo ao acaso todo um grupo de enfermos — esquizofrênicos — tirados do pátio do hospício para a Seção de Terapêutica Ocupacional, desta para o atelier, do atelier para o convívio, onde passou a gerar-se o afeto e o afeto a estimular a criatividade.”

Mostrando em incontáveis documentos as vivências sofridas pelos esquizofrênicos, bem como as riquezas de seu mundo interior invisíveis para aqueles que se detêm apenas na miséria de seu aspecto externo, o trabalho realizado no Museu de Imagens do Inconsciente aponta para a necessidade de uma reformulação da atitude face a esses doentes e para uma radical mudança dos tristes lugares que são os hospitais psiquiátricos.

Apesar da vitalidade que a Seção de Terapêutica Ocupacional infundia ao Centro Psiquiátrico e do reconhecimento internacional do museu, a psiquiatria brasileira não os acatava com seriedade.



Participação do museu no II Congresso Internacional de Psiquiatria, Zurique, 1957. C. G. Jung inaugura a exposição brasileira. Examinou com vivo interesse as imagens arquetípicas pintadas espontaneamente num hospital de terra tão distante

Por esse motivo a Seção de Terapêutica Ocupacional e o museu não têm personalidade definida dentro da Dinsam — Divisão Nacional de Saúde Mental — apesar do decreto do Presidente da República Jânio Quadros, nº 51.169, de 9 de agosto de 1961, que institui a Seção de Terapêutica Ocupacional e de Reabilitação (STOR) incluindo-a entre os órgãos centrais do Serviço Nacional de Doenças Mentais do Ministério da Saúde.

Anos depois o Ministro da Saúde Mário Machado de Lemos, impressionado com uma visita feita ao museu, baixou a Portaria nº 319/BSB de 22 de novembro de 1973, com a mesma finalidade. A Portaria nº 319, à semelhança do Decreto Presidencial nº 51.169, nunca foi posta em vigor.

Em 5 de dezembro de 1974, a fundação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMII) constituiu acontecimento de grande importância para o museu, diremos mesmo, para sua sobrevivência. A SAMII resultou da aproximação, centralizada pela educadora Zoé Noronha Chagas Freitas, de um grupo de pessoas altamente qualificadas que mostravam interesse pelas atividades do museu.

A Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente vem dando constante ajuda ao museu pela participação em projetos de trabalho que envolvem: acondicionamento do acervo, restauração e conservação de obras, exposições, publicações, audiovisuais, filmes, etc. Essas realizações se devem muito à eficiente atuação de seus respectivos presidentes: Eduardo Portella, Aluísio Magalhães, Anna Letycia Quadros. Esses projetos têm contado com o apoio do Ministério da Saúde e de outros órgãos públicos tais como Ministério da Cultura, Finep, Funarte, Rio-Arte.

A grande onda obscurantista que invadiu a psiquiatria atual através dos neurolépticos fabricados em doses crescentes pelos laboratórios multinacionais foi sufocando o exercício das diferentes atividades criadoras



Desde julho de 1968 funciona como atividade do museu um grupo de estudos que tem por principal objetivo o acompanhamento do processo psicótico através de imagens apresentadas em exposições semestrais ou anuais

que caracterizavam, no seu largo sentido, os setores ocupacionais, aprisionando o doente numa verdadeira camisa de força química. E ainda mais, essas altas dosagens produzem sintomas característicos de uma grave doença neurológica: a síndrome parkinsoniana.

Assim, foram varridos do hospital os vários setores ocupacionais da STOR. Apenas conseguimos segurar o atelier de pintura, origem do museu, e algumas oficinas de apoio anexas às atividades plásticas.

Os propalados efeitos curativos dos psicotrópicos são ilusórios. Diminuem o tem-

po de internação, mas o número de reinternações não se modificou. O objetivo de todo tratamento psiquiátrico não pode mais continuar sendo a transitória remoção de sintomas, meta característica do modelo médico.

A complexidade de condições psíquicas ainda muito mal conhecidas, que se afastam das linhas ditas normais, transbordam do modelo médico e levam ao estudo, aberto por Artaud, dos diferentes estados do ser, segundo demonstram os temas desta exposição.

Nise da Silveira (1987)

EXPOSIÇÃO:
OS INUMERÁVEIS ESTADOS DO SER

PATROCÍNIO

Ministério da Cultura
Ministro Celso Furtado

Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural
Secretária Vera Pedrosa
Secretária Marisa Ricupero

REALIZAÇÃO

Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente
Presidente Anna Letycia Quadros

APOIO

Ministério da Saúde
Ministro Roberto Santos

Centro Psiquiátrico Pedro II
Diretor Dr. Manoel da Paixão Santos Faustino

Museu de Imagens do Inconsciente
Diretor Dr. Luiz Fernandes Barbosa

AGRADECIMENTOS

Dr. Manoel da Paixão Santos Faustino
Dr. João Maurício de Araújo Pinho
Edison Sossai
Paulo Camargo
Martha Pires Ferreira
Jan Peze
ESTA S.A. (Empresa Saneadora Territorial Agrícola S.A.)

ORGANIZAÇÃO E MONTAGEM

Supervisão Científica
Dr.^a Nise da Silveira

Curadoria
Anna Letycia Quadros
Luiz Carlos Mello

Coordenação
Gladys Schincariol de Mello

Consultores
Ferreira Gullar
Humberto Franceschi

Equipe do Museu de Imagens do Inconsciente

Eurípedes Junior
Oedilma Neves
Vicente Mourthé
José Palhano
Agenor Pereira da Conceção
Haroldo Aquino
Sonia Regina Pereira
Lucia Maria Bisaggio Soares

Equipe do Paço Imperial

Diretor: *Paulo Sérgio Duarte*
Programação: *Vera Siqueira*
Montagem:
Ana Lucia Gonçalves
Érika Fernanda Denincasa
Fátima Contursi
Lídia Smoleanschi

Divulgação
Angela Pecego

CATÁLOGO

Projeto Gráfico: *Vera Roitman*

Editor: *Luiz Carlos Mello*

Fotografia e Consultoria: *Humberto Franceschi*

Revisão: *Joaquim da Costa*

Arte Final: *Álvaro Henrique Dias da Rocha*

Impressão: *Imprinta*

Fotolito: *Estúdio Gráfico Fotolito e Editora Ltda*

Apoio Cultural



Museu de Imagens do Inconsciente
Hospital Pedro II
R. Ramiro Magalhães 521 — Tel.: 592-3242 — ramal 196
Engenho de Dentro — Rio de Janeiro — RJ — Brasil

Impresso em maio de 1987

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**IMAGEM E DESRAZÃO. ESTUDO DA PRODUÇÃO PLÁSTICA DE
MANOEL LUIZ DA ROSA
(1961-2002)**

Mara Evanisa Weinreb

Porto Alegre. Junho, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**IMAGEM E DESRAZÃO. ESTUDO DA PRODUÇÃO PLÁSTICA DE
MANOEL LUIZ DA ROSA.
(1961-2002)**

MARA EVANISA WEINREB

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini.

Junho,2003

E aos filhos Dênis e Juliana...

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, gostaríamos de agradecer às pessoas que estimularam e acreditaram em nossa proposta. Aos professores do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais, pelas discussões e debates enriquecedores de seus seminários. Às colegas Andréa Paiva Nunes, Claudia Zanatta e Claudia Paim, pelos debates e sugestões de leituras. Ao professor orientador José Augusto Avancini, por incentivar nossa proposta e a Analice Dutra Pillar, pelas sugestões de enriquecimento ao trabalho.

Ao Centro de Desenvolvimento da Expressão, CDE, na pessoa de sua diretora Lieze Serpa, pela disponibilização do acervo de Manoel Luiz da Rosa.

A Marisa Silva pelos esclarecimentos e orientações quanto à história do CDE e revisão de texto.

A Luiza Coutinho, Rita Patucci e Susana Senna pela disposição de livros e incentivo.

A Bárbara Neubarth por nos apresentar as oficinas de arte do Hospital Psiquiátrico São Pedro e seus ilustres freqüentadores, entre eles Verinha e “Sorriso”.

Ao Centro de orientação e Preparação para o Trabalho, COPA, unidade da Fundação e Articulação de Desenvolvimento de Políticas Públicas para Pessoas Portadoras de Deficiências e Altas Habilidades, FADERS na pessoa de sua bibliotecária Maria Cristina S. da Silva por valiosas contribuições.

Aos familiares de Manoel, a mãe dona Mosa e Zuleika, irmã e tutora que autorizaram e acreditaram em nossa proposta. A todos os que prestaram depoimentos, escritos ou falados: Darci Silveira dos Anjos- guarda vigia do CDE, Ivone Rosa Costa- irmã de Manoel, Gislaine Meireles- atual professora, Francisca Dallabona-ex-professora, Manoel Luiz da Rosa, Marisa Silva- ex-diretora do CDE, Maria Gesilda Rosa-mãe de Manoel, Zuleika Rosa-irmã e tutora, Paulina Nascimento-colega de Manoel, Rodrigo Nuñez, ex-professor do CDE e professor do Instituto de Artes Visuais da UFRGS.

Ao Museu de Imagens do Inconsciente, especialmente a Gladis Schincariol e Eurípedes Junior, pela receptividade, sugestões e disponibilidade de material de pesquisa.

A Tânia Ramos Fortuna pela pronta atenção e envio de site para consulta e a Thomás Josué Silva pela discussão, apoio e sugestões de leitura.

Agradecemos, principalmente, a Manoel Luiz da Rosa pelo interesse e participação em todas as etapas do trabalho.

A platéia viu e fica em suspenso: poderia ouvir-se uma mosca a voar. Arlequim não é imperador...Arlequim só é Arlequim, múltiplo e diverso, ondulante e plural, quando se veste e se desveste: nomeado, condecorado porque se protege, se defende e se esconde, múltipla e indefinidamente. Brutalmente, os espectadores, juntos, acabam de esclarecer todo o mistério... O tolo cabal e o louco vivo, o gênio e o imbecil, o senhor e o escravo, o imperador e o palhaço. Encantos da infância e rugas próprias dos idosos, misturados, levam a que se pergunte sua idade: adolescente ou ancião? Mas quando aparecem a pele a carne, todos descobriram, sobretudo sua mestiçagem: mulato, temperado, híbrido em geral, e em que medida? Um quarto de sangue negro? Um oitavo? E se ele não brincasse mais de rei, mesmo de comédia, daria vontade de chamá-lo de bastardo ou mestiçado, cruzado. Sangue misto, marrom, amarronzado...

Michel Serres

SUMÁRIO

RESUMO.....	13
ABSTRACT.....	14
INTRODUÇÃO	15
1 ARTE RECLUSA- A OUTRA HISTÓRIA.....	23
1.1 1º PERÍODO- A OUSADIA (1922-1949)	28
1.2 2º PERÍODO- A CONSOLIDAÇÃO (1950-1963).....	49
1.3 3º PERÍODO- O RETROCESSO (1964-1979).....	69
1.4 4º PERÍODO- A CONSAGRAÇÃO (1980-2002)	72
2 CORPO, LUGAR E ARTE	93
2.1 LUGAR DO CORPO	102
2.2 COMECEI ASSIM.....	110
2.3 CENTRO DE DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSÃO – CDE	131
2.4 ACERVO DE MANOEL LUIZ DA ROSA	135
2.5 CORPO ESTRANHO	136
3 LEITURA DAS IMAGENS DE MANOELLUIZ DA ROSA.....	143
3.1 QUATRO TEMAS	154
3.1.1 Paisagens do Cotidiano.....	160
3.1.2 Abstratos / Geométricos	183
3.1.3 O Corpo Figurado-.....	192
3.1.4 Natureza Morta	203

CONCLUSÃO	219
REFERÊNCIAS.....	229
ANEXO	230

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Albino Braz. Coleção Museu de Arte de São Paulo.....	09
Figura 2. Aurora Cursino dos Santos. Óleo s/ papelão. 80cm x 49,5cm.	17
Figura 3. Emydio de Barros.	51
Figura 4. Raphael Domingues. Nanquim sobre papel. 36cm x 27cm.	52
Figura 5. Fernando Diniz. Lápis de cera e óleo sobre papel. 55cm x 73cm.	58
Figura 6. Arthur Bispo do Rosário. O Manto da Apresentação.	73
Figura 7. Arthur Bispo do Rosário. Os 21 Veleiros.	78
Figura 8. Museu Osório César. 10 de dezembro de 1985.....	82
Figura 9. Grupo de estudos liderado por Nise da Silveira.....	87
Figura 10. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, caneta hidrocor e giz pastel. 33,5cm x 52cm. 1972.	94
Figura 11. Foto de Pablo Picasso	104
Figura 12. Arlequim.....	104
Figura 13. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 47cm x 67cm. 1977.	106
Figura 14. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Nanquim preto e giz de cera com raspagem sobre papel. 25cm x 28cm. 1986.	107
Figura 15. Pablo Picasso. Mulher deitada sobre divã. Óleo s/ tela. 81cm x 100cm.1961.	109

Figura 16. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e lápis de cera sobre papel. 25cm x 34cm. Década de 60.	111
Figura 17. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.	112
Figura 18. Mano Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Caneta hidrocor, giz de cera e colagem sobre papel, 33,5cm x 49cm. Década de 70.....	119
Figura. 19. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Guache sobre papel. 34cm x 49cm.1967.	125
Figura 20. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.	127
Figura 21. Manoel Luiz da Rosa. Praça da Matriz. Óleo s/ cartão. 50,5cm x 60,5cm, 1973.	128
Figura 22,23 e 24: Manoel Luiz da Rosa – Atelier do CDE 2003.....	142
Figura 25. Hieronymus Bosch. A Nau dos insensatos. Óleo s/ tela.	146
Figura 26. Henri Matisse. Óleo sobre tela. 89 cm x 116cm. Intériur rouge: nature morte sur table.	163
Figura. 27. Paul Klee.Aquarela. 1927.....	165
Figura 28. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Sem título. Década de 60.	166
Figura 29. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 50cm x 67cm. Década de 60.	167
Figura 30. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm x 34cm. Década de 60.	168
Figura 31. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm.Sem título. 1968.....	170
Figura 32. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.	171
Figura 33. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 39cm. 1970.	172
Figura 34. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 70.	174

Figura 35. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 39cm x 67cm. 1973.	175
Figura 36. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem, sobre papel. 30,5cm x 41cm. Década de 70.	176
Figura 37. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 67,5cm x 97cm. Década de 70.	177
Figura 38. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 54cm. 1973.	178
Figura 39. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 52cm. 1973.	179
Figura. 40. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34, 5cm x 48cm. 1980.	180
Figura 41. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 33,5cm x 48cm. 1980.	181
Figura 42. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Oito placas cerâmicas com guache. 1999.	182
Figura 43. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.	184
Figura 44. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Tinta de impressão e anilina sobre papel. 24,5cm x 34cm. Década de 60.	185
Figura 45. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1963.	186
Figura 46. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e colagem sobre papel. 21cm x 29cm. Década de 80.	187
Figura 47. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 34cmx34cm. 1996.	188
Figura 48. Paul Klee. Aquarelas, 1927.	189
Figura 49. Raphael Domingues, Guache sobre papel, 33cm x 47cm, 1946.....	190
Figura 50. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 15cm, 35,5cm. Década de 60.	191
Figura 51. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel. 34cm x 47cm. Década de 70.	192
Figura 52. Boneca Kokhesi.	195

Figura 53. Boneca Akuaba.....	196
Figura 54. Boneca Akuaba.	196
Figura 55. Paul Klee. Senecio. 1922.	197
Figura 56. Paul Klee. A Santa da Luz Interior. Litografia. 26,7cm x 38,9cm. 1921. (Coleção MAC.).....	198
Figura 57. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.....	199
Figura 58. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina, sobre papel. 34cm x 49cm. 1964.....	200
Figura 59. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 53cm. 1972.	201
Figura 60. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Recorte e colagem sobre cartão. 27cm x 27cm, Década de 80.	202
Figura 61. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Caneta hidrocor e recorte sobre cartão. 66cm x 51cm. 1986.	203
Figura 62. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 32cm x 37cm. 1966.	205
Figura 63. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34,5cm x 48cm. 1968.	206
Figura 64. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 49cm x 67cm. 1969.	207
Figura 65. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz de cera e raspagem de tinta nanquim sobre papel. 34cm 49cm. 1969.	208
Figura 66. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis, recorte e colagem sobre papel. 22cm x 47,5cm. Década de 70.	209
Figura 67. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, lápis, recorte e colagem sobre papel. 42cm x 66cm. Década de 70.	210
Figura 68. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e colagem sobre papel. 23cm x 24cm. Década de 70.	211
Figura 69. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 49cm. 1976.	212
Figura 70. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel. 32cm x 52cm. 1977.	213

Figura. 71. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1977.	214
Figura 72. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Guache Sobre papel. 33,5cm x 45cm. Década de 80.	215
Figura 73. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia sobre papel. 22,5cm x 31cm. 1982.	216
Figura 74. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Xilogravura. 27cm x 29cm. 1983. ...	217
Figura 75. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina sobre papel. 29cm x 29cm, 1987.	218

RESUMO

Esta dissertação aborda questões sobre a imagem e a desrazão construídas no contexto da história da Arte Reclusa no Brasil, desde os anos vinte do século passado, até o ano de 2002, inserindo e discutindo neste panorama um estudo sobre a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, portador de deficiência mental. Os fundamentos teóricos têm como origem as pesquisas dos pioneiros nestes estudos no Brasil, como Osório César, Nise da Silveira e Mario Pedrosa, que estimularam e apoiaram as atividades dos ateliês de arte em instituições psiquiátricas, com debates, críticas e publicações, construído assim um campo de conhecimento, conhecido como Arte e Loucura. A relevância da proposta é dada pelo destaque que se confere, hoje, aos espaços que lidam com arte em instituições da saúde, da educação e da cultura, que propiciam a reabilitação pessoal e social dos indivíduos portadores de necessidades especiais, discutindo as limitações dos indivíduos com prejuízo mental, como capazes de desenvolver uma expressão própria, e dar sentido a sua produção, no momento em que estabelecem uma comunicação com o mundo.

Estas discussões nos conduzem ao questionamento do quanto uma produção plástica pode ficar oculta no cotidiano marcado pelas relações familiares e diagnósticos insuficientes, e que não fornecem informações sobre a real condição das pessoas diferenciadas. É o caso de Manoel Luiz da Rosa, que frequentou por 41 anos, e ainda frequenta, um centro de Arte-educação livre de imposições curriculares formais, criado segundo Augusto Rodrigues. Sua produção plástica remete à expressão do corpo, como um lugar desenhado ou pintado, que cria significados, meios de apreensão do mundo e mediação com este mesmo mundo. Até o presente momento Manoel parece percorrer os caminhos da arte *savant*, *naif*, bruta, e da desrazão, mas sem pertencer totalmente a nenhuma destas categorias classificatórias. Sua produção em alguns momentos questiona conceitos teóricos a respeito da doença mental como incapacitante e limitante dos sentidos e da imaginação, onde o apelo criador não desaparece, ao contrário, muitas vezes se intensifica.

Palavras-Chave: Arte Reclusa. História. Cultura. Estudo de Caso.

ABSTRACT

This dissertation approaches subjects on the image and the disreason built in the context of the history of the Recluse Art in Brazil, since the twenties of last century, until the year of 2002, inserting and discussing in this panorama a study about the plastic production of Rosa, Manoel Luiz da, carrier of mental deficiency. The theoretical foundations have as origin the pioneers' researches in these studies in Brazil, like Cesar, Osorio; Silveira, Nise da and Pedrosa, Mario that stimulated and they supported the activities of the art workshop in psychiatric institutions, with debates, critics and publications, built like this a knowledge field, well-known as Art and Madness. The relevance of the proposal is given today by the prominence that it is checked, to the spaces that work with art in institutions of the health, of the education and of the culture, that propitiate the individuals' carriers of special needs personal and social rehabilitation, discussing the individuals' limitations with mental damage, as capable to develop an own expression, and to give sense its production, in the moment in that establish a communication with the world.

These discussions drive us to the question tags of the as a plastic production can be it hides in the daily marked by the family relationships and insufficient diagnoses, and that don't supply information it remains to the differentiated people's real condition. It's the case of Rosa; Manoel Luiz da, that frequented for 41 years, and it still frequents, a center of Art-education free from impositions formal curriculum, that was created according to the guidelines maids by Rodrigues; Its plastic production sends the expression of the body, as a drawn place or colored, that creates meanings, means of apprehension of the world and mediation with this same world. Until the present moment Manoel seems to travel the roads of the art savant, naif, gross, and of the disreason, but without belonging totally to none of these classificatory categories. Its production in some moments it questions theoretical concepts regarding the mental disease as incapacitates and limited of the senses and of the imagination, where I appeal him creator it doesn't disappear, to the opposite, a lot of times intensifies.

Word-Key - Recluse Art. History. Culture. Study of Case

INTRODUÇÃO

Nosso interesse pelo tema da imagem e desrazão consolidou-se em 1995, quando recebemos o convite para a exposição “CDE Revivências 34 anos”, com destaque para a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, aluno mais antigo e portador de necessidades especiais, do Centro do Desenvolvimento da Expressão-CDE, órgão da Secretaria de Estado da Cultura, do Rio Grande do Sul.

Desde 1993 ministrávamos oficinas de arte nos ateliês de adolescentes e crianças, desta instituição, e permanecemos lá até 1995, como aluna, trabalhando com desenho e cerâmica. Buscamos desde a década de 80, estabelecer conexões entre nossas atividades artísticas e nossa formação como psicóloga, vivenciando também ateliês de aquarela e litografia. Durante nossas atividades tivemos a oportunidade de acompanhar o desenvolvimento de alunos portadores de necessidades especiais, junto a pais e professores. Esta trajetória influenciou, sem dúvida, na escolha de nossa temática para esta pesquisa.

Na ocasião, da exposição de Manoel, surgiu a idéia de registrar sua trajetória de vida, como a análise sua produção plástica e, por três anos, realizamos um trabalho voluntário pesquisando os temas presentes em seus trabalhos e investigando questões sobre criatividade, estética e arte-educação. Durante este percurso, surgiu à necessidade de buscar um suporte acadêmico que aprofundasse e sistematizasse esta pesquisa.

Estudando a história da Arte Reclusa no Brasil, com seus desafios, inovações e dificuldades, procurei inserir a trajetória de Manoel, portador de deficiência mental, analisando sua produção plástica, desde seu início no ano de 1961, até o ano de 2002. Trabalhei com um recorte de tempo, para melhor sistematizar os estudos. A metodologia de pesquisa que adotamos, além da revisão bibliográfica no exame de registros fotográficos, vídeos, filmes e fotografias, incluiu também, consulta a catálogos, jornais, além de depoimentos de familiares, professores, colegas de Manoel e funcionários do CDE.

A consulta em seu acervo, que no ano de 2002 contava com 1100 trabalhos, foi sem dúvida um dos momentos mais exigentes da pesquisa, pois somente com uma imersão profunda em sua produção e com uma atenção de espectadora, retomando muitas vezes a seleção, é que defini a amostra, constituída por aproximadamente 118 trabalhos.

A seleção da produção plástica de Manuel Luiz da Rosa foi realizada considerando os temas mais significativos, sua interação e relacionando-os às

etapas de seu desenvolvimento criativo, bem como ao conhecimento de técnicas e materiais artísticos.

Ao buscarmos uma aproximação com o imaginário dos portadores de necessidades especiais, procuramos também resgatar a trajetória da Arte Reclusa no Brasil, uma história não oficial, pouco presente nos compêndios de história, tanto na área das artes ou na área da saúde.

Entre os autores que estudaram o tema da Arte Reclusa no Brasil, encontramos a pesquisa do médico, psiquiatra, músico e crítico de arte, Osório César, que estrutura no Hospital do Juqueri, em São Paulo, no final dos anos 40, a Escola Livre de Artes Plásticas-ELAP, com base na expressão individual, pela escolha livre de temas, ou até mesmo pela cópia. Acreditava que, para existir um processo expressivo, fazia-se necessário também o domínio da forma e o conhecimento de materiais e técnicas, como resultantes de exercícios e de uma busca constante por parte do artista, sendo sua, a tarefa de estimular e criar condições para estas atividades, contemplando também os aspectos psicológicos, durante a criação artística. E a obra de Nise da Silveira, com uma extensa pesquisa realizada junto aos doentes mentais, como a implantação de ateliês de arte para os internos e a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, no Centro Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Osório Cesar e Nise da Silveira dedicaram suas vidas à pesquisa do tema que tanto os apaixonava e desafiava. Publicaram obras, divulgaram os trabalhos dos

doentes mentais em exposições e eventos, tanto médicos como artísticos, mantendo com muita dificuldade o funcionamento dos ateliês de arte nos hospitais psiquiátricos. A atuação do crítico de arte Mário Pedrosa, com seus depoimentos e textos sobre a produção da Arte Reclusa com a qual convivia e estimulava, é valiosa contribuição. Como a denominação, Arte Virgem, englobava a produção plástica das pessoas que não pertenciam ao sistema das artes, incluindo a produção dos povos indígenas e das crianças, defendendo, entretanto, o ensino das artes, como uma necessidade da arte contemporânea.

Quando procedemos à leitura da obra, A História da Loucura, de Foucault, percebemos que conceitos sobre o que seja a loucura, bem como os espaços a ela destinados têm variado ao longo da história, diferenciando-os, também, conforme as características da cultura a que pertencem.

Assim, na Europa, durante a Idade Média, a loucura não tinha um lugar determinado. Eram considerados estranhos aos padrões sociais estabelecidos, incluindo loucos, deficientes, marginais ou leprosos. Por serem expulsos das cidades ou aldeias, para que se perdessem nos campos, tinham, portanto uma vida errante. Outras vezes eram embarcados em navios para viagens de destino incerto. Seu drama de deslocamento constante dá origem ao surgimento da “Nau dos Insensatos”, retomada, mais tarde simbolicamente, nas artes plásticas e na literatura. Encontramos, ainda em Foucault, uma expressão poética para a situação em que estão imersos os loucos ou deficientes, a “desrazão”, que contemplava insanos, os artistas, bobos da corte e o prenúncio da *comédia dell’ arte*.

Com a descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário, em 1980, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, reascenderam-se as discussões sobre a produção dos insanos, que por um longo período permaneceram reclusas. Também contribuíram para tais debates as exposições Arte Incomum, em 1981, e Arte e Loucura, Limites do Imprevisível, em 1987, com a curadoria de Maria Heloisa Ferraz.

Esta pesquisa desenvolve-se em três capítulos. O primeiro aborda a história da Arte Reclusa no Brasil, que convencionamos dividir em quatro períodos, com referências a pesquisadores e artistas que mais se destacaram em eventos, exposições e publicações, discutindo seu lugar na cultura brasileira, e à importância dos acervos e museus, dedicados a este tema.

O segundo capítulo apresenta a trajetória de Manoel Luiz da Rosa, tratando as expressões do corpo em sua produção, suas reverberações. Valemo-nos de Levi-Strauss e Mário Pedrosa que, em “Forma e Percepção Estética” fala das coisas que têm cara”, pois encontramos no acervo de Manoel um desenho de uma cesta com frutas, que lembrava um rosto sorridente. Este trabalho foi fundamental para nortear a leitura de sua produção plástica, nosso objetivo maior neste momento, sem descuidar das questões fundantes que estimularam sua trajetória.

Então buscamos o que parecia ser um processo de expressão corporal, que se refletia e se expandia em suas pinturas, desenhos, colagens e xilogravuras. Como um “álbum de lembranças”, lembranças de um passado longínquo, mas sempre presentes, aqui e agora, conforme seus próprios relatos, encontramos entre

os trabalhos de Manoel, cinco cadernos confeccionados como álbuns de fotografia, mesclando, entre seus desenhos, imagens coladas de revistas.

Neste capítulo, abordamos o contexto da instituição que Manuel vem freqüentando, incluindo depoimentos de pessoas que acompanham sua trajetória, além da descrição do seu acervo e o funcionamento dos ateliês. Para uma abordagem mais global do significado de sua produção, buscamos autores como, Henri Pierre Jeudy, Michel Serres, Marc Augé, Merleau Ponty e Rosalind Krauss, entre outros.

O terceiro capítulo inicia com reflexões sobre imagem, psicologia, psicanálise e criatividade, para a leitura das imagens de Manoel Luiz, recorrendo a autores como Gaston Bachelard, Maria Cristina Melgar, Paul Klee, Howard Gardner, Didi-Huberman, Rudolf Arheim, entre outros. A apresentação dos 41 trabalhos selecionados para uma análise formal estética, abrange seus temas mais freqüentes, como as paisagens do cotidiano, abstrações e geometrismos, o corpo figurado e a natureza morta, expresso com linhas, cores e movimento, nas colagens, monotipias, desenhos, pinturas e xilogravuras.

Hoje os discursos sobre imagem e desrazão não resultam mais em debates separados, pois seus elementos inserem-se e integram-se nas expressões da arte contemporânea, como as fragmentações, repetições e acúmulos, manifestações que encontramos nos processos criativos de Manoel Luiz da Rosa, mesclando-as umas as outras, criando um lugar mestiço nas artes, como um corpo que busca expressar o seu lugar, com a diferença, e a alteridade que lhe são próprios. E, ao contrário do

que parece ser uma leitura através da reconstrução biográfica, trata-se de uma produção artística que constrói a si mesma em um processo vital.

Para o crítico de arte, Arthur Danto, *Après le fin de l'art*, uma arte pluralista necessita de uma crítica pluralista de arte, enfatizando, também, os múltiplos caminhos da contemporaneidade na arte, ou seja, propõe-se uma crítica que não dependa de uma narrativa excludente e que se veja cada obra em seus próprios termos, referências e significados próprios, buscando entender suas manifestações plásticas.

Embora, muitas vezes, tivéssemos que lidar com a tentação de labirínticos caminhos, o fio de Ariadne nos conduziu a trabalhar com o recorte e a delimitação do campo da investigação, pois a produção plástica de Manoel levanta questões dos campos da arte, da educação, da saúde mental, de natureza social, filosófica e antropológica. Estas interações apareceram e permanecem como tramas de uma tapeçaria, onde o fio que elegemos é o da investigação estética.

Este trabalho busca aproximar a produção de Manoel Luiz da Rosa às discussões sobre Arte Reclusa, como estímulo a futuras pesquisas, por sua questão polêmica intrínseca e pela carência de publicações e pesquisas sobre o assunto. A relevância da proposta é dada pelo destaque que se confere, hoje, aos espaços que lidam com arte em instituições da saúde, da educação e da cultura, que propiciam a reabilitação pessoal e social dos indivíduos portadores de necessidades especiais, discutindo as limitações dos indivíduos com prejuízo mental, como capazes de desenvolver uma expressão própria, e dar-lhe sentido, no momento em

que estabelecem uma comunicação com o mundo.

1 ARTE RECLUSA – A OUTRA HISTÓRIA

É um erro classificar a obra de arte criada pelo doente mental, de arte degenerada ou patológica. Na expressão artística do doente, descortinamos um mundo calmo, ingênuo, rico de colorido, do qual a doença não participa como degenerescência. É, pois, uma clamorosa injustiça classificá-la como tal. O panorama artístico do doente mental tem a mesma amplitude, a mesma beleza, daquele do homem chamado normal.

Osório César

As questões que envolveram a Arte Reclusa no Brasil caracterizaram-se por iniciativas arrojadas de intelectuais, contrárias às idéias vigentes no país. Estes debates inseriam-se sempre em um contexto político-social tenso e conflitivo e passaram a contar a outra história, a história não oficial. Para elucidar estas questões convenciamos dividir esta história em quatro períodos, escolhendo os eventos mais significativos que caracterizasse o início de cada momento, contemplando as obras produzidas nas instituições totais, que eram ou ainda são mantidas em reclusão e as pessoas que se dedicaram para que estas produções alcançassem um outro olhar.

O primeiro período teria seu início na década de 20, com os debates ocorridos durante a Semana de Arte Moderna de 1922, que influenciaram os conceitos de arte, reunindo escritores, artistas plásticos e educadores, trazendo a luz os primeiros estudos da arte dos loucos no Brasil.

Fatos marcantes foram as iniciativas dos psiquiatras Osório César, com a publicação do livro *A Expressão Artística dos Alienados*, em 1929, e Ulisses Pernambucano, no Recife, modificando o Serviço de Assistência ao Psicopata, como diretor do Hospital da Tamarineira, em 1930, quando terminou com os calabouços, camisas de força e criou oficinas de praxiterapia. Este período também foi caracterizado por perseguições políticas e ideológicas. Com a instalação da ditadura getulista em 1930, as convicções e atuações de Osório César, Nise da Silveira e do crítico de arte Mário Pedrosa, simpatizantes do partido comunista brasileiro, os levam à prisão e ao exílio. Com o retorno dos exilados, retomam-se as atividades e a médica psiquiatra Nise da Silveira inaugura em 1946, a seção de Terapêutica Ocupacional, no Centro Psiquiátricos Pedro II. E no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em Franco da Rocha, em 1949, era inaugurada a Escola Livre de Artes Plásticas-ELAP, definindo assim os principais movimentos em relação aos alienados e sua de expressão plástica.

O segundo período inicia em 1950, quando Osório César assume a direção da ELAP. Esta foi a época da consolidação dos ateliês de arte nas instituições psiquiátricas e de intensas participações dos doentes mentais em exposições nacionais e internacionais, como a de Paris em 1950, e a de Zurique, em 1957.

É, também, quando críticos de arte como Mário Pedrosa e Osório César buscam no campo da arte e da cultura um lugar para a Arte Reclusa, em especial, com o reconhecimento de nove artistas internos no hospital de Engenho de Dentro, são inaugurados o Museu de Imagens do Inconsciente e a Casa das Palmeiras.

Este período estende-se até 1964, quando, o regime militar toma o poder no país. O terceiro período inicia, então, com um forte silêncio frente às questões de cidadania e humanização nas instituições totais, portanto, também, em relação à Arte Reclusa. Esta temática não ocuparia mais o mesmo lugar. Exemplo disto foi a deterioração da ELAP, no Juqueri, que terminou por ser desativada, e as dificuldades enfrentadas pelo Museu do Inconsciente para sua manutenção. As ações de arte nos ateliês se esvaziam, e perdem sua força nas instituições em geral.

Mas no ano de 1974, o Museu do Inconsciente recebe verbas para seu funcionamento, com a criação da Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente. Mário Pedrosa retorna ao Brasil, em 1977, e assume sua atuação cultural e política. Em 1979 é sancionada a lei que concede anistia, e centenas de exilados começam a retornar ao país. Neste período, Nise da Silveira e Osório Cesar já haviam se aposentado, sendo que Nise volta como estagiária no Centro Psiquiátrico Pedro II, sempre ativa e coordenando grupos de estudo.

Com a abertura política, também começam a se abrir as portas dos manicômios. Podemos dizer que, a partir do ano de 1980, inicia-se uma nova fase para a Arte Reclusa, um período de retomadas e de consagrações, em especial

quando a obra de Artur Bispo do Rosário, é transmitida para todo o país pela rede Globo de televisão. Adentrando as celas fortes da colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, se depararam com a “recriação do mundo” de Bispo, o Manto da Apresentação, as *assemblages*, a Cama Nave, miniaturas, estandartes, bordados, terminando assim com seus 50 anos de reclusão, para transformar-se em um patrimônio cultural.

Era o momento em que o mundo se defrontava com questões como as de gênero, raça/etnias, inclusão social, cidadania, dentre muitas outras. Estes discursos ocuparam e se mantêm até hoje em vários campos do conhecimento, muito estimulados pelos Estudos Culturais, iniciados na Inglaterra. O campo das artes vivia momentos de vanguarda com rompimentos significativos que estabeleciam, entre outros conceitos, o fim das grandes narrativas, surgindo discursos urbanos e locais.

Após a descoberta de Bispo do Rosário, merecem especial destaque iniciativas como a inauguração da Arte Incomum na XVIº Bienal de São Paulo, em 1981, quando se retomam os debates sobre arte e loucura, e as idéias de reformas anti-manicomiais, que, nos anos 60, já surgiam no mundo, sob a influencia de Laing, mas somente na década de 80 começam a ser discutidas no Brasil. A Organização Mundial de Saúde-OMS reconhece no Brasil, as iniciativas de experiências pioneiras quanto a reformas anti-manicomiais. No Rio Grande do Sul, o Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, é um dos precursores destas iniciativas. Isto, sem dúvida, revitalizava ações com arte nas instituições de saúde mental, em todo o país.

Dentre estas iniciativas, Maria Heloisa Ferraz, pesquisadora e arte-educadora, retoma o trabalho de um pioneiro, inaugurando, em 1985, o Museu Osório César, no Juqueri. Com a recuperação das obras dos artistas que freqüentaram a ELAP, cria um acervo, estabelece um espaço para exposições e recupera também as oficinas de arte, que estavam abandonadas.

Nesta época, Nise da Silveira continuava à frente de seus projetos, sendo inclusive indicada ao prêmio Nobel da Paz, em 1998, mas como em seu currículo constava o episódio de sua prisão, em 1936, não foi aceita. Veio a falecer em 1999.

A Arte Reclusa, em 2000, teve uma expressiva participação no evento chamado *Mostra do Redescobrimento, Brasil 500 Anos*, que prestigiava as artes indígena, negra, colonial e dos loucos. Apresentando-se de forma itinerante pelo país e pelo mundo, com o módulo *Imagens do Inconsciente*, incluía as obras dos artistas do Juqueri de Engenho de Dentro, e de Bispo do Rosário.

É o tempo de grandes eventos nas artes plásticas e, da continuação das reformas nas instituições totais, com seu término anunciado, surgem os serviços de atendimento ao portador de sofrimento psíquico, que passa a ser o seu usuário, inclusive de seus ateliês de arte que proliferam pelo país. Agora tratada em centros menores e com o predomínio de uma abordagem social, a doença mental passa a ser questão de todos, não mais exclusividade de um ou outro campo do conhecimento. As propostas de inclusão desafiam as mais diversas instituições, que necessitam adaptar-se às novas exigências e reciclar seus conceitos. Estas

questões mereceram destaque no III Fórum Mundial Social, em Porto Alegre no colóquio Ambiente e Patrimônio da Loucura, em 2003.

É neste contexto que inserimos para discussão a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, negro e portador de necessidades especiais, aluno de um ateliê de arte-educação, em Porto Alegre, desde 1961, com uma produção plástica de 1100 trabalhos, entre desenhos, pinturas e xilogravuras. Uma produção que recebeu, em 1995, no evento, CDE 34 Anos - Revivências, uma homenagem da instituição, que frequenta até hoje.

1.1 1º PERÍODO- A OUSADIA (1922-1949)

Nas décadas de 20 e 30, o país fervilhava com idéias e aspirações que mudariam significativamente o perfil das artes e da literatura brasileira, segundo Maria Heloisa Ferraz¹. As conseqüências deste novo momento contaminariam diversos campos, gerando movimentos sociais, políticos e culturais que vieram a constituir o Modernismo. Estas mudanças eram reflexo do panorama político mundial e das vanguardas européias que inspiraram o surgimento de núcleos partidários de tendência comunista e integralista na política.

Surge a Escola Nova na educação, nas artes o grupo antropofágico e o grupo Anta, e na área da saúde o Movimento de Higiene Mental que integraria as áreas médica, social e educacional. Anita Malfatti orientava classes para jovens e crianças em São Paulo e Mário de Andrade escrevia artigos em jornais onde incluía estudos sobre a arte das crianças.

¹ FERRAZ-TOLEDO, Maria Heloisa C. *Arte e Loucura, limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.

O Comitê Americano de Higiene Mental servia de modelo para a América Latina e no Brasil a Liga Brasileira para Higiene Mental, criada em 1922, no Rio de Janeiro. Esta, com o passar dos anos, revelou tendências fascistas, mas sua vertente em Pernambuco, liderada por Ulisses Pernambucano, em 1923, revelou propostas inovadoras, como a construção de uma escola para excepcionais. Como diretor da Tamarineira (Hospital Psiquiátrico), Ulisses eliminou calabouços e camisas de força, criou espaços de praxiterapia e uma escola para jovens psiquiatras.

Em São Paulo, surge a Liga Paulista de Higiene Mental, com sede no Hospital do Juqueri, em 1926. Fato relevante, na época, foi a criação da Sociedade Brasileira de Psicanálise, a primeira na América Latina, em São Paulo. Este era o cenário em que Osório Cesar, médico psiquiatra, músico e crítico de arte se inseria, quando a psicanálise já exercia forte influência entre os intelectuais e artistas da época, como em obras de Mário de Andrade e no Manifesto Antropofágico, de 1929.

Osório Thaumaturgo Cesar nasceu em João Pessoa no ano de 1895. Em 1912 chega a São Paulo para estudar Odontologia, mas seu maior interesse era pela medicina, curso que concluiu em 1925, na Faculdade de Medicina da Praia Vermelha, do Rio de Janeiro. Desde 1923, já trabalhava no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, demonstrando interesse pela produção plástica dos doentes mentais. O aprofundamento sobre este tema o leva a buscar subsídios nas obras de Freud, Prinzhorn e Vinchon, que na época realizavam estudos sobre questões do inconsciente e o sentido do trabalho na produção dos loucos e alienados. O estudante que chegara da Paraíba, era músico violinista e isto viria garantir sua sobrevivência imediata, como também facilitaria sua circulação na sociedade

paulista. Passa então a freqüentar as sessões de música em casas de famílias influentes, onde convive com políticos, artistas e intelectuais da época.

Suas observações das pinturas e desenhos dos doentes mentais fizeram com que se dedicasse a analisá-las sistematicamente, começando a escrever artigos para jornais e revistas e a promover debates e palestras sobre sua qualidade artística. Em 1925, publica a “A Arte Primitiva nos Alienados”. Neste artigo, afirmava que:

...a arte dos loucos possui uma estética própria, que inclui deformações e distorções figurativas, com caráter simbólico, e pode ser comparada com a “estética futurista”².

As relações da arte com a psiquiatria acontecem aproximadamente desde o século XIX, quando aparecem as primeiras referências sobre o tema. Como inspiração do romantismo, foram introduzidas nos hospitais psiquiátricos algumas novidades de natureza artística ou artesanal. Em 1906, o livro de Fritz Mohr, “A Propósito dos desenhos de doentes mentais e da possibilidade de sua utilização para fins de diagnóstico”, provoca um novo olhar sobre a produção artística dos loucos como uma expressão pessoal fundada na experiência estética. Continuando esta tendência, os estudos de Reja em 1907, Prinzhorn em 1922, com *Expressões da Loucura*, e Vinchon em 1925, com *L’Art et Folie*, discutem também os estados mórbidos e distúrbios mentais da vida de artistas consagrados.

² Osório César apud, FERAZ-TOLEDO. *Op. cit.* p 45.

Para Maria Heloisa³, a partir destas discussões, psiquiatras passaram a observar as manifestações plásticas dos esquizofrênicos, que muitas vezes surgiam espontaneamente. Desde 1925, Osório Cesar já se referia aos internos, como os artistas do Juqueri. Em suas publicações e artigos, descrevia as manifestações expressivas dos doentes mentais, como os desenhos nos muros do hospital, em terreiros entre os pavilhões, desenhos a carvão ou com instrumentos pontiagudos, e mais o trabalho artesanal, que já acontecia no Juqueri, desde 1927, como as bonecas e os bordados feitos pelas mulheres internas. A Charanga Hebefrênica, regida por Osório Cesar, era formada por um grupo de internos que tinham alguma noção de música. Apresentava-se em datas festivas para os visitantes, e era surpreendente que possuíssem um repertório de valsas, tangos e maxixes. Mesmo que alguns pacientes tivessem crises epiléticas, durante as apresentações, os outros internos prosseguiam com a música como se nada tivesse ocorrido.

Ao mesmo tempo em que o conceito de esquizofrenia ganhava espaço de discussão, surgiam no campo das artes, as vanguardas artísticas. Estes movimentos encontraram seu auge nas primeiras décadas do século XX, como o expressionismo, o surrealismo, o cubismo e o dadaísmo, que acreditavam na liberdade estética da criação artística. Especialmente o surrealismo, com suas concepções como a valorização das experiências oníricas e o automatismo psíquico, coincidindo com o imaginário do esquizofrênico.

O cubismo, com suas sobreposições, desmembramento do corpo e as metamorfoses de Picasso, onde touros mesclam-se com formas humanas, e o

³ FERAZ-TOLEDO. *Op. cit.*

expressionismo, valorizando a espontaneidade e liberdade de criação, tornam o meio cultural receptivo às produções expressivas dos loucos, das crianças e dos primitivos. Na área da educação, estes conceitos também eram questionados, principalmente em relação ao ensino das artes nas escolas.

Osório Cesar e Durval Marcondes publicam o artigo Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual. Este artigo de 1927 apresenta seis ilustrações com desenhos de pacientes analisados através das teorias de Freud e Jung. Neste mesmo ano, Osório Cesar publica, com J. Penido Monteiro, Contribuições para o estudo dos simbolismos nas artes. Estes artigos foram publicados em revistas médicas de circulação restrita na época, quando a maioria das obras era importada e no idioma original.

No ano de 1929, Osório Cesar edita o livro “A Expressão Artística nos Alienados”, com 84 ilustrações, onde analisa pinturas, esculturas e poesias de pacientes do Hospital Juqueri. A obra inicia com um histórico sobre autores que discutiam o tema da arte dos alienados, como Lombroso, Dantas e principalmente, Prinzhorn.

O livro faz um estudo comparativo entre grupos de expressão artística com características simbólicas, de espontaneidade e formalização, como a expressão plástica dos loucos, crianças, povos primitivos (indígenas, e povos da pré- história), arte medieval, japonesa e africana. A repercussão do livro foi muito positiva junto ao meio intelectual e artístico, e Osório Cesar recebe de Franco da Rocha, primeiro

diretor do Hospital Psiquiátrico do Juqueri, incentivo para continuar pesquisando o tema.

Sigmund Freud recebe uma cópia preliminar de “A Expressão Artística nos Alienados” e parabeniza Osório Cesar através de uma carta. Diante do interesse pela psicanálise revelado no trabalho, solicita uma cópia em alemão para publicar na revista *Imago*. Esta carta encontra-se hoje nos arquivos do Museu Osório Cesar.

Estamos na década de 30, quando se instala o governo Getulista. E conseqüentemente, o processo cultural, as mudanças sociais e econômicas em andamento sofrem um abalo com o surgimento de instituições de pressão política como o Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP, e perseguições políticas e artísticas, culminando com várias prisões.

Personalidades como Oswald de Andrade, Patrícia Galvão (Pagu), Osório Cesar e Tarsila do Amaral foram obrigadas a esconderem-se, devido a perseguições políticas e alguns são exilados. Em meio a toda esta ebulição, no ano de 1933, surgia o “Clube dos Artistas Modernos”, conhecido como CAM. O clube realizava conferências e debates entre médicos, artistas e intelectuais da época, culminando, por fim, com um evento inédito e muito polêmico, a inauguração da “Semana dos Loucos e das Crianças”, inicialmente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro.

Flávio de Carvalho fazia assim uma provocação à estética da Escola Nacional de Belas Artes. Neste evento, Osório Cesar proferia a palestra intitulada Estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados, com uma exposição

de artes cujas obras faziam parte da coleção de desenhos dos pacientes do Hospital Psiquiátrico Juqueri.

O evento provocou muita inquietação por parte do público, que questionava seus organizadores. Após este evento, Osório Cesar, em 1934, edita outro livro, intitulado; “A Arte nos Loucos e Vanguardistas.” Nesta obra, ele compara as estéticas dos loucos e dos artistas modernos.

Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Flávio de Carvalho apresentavam uma estética psicológica influenciada pela obra “Totem e Tabu” de Freud, segundo Maria Heloisa⁴. Na época, Flávio de Carvalho, secretário do CAM, manifestava seu repúdio pelo ensino formal das artes que não levava em consideração a importância psicológica das associações livres de idéias, reveladoras de padrões ancestrais. O interesse do médico em relação à arte dos alienados já era muito evidente, tanto por seus pronunciamentos em sua defesa, como pela ousadia junto ao público, ao confrontá-lo com produções artísticas que reportavam à realidade dos manicômios e seus asilados.

Em 1935, Osório é preso no navio, pela polícia política do Rio de Janeiro, quando retornava de um congresso médico na Rússia. Ao fim de cinco meses, quando termina seu inquérito, o delegado Fernando Luiz Vieira Ferreira surpreende ao dizer que o livro “Onde o Proletariado Dirige” honrava a cultura brasileira. Em entrevista cedida à folha de São Paulo, em 12 de agosto de 1979, a Luiz Kawall,

⁴ FERAZ-TOLEDO. *Op. cit.*

Osório César dizia que de todas as prisões, a mais temida era a da polícia política de São Paulo,...”e aquilo sim, é que era loucura⁵”.

Surgiam, em São Paulo, durante este período, novos grupos e eventos, com objetivos não apenas estéticos, mas também de resistência cultural. Quanto mais o regime oficial endurecia, mais proliferavam grupos de resistência, que reuniam pessoas de origem mais humilde, e não somente a elite intelectual. Surge o Grupo Santa Helena, Família Artística Paulista e o Grupo Cultura Musical, reunindo artistas e intelectuais.

Em Recife, Ulisses Pernambucano, primo e amigo de Gilberto Freire, que defendia as minorias marginalizadas, as crianças excepcionais, os doentes mentais e os adeptos de seitas africanas, é acusado de subversão, ficando detido por 60 dias na Casa de Detenção do Recife. Ulisses veio a falecer prematuramente em 1943, com 51 anos.

Osório Cesar e Pernambucano acreditavam no acompanhamento artístico junto aos doentes mentais, baseado na expressão individual, na livre escolha de temas ou na cópia natural. Aliavam a isto o conhecimento do uso dos materiais com apoio e estímulo de um orientador, que não interferia diretamente nas produções. Estas seriam as condições favoráveis à criação artística dos internos do Juqueri em São Paulo, e que serviram também de diretriz para a criação da seção de Terapêutica Ocupacional, no Rio de Janeiro.

⁵ Depoimento de Osório Cesar à Lisbeth. R. Gonçalves em 05/03/75, apud Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, *Op. cit.*, p.49

Na época, nas oficinas de arte, os materiais usados eram de extrema simplicidade, assim como ainda são hoje em muitas oficinas de instituições psiquiátricas. Tratava-se basicamente de lápis, retalhos de papel e pano e até mesmo os muros do hospital serviam como suporte. Quando não havia tintas, eram improvisadas. As convicções de Osório Cesar distanciavam-se muito das técnicas artesanais e aproximavam-se das idéias da Escola Nova e das concepções de John Dewey e Herbert Read. Nise da Silveira instituía nesta época ateliês de arte nas seções de terapêutica ocupacional, no Hospital Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro, também inspirada nestes autores.

Em seus artigos, costumava escrever sobre a análise psicológica da produção dos internos do Juqueri, História da Arte, a função dos museus e análise da obra de arte. No artigo “Psicose e Esquizofrenia,” publicado no Estado de São Paulo, em 1944, o autor desenvolve uma análise psicanalítica a respeito da criação artística dos doentes mentais.

O processo de criação artística pela inspiração tem, pois, analogia com os sonhos e com certos atos psicológicos do subconsciente, ligados ao êxtase místico, às visões e às alucinações hipnagógicas. Também nas moléstias mentais... Encontramos uma forma particular bastante curiosa de criação artística ou poética. Esse processo de criação artística vem todo ele do inconsciente.

A literatura e a pintura nesses doentes, estão cheias de símbolos que se espalham em suas obras numa disposição associativa paralógica. Na análise dessas obras, empregam-se os métodos psicanalíticos, os únicos aconselháveis para a decifração da rica simbologia que eles encerram. Como nos sonhos, também nas obras de arte encontram-se dois elementos primordiais que servem de orientação ao estudo psicanalítico; o conteúdo manifesto e o conteúdo latente⁶.

⁶ CESAR, Osório. Psicoses e Esquizofrênias. São Paulo, *Jornal O Estado de São Paulo*, 22 de fevereiro de 1944. p 12. Museu de Comunicação Social, Hipólito da Costa. Porto Alegre.

Osório César realizava uma leitura estética e psicanalítica referente às produções artísticas dos internos no Hospital do Juqueri. Dentre eles, Albino Braz (Figura1), natural de Jaboticabal e interno desde 1934 permaneceu lá até sua morte, em 1950, Sua obra está hoje na Coleção Museu de Arte de São Paulo.



Figura 1. Albino Braz. Coleção Museu de Arte de São Paulo. Fonte: Maria Heloisa Ferraz.

Segundo a autora⁷, Osório César dizia que, Albino apresentava um conteúdo figurativo muito rico em símbolos e cores, classificando sua produção em quatro períodos; o primeiro é o período de sua internação, onde desenhava com lápis preto, bichos, serpentes, e figuras com trajés. No segundo já usa o lápis de cor, sendo

⁷ FERRAZ-TOLEDO. *Op. cit.* 1998.

considerado o mais original e com uma rica simbologia psicanalítica, como serpentes, bastões, aves e flores, no terceiro período há uma ênfase no desenho de animais, e muitas composições de cenas eróticas. Já no quarto período surgem cenas de paisagens, lagos, castelos e camponeses no campo.

Aurora Cursino dos Santos, de Perdizes, em São Paulo, foi internada em 1948, com 48 anos e faleceu em 1958. Mesmo sem nunca ter tido experiência artística, comenta Osório Cesar, seu desenvolvimento foi lento, devido a alucinações auditivas e neologismos em sua fala. Apreciava descrever suas pinturas, e sua temática constituía-se dos períodos de sua vida, misturados com alucinações auditivas. Para Osório Cesar seu melhor período foi quando freqüentou a Escola Livre de Artes Plásticas, com temas de sexo e violência (fig 2). A maior parte de seus trabalhos ficou na coleção do Hospital do Juqueri, aproximadamente 186 pinturas sobre papel-cartão, em sua maior parte pintada nos dois lados.

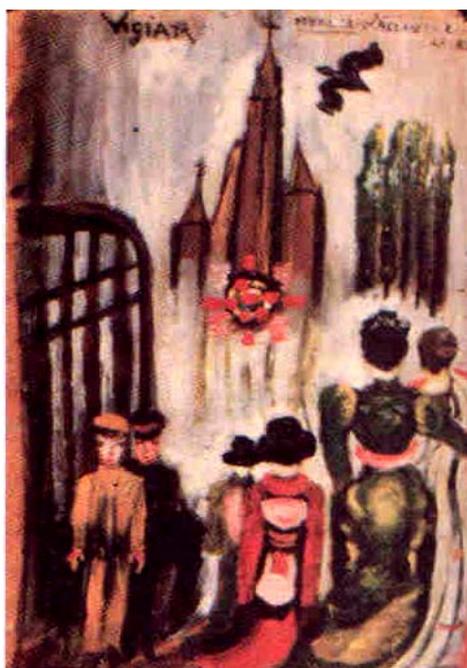


Figura 2. Aurora Cursino dos Santos. Óleo s/ papelão. 80cm x 49,5cm.
Fonte: Maria Heloisa Ferraz.

José Theophilo R. desenhista, brasileiro e internado no ano de 1944, com 24 anos. Desenhava com lápis e caixas de fósforos usando pedaços de metal como régua. Os depoimentos falam de sua forma de trabalhar, que era em silêncio e lentamente. Seu tema principal eram casas e igrejas, que se diferenciavam pela forma, tamanho e tratamento. Destacavam-se também a artistas como Braz Navas, João Rubens Garcia, Toski Todo e Ana Câmara, entre outros.

Nise da Silveira contemporânea de Osório César, e parceira na compreensão da doença mental e suas expressões artísticas, percorreu caminhos e descaminhos até encontrar finalmente a estrada que a levaria aos internos de Engenho de Dentro e sua pinturas.

Aos quinze anos de idade a jovem alagoana chegava a Salvador para cursar a Faculdade de Medicina. Em entrevista concedida a Ferreira Gullar, em 1995, comentava que...”era a única aluna mulher na Faculdade onde só estudavam homens. Cento e cinquenta e sete rapazes e uma moça⁸.”

Na época sua escolha seria considerada uma extravagância, não era muito comum às moças optarem por uma profissão, mas Nise tinha apoio familiar, em especial de seu pai, que a aconselhava não aceitar privilégios por ser mulher e olhar pelos mais fracos, o que provavelmente a motivou na defesa das causas que escolheu.

⁸ GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume - Dumará: Prefeitura, 1996. p.23.

Ao concluir o curso de medicina, preocupava-se com a condição social da mulher e sua segregação, engajando-se na União Feminina do Brasil. Seu trabalho de conclusão foi publicado pela Imprensa Oficial, com o título de “Ensaio sobre a Criminalidade das Mulheres na Bahia.”

Após a morte do pai, vem morar no Rio de Janeiro quando é então aprovada no concurso para psiquiatria da antiga Assistência a Psicopatas. Começa seu trabalho no Hospital da Praia Vermelha, onde permanece por seis anos. Lembra a Ferreira Gullar, que seria necessário fazer-se justiça com um dos fundadores deste hospital, José Clemente Pereira, então ministro de Dom Pedro II, que estava adiante de seu tempo, pois enviou instrumentos musicais para os doentes mentais, uma rabeça, uma flauta, um clarinete e uma requinta, dizendo: “Para pessoas doentes a fim de que se distraiam ou talvez se curem⁹.” Neste mesmo hospital, em 1936, é presa por posse de literatura suspeita, tratava-se de livros sobre marxismo, entre outros, pois possuía uma literatura variada. Um ano depois é posta em liberdade, pois não havia provas que a incriminassem. Na casa de detenção da rua Frei Caneca, para onde foi levada, teve como colegas de prisão, entre outros ilustres Olga Benario e Graciliano Ramos. Mais tarde, Nise seria lembrada por Graciliano Ramos em sua obra “Memórias do Cárcere.”

Viveu clandestinamente em vários estados do nordeste. Ao findar os oito anos de afastamento do serviço público, é novamente reintegrada para trabalhar desta vez no Centro Psiquiátrico Pedro II, chegando assim ao seu destino.

⁹ GULLAR, *Op cit.* p. 25.

E ao recusar-se a acionar o botão do eletrochoque, Nise criou um impasse dentro do hospital. Como dizia que não dava para aquilo, na época, o diretor, Paulo Elejade, disse-lhe que não haveria um lugar no hospital onde não aplicassem as novas tendências em psiquiatria, como o choque insulínico e o eletrochoque.

Não tenho onde botar você, todas as enfermarias seguem a linha desses medicamentos novos. Fora disso, só há a terapêutica ocupacional, que é para serventes. Sim, não havia médicos ali. Os serventes limpavam, arrumavam. Talvez houvesse um capataz qualquer que tomava conta. Eu disse; -Eu quero ir pra lá. Mas vou fazer outra coisa. Ele concordou, e disse que eu podia usar como quisesse a pequena verba destinada ao setor. Então, fui pra lá e abri a primeira sala; a sala de costura. Vieram outras pacientes para trabalhar na sala, mas não havia onde sentar. Eu disse; sentem no chão. Uma delas até era parente de José de Alencar. Foi pro chão¹⁰.

Naquele tempo os doentes eram usados para varrer, limpar vasos sanitários, servir a outros doentes e carregar as roupas para a lavanderia. Com a proposta de revitalizar aquele espaço, foram criados dezessete núcleos, incluindo oficinas de encadernação, setor de música, setor de danças folclóricas, esportes e ateliês de pintura e modelagem. Dentre os vários núcleos, as oficinas de arte eram as preferidas de Nise, tanto para sua pesquisa sobre a esquizofrenia como pela oportunidade de um outro tratamento para os doentes. Ao perceber que as atividades plásticas facilitavam a comunicação não verbal, surge em 1946 dentro da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação-S.T.O.R., no Hospital Psiquiátrico Pedro II, uma oportunidade para os doentes mentais se comunicarem através das imagens.

¹⁰ GULLAR, *Op cit* p. 46-47.

Surgiram comentários preconceituosos de seus colegas, dizendo que intencionava curar doentes mentais com garatujas. Outra crítica era referente aos bailes para os internos do hospital, chamados a gafeira da Nise. Mas as críticas a estimularam a estudar a arte como linguagem, e suas formas simbólicas, como uma nova compreensão das esquizofrenias.

Entre os teóricos da época havia muita desconfiança quanto a utilização de pintura, desenho ou modelagem como atividade em hospitais psiquiátricos. Segundo Nise, Meyer Gross afirmava que a livre expressão afundaria o indivíduo ainda mais na sua doença, alimentando-a. Para Bleuler o tratamento da esquizofrenia deveria ser baseado da reeducação do doente para que pudesse lidar com sua volta à realidade. Mas sua opção levou-a ao encontro da doença e não na sua supressão, iniciando seus estudos com a psicanálise de Freud,..”Em vez de ir contra o sintoma, enfatizará as atividades que se desenvolvem no mesmo sentido dos sintomas¹¹.”

A criação de diversas oficinas teve como inspiração inicial um serviço de terapêutica ocupacional de um hospital infantil, na Alemanha, que incluía atividades variadas além dos procedimentos clínicos. Era também admiradora da psicologia de Carl Jung, especialmente sobre suas teorias a respeito das dissociações psicóticas. Embora não se considerasse uma terapeuta Junguiana, suas teorias foram um precioso instrumento de trabalho. Autores como Merleau-Ponty, Bachelard, Klee, Kandinsky, Worringer e Artaud, entre outros, contribuíram para a construção das investigações sobre a loucura e suas manifestações, nos ateliês da T.O. do Hospital Pedro II.

¹¹ GULLAR, *Op cit* p. 56.

Em relação a Bachelard, Nise apreciava suas idéias sobre a imaginação material, que consistia no estudo da argila, da tinta, da madeira, lã, ou gesso, com suas densidades diferentes, e seu efeito na criatividade das pessoas. Substâncias como o fogo, a água o ar e a terra, também provocariam a imaginação, e esta percorreria um caminho para mostrar-se: A modelagem tem suas coisinhas, a madeira tem outras. É como se fosse um instrumento. Cada um toca de uma maneira diferente¹².

A principal função do sonhar, do devaneio, segundo Bachelard está na ação, no fazer, muito mais que no olhar, e para Jung, nas dissociações psicóticas só as mãos conseguem imaginar. Freud em sua obra “O Mal Estar da Civilização,” inspirou Nise ao apontar que nada se compara a realização do trabalho para trazer o homem à realidade. E a possibilidade de deslocar os componentes narcisistas, agressivos e eróticos da libido, confere ao trabalho um valor que não pode ser menosprezado.

A Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, S.T.O.R., havia sido criada pelo médico Fábio Sodré, o que era uma novidade na época. Suas ações foram duramente criticadas como uma iniciativa absurda, em uma reunião da Sociedade de Psiquiatria, Neurologia e Medicina Legal na década de 40. Nise ao receber a tarefa de reestruturar a Seção, que parecia estar abandonada, adotou alguns pensamentos do colega como o de oportunizar aos pacientes agudos, e não somente aos crônicos, que freqüentassem a terapêutica ocupacional. Era uma oportunidade que necessitava apenas de uma adequação para que pudessem participar das atividades. A pintura por excelência se prestava muito bem a estes casos.

¹² SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, p.135, 1981.

O nome Terapêutica Ocupacional-T.O. já havia se constituído, mas Nise admirava a expressão a emoção de lidar, como uma referência ao seu método de trabalho, adotando o termo de uma poesia escrita por uma cliente da Casa das Palmeiras.

Gato, simplesmente angorá do mato, Azul olhos nariz cinza
Gato marrom. Orelha castanho macho Agora rapidez, Emoção de lidar¹³.

Nise da Silveira dirigiu a Seção de Terapêutica Ocupacional de 1946 até 1974. Com suas múltiplas atividades, revelava por inúmeros indícios que o mundo dos psicóticos guardava incríveis riquezas que se mantinham mesmo depois de longos anos de doença, contrariando os conceitos estabelecidos de degeneração psíquica. A escola viva, como Nise referia, era visitada por ela diariamente, as dificuldades e os desafios a conduziam para estudos apaixonantes e a levavam para caminhos além do campo da psiquiatria, como o das artes, o dos mitos, o das religiões e da literatura.

Nos ateliês, apesar de muitos doentes nunca terem pintado antes, ou algum contato prévio com materiais plásticos, os freqüentadores, todos esquizofrênicos, apresentavam intensa exaltação em sua atividade imaginativa, como uma “pulsão configuradora de imagens”. Esta idéia Nise da Silveira compartilhava com Jung, e também com psiquiatras como Prinzhorn, Osório Cesar e com o crítico de arte Mário Pedrosa. Afirmavam que uma pulsão criadora, uma necessidade instintiva

¹³ MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Imago Ed. , p 103. 2001.

sobrevivia à doença mental. Não faziam distinção entre a produção plástica dos artistas e a dos loucos. Assim a médica definia os artistas no catálogo da exposição, “Nove Artistas de Engenho de Dentro”:

Trate-se de artistas sadios ou de artistas doentes permanece misterioso o dom de captar as qualidades essencialmente significativas...Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro de imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam¹⁴.

Outro colaborador muito dedicado ao trabalho das oficinas era Almir Mavignier, artista plástico e funcionário burocrático do hospital. O então diretor Paulo Elejade, sabendo do desejo de Nise de criar um ateliê, transfere o jovem pintor para a seção de Terapêutica Ocupacional. E, conjugando esforços e idéias, no dia nove de setembro de 1946 é inaugurado o ateliê de arte no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Mavignier permaneceu trabalhando como monitor e organizando as exposições até sua partida para a França. Naquele tempo, amigos do pintor e artistas como Ivan Serpa e Abraão Palatinik visitavam com freqüência o ateliê de pintura de Engenho de Dentro. Foram organizadas duas exposições, com pinturas dos internos, uma em fevereiro de 1947 no Ministério da Educação, e outra em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os que se tornaram mais conhecidos foram: Adelina Gomes, Emydgio de Barros, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Isaac Liberato, Raphael Domingues e Octávio Ignácio.

¹⁴ Nise da Silveira apud, GULLAR. *Op. cit.* p.61.

Em relação a estes dois eventos os críticos de arte demonstraram mais atenção e interesse pela produção plástica dos esquizofrênicos que a classe médica. Mário Pedrosa, crítico de arte, escrevia no Correio da Manhã de sete de fevereiro de 1947:

...é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser louco e artista ao mesmo tempo,...De qualquer modo, para nós, eles continuam a ser formidáveis artistas. E desafiamos quem, diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário. Estamos mesmo dispostos a comparecer a um tribunal de críticos e especialistas, para aí sustentar, de pés juntos, ser Raphael um artista com sensibilidade de um Matisse ou de um Klee¹⁵.

A exposição “Nove artistas de Engenho de Dentro” teve repercussões em diversas crônicas como as de Sérgio Milliet, Quirino da Silva, Jorge de Lima...Nessa ocasião Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito estabeleceram um debate, sobre o valor artístico das obras apresentadas, o que motivou a defesa veemente de Mário. O crítico fazia visitas rotineiras às oficinas, sempre entusiasmado pelas atividades de seus freqüentadores. Visitava Raphael e Emygdio na casa de seus familiares, acompanhado pelo artista Almir Mavignier.

“Arte Necessidade Vital”, conferência, realizada por Mário Pedrosa em 1947 durante a exposição, chama a atenção para o papel educativo e terapêutico da arte, e o quanto àquelas manifestações plásticas poderiam ser consideradas obras de

¹⁵Pedrosa apud, GULLAR. *Op. cit.* p.61.

arte. Enfatizava que, com a descoberta do inconsciente, as origens psíquicas e a subjetividade na realização da obra começavam a ser abordada no mundo das artes. Garatujas aparentemente sem significado, distrações, enganos, gestos inconseqüentes, tudo se tornou interessante e objeto de pesquisa. Logo se evidenciaram os traços comuns dos povos primitivos e das crianças, nas obras dos chamados loucos.

Leon Degand, crítico de arte francês e primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, escolheu pessoalmente os desenhos, pinturas e modelagens, do ponto de vista da qualidade artística, para a exposição “Nove Artistas de Engenho de Dentro”. Tudo isto trazia muita gratificação e alegria para Nise da Silveira que se manteve sempre muito discreta ao falar sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes mentais. No catálogo da exposição, fez um apelo às pessoas em geral e à classe médica para a produção da arte dos chamados loucos, apelo que esteve presente ao longo de sua obra. Sempre se colocou como uma opositora ao sistema médico vigente, defendendo com sensibilidade e inteligência suas idéias sobre a doença mental.

...os loucos são considerados comumente embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável a criações de legítimos artistas. Os hospitais, porém, continuam seguindo rotina de raízes em concepções já superadas, cumpre reformá-los. Seja a exposição agora apresentada uma mensagem dirigida a todos que aqui vieram e participaram do encantamento de formas e de cores criadas por seres humanos encerrados nos tristes lugares que são os hospitais para alienados¹⁶.

¹⁶ GULLAR. *Op. cit.* p.61.

Augusto Rodrigues, artista plástico e educador pernambucano liderava nesta época um grupo de artistas, entre eles Darel Valença, Poti e Cordélia Vital que, influenciados pelas idéias originadas do expressionismo, que arte não se ensina, pelas proposições da psicanálise de Sigmund Freud, e de Herbert Read, buscavam um local para que suas idéias pudessem ser colocadas em prática. E em 1948, sem horário rígido, onde a única regra era não atrapalhar o trabalho dos outros, Augusto Rodrigues e um grupo de alunos reuniram-se no saguão da Biblioteca Castro Alves do Rio de Janeiro. Assim começaram as Escolinhas de Arte do Brasil, também como um centro de treinamento de arte-educadores, estimulando e divulgando seus princípios para outros estados do país.

Rodrigues dizia que seus mestres sempre foram seus alunos, assim como Nise sempre afirmava que tudo o que sabia aprendera com os internos do Engenho de Dentro. As iniciativas artísticas tanto nos ateliês dos hospitais psiquiátricos como nas ações da Arte-educação apresentavam similaridades, e Nise da Silveira referia-se ao trabalho de Augusto Rodrigues, e às idéias de Herbert Read, assim como Osório César.

Ainda no ano de 1947, o Hospital Juqueri participa de sua primeira exposição, organizada por Osório Cesar no Museu de Arte de São Paulo. Tratava-se da primeira exposição com desenhos de loucos em um museu de arte e sabe-se que recebeu muitas críticas favoráveis. Osório César começava, a partir de então, de uma forma mais efetiva, a concretizar suas idéias e convicções.

1.2 2º PERÍODO- A CONSOLIDAÇÃO (1950-1963)

Este período caracterizou-se pela consolidação dos serviços, que promoviam a expressão artística dos alienados nos grandes hospitais psiquiátricos do Rio de Janeiro e de São Paulo, também pela consagração de seus artistas em eventos artísticos culturais. Mas, ao final da década de 50, iniciou-se um tempo de declínio e esvaziamento das atividades artísticas nas instituições.

Em um artigo do poeta e dramaturgo Antonin Artaud, na revista *Cahiers d'Art*, Nise da Silveira encontrou a frase o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos, que a levou a pensar em substituir a palavra esquizofrenia pela expressão "os inumeráveis estados do ser". Alegava que a psiquiatria não tinha ainda encontrado uma descrição tão exata sobre os dramas que vivem os doentes mentais. Dizia que a esquizofrenia não era propriamente uma doença, mas uma manifestação destes estados do ser, referindo que uma pessoa está psicótica e não é psicótica.

Artaud esteve internado em hospital psiquiátrico de *Rodez*, por nove anos, com o diagnóstico de esquizofrenia. Neste período escrevia cartas aos médicos com apelos desesperados quanto ao tratamento que recebia.

O eletrochoque me desespera. Apaga minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração, faz de mim um ausente que se sabe e se vê durante semanas na busca do seu ser, como um morto que caminha ao lado de um vivo que não é mais ele,...Na

última série eu fiquei durante os meses de agosto a setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser¹⁷.

Nise lembrava que Artaud falava do desejo de escrever um livro, que causasse muita perturbação. Essa perturbação terminaria abrindo uma porta para outras realidades: “Porque tememos tanto transpor, por momentos que sejam, essa porta misteriosa, embora contígua com a realidade?”¹⁸ “

Em seus estudos para compreender a produção artística dos esquizofrênicos, desenvolveu idéias que nortearam seu trabalho. Dentre elas selecionamos: o Afeto Catalisador, Angústia e Abstração e o Espaço Subvertido, por sua pertinência e relevância para nossa pesquisa. Na sua prática terapêutica, observou que os métodos utilizados para tratamento do portador de sofrimento mental teriam resultados mais duradouros se houvesse um suporte afetivo e acolhedor. Geralmente os hospitais ou ambulatórios psiquiátricos possuem um aspecto frio, muitas vezes, sujos escuros e feios.

Como deveria ser o ambiente da Terapêutica Ocupacional? Onde aconteceria um trabalho artesanal tecido com cuidado e constante dedicação? Uma proposta que utilizava a pintura, a música e a modelagem, para que tivesse eficácia, necessitava da presença de um monitor, seu apoio seria fundamental para o desenvolvimento do processo criativo; um ambiente de aceitação natural, ajudaria na frágil auto confiança dos doentes. Havia também uma atenção especial para os cursos de formação de monitores, com avaliações sistemáticas

¹⁷ Artaud apud, SILVEIRA. *Op. cit.* 1981. p.83.

¹⁸ *Ibidem.*

sobre seu papel terapêutico junto aos casos clínicos, a relação com os internos, bem como sua intuição, qualidades imprescindíveis para o cargo. Nise¹⁹ conta o seguinte caso: ao fim do ano de 1947, um monitor trouxe um interno (Figura3) sem a autorização escrita do psiquiatra responsável.



Figura 3. Emydio de Barros.
Fonte: Nise da Silveira.

O monitor repreendido respondeu que há vários dias percebia “no canto do olho” do interno, um interesse em acompanhá-lo. E aconteceu que o homem que havia falado com o canto do olho, foi reconhecido como um artista, por Mário Pedrosa: tratava-se de Emydio de Barros. A função do monitor era semelhante a de

¹⁹ SILVEIRA, Nise. *O Mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

um catalisador, que na química auxilia as reações das substâncias, em oposição aos inibidores. Aqueles que lidam com doentes mentais, podem desencadear um efeito catalisador ou inibidor. Almir Mavignier foi monitor de Raphael Domingues e Emydgio de Barros, mas na produção de Raphael, (Figura4) influiu de uma forma mais direta, pois seu afastamento, devido a sua mudança para a Europa, alterou a qualidade de suas produções. Esta situação era mais uma entre tantas, com as quais a Terapêutica Ocupacional teria que lidar.

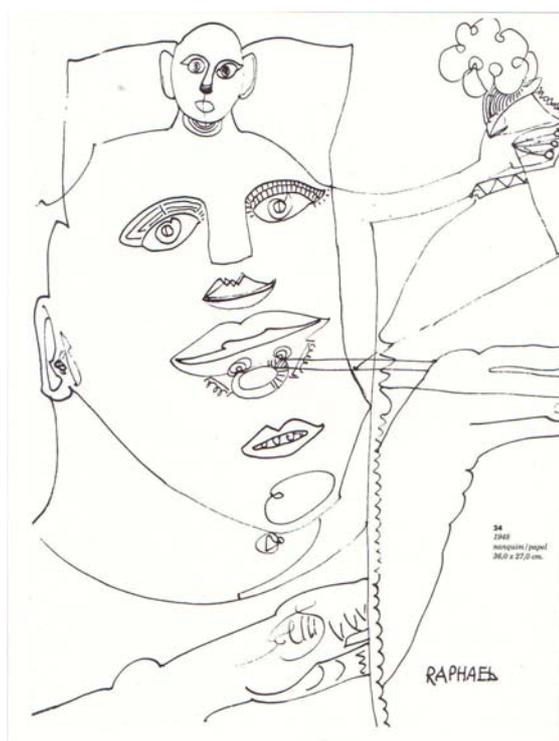


Figura 4. Raphael Domingues. Nanquim sobre papel. 36cm x 27cm.
Fonte: Nise da Silveira.

Quanto mais grave seria a condição psicótica, maior seria a necessidade de uma referência estável, surgem então como co-terapêutas e ótimos catalisadores os cães e os gatos do hospital. Nise observava que os cães tinham qualidades que os

tornavam uma referência estável; já os gatos, esquivos e discretos, se assemelhavam aos esquizofrênicos com o seu jeito de se relacionar. Carlos Pertuis e Raphael Domingues beneficiaram-se com a presença e o cuidado que dispensavam aos cães. Ocorreram muitos problemas com este tipo de tratamento, desde o menosprezo a seus benefícios, como a remoção dos animais para o serviço de capturas do estado, até a morte por envenenamento. Lembra Nise que, por iniciativa própria, um interno construiu uma casinha de madeira ao lado do ateliê de modelagem para abrigar um cão. Esta pequena casa apareceu em várias pinturas produzidas por outros pacientes. Também surgiam pinturas com o tema do mundo vegetal. A prática de jardinagem era parte da rotina da seção de terapêutica ocupacional.

O método de trabalho de Nise da Silveira consistia na integração íntima entre o olho e a mão, o sentimento e o pensamento, e para que isso acontecesse eram fundamentais os exercícios de ações criativas. Sua intenção não era levar os internos a produzirem obras de arte, o que poderia ocorrer, mas possibilitar que estabelecessem uma linguagem com o meio em que viviam e uma melhora no convívio social.

Segundo Walter Melo²⁰, sua posição sempre foi muito forte e contundente, nos seminários, palestras e conferências que realizava e ficou conhecida por sua resposta a Ciccilo Matarazzo, quando lhe propôs a compra de uma tela de Emygdio de Barros: nem por ouro, nem por prata, nem por sangue de Aragão. Sua investigação necessitava de todo o material possível para a compreensão dos processos psicóticos.

²⁰ MELO, Walter *Op. cit.*

Nise lidou com portadores de sofrimento psíquico, passo a passo, percorrendo seus labirínticos caminhos, os caminhos da desrazão, um mundo de imagens do inconsciente, onde não existiam roteiros ou regras. É a experiência do avesso, é no avesso que encontramos as marcas das costuras, das dobras, marcas de recortes e emendas, denunciando um processo de fragmentação. São imagens que causam impacto, imagens de sofrimento e resgate. Imagens que provocam reações contraditórias no observador, O encantamento e a sensibilidade que transmitem, denunciam também a dor, o abandono e a incompreensão.

Quando a palavra falhava, uma outra linguagem acontecia, não mais interessada em regras ou convenções formais, mas carregada de paixão e angústia. Ao estudar as produções plásticas dos doentes mentais, desenvolveu uma leitura e uma compreensão muito própria. Para ela a ausência da forma humana ou de formas orgânicas, quando predominavam a abstração, a estilização e o geometrismo eram atribuídos ao afastamento cada vez maior do mundo real.

Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da pessoa²¹.

Nise os via pintar, freqüentava o ateliê de pintura com assiduidade, via o ímpeto de seus gestos e suas faces crispadas, portanto não aceitava a relação do abstrato com o embotamento do afeto, o sentimento estético, como dizia,

²¹ SILVEIRA. *Op. cit.* 1992. p.83.

movimenta-se entre dois pólos: a necessidade de empatia e a necessidade de abstração.

A dinâmica destes sentimentos acontece do seguinte modo: a necessidade de empatia motivada pela confiança encontrará satisfação no mundo orgânico e a necessidade de abstração encontrará realização no mundo inorgânico, no cristalino e nas leis de abstração. Estas idéias foram inspiradas pela obra “Abstração e Natureza” de Wilhelm Worringer, onde o autor afirmava que os fenômenos do mundo externo, ao provocarem inquietações e angústias, levam o indivíduo a retirar-se deste redemoinho perturbador para a proteção no mundo estável do inorgânico. Assim, através da abstração, o indivíduo buscaria um refúgio e um referencial de tranqüilidade.

A tendência à empatia acontece quando o indivíduo busca uma relação íntima com o mundo exterior, projetando a libido nos objetos, animando-os e atraindo-os para si. Assim como a empatia encontra prazer nos sentimentos projetados, resultando na expressão figurativa, e na extroversão, a abstração contemplaria a introversão. Outras expressões plásticas também lhe chamavam a atenção, como as improvisações e, parafraseando Kandinsky, eram as produções do momento, onde as formas assumiam vida própria, como em um jogo de garatujas, mais ou menos caóticas, obtendo novas associações e novas organizações. Estes movimentos tendiam muitas vezes a geometrização, como podiam voltar ao caos novamente, mesclando-se com a abstração, objetos, seres fantásticos ou mitológicos.

Um paciente em crise psicótica muitas vezes apresenta um senso de orientação perturbado e subvertido. Pode sentir-se de cabeça para baixo, dentre outras sensações estranhas. Pois sua noção de espaço está seriamente afetada. Delírios e alucinações podem influenciar sua orientação com o mundo e ao mesmo tempo coexistir com uma orientação normal da realidade. A orientação tempo/espaço poderá deslocar-se, criando, assim, possibilidades de múltiplas visões do mundo. Acontece que tanto o espaço como o tempo são dependentes das situações vividas, podendo oscilar de um espaço claro nítido e organizado para um espaço estreito, sem amplitude de vida, oprimido por uma obscuridade misteriosa. Um espaço vital sem perspectiva, sem distância entre as coisas, como uma vertiginosa proximidade e fusão com os objetos externos.

Nas artes, atualmente, a perspectiva espacial não obedece mais a planos geométricos estabelecidos, para o artista contemporâneo, existem sempre espaços possíveis. Cansados do espaço linear e acadêmico herdado da Renascença, buscaram novos espaços como, por exemplo, é o caso de Chagall e seus espaços de sonhos, sem a gravidade da matéria e subvertido, das gravuras de Escher com figuras ao mesmo tempo assustadoras e metamorfoseadas e de Picasso com suas sobreposições e fragmentações.

O exemplo de Fernando Diniz ilustra as questões relativas à orientação espacial. Pouco antes de sua internação, tinha a sensação de que os edifícios se inclinavam sobre ele para esmagá-lo. Em sua pintura os objetos aparecem muito próximos uns dos outros, são imagens da infância, intrincadas umas com as outras. Era necessário que encontrasse um tema carregado de afeto que polarizasse sua

psique dissociada. O tema que surgiu foi o da casa. Criança pobre, criada em casarões de cômodos, desejava uma casa para ele, seu espaço, um local para se proteger. A casa que pintava não era vista por fora, mas só o seu interior, muitos dos objetos estavam justapostos, sem uma aparente relação entre si.

É um cantinho de sala, se estiver grande a gente vai se perder". Aos poucos vai recuperando espaço cotidiano e apresentava melhoras clínicas. Sua casa tinha muito jarros com flores e cestas de frutas, tema que passou a desenvolver em séries, terminando por encontrar o espaço cotidiano numa casa sonhada, o que lhe fortaleceu emocionalmente. O espaço imaginário e o espaço da realidade estão interligados, vivos, necessários, coloridos, espaços da psique e espaços sociais, territórios sem limites e fronteira²².

Além da abstração, da figuração e do espaço subvertido, foram surgindo outras manifestações nos desenhos e pinturas dos internos, de Engenho de Dentro. Tratava-se de formas agrupadas dentro de círculos mais ou menos regulares, com simetria e disposição dos elementos em torno de um centro. Seria esperado que as fragmentações e as cisões internas continuassem nas produções plásticas dos esquizofrênicos, mas aconteceu que, foram aparecendo imagens circulares, desde as mais simples às mais elaboradas e complexas, e este processo favorecia a integração dos aspectos cindidos da psique. Como no caso de Fernando Diniz.(Figura 5)

²² SILVEIRA. *Op. cit.*1992. p. 45.

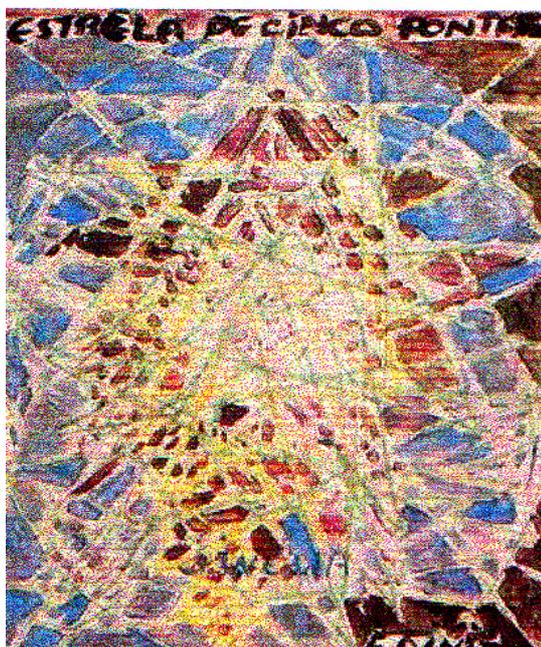


Figura 5. Fernando Diniz. Lápis de cera e óleo sobre papel. 55cm x 73cm²³.

No Correio da Manhã de 19 de março de 1950, Mário Pedrosa, crítico de arte, escreve sobre os artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II, e afirmando que superam as convenções acadêmicas e a visão naturalista e fotográfica, em nenhum deles as regras são levadas em consideração. Esta arte despojada foi denominada por ele de “Arte Virgem”.

O crítico manifestava apoio incondicional ao trabalho de Nise da Silveira e à arte dos excluídos, que denominava de Arte Virgem, contribuindo para que estes artistas tivessem um lugar de legitimidade na sociedade. Sua atuação junto à Arte Reclusa teve maior expressão a partir da década de 50, embora já atuasse como crítico desde 1933, no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, local onde Osório

²³ Disponível em: www.museuimagensdoinconsciente.org.br/ Exposições Virtuais 10 mar. 2002

César participava também como crítico de arte. Mário²⁴ integrou o enfoque social à crítica de arte, referindo que a crítica não poderia abster-se de duas questões, o temperamento do crítico e sua bagagem cultural. Lembrando Baudelaire, dizia que, a crítica não pode ser separada da emoção e, ao mesmo tempo, não ter a pretensão de explicar tudo. Influenciou muitos artistas de sua época, como Ivan Serpa e Almir Mavignier, que juntos formavam o primeiro núcleo de artistas abstratos do Rio de Janeiro.

Tinha esperança na arte das crianças, loucos e primitivos, como uma promessa de fusão das questões de dimensão estética, ética, fundamento vital, experimento artístico e vínculo social renovado.

Para o crítico, sentimentos e imagens, tanto nas crianças como nos doentes mentais é uma espécie de confiança subjetiva, inserida no processo de elaboração criadora. Sendo assim, ser normal ou não, passa a não interessar no domínio das artes. Para as crianças, Mário organizou algumas exposições, e apoiava o trabalho de Ivan Serpa junto a elas. “A educação pela arte é o único processo educacional realmente eficaz- ensina sem dúvida à criança não temer as emoções, permitindo, ao contrário, que elas aflorem e desabrochem: mas deve ensinar-lhes também a integrá-las, como fator dinâmico, por excelência, é indispensável e salutar²⁵”.

²⁴ PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. Otilia Arantes (org.) São Paulo. EDUSP, 1996.

²⁵ Idem, p.74.

O pensamento crítico de Mário Pedrosa está permeado de conceitos e teorias que lhe permitiram ser sensível ao que acontecia nos ateliês de pintura do Centro Psiquiátrico Pedro II. “Flores do Abismo²⁶” foi o nome dado pelo crítico para uma de suas reportagens onde defendia com fervor a qualidade artística de seus artistas;

Uma ingenuidade nativa comum a todos esses criadores anônimos iluminava suas obras, seja de natureza artesanal, ou mais desinteressada ou mística, como a representação da imagem de um deus indígena. Essa ingenuidade natural como uma senha dando entrada por toda parte, porque se sentia nela uma evidente manifestação de ordem poética, que é universal²⁷.

Isaac dizia, ironicamente, era um eminente pensionista de Engenho de Dentro. Seus retratos de mulheres clamam para seu dilema, mais do que retratos bem matizados em tons suaves, eles vão se desmaterializando, quase etéreos, mas com expressões ardentes e densas. Carlos fazia torres mágicas sem castelos, alegóricas e com uma rara claridade. Suas cores são simbólicas, sem relação com o mundo exterior, fora do tempo, num espaço onírico deslocado, ou pelo menos remete a igreja da Penha, tendo ao fundo morros do Rio de Janeiro.

Sobre Fernando Diniz, Mário dizia: foi o último a chegar no pensionato, sempre com muito amor à pintura, é o pintor por excelência das naturezas mortas, com inspiração cubista, em suas composições aparecem características lúdicas. É o mais plástico, ou o mais abstrato, que ora remetem a densas sombras e ora para claridades. Os espaços são de muita tensão, lembrando o cubismo.

²⁶ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.

²⁷ *Idem.* p. 87.

Mesmo com um ateliê próprio no hospital, costuma juntar velhos lençóis no lixo, costurando e pintando várias vezes, denominando-os de “Tapetes Digitais”. Estruturas geométricas que, segundo ele mesmo diz, têm como início sua mão e seus dedos, formando pequenos quadrados em infinitas combinações, todos pintados como uma colcha de retalhos, com costuras invisíveis.

Permanentemente mobilizado pelas relações interpessoais todo o objeto o atrai, toda a matéria o prende, todo o êxito o fascina. Fernando foi sempre um oprimido social que no fundo nunca tomou consciência dessa opressão; os problemas sociais, de classe ou de cor estavam sempre pesando sobre ele: mas ele os foi atravessando como se não os percebesse...Mas no fundo, é ainda o menino Fernando a estudar os seus famosos vestibulares²⁸.

Em Raphael, o jogo e o ornamento se fundem de maneira desinteressada. A delicadeza acompanhava cada traço, cada gesto era milimétrico. Sua linha assemelhava-se a uma mímica, morrendo e nascendo ali mesmo, cuja finalidade era realizar-se em graça e finura.

Vai para dez anos assisti de perto ao trabalho criador de alguns doentes mentais; neles o processo de pintar ou criar se fazia, realmente, sem controle consciente ou intelectual.

Via Raphael traçar em segundos..Alguns dos desenhos mais belos de nosso tempo,..Sorrindo misterioso e alegre, não sei para quem...Passa por vezes, pelas costas, o lápis de uma para outra, e com o mesmo movimento deixava o outro braço, agora armado, correr livremente pelo painel, conclusão de um gesto que vinha de longe²⁹.

²⁸ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.p. 88.

²⁹ *Idem*, p.89.

Em São Paulo, em 1950, a Seção de Artes Plásticas, do Juqueri, que originou a Escola Livre de Artes Plásticas, contava com a orientação de Osório César. Refere Maria Heloisa³⁰ que o objetivo maior era revelar o artista com sua técnica e estilo, sem deixar de esclarecer sobre os aspectos patológicos. As exposições, nas quais a Seção de Artes Plásticas havia participado anteriormente, terminaram por contagiar outros psiquiatras do hospital, como o Dr. Mário Yahn, que além de acompanhar os trabalhos nas oficinas de arte, possuía uma coleção própria.

As idéias de Osório Cesar e Nise da Silveira sensibilizaram para um outro olhar, um olhar para uma outra direção, a da inclusão, assim resignificando conceitos sobre arte e loucura. Esta proposta continua ainda hoje presente e necessária, questionando em seu cerne as atitudes que repassam para os depósitos (manicômios) da civilização, tudo o que não se quer ver. Portanto um novo olhar é necessário, através de um movimento dos sentidos que permita ver este outro lado.

Osório César, ao definir a orientação da Escola Livre de Artes Plásticas, convidou artistas plásticos para trabalharem com os internos, e promoveu uma exposição permanente com suas produções artísticas. Suas ações levaram adiante o termo arte dos loucos, que foi conquistando mais espaços, como uma expressão que merecia reflexões e aprofundamento.

³⁰ FERRAZ-TOLEDO. *Op. cit.* 1998.

Neste mesmo ano, em Paris, Robert Volmat, foi encarregado pelo comitê organizador de estudar a Exposição Internacional “Arte e Psicopatologia”, paralela ao Iº Congresso Mundial de Psiquiatria,. Impressiona-se com a representação brasileira, que definia como um grupo que usava muitas cores, formas fantásticas, surrealistas e naturalistas. Este grupo era representado por pacientes do Hospital Juqueri, do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e da Colônia Juliano Moreira.

O objetivo da ELAP era a pesquisa, análise dos trabalhos, bem como sua divulgação, e sistematizar o ensino das artes em um hospital psiquiátrico, não como uma atividade para ocupar o ócio hospitalar, mas para favorecer uma reabilitação social, isto é, a integração dos pacientes à sociedade com uma profissão de acordo com suas capacidades. Os pacientes trabalhavam nos ateliês com lápis preto e de cor, nanquim, aquarela e pintura a óleo, usando suportes como cartolina, papel e tela. Também trabalhavam com escultura e, além do miolo de pão, barro e madeira. Tinham a sua disposição o gesso, e agora uma oficina com maior capacidade. Os objetivos estenderam-se aos projetos educacionais, terapêuticos, exibição de filmes e continuação das audições musicais. Osório César acreditava que, junto com as condições técnicas das oficinas, o apoio e motivação dos orientadores artísticos era essencial.

Como a produção artística crescia em qualidade, também aumentavam as participações em eventos e exposições. Em 1951, quando da inauguração da I Bienal em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, MAM, os artistas do Juqueri expuseram seus trabalhos. Nesta ocasião foi dada ênfase para os aspectos artísticos e menos aos patológicos. Na época, Lourival Gomes Machado, diretor

do MAM e crítico de arte, faz uma crítica sobre o acontecimento no catálogo da exposição:

...autênticos artistas...não simples exemplos de manifestação artística de doentes mentais....sua arte...está rigidamente dentro das leis da estética³¹.

Mário Pedrosa manifestava seu apoio ao evento, dizendo que a grande exposição de arte virgem que se realizou...também no Museu de Arte Moderna...onde outro psiquiatra eminente, o Dr. Osório Cesar, mantinha no Hospital do Juqueri, com notável êxito e diferente orientação científica, uma seção equivalente à do Centro do Rio de Janeiro³².

Sem dúvida, as questões entre arte e loucura, sempre caminharam muito juntas com as idéias dos críticos de arte, de forma fundamental, ajudando a definir sua importância e seu lugar no meio cultural e científico da época. Osório César acreditava na existência de um impulso para a expressão artística, principalmente em relação aos doentes mentais, assim como Prinzhorn. Estas concepções são encontradas de uma maneira semelhante nas pesquisas de Nise da Silveira, que também descrevia uma pulsão configuradora de imagens, e a importância de um ambiente acolhedor nos ateliês favorecendo a criação artística de esquizofrênicos.

É muito interessante observar que, segundo Maria Heloisa Ferraz³³, enquanto o ensino das artes no país seguia uma orientação tradicional, como cópias de modelos e de barras decorativas, no espaço da loucura, em um manicômio, é que

³¹ Catálogo – Exposição de Artistas Alienados, São Paulo, MAM, 1951.In; Maria Heloisa C. de Toledo Ferraz. *Op. cit.*1998.

³² PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo, Perspectiva,1975.

³³ FERRAZ-TOLEDO. *Op. cit.*1998.

aconteciam as bases pedagógicas da Escola Nova, onde era valorizado o processo perceptivo e de criação pessoal.

Em Engenho de Dentro, a produção plástica no ateliê da Terapêutica Ocupacional crescia muito. Começou-se a pensar na criação de um museu, constituindo seu acervo com as obras ali produzidas. Assim no dia 20 de maio de 1952, foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, numa pequena sala do Centro Psiquiátrico Pedro II, vinculado aos ateliês de pintura e modelagem. O método de trabalho do museu é o do estudo do conjunto das obras por autor, pois isoladas são praticamente indecifráveis.

Expressando no papel fragmentos desordenados do drama que está vivendo, o doente mental dá forma às suas emoções e despotencializa as imagens ameaçadoras. Nise da Silveira dizia que através das pinturas dos internos, procurou abrir brechas e fixar fragmentos, até conseguir uma espécie de auto-retrato das produções plásticas, documentando a riqueza das imagens resultantes dos processos psíquicos da loucura, invisível para aqueles que vêem apenas a miséria da loucura, o sinistro e sua falência.

Embora a ELAP estivesse vivendo momentos difíceis, as exposições continuaram a acontecer, uma em especial, em 1954, no Museu de Arte de São Paulo-MASP, na época do IV Centenário da cidade. O evento despertou grande interesse dos críticos de arte, que se pronunciaram em vários jornais da cidade, como A Gazeta e na revista do MASP, com títulos como “Pinturas de loucos” de Menotti Del Picchia e “Pintores sem Regras”, de Edu Machado Gomes.

Impressionada com o número de egressos que retornavam aos hospitais psiquiátricos, Nise da Silveira, através de um projeto piloto inaugura, em 1956, a Casa das Palmeiras. Tratava-se de uma instituição sem fins lucrativos, com o objetivo de oportunizar sua reabilitação social .

Buscando aprimoramento profissional, Nise da Silveira viajou para Zurique, em abril de 1957, com uma bolsa do CNPq, para estudar no Instituto C.G.Jung, na Suíça. Naquela época, levava consigo produções plásticas de vários artistas, para apresentá-las na exposição que se realizaria paralela ao II Congresso Internacional de Psiquiatria. A exposição do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro chamou-se “A Esquizofrenia em Imagens”, distribuída em cinco amplas salas, e instaladas pelo artista brasileiro Almir Mavignier, antigo colaborador da seção de Terapêutica Ocupacional.

Neste mesmo ano, o Hospital Psiquiátrico do Juqueri já apresentava decadência e os pacientes que freqüentavam os ateliês de arte diminuíram em número. Até o encerramento da escola, sua freqüência variava em torno de vinte pessoas. Aproximava-se um momento de crise institucional, onde o apoio e o incentivo para a continuidade da ELAP dependiam exclusivamente do trabalho e dedicação de Osório César, como também de alguns funcionários, passando a sobreviver das vendas das obras dos internos. Nesta época, Osório Cesar fazia apelos em jornais, reportagens e entrevistas, para que comprassem as obras, descrevendo o trabalho de artes do Juqueri e sua rica produção. A questão do mercado era desafiada: muitas pinturas e cerâmicas tinham qualidades técnicas e

criativas, mas pertenciam a um asilo de loucos. Afinal nos perguntamos se, a arte em seu capricho, escolhe hora e lugar para sua expressão?

No Rio de Janeiro, o projeto Casa das Palmeiras, apesar de todas as iniciativas de Nise da Silveira, não despertou muito interesse no meio psiquiátrico, da mesma forma que o decreto lei 51.169, de agosto de 1961 que instituiu a Seção de Terapêutica Ocupacional e de Reabilitação como órgão do Serviço Nacional de Doenças Mentais do Ministério da Saúde. Este decreto aconteceu no governo do então presidente Jânio Quadros, mas com sua posterior renúncia, tudo continuou como antes. Mas, com inspiração na obra de Nise da Silveira, instituições foram criadas em vários estados brasileiros, e exterior³⁴.

Sua primeira sede foi o antigo casarão do Instituto La-Fayette, cujas palmeiras lhe inspiraram o nome, depois se instalou no bairro do Botafogo, onde está atualmente. Todos participavam de forma voluntária das atividades, criando um ambiente favorável e receptivo, essencial para uma reabilitação psico-social. Para o egresso psiquiátrico que não se mantém muito tempo longe do hospital e a família muitas vezes habituou-se à sua ausência, o peso do rótulo de egresso dificulta a obtenção de emprego e se vem do campo para a cidade passam por uma mudança sócio cultural, A maioria vive na periferia da cidade, onde a fome, a violência e o isolamento geralmente o levam novamente ao reinternamento. E o ciclo recomeça, terminando por buscar o amparo hospitalar, afasta a possibilidade de uma reabilitação social.

³⁴ Relação de algumas instituições que se inspiraram nos moldes da Casa das Palmeiras: Association Nise da Silveira- Images de L'Inconscient- Paris; Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli- Genova (comitato d'onore); Centro de Estudos Nise da Silveira- Juiz de Fora; Espaço Nise da Silveira, Núcleo de Atenção Psico-Social- Recife; Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira- Hospital; Psiquiátrico São Pedro - Porto Alegre.

Além dos serviços prestados à comunidade, reunia profissionais das mais diferentes áreas nos grupos de estudos coordenados por Nise da Silveira, originando o Grupo de Estudos C.G.Jung. Compareciam às reuniões os membros da Escolinha de Arte do Brasil, como Noemia Varela, Cecília Conde entre outros.

Nise da Silveira levou sua experiência da Terapêutica Ocupacional, ou seja, a “emoção de lidar”, para a Casa das Palmeiras, de modo que, seus clientes recebessem a mesma atenção, indispensável às atividades de oficinas, para que pudessem restabelecer a confiança necessária para sua recuperação pessoal e social. Acreditava que o próprio ambiente da Casa era terapêutico, com portas e janelas sempre abertas, sem enfermarias e os membros da equipe não usando crachás nem uniforme.

A equipe estava treinada para lidar com o que transparecia nas faces, nas mãos e nos gestos do cliente, tanto nas atividades individuais como grupais. Eram desenvolvidas atividades de pintura, xilogravura, modelagem, e também atividades como tecelagem, marcenaria, jogos recreativos, passeios e música.

Assim termina o segundo período, um período de conquistas e consolidações, mas tanto a ELAP, como as atividades do Museu de Imagens do Inconsciente, sempre sofreram com a falta de verbas, fato este que se agravou na década seguinte. Estas atividades dependiam geralmente de instituições que as amparassem, e no Juqueri, era o Instituto de Assistência Social ao Psicopata-IASP. Esta instituição sempre apoiou suas oficinas de arte, com materiais e recursos humanos. Mas as atividades da Escola Livre de Artes Plásticas reduziram-se a partir

de 1958, quando a IASP não manteve mais seu apoio e, também por contrariar os interesses das políticas em saúde mental, extinguem-se nos anos 60.

1.3 3º PERÍODO- O RETROCESSO (1964-1979)

O 3º período inicia em 1964. Nesta época, como vimos, as iniciativas brasileiras quanto à Arte Reclusa diminuíram muito, praticamente desapareceram, assim como os discursos que se opunham à ordem vigente no país. É a época da ditadura militar, quando intelectuais são perseguidos e exilados. Neste período, retomam-se as internações, semelhante ao período do Estado Novo, quando ocorreu a superlotação do Juqueri. Devido à política de subvenção às empresas privadas, durante o regime militar, surgiram no país grandes centros psiquiátricos. As internações, com tudo o que acarretavam, foram suas grandes motivações. A ditadura militar não se interessava por discursos que levassem a contestações, reformas e mudanças.

Mas a repressão à liberdade de pensamento não ficaria sem resposta. Na década de 60 os movimentos estudantis no Brasil e no mundo aproximam a produção erudita da criação popular. Surgem movimentos artísticos inspirados na *pop-art*, acontecem performances, e um retorno à figuração. No país, desenvolvem-se muitas tendências artísticas, praticamente mesmo tempo, quando se buscava inspiração nas diversas correntes de estilos tanto da Europa como dos Estados- Unidos, não obstante a censura, que controlava as manifestações intelectuais e culturais, principalmente as teatrais, cinematográficas e literárias.

Mas em 1968, houve drásticas intervenções na área das artes plásticas como o fechamento da II Bienal Nacional de Salvador, bem como da mostra realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-MAM, dos artistas selecionados para representar o Brasil na VI Bienal de Paris. Os museus de arte no país, por esta época, ficaram desamparados, por falta de recursos técnicos e financeiros, o que viria a ser uma constante. A juventude ocupava espaços nos salões e exposições, com a Exposição Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo-MAC.

Na segunda metade dos anos 60 são retomadas as idéias antropofágicas de Oswald de Andrade, e surge uma proposta tropicalista, rompendo com os formalismos e buscando um estado tipicamente brasileiro, na música e no teatro. Com a peça *Macunaíma*, o grupo Opinião recorria à metáfora em seus textos. É o tempo da contra-cultura, onde a cultura oficial parecia estar em suspensão. Uma *Antiarte*, assim o crítico de arte Flávio de Aquino, segundo Walter Zanini³⁵ referia-se às novas tendências de exposição nas artes plásticas, quando o público era convidado a interagir com os objetos, como um agente co-criador da produção exposta. E no final desta década surge “O Pasquim”, que encontra um lugar na subversão contra a ordem estabelecida. Tendo um público fiel, recorria à arte da caricatura como forma alternativa para explicar com humor o cotidiano difícil daquele tempo.

Em 1972, com a criação do Programa de Saúde Mental-PSM, do Departamento de Medicina Preventiva da Faculdade de Medicina de São Paulo,

³⁵ ZANINI, Walter. *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, v.2, 1983.

acreditando-se no modelo da saúde comunitária e integral, começam a aparecer novas atenções em saúde mental. Outras práticas são implementadas e as atividades com arte voltam-se mais para uma orientação de crescimento individual e ampliação cultural e da expressão plástica como forma de conhecimento, cuja função última é pedagógica.

A partir de 1974, com a criação da Sociedade de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente-SAMII, pela educadora Zoé Chagas Freitas, o museu começou a receber ajuda financeira, para sua manutenção. Mário Pedrosa³⁶, ao fazer um balanço da arte brasileira contemporânea, dá especial destaque para as Escolinhas de Arte citando o trabalho inovador de Augusto Rodrigues e Ivan Serpa, e o trabalho de Nise da Silveira no Pedro II, Rio de Janeiro, mais a iniciativa de Osório César no Juquerí, São Paulo.

A Funarte, Fundação Nacional de Arte, fazia parte do Plano Nacional de Cultura, criada em 1975, com sede no Rio de Janeiro, levantava dúvidas entre os artistas, quanto ao uso dos recursos estatais, de uma forma a manterem suas produções independentes do regime político da época.

Em seu retorno definitivo ao Brasil, em 1977, depois de seu último exílio, na França, Mário Pedrosa estava cada vez mais comprometido com a Arte Virgem, e seu último projeto como curador era uma exposição de arte indígena, para o Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro. Mas o incêndio no MAM, em 1978, não permitiu que o evento se realizasse. Engajado nas questões políticas e sociais do país, em

³⁶ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.

especial na fundação do Partido dos Trabalhadores, acreditava que, rompendo com os preconceitos que vigoravam nos meios oficiais, e com o alargamento de fronteiras é que a arte superaria o monopólio econômico e intelectual de uma época.

Durante este período, as expressões não deixaram de seguir seu curso, inspirando-se em outras tendências ou criando as suas próprias. E no ano de 1979, com a lei da anistia começam a retornar os exilados. Assim o país retoma gradualmente sua liberdade de expressão, com a redemocratização que acontecerá a partir de 1985.

E, enquanto os discursos e as ações sobre a Arte Reclusa pareciam haver terminado ou se recolhido para dentro dos muros dos manicômios, a pulsão configuradora de imagens continuava agindo e seus resultados seriam descobertos, ao se retomar o tema.

1.4 4º PERÍODO- A CONSAGRAÇÃO (1980-2002)

O quarto período é marcado pelas descobertas da obra de Arthur Bispo do Rosário e dos acervos da antiga ELAP, do Juqueri, que desencadearam eventos, estudos e reportagens, mobilizando segmentos importantes da sociedade e permitindo que as discussões sobre Arte Reclusa fossem novamente retomadas.

Arthur Bispo do Rosário nunca buscou fazer arte, seu trabalho era uma missão divina e zelava por sua produção com extremo cuidado. A matéria prima para seus trabalhos eram os objetos encontrados no asilo, e os fios que desfiava de

uniforme, um símbolo das instituições psiquiátricas, com os quais bordava panos e lençóis, transformando-os em mantos e estandartes.

Bispo nasceu em Japaratuba, Sergipe, no ano de 1911. Fez de sua vida um retiro de fé e devoção, mantendo-se fiel aos costumes de sua cidade natal, herdeira de uma tradição católica fervorosa, quando as orações e oferendas à Virgem Maria no mês de maio eram muito expressivas.

Todo o mês era cheio de procissões e rezas, para quem Bispo se dizia filho até seus últimos momentos. Cresceu junto a beatas, rituais, mandamentos, culpas e pecados. Mais tarde adotaria um severo regime de jejuns e penitências. Na Festa de Reis, o Reisado, que narra a luta entre cristãos e mouros, o rei mouro vestia um manto vermelho bordado e cravejado, com coroa e espada. Segundo Luciana Hidalgo³⁷, provavelmente o menino impressionado, vendo tal imagem, registrou-a em suas lembranças, vindo mais tarde a se dedicar a uma tarefa devocional, por décadas: o Manto da Apresentação (Figura 6).

³⁷ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

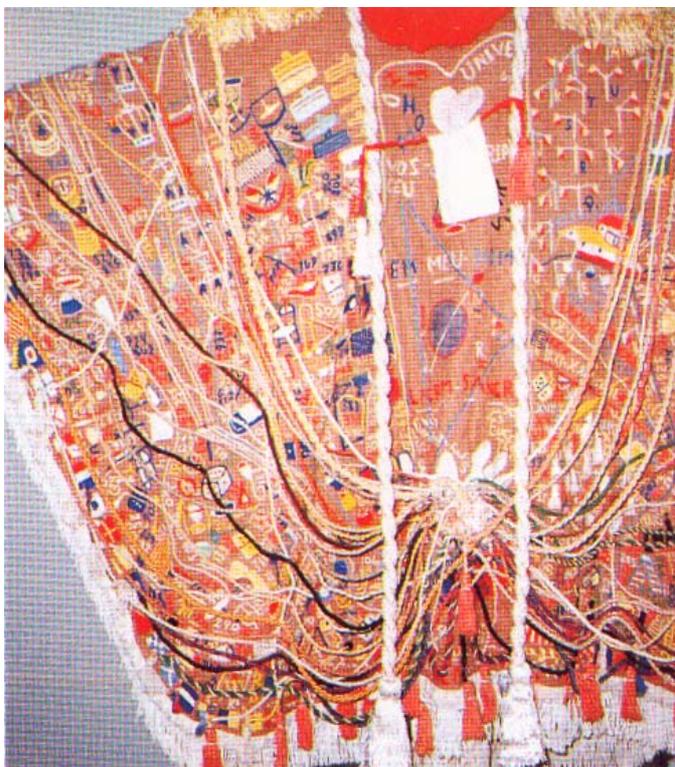


Figura 6. Arthur Bispo do Rosário. O Manto da Apresentação.
Fonte: Patrícia Burrowes.

Era Natal de 1938, quando Bispo descansava no pátio da residência da família Leone, em Botafogo, Rio de Janeiro. De súbito, sete anjos de aura azulada e brilhante vieram ao seu encontro: era um chamado. Por dois dias perambulou pelas ruas do centro, seguindo as vozes por fim chegou ao Mosteiro de São Bento onde se apresentou. Anunciou aos padres que estava ali para julgar os vivos e os mortos. Foi imediatamente recolhido ao Hospício da Praia Vermelha, aos 27 anos.

O Hospício da Praia Vermelha, chamado depois de Pedro II foi o primeiro asilo oficial do Brasil, por decreto do Imperador Pedro II em 1841, e inaugurado em 1852.

Antes de completar um mês de internação, Bispo foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, fundada nos anos 20, em Jacarepaguá. Tratava-se de local histórico com construções ainda do século XIX, como a Igreja Nossa Senhora dos Remédios, freqüentada pelos pacientes, quem sabe buscando outro remédio. A psiquiatria brasileira nasce sob os moldes franceses, projetos arquitetônicos exuberantes e palacianos, instaurando o saber sobre a loucura de forma oficial, e legitimando seu confinamento. O louco então, de criminoso, passa à categoria de paciente medicável, mas sua nova condição de vítima de doença, não impede que seja controlado e confinado pela sociedade.

Por lá passou nosso ilustre pianista e compositor, Ernesto Nazareth. Aos 70 anos, em abril de 1933, foi transferido do asilo da Praia Vermelha por depressão e surdez para a Colônia. Havia perdido a mulher e a filha. Autor de: “Odeon”, “Brejeiro” e “Apanhei-te Cavaquinho”, foi encontrado perto da represa morto por afogamento.

No ano de 1945, os pavilhões do Centro Psiquiátrico Pedro II estavam superlotados. Bispo foi transferido junto com os crônicos para a Colônia que, por ironia do destino, no ano seguinte, Nise da Silveira inaugurava a Seção de Terapêutica Ocupacional.

Dentre as técnicas psiquiátricas da moda, o eletrochoque surgido em 1938, foi logo adotado na Colônia, houve ocasiões em que Bispo foi submetido à mais nova sensação do momento. “O culto do eletrochoque garantia a paz no hospício”³⁸. Na

³⁸ HIDALGO. *Op. cit.* p. 46.

Colônia, no mínimo três vezes por semana todos os internos eram passados em revista, com a ajuda de guardas e enfermeiros.

A invenção do neurologista Egas Moniz, ganhador do prêmio Nobel de Medicina, foi a lobotomia, que em 1936, chega de Portugal. Desta, Bispo escapou, como também driblou os neurolépticos, ao perceber que alteravam sua capacidade de trabalhar. Criou um outro método muito pessoal, trancava-se no quarto e jejuava, até por meses, mas antes avisava aos enfermeiros:

Estou me transformando, e quanto menos comunicação com o lado de fora, melhor. Mas eu tenho que ver pelo menos se você está vivo-retrucava o guarda José Januário. Pode vir de manhã que eu dou o sinal, devolvia Bispo, prático³⁹.

Eram os momentos que mais se concentrava. Destes períodos de reclusão surgiam miniaturas, cuja missão era mostrar aos céus a vida na Terra. “É o significado da minha vida⁴⁰”.

Bispo, o xerife, tinha certos privilégios, auxiliava na ordem e no cuidado com os doentes, assim podia juntar os objetos que eram desperdiçados, como colheres, tênis, xícaras ou garrafas, todos reunidos em seu quarto, a cela forte. Eram matéria prima para as *assemblages*, que percorreriam o mundo em mostras e exposições.

³⁹ HIDALGO. *Op. cit.* p.88.

⁴⁰ *Ibidem*

Referia-se à loucura assim: “Os doentes mentais são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão⁴¹.”

Arthur Bispo do Rosário foi descoberto e apresentado ao mundo, pela rede Globo no dia 18 de maio de 1980, no programa Fantástico. Era uma reportagem que denunciava as irregularidades da Colônia, mostrando cenas de abandono e sofrimento, intitulada “Cidade dos Rejeitados”, de Samuel Wainer Filho. As lentes se voltaram para o pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana. Mediante licença concedida por Bispo, a “Recriação do Mundo”, ou seja, o conjunto de sua obra, foi transmitido a todo o país. A reportagem provocou uma investigação junto ao Mistério da Saúde, por uma comissão multidisciplinar. E a Colônia Juliano Moreira passou por um processo de uma humanização, e o movimento da antipsiquiatria trouxe a reabilitação social. Foi constatado na época que a maioria dos internos era constituída mais de desvalidos e abandonados do que de loucos.

O psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart realizou, em 1980, um documentário com fotos e filmes sobre Arthur Bispo do Rosário e sua obra. Ele e Maria Amélia Mattei propuseram a Bispo uma exposição no Museu de Arte Moderna de início ele não aceitou. Sua obra era sua extensão e não aceitava um afastamento. Após muitos acordos, ele próprio foi o curador da exposição, decidindo quais peças iriam ser expostas. As exigências foram seguidas à risca e sua participação no evento “A Margem da Vida”, foi muito bem sucedida. Tratava-se de uma exposição que reunia múltiplas instituições; Funabem, Instituto Penal Lemos de Brito e a Colônia Juliano Moreira.

⁴¹HIDALGO. *Op. cit.* p. 44.

Bispo recriou o mundo: mesa de sinuca, dados, bicicleta, avião, os 21 veleiros, fogão, lambreta, palavras, números...Seus bordados mostravam um mapa da Colônia com pavilhões, pacientes e funcionários, também bairros e ruas do Rio de Janeiro: Praça da República, Botafogo, Rua São Clemente, Rua do Passeio, Largo da Glória entre outros.

Destacava-se em especial o Manto de Apresentação, ricamente bordado por dentro e por fora, com dizeres místicos, religiosos, temas da Marinha (Figura7), cordões coloridos e objetos do cotidiano. Bispo intencionava vesti-lo para sua apresentação junto ao Todo Poderoso no dia do Juízo Final.

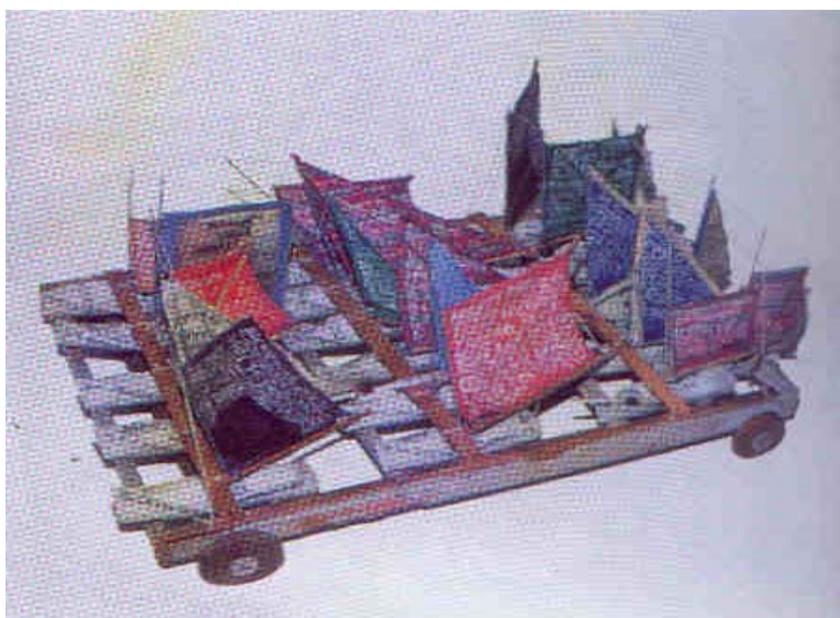


Figura 7. Arthur Bispo do Rosário. Os 21 Veleiros.

Fonte: Luciana Hidalgo

Bispo tinha um processo devocional e ao mesmo tempo de substituição. Buscou substituir o mundo que julgava imperfeito e falho, recriando um outro mundo segundo seu próprio julgamento, um mundo com o qual conseguia se comunicar e interagir.

Nunca freqüentou museus, galerias ou bienais, como a maioria da população do país, mas foi o precursor das instalações, saindo do suporte convencional para criar o espaço, que seria ocupado por sapatos, congas, havaianas, chinelos classificados em fileiras, e em acúmulos.

No artigo Louco por arte, da revista eletrônica Antenas da Raça, Frederico Morais relembra passagens de sua vida, inclusive afirmações como:

Cada louco é guiado por um cadáver. Ele só fica bom quando se livra desse morto. Lutando contra situações adversas, sozinho realizou uma obra, iniciando com o fio azul que desfiava de seu uniforme de doente mental e de velhos lençóis. Passou a bordar os registros de sua passagem pela terra⁴².

Para o crítico, em toda obra de arte há uma zona obscura e indecifrável, portanto a criação artística não é totalmente consciente, assim como o discurso da loucura nunca é por sua vez totalmente inconsciente. Ressalta, que Bispo do Rosário foi um artista genial, apesar da loucura, Aborda a loucura como uma

⁴² MORAIS, Frederico. *Antenas da Raça- Arthur Bispo do Rosário*. 1999. Disponível em: www.fundathos.org.br/radcal/a_radical101/antenas.htm. 09/08/2002.

circunstância biográfica, mas sua obra, pensamos é também o resultado de seu contexto, onde a reclusão e a loucura são integrantes ao seu processo criativo.

O artigo de Ilka Araújo Soares⁴³, Arthur Bispo do Rosário, Arte Bruta e a Propagação na Cultura Pós-Moderna, alerta para questões da globalização e segregação das diferenças, ou seja, propõe nadar no contrafluxo do consumo, como possibilidade de um redimensionamento social da loucura na contemporaneidade. Discorre também sobre a necessidade da preservação das obras de Bispo, e o apelo que os coordenadores de sua exposição no Museu de Arte Moderna, fizeram para as autoridades do Ministério da Cultura e da Saúde, pois somente graças aos esforços da Associação dos Amigos da Colônia Juliano Moreira e Museu Nise da Silveira, nas pessoas de Denise Corrêa e Frederico Moraes, é que peças frágeis confeccionadas com materiais precários e perecíveis, ainda existem.

A ampliação das referências sociais e culturais e suas múltiplas abordagens fazem com que se busque mais, catalogar e ordenar os objetos, pois o processo de aceleração do tempo contemporâneo pode provocar o desaparecimento ou esvaziamento da memória espontânea, e obras como a de Bispo do Rosário, por sua característica marginal e de isolamento de um contexto cultural, desencadeiam a experiência do reencantamento através do olhar museico.

No ano de 1980, Osório César vem a falecer, em São Paulo. O pioneiro esquecido foi afastado de suas atividades no Juqueri, e aposentando-se por

⁴³ SOARES, Ilka de Araújo. Arthur Bispo do Rosário, a Arte Bruta e a propagação na cultura pós-moderna. *Revista Ciência e Profissão Brasília*, edição do CFP.v. 4, 2002.

pressões políticas, em 1965. E no rio de Janeiro em 1981, Mário Pedrosa também vem a falecer, quando trabalhava na sua autobiografia “Arte: Para quem?”.

Nesta época, em São Paulo, a XVI Bienal, em 1981, trazia a proposta da Arte Incomum⁴⁴ como o ponto alto de suas exposições. Com a participação de artistas de Engenho de Dentro e do Juqueri, como também representantes da Arte Bruta do Brasil, estavam presentes entre outros, obras de Eli Heil, de Santa Catarina, que afirmava vomitar criações, e Antônio Poteiro, de Goiânia, que recriava a história conforme seus sonhos. Do exterior, o destaque era Scottie Wilson da Escócia, com pinturas que pareciam bordados sobre o suporte, e Wölfi da Suíça, que para Dubuffet era um dos maiores artistas de todos os tempos. Neste mesmo ano, desde as últimas edições de Osório César, são retomadas as publicações sobre arte e loucura, com o livro “Imagens do Inconsciente” de Nise da Silveira.

Com a proposta de Maria Heloisa Ferraz, em 1985, no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, a memória de Osório César é resgatada, enfatizando sua visão educativa e artística em benefício dos doentes mentais. Nesta época, um grupo de funcionários do Hospital descobre, em um galpão de madeira, parte do material expressivo da antiga ELAP. O material sofrera ação da umidade, da poeira e da chuva. Também encontraram rolos de filmes de 35mm de 1927 a 1950, recuperados pela TV Cultura de São Paulo.

Assim começou o trabalho de garimpagem da autora que com uma equipe técnica de voluntários, reuniu também objetos e documentos que estavam dispersos

⁴⁴ XVI BIENAL de São Paulo. *Arte Incomum*. Outubro a dezembro de 1981. Parque do Ibirapuera. São Paulo.

pelo complexo hospitalar. Alguns desenhos haviam sido doados ao MASP, outros foram adquiridos por colecionadores e também comercializados nos eventos organizados por Osório Cesar. O levantamento final totalizou cerca de 2.258 obras, tombadas e classificadas. A sede do museu é hoje o prédio da antiga residência do primeiro diretor do Juqueri, Franco da Rocha. Era uma casa do ano de 1895, de estilo eclético, projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo. Internamente possuía salas amplas e bem iluminadas, adaptando-se a exposições permanentes e temporárias, salas para ateliês e para o acervo, prestando-se muito bem aos propósitos de um museu.(Figura8)

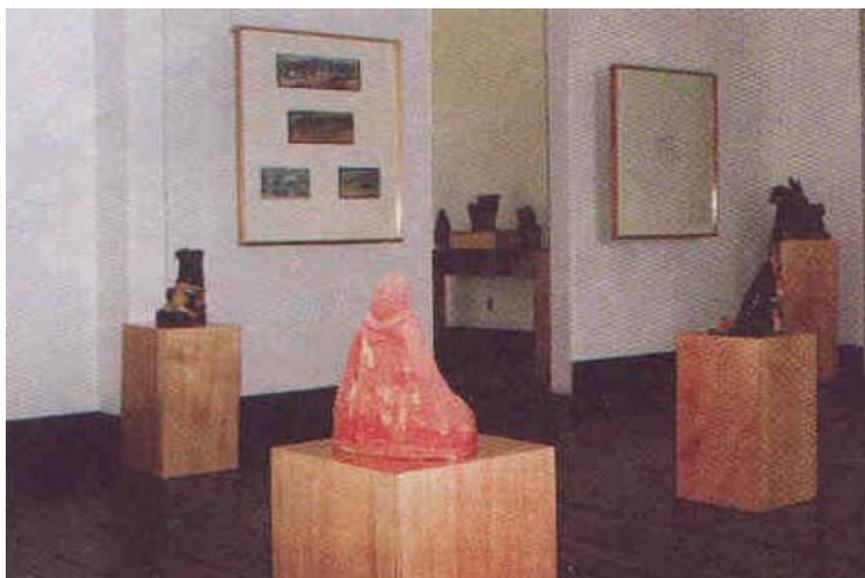


Figura 8. Museu Osório César. 10 de dezembro de 1985.
Fonte: Maria Heloisa Ferraz

Seu projeto incluiu as atuais diretrizes museológicas e museográficas, e nos dois primeiros anos de atuação dedicou-se a eventos junto à comunidade e outros setores culturais e artísticos de São Paulo. O ateliê de arte vinculou-se ao museu que por sua vez tem contribuído com seu acervo, sendo constituído de desenhos,

pinturas, gravuras e cerâmicas todas catalogadas conforme seus autores, com um total aproximado de 5.000 obras. Havia também a proposta do retorno do ateliê de arte, como um espaço de arte-educação, orientado por arte-educadores, com uma visão multiprofissional.

Maria Heloisa promoveu também uma exposição durante o I Congresso de Trabalhadores da Saúde Mental, em 1985, com o nome de “Exposição de Desenhos e Pinturas dos Pacientes-Artistas do Juqueri”, no Centro de Convenções Rebouças de São Paulo. E em março de 1987, no MAC, a exposição Arte e loucura, levou para a comunidade, de uma forma contundente, o projeto Museu Osório César, provocando debates e polêmicas no evento, reportagens em jornais, como na Folha de São Paulo, com o título Pacientes do Juqueri vêem Arte e Loucura.

Não fosse o atraso de duas horas na chegada dos pacientes, devido a greve dos funcionários municipais, a visita seria sem incidentes. Após o almoço no MAC, os pacientes voltaram ao Juqueri (a hora de receber os medicamentos). A maioria dissera ter gostado do passeio. Doentes mentais visitam uma exposição de quadros de outros doentes mentais, no MAC. Os sete artistas visitaram exposição... com obras da década de 40 percorreram com pressa a exposição e deteram-se no acervo com obras de artistas (mesmo). O paciente Lorenzo Serrato, com 63 anos, diante de uma quadro de “Arte e Loucura”, disse que lembra “naif”, não é como Picasso...Outro paciente diz que preferiu obra de Ivan Serpa, “Cabeça” de 1964, que podia ser contemporânea mas não é⁴⁵.

⁴⁵ FOLHA DE SÃO PAULO. *Pacientes do Juqueri vêem: Arte e loucura*. 21.mar.1987, p. A-24. São Paulo. Museu da Comunicação Social Hipólito da Costa. Porto Alegre.

No Jornal da Tarde de São Paulo, a reportagem de Olney Kruse⁴⁶, fala da abertura da exposição "Arte e Loucura" no MAC-USP, na época dirigido por Ana Mae Barbosa, e tendo como curadora Maria Heloisa Ferraz. A exposição era constituída de 112 obras referente a 18 artistas; a maioria eram mulheres e homens acima dos 40 anos, e com temas que variavam entre paisagens, animais, rostos, auto-retratos, e também conteúdos religiosos e eróticos. A reportagem enfatizava a disposição da curadora em promover o debate e a discussão, como também retomar a disposição de Osório Cesar quanto à divulgação da arte dos alienados no meio artístico.

A exposição provocou manifestações de artistas e protestos sobre o uso de um museu de arte para apresentar obras de loucos, mas o público em geral aprovou o evento. A polêmica surgida revelava o quanto arte e loucura perturbam e mobilizam posições radicais, pois o tema gera reações apaixonadas de aceitação ou de recusa. Para Maria Heloisa, neste final de milênio, percebe-se ainda o impacto que a produção plástica dos doentes mentais produz no imaginário das pessoas, mas ainda é muito pouco o que se encontra em termos de publicações e pesquisas.

No ano de 1989, Arthur Bispo do Rosário, cuja obra trazida a público havia apontado novos caminhos para a Arte Reclusa, termina seus dias na Colônia Juliano Moreira, vindo a falecer aos 80 anos, de infarto do miocárdio, quando completava 51 anos de internação.

⁴⁶KRUZE, Olney. *Debate e Eposição: Da Arte da Loucura*. São Paulo: Museu da Comunicação Social Hipólito da Costa. Porto Alegre, 1987. p.24.

Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar⁴⁷.

Neste mesmo ano, Frederico Moraes, crítico de arte e admirador da obra de Bispo, organizou uma exposição realizada após a sua morte, em 1989, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, intitulada Registros de Minha Passagem pela Terra. Bispo foi considerado o artista dos objetos e textos. Aproximadamente 600 peças espalharam-se por três salas, um salão e um corredor. Foi também exibido o filme de Hugo Denizart: “Arthur Bispo do Rosário- O Prisioneiro da Passagem”, e aconteceram debates sobre “Arte e Loucura”, nas instituições psiquiátricas. Realmente, sua passagem causou grande impacto no mundo das artes, gerando discussões e reflexões. Ao se referir à obra de Bispo no catálogo da exposição, Frederico Moraes compara-o a artistas renomados:

Sem que algum dia tivesse saído de sua cela para visitar exposições ou folhear revistas de arte em alguma biblioteca sofisticada, Bispo fez nos anos 60 assemblages como as...de integrantes do novo realismo... Os textos costurados lembram manuscritos de Torres-Garcia, nos quais funde palavra e imagem manto e as demais roupas de Bispo remetem aos parangolés de Hélio Oiticica⁴⁸

Em 1992, Ferreira Gullar, quando estava à frente da Funarte, propôs um novo espaço para a sede do Museu de Imagens do Inconsciente, mas os projetos que

⁴⁷ Catálogo da Exposição: Brasil 500 Anos, Mostra do Descobrimento. Imagens do Inconsciente, Fundação Bienal, São Paulo.2000.

⁴⁸ MORAES, Frederico, catálogo da exposição “Registros de minha passagem pela terra”, Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1989, in: Luciana Hidalgo.

permitiriam um acesso mais central ao acervo do museu, que permanece até hoje em Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, foram todos recusados. Neste mesmo ano, Nise da Silveira publica seu segundo livro: "O Mundo das Imagens". Em 1993, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expõe Arthur Bispo do Rosário, o Inventário do Universo que ocupava todo o segundo andar, sua maior exposição até então. Sua obra ultrapassou os muros do hospital, saindo da reclusão, para os museus brasileiros, chegando à Europa, em 1995, onde participou da XLVI Bienal de Veneza e a centros como o George Pompidou de Paris e o Whitney Museum de Nova York.

Ferreira Gullar lança, também em 1995, a obra "Nise da Silveira uma Psiquiatra Rebelde" uma biografia permeada de entrevistas realizadas com Nise, de forma irreverente. Ainda em 1995, Frayze-Pereira publica "Olho D'Água", pesquisa realizada durante o evento Arte Incomum, onde o autor obteve depoimentos do público, para uma reflexão sobre as questões da arte e loucura. Temos em 1996, a publicação dos textos de Mário Pedrosa, em especial "Forma e Percepção Estética", textos escolhidos II, com a organização de Otilia Arantes. Trata-se de uma seleção de textos críticos sobre Arte e Gestalt, Arte Virgem e os caminhos da Arte Contemporânea. E em 1998, a publicação de "Arte e Loucura, Limites do Imprevisível", por Maria Heloisa Ferraz, aborda a criação artística, loucura, psicanálise e arte-educação, resgatando a história da arte e loucura no Brasil, principalmente a trajetória de Osório César.

Com a municipalização da saúde em 2000, o antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, passa a se chamar Instituto Nise da Silveira, com um museu abrangendo um

acervo de aproximadamente 350.000 obras, catalogadas para estudo, vinculado aos ateliês de pintura e modelagem, englobando vários outros setores, como o grupo literário, o de higienização e auto-estima, o atendimento clínico, o serviço social, mais o setor de pesquisa e ensino com suas publicações e projetos. Possui também uma biblioteca e grupo de estudos. Dentre suas inúmeras atividades, o museu tem realizado exposições, cursos, e documentários apresentados em universidades e centros de cultura do país e do exterior. (Figura 9)



Figura 9. Grupo de estudos liderado por Nise da Silveira.
Fonte: Nise da Silveira.

Mesmo que as obras de Osório Cesar e Nise da Silveira não tenham sido absorvidas pelo conjunto da cultura brasileira, foram tão significativas que são perceptíveis ainda hoje, como foi o caso do evento, a Mostra do Redescobrimento, Brasil 500 Anos, em São Paulo, em 2000.

A Mostra do Redescobrimento foi um arrojado evento sobre a arte brasileira desde as culturas pré-coloniais até a contemporaneidade, para o qual colaboraram museus nacionais e internacionais, bem como coleções particulares, reunindo um total de 6.500 obras de arte. Foi instaurado no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, com representações das artes populares, afro-brasileiras, indígenas e obras de internos de hospitais psiquiátricos. Também havia módulos sobre arte barroca e arte do século XIX. Concretizou-se, assim o sonho do crítico de arte Mário Pedrosa, que defendia um ponto de convergência onde fossem reunidas expressões da arte nacional, com uma abordagem integral e não excludente da cultura brasileira. Esta mostra teve caráter itinerante tanto nacional, como internacional.

O catálogo do evento prestigiou Osório César, Nise da Silveira, bem como a obra de Arthur Bispo do Rosário. Falava também sobre a importância dos artistas que participaram deste módulo serem de etnia afro-brasileira, como Adelina Gomes, Fernando Diniz, Arthur Bispo do Rosário e o artista plástico que foi monitor de Nise da Silveira, Almir Mavignier.

Por ocasião das comemorações dos 500 anos do Brasil, em 2000, Eleonora H. Antunes, Lúcia Barbosa e Lygia Pereira publicam: “Psiquiatria, Loucura, Arte”, com uma abordagem histórica a respeito dos hospitais psiquiátricos brasileiros. Trata-se da história oficial, onde as iniciativas artísticas nestas instituições nunca são referidas, pois, estas, contam uma outra história, cujos resultados são polemizadores. E em 2001, Lucia Reily nos traz a história de Frederico, deficiente mental e sua produção artística, no livro “Armazém de Imagens”, e autores da arte

savant reconhecidos como pessoas excepcionalmente talentosas em seu desempenho artístico.

Durante as comemorações do cinqüentenário do Museu de Imagens do Inconsciente, em 2002, acontecia uma programação variada, incluindo entre elas uma exposição retrospectiva, com 120 obras de 30 autores. Este evento foi itinerante, e o Centro Cultural da Saúde, na Praça XV, no Rio de Janeiro, apresentou parte da mostra, com filmes, vídeos e cursos.

Nosso interesse, pela história da Arte Reclusa no Brasil, voltou-se para a necessidade de conhecer as razões, os discursos e pesquisas que motivaram médicos, críticos de arte e diretores de museus a se interessarem por este tema. O que aconteceu no país foi fruto de olhares corajosos, que romperam com a inércia e a alienação de pessoas e do público em geral. Estas questões não se restringem, atualmente, a discursos separados, pois a loucura parece ter sido absorvida pela arte, ampliando-se os debates com abordagens de cunho social e antropológico.

O que move nosso trabalho são as ações e os resultados junto à Arte Reclusa. Tanto portadores de sofrimento psíquico, ou portadores de deficiências, viveram e ainda experimentam discriminação e incompreensão, lembrando a figura do Bobo da Corte, que a salvava sua pele, com ardil e arte. A imagem do louco está nas metáforas e expressões verbais de todos os tipos, como: louco de morrer, incrivelmente louco, quem sabe uma louca-arte. A loucura contemporânea foi assimilada pela arte e suas manifestações que transgridem e surpreendem-nos loucamente. É indiscutível que, hoje, os discursos sobre Arte Reclusa avançaram nos

âmbitos social, pedagógico, de saúde e também cultural, mas ainda há muito por fazer.

Desde as iniciativas de Osório César, na década de 20, que com coragem e ousadia foi incansável na análise das questões sobre reabilitação mental e social, ressurgiu na década de 80, o interesse pelo tema, no país e no mundo. Os grandes centros psiquiátricos começam a sofrer um desmanche, e em seu lugar, com proporções menores, postos de saúde são criados com ateliês de arte e oficinas diversas.

O núcleo de atividades expressivas Nise da Silveira, do Hospital psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre, desde 1999, mantém oficinas abertas aos internos do Hospital, sempre pelas manhãs; à tarde seu espaço está aberto à comunidade, tanto a artistas como ao público em geral que queiram desenvolver atividades plásticas em seus ateliês. Aliadas a proposta anti-manicomial, as oficinas abrem-se para uma inclusão às avessas, que é a do público ser incluído em uma instituição manicomial. Trata-se de um desafio que tem um valor pioneiro por deflagrar a questão do preconceito e do estigma, através do fascínio que as atividades artísticas exercem sobre a maioria das pessoas.

Estas discussões nos conduzem ao questionamento do quanto uma produção plástica pode ficar oculta nos limites do cotidiano marcado pelas relações familiares e diagnósticos insuficientes, que não fornecem informações sobre a real condição das pessoas diferenciadas. É o caso de Manoel Luiz da Rosa, que frequentou por 41

anos, e ainda freqüenta, um centro de Arte-educação livre de imposições curriculares formais, que segue as diretrizes criadas por Augusto Rodrigues, que assim como Osório Cesar e Nise da Silveira acreditava na livre expressão plástica como o melhor currículo.

Em 1961, quando foi inaugurada em Porto Alegre a Casa da Paineira, Escolinha de Arte, depois denominada Centro de Desenvolvimento da Expressão-CDE, recebeu Manoel Luiz da Rosa como aluno, hoje seu mais antigo freqüentador, que nunca foi interno de uma instituição total, como asilos, hospitais ou manicômios, mas em sua trajetória submeteu-se a avaliações médicas e escolares.

Sua produção plástica tem se mantido no acervo da instituição, até hoje, mas em 1995, quando ocorreu a exposição “CDE- 34 anos, Revivências”, tivemos a oportunidade de conhecer seu trabalho. Tratava-se de um evento, cujo sentido referia-se a uma retomada de princípios e práticas do CDE, que por algum tempo, em face de políticas educacionais que davam prioridade ao ensino formal, tinham sido abandonados. A exposição ocupou todos os quatro andares e todos os ateliês do Centro com trabalhos representativos de seus alunos. Mas o “espaço galeria” foi destinado exclusivamente à produção de Manoel, que simbolizava e destacava naquele momento os ideais da instituição.

É com “a emoção de lidar” que até hoje continuamos trabalhando em seu acervo, fazendo sua leitura, buscando também o indivíduo, escutando as pessoas que conviveram e convivem com ele e sua produção plástica, ouvindo depoimentos de todos os jeitos e cores, surpreendentes e reveladores por vezes contestadores.

Escutando a fala de Manoel, que foi se modificando, durante estes oito anos, passando da neutralidade, da incerteza, para um discurso mais definido e opinativo. Este é o contexto em que se insere Manoel Luiz da Rosa, e é de sua produção plástica que passaremos a tratar.

2 CORPO, LUGAR E ARTE

O corpo estranho se presta a todas as fantasias que suscitam a atração ou a repulsa. Ele pode ser idealizado como a expressão de uma beleza inacessível e/ou rejeitado como símbolo que objetiva os sinais da repulsa. Provocando de uma maneira imaginária a possível vertigem da mais radical alteridade... e, simultaneamente, possibilita a aventura misteriosa dos sentidos... Parece que o corpo estranho é uma espécie de “motor original” dos estereótipos culturais.

Henry-Pierre Jeudy

Com suas múltiplas manifestações Manoel dos vasos de flores, das cestas de frutas, das bonecas, dos pedacinhos de papéis colados bem juntinhos, que a uma certa distância, unem-se como que cicatrizando seu tecido expressivo, como um processo de renovação plástica. Parafraseando Nise com a expressão os inumeráveis estados do ser, inumeráveis são também as expressões do corpo.

O corpo, para a filosofia de Spinoza, segundo Deleuze⁴⁹, assume muitos estados, é o corpo físico que traduz a alma, o pensamento e seus afetos, não há

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Espinoza, Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002

categorias que privilegiam um mais que o outro, mas todas coincidem. Toda coisa é corpo e idéia, simultaneamente. É este corpo, com suas expressões que Manoel Luiz da Rosa nos apresenta, produzindo tramas de encontros e desencontros, mosaicos de cores fortes e instigantes(Figura10).



Figura 10. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, caneta hidrocor e giz pastel. 33,5cm x 52cm. 1972.

Encontramos na produção plástica de Manoel a representação do corpo, produtor de múltiplos sentidos, que se mostram através de seus temas e da utilização de técnicas artísticas variadas. Sabe-se que, para a psicanálise é através das experiências corporais, que se inicia o desenvolvimento psíquico, quando se desenvolvem as sensações, os afetos, a memória... Aspectos que revelam a expressão do corpo físico, seu contorno, sua capacidade relacional e criativa.

Desse modo, experiências sensoriais ou estéticas, afetações diretas do corpo, ainda que não exibam as características que atribuímos a fenômenos dotados de sentido, podem ter um importante lugar no processo de reconstrução ou transformação da experiência subjetiva⁵⁰.

O Manoel das bonecas é assim conhecido, desde que começou a desenhá-las, pequenas, médias ou grandes e de todas as cores. Estas figuras de bonecas têm acompanhado Manoel, representando o corpo do outro, é a expressão que mais remete a sua alteridade, a diferença, como um corpo estranho revelando assim seus afetos e seus amores, pois seus modelos foram e são até hoje suas professoras e colegas. Ser corpo é estar no mundo, ele é no espaço, e as situações em torno delineiam seus limites. Limites não faltam a Manoel, com os quais lida constantemente, limites quanto aos espaços sociais, e de convivência, buscando superá-los na materialidade da sua produção plástica.

Henry-Pierre Jeudy refere sobre a idealização da soberania do corpo, em especial o princípio do *Habeas Corpus*, que consagra a idéia que nosso corpo nos pertence, quando somos ao mesmo tempo sujeitos do objeto que ele representa. Isto sem dúvida provoca uma dúvida quanto a sua realidade objetiva. O autor aposta na paixão do outro e na subjetividade e multiplicidade de imagens do corpo. Múltiplas são também as imagens de bonecas que encontramos no acervo de Manoel, as que restam de sua ampla distribuição.

Creio, portanto, que o amor faz meu corpo viver além dessa distinção entre objeto e sujeito... A paixão do Outro permite que eu o

⁵⁰ DELEUZE. *Op. cit.*p.73.

esqueça momentaneamente, levando-me a acreditar que, apesar de tudo, se meu corpo é objeto no amor, descobro aí todo o meu prazer. Nós não temos, portanto, necessidade alguma de verificar se o corpo tem uma realidade objetiva...o corpo existe em imagens de si mesmo, em uma multiplicidade inacreditável de imagens⁵¹.

Para o autor, a construção da cena estética não passa de um cerimonial das imagens corporais, onde as cenas são elaboradas com uma gestualidade que parece seguir um protocolo. Não há sociabilidade sem sedução, muito menos sem o reconhecimento implícito de que o corpo é percebido pelo outro. O artista então trata de imortalizá-lo na representação de sua própria imagem.

Muitos autores têm estudado as questões do corpo na arte e várias têm sido as abordagens, a psicológica, sociológica, histórica, artística e filosófica, possibilitando uma intertextualidade.

O homem seduzido pela própria imagem buscava através dela compreender o divino e o terreno através dos mitos. A imagem do homem era tratada como ídolo ou simulacro. Platão considerava toda imagem um simulacro, uma ilusão da qual era preciso desconfiar. Esta concepção negativa da representação foi modificada pelos neo-platônicos: para eles o mito seria uma alegoria, e a figura não mais uma ilusão, mas uma representação fiel da verdade, crença que perdurou até o século IV. A partir do renascimento a compreensão do corpo foi a da unidade, do corpo completo, e do corpo como medida no espaço, com limites e contornos definidos, aumentando ou diminuindo de acordo com a ilusão da perspectiva, concepções retomadas no século XIX. Com o passar do tempo, da mesma maneira que o

⁵¹ JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

espaço, o corpo vem dividindo-se em múltiplos sentidos, na sua representação como fragmentos, desintegração, cortes e ambivalência. Assim, o “espaço do corpo” conjuga na unidade e exige uma mesma linguagem na diversidade.

Teixeira Coelho Netto ressalta que a linguagem não deve ser entendida como simples sistema de sinalização, mas como matriz do comportamento e pensamentos humanos. E nesse sentido, as linguagens que tratam da problemática “espaços do corpo” identificam no seccionamento de seus significantes (linhas, cores, texturas, configurações, ritmos... o seccionamento dos significados) rupturas de visões de mundo, heterogeneidade de realidades sociais, mutabilidade de fenômenos existenciais)... portanto “espaços do corpo” podem também atuar como reforços de uma determinada visão da realidade⁵².

Objetos de arte assemelham-se de uma maneira ou outra, aos corpos que os produzem. Criados pelos próprios homens, à sua imagem e semelhança, mostram o exterior, como também o seu interior, o visível como o invisível. Na modernidade a representação simbólica quase não acontece mais, e na contemporaneidade os limites da obra são tênues. Os processos sensíveis e interativos passam a ocupar mais importância do que a imagem visual da obra, assim a tradicional relação contemplativa do sujeito é substituída pela relação obra/processo.

...o conceito da figura obtido a partir de certos signos do corpo, em certas circunstâncias pode valer mais do que a sua própria representação formal....Assim mesmo, não podemos dizer que toda a figura tenha perdido a sua “forma”. Pelo contrário: a arte vive, atualmente um momento aberto a todas as tendências, correntes e

⁵² Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. *Visualidade*. KERN, Maria Lúcia, B. ZIELINSKY, Mônica, CATTANI Icléia. *Aspectos das artes visuais no R.G.S. Espaços do corpo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1995.

“escolas” artísticas. pintura, gravura, imagens digitalizadas impressas,etc-, a diversidade é a mesma⁵³.

A produção plástica de Manoel remete às questões da figuração, da imagem e semelhança do corpo que as produz, é a sua forma expressiva mais contundente, embora tenhamos encontrado também temas abstratos e geométricos, mas em menor quantidade.

O corpo humano ou animal com suas variadas formas foi um signo privilegiado na arte ocidental, e sempre que aparece o corpo aparece uma figuração, com suas propostas de representação do corpo e do não-corpo.

Não-corpo: o espaço que, em torno de cada corpo (humano ou não), permite separá-lo dos outros e reconhecê-lo enquanto entidade autônoma... Nas representações bidimensionais ...corpo e “não-corpo” compõem,...um único corpo, a totalidade da representação⁵⁴.

Figura, palavra de origem latina, significa a forma de um corpo ou de um ser, real ou imaginário. Significa a representação de um ser humano ou de um ser vivo. Hoje teóricos da arte definem arte figurativa e figuração. Temos então conceitos onde representar figuras nas artes plásticas, seria a representação de seu conteúdo, como homens, animais, objetos e sentimentos como amor, tristeza, dor... e quanto a sua expressão da forma, legível, visível e reconhecível. Assim temos na arte figurativa a expressão que representa qualquer forma alterada ou distorcida, e

⁵³ CATTANI *Op. cit.*p.71.

⁵⁴ *Idem.* p. 164-165.

na figuração a ação de representar qualquer coisa. Ambas remetem ao mundo perceptível, visível e reconhecível. Luiz Felipe Noé, artista argentino, aborda a figuração como a representação do elemento relacional entre pessoas e objetos.

Os hombres de hoy tienen los mismos rostos de los hombres de ayer, y sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Esse elemento relación considero fundamental en una outra figuración⁵⁵.

Para Francastel⁵⁶, as artes plásticas são artes do espaço, e a noção de forma é sua exclusividade. Forma tanto pode ser musical, literária, matemática ou plástica, mas não existe forma plástica fora do espaço. As obras de arte têm dentre suas inúmeras funções, revelar a idéia de espaço de uma determinada época. E o autor propõe a questão de como o pensamento humano poderia ser independente da imagem, ou em que medida os indivíduos de uma sociedade conseguiriam lidar com uma idéia pura, independente de uma expressão?

Não se trata de reconstituir objetos dotados de uma realidade em si e permanente, mas pôr em evidência os princípios de uma conduta própria ao homem...A obra de arte não constitui um sinal de uma realidade localizável...ela inicia um processus de representação dialética entre o percebido, o real e o imaginário; ela jamais é análoga mas...constelada por numerosos elementos que associam lugares e tempos não-homogêneos. Ela não remete a um absoluto, mas aos devires humanos⁵⁷.

⁵⁵ NOÉ, Felipe. Revista de Artes Visuais. Porto Arte. Núcleo Temático: *Questões de Figuração*. Edição semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. UFRGS. v.9, n.16, p.1-118, maio, 1998. p.87.

⁵⁶ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁵⁷ Idem. p17.

O espaço artístico no século XX sofreu mudanças e rupturas radicais em relação ao espaço acadêmico válido até o século XIX, originado do Renascimento. O espaço contemporâneo hoje não se refere mais a um único olhar imóvel e central, mas atende a múltiplos espaços, como o espaço da cor, dos afetos e paixões. Dentre os inúmeros conceitos sobre lugar e espaço lugar, Marc Augé⁵⁸, desenvolve o tema, na obra “Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.”

O autor apresenta a idéia de um não-lugar, espaços organizados que não permitem relações, identidade e história, ocorrem em vias expressas, aeroportos, estacionamentos. Trata-se de uma experiência existencial social contemporânea, não integrando os lugares que o passado criou, os lugares de memórias. Lugar é definido como o espaço onde o indivíduo estabelece vínculos pessoais compartilhados e vive uma história.

Temos uma superdiversidade de linguagens, conceitos que convivem no mesmo tempo/espaço. Na prática não existem lugares e não-lugares puros, um lugar pode ser não-lugar e vice-versa. O artista ao encontrar um espaço neutro, ou um não-lugar, tenderá a transformá-lo em um lugar, quando cores, sons ou luzes passam a integrá-lo. A imaginação poética organiza este não-lugar, como um lugar de coordenadas e relações, gerando sentidos que se somam ao conteúdo de uma memória.

⁵⁸ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2001.

Encontramos na produção plástica de Manoel o que parece ser a expressão do corpo, que ao produzir sentidos, o faz com uma linguagem plástica, com ações, e relações, que convivem com uma multiplicidade de conceitos, todos interagindo ao mesmo tempo, compondo uma referência individual em suas produções. Portanto, elegemos também o termo lugar e não somente espaço, para a inserção da discussão de sua produção plástica.

Duncan, ao relatar a vida de Picasso, descreve como os ambientes em sua casa misturavam seus sentidos, ora espaços da casa/ateliê, ora do ateliê/casa.

Sólo había una Ley Suprema en aquella residencia: !NO CAMBIAR NADA DE LUGAR! Cada cosa tenía su sitio y hasta su propia capa de polvo. El mover cualquier objeto de seu sitio o tocar dicha capa de polvo podía fácilmente destruir una composición, invisible para outra persona, pero que Picasso había observado dándole una forma distinta en su imaginación...

La casa y el jardim constituían casi todo el mundo visual de Picasso y que, por lo tanto, su conservacion dependía grandemente de ellos⁵⁹.

Enfim, tratava-se de não mudar nada de lugar, manter até a poeira, por mais estranho e surpreendente que pareça, transformando os conceitos e criando assim um lugar, com relações de convivência estética, ao mesmo tempo, conforme o depoimento de sua última esposa, Jaqueline.

⁵⁹ DUNCAN, David, D. *Mundo Privado de Picasso*. São Paulo: Pocket Books, 1958.

2.1. LUGAR DO CORPO

O CDE para Manoel é sua segunda casa, conforme depoimento de Maria Gesilda, a mãe. Poderia ser um lugar de passagem, sem estabelecer uma continuidade. Mas o CDE tornou-se para ele um lugar de vínculos e afetos, que ao longo dos anos tem demonstrado, principalmente através do gesto de presentear as pessoas com seus trabalhos. Este gesto nos reporta ao “Estudo da Dádiva” de Marcel Mauss⁶⁰ sobre as regras de generosidade entre os povos nativos da Melanésia, onde o mais importante seria não recusar o presente recebido, como também, retribuir a generosidade, este ato é conhecido como a “troca da dádiva”. Três são as principais obrigações: dar, receber e retribuir, representando as características dos primórdios das relações comerciais.

As pessoas no CDE sentem-se ofertadas, e os comentários são de que Manoel é “aquele que presenteia”, dificilmente alguém que tenha recebido uma pintura, ou desenho seu, não se manifeste com entusiasmo.

Conta a irmã Zuleika, que Manoel tem esta atitude desde que iniciou na Escolinha de Arte,(a família e o próprio Manoel referem-se ao CDE, com o seu nome inicial, criado por Augusto Rodrigues) e no prédio onde residem ele presenteia também os vizinhos. Outro dia foi chamado a ver seu desenho emoldurado, fato que o emocionou muito e a todos em casa. Desta maneira, ”misturam-se os sentimentos, as pessoas, saem cada uma de suas esferas⁶¹”, misturando-se com as pessoas está

⁶⁰ MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa, Edições 70, 1950.

⁶¹ Idem. p. 35.

de uma certa maneira incluindo-se em um contexto social, buscando um reconhecimento ou trocas de bens e valores.

Um corpo que se dá de presente, que pinta, desenha, observa, risca, vaza, preenche, recorta, junta, cola, escava, entinta e imprime. Este corpo físico emociona, semelhante ao Arlequim o rei da lua, segundo Michel Serres⁶², em uma “O Terceiro Instruído”, impregnado com as marcas de suas viagens em seu próprio corpo. Para o autor, somos costurados com tecidos elásticos e um estiramento acontece com as alegrias e as tristezas, mas as experiências de vida podem provocar também aberturas neste tecido, lugares de mestiçagens. O corpo é o lugar da mestiçagem, lugar da intersecção, do cruzamento, ausente, excluído, presente e simples. Arlequim, animal cruzado, liga, costura e cicatriza sua dobra secreta por onde passa, ligando os caminhos, marcando seu lugar, “nossos ancestrais procuravam justamente o lugar misterioso, onde o corpo se ata à alma, os laços e as dobras desse nó⁶³.”

Manoel ao sair, seduzir, bifurcar em algum lugar vive os estranhamentos e as variações da alteridade, modos de se expor, de lidar com as diferenças. Este lidar leva para lugares distantes, podendo ser pedregoso, deserto, mar, pântano ou montanha. Nascemos e morremos mestiços, com as marcas do lugar, das pessoas, que se misturam e se fundem em múltiplos outros, criando novos lugares.

⁶² SERRES, Michel. *O Terceiro instruído*. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, s.d.

⁶³ Idem. p.25.

Arlequim, imperador aparece no palco para dar uma entrevista coletiva. Que maravilhas viu, atravessando lugares tão extraordinários? –Não, não ele responde em toda parte tudo é como aqui. Só mudam os graus de grandeza e beleza.

Altivo Arlequim desafia a platéia com desdém e uma arrogância ridícula. Atônito o público não sabe mais se deve calar ou rir. De fato, de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mas alinhavados, remendados..., à medida das necessidades, dos acidentes.

Arlequim logo adivinha a única saída para o ridículo da situação basta tirar o casaco... Após muitas caretas e contorsões inábeis. Continua a desvirtir-se... Aparece uma outra roupa mourisca, uma nova túnica recamada, em seguida uma espécie de véu estriado... A sala explode, cada vez mais surpreendida. Até mesmo a pele de Arlequim... É um casaco de arlequim. Composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados... Nenhuma peça se parece com qualquer outra... O mapa das viagens do artista⁶⁴. (Figura 11 e 12)

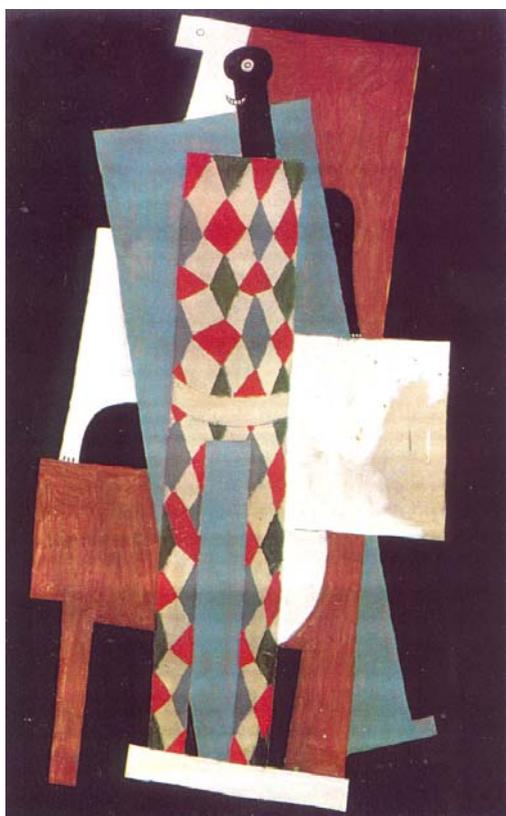


Figura 11. Foto de Pablo Picasso.
Fonte: Linda Doeser.

Figura 12. Arlequim
Fonte: Josef Palau i Fabre

⁶⁴ SERRES. *Op. cit.*

O corpo assimila as várias experiências vividas nas viagens, retorna mestiçado de novos gestos e novos hábitos que não se parecem, mas que fundidos poderiam criar um efeito de que não existem diferenças e que nada mudou. É feito de contradições em sua unidade, é o espaço do desigual, do heterogêneo, é tanto sujeito como objeto. Cattani e Bulhões⁶⁵ afirmam que vidas, corpos e histórias são termos que se relacionam entre si, um ir e vir do espaço individual ao coletivo e as histórias contadas dos corpos remetem a memórias dos espaços por onde os corpos passam. Sua passagem guarda uma memória, a memória dos espaços públicos e privados que nem sempre se estruturam em histórias lineares, mais como vestígios.

É através do corpo que compreendemos o outro, para Merleau Ponty, “assim como é por meu corpo que percebo coisas⁶⁶.” Para o autor o corpo é um espaço expressivo, aquilo que projeta significados no exterior, criando-lhes um lugar, e a possibilidade de existirem através de nossas mãos e de nossos olhos. Consideramos o corpo como o meio de apreensão do mundo, e o espaço que o corpo conquista é sempre mediado pelo movimento e pelo gesto. É através da ação que percebo e me aproprio do corpo. Um romance, um poema, um quadro, são indivíduos, ou seja, seres, cujo sentido só podemos obter por um contato direto. Seu sentido irradia seu significado, sem deixar seu lugar espaço-temporal. Assim o corpo é comparável a uma obra de arte.

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a

⁶⁵ Revista de Artes Visuais. Porto Arte. Núcleo Temático: *Questões de figuração*. Edição semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. UFRGS. v.9, n.16, p.1-118, maio, Porto Alegre, 1998.

⁶⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, p.1999.

percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente,...é nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes⁶⁷.

Encontramos no acervo de Manoel Luiz da Rosa, um desenho feito com giz pastel: era uma cesta de frutas, um de seus temas recorrentes, que nos chamou a atenção por sua expressão fisionômica. O que nos fez pensar na possibilidade da expressão do corpo revelar-se em sua produção plástica. Trata-se de uma cara sorridente (Figura13), assim como nos vasos com flores também aparecem pessoas em forma de flor (Figura14), corpos estilizados, de seu afetos e corpos que remetem a Manoel. De fato, cada parte do corpo tomada em si mesma se constitui como olhar e torna-se idêntica a uma face⁶⁸.



Figura 13. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 47cm x 67cm. 1977.

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, *Op. cit.*p.208-210.

⁶⁸ JEUDY. *Op. cit.*

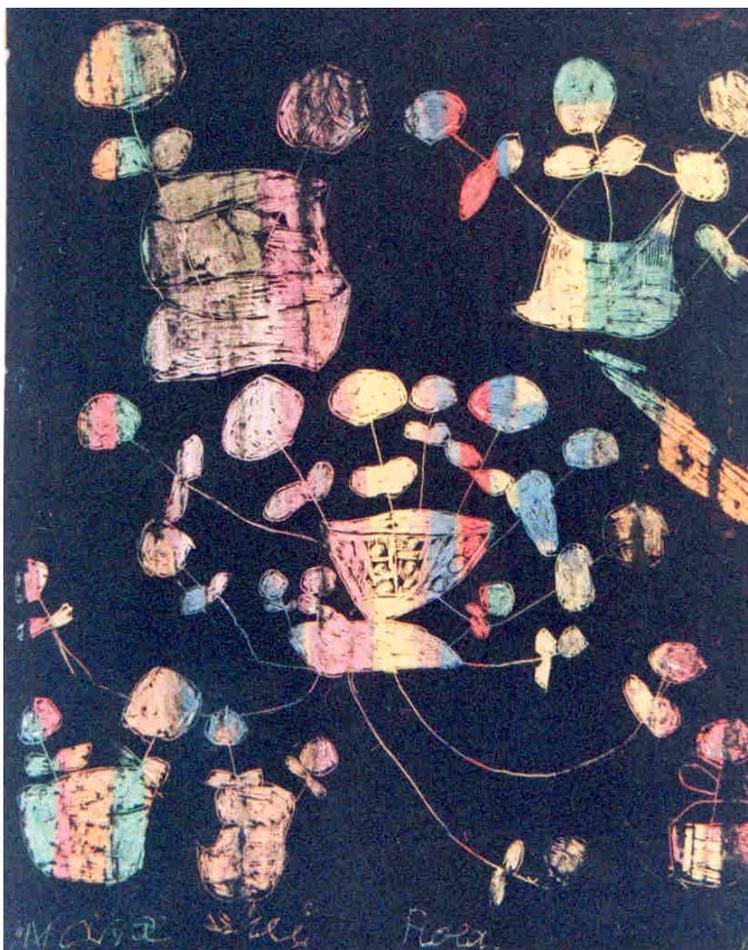


Figura 14. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Nanquim preto e giz de cera com raspagem sobre papel. 25cm x 28cm. 1986.

Retomando o pensamento de Mário Pedrosa⁶⁹, verificamos que a força de uma obra reside no fato de reunir vários núcleos de significados, especialmente quando nos fala da fisionomização, isto é; “os objetos nos falam através de seus caracteres fisionômicos⁷⁰.” O autor discorre a respeito das coisas que falam por si mesmas e da forma imbuída de afetividade. Os objetos para as crianças, os selvagens, os artistas e os alienados estão impregnados de um poder fisionômico, as paisagens e cenas não são apenas imaginadas, mas vistas e vivenciadas de

⁶⁹ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.

⁷⁰ KOFFKA, apud PEDROSA. *Op. cit.* 1996. p.175.

modo global. Os poetas e os visionários estão imersos neste tipo de imagens e cita Camões, em os Lusíadas;

O selvagem, quando imagina, ou pensa, na verdade está vendo a imagem, vivendo um sentimento global... Os poetas e os visionários estão cheios dessas imagens. Camões via literalmente deslizarem figuras por montes...Tais figuras davam expressão fisionômica a paisagem...**O monte fala, tão feio e expressivo que é, sua voz arrepia as carnes e os cabelos, termina revelando sua identidade Eu sou aquele oculto e grande cabo A quem chamais vós outros Tormentório**⁷¹ .

Os doentes mentais não são indiferentes à percepção dos objetos, segundo o autor, percebem a cara das coisas, vêem simultaneamente, por dentro e por fora. Espontaneamente envolvem-se com a emoção estética e muitas vezes alcançam uma lucidez vertiginosa e enigmática. “A descrição de uma pessoa é retirada do aspecto concreto de sua fisionomia⁷².”

Temos a seguir, a versão da montanha de Santa Vitória feita por Picasso, inspirada em Cézanne, onde o corpo de Jacqueline está no lugar da montanha. (Figura15)

⁷¹ CAMÕES, apud PEDROSA *Op. cit.* 1996. p.190.

⁷² MERLEAU-PONTY. *Op. cit.* p. 209.

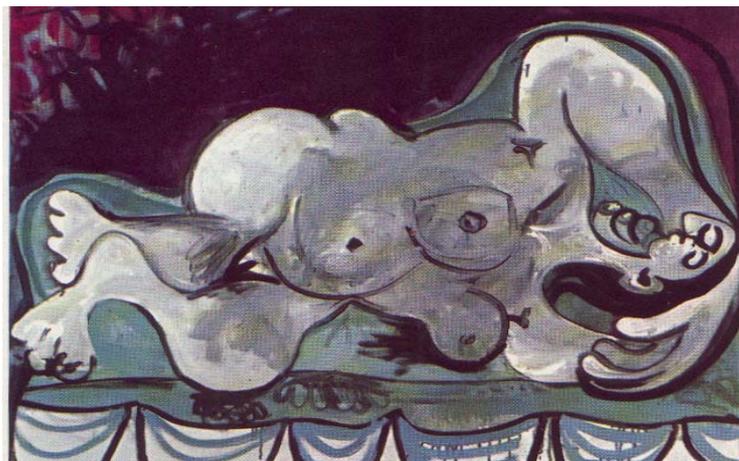


Figura 15. Pablo Picasso. Mulher deitada sobre divã. Óleo s/ tela. 81cm x 100cm. 1961.
Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Basileia.

Este universo de formas e temas que remetem ao corpo, faz-nos pensar que a produção plástica de Manoel ocupa um espaço/lugar. Nos perguntamos, que lugar é este? O corpo e sua natureza são feitos de contradições em sua unidade, é o espaço do desigual do heterogêneo, é tanto sujeito como objeto, assim como produz, também oferece sua produção ao outro.

Manoel nos põe em contato com a memória de suas andanças, dos lugares por onde passou, nem sempre arranjadas de uma maneira estruturada, algumas vezes como vestígios, outras como um contador de histórias, nos remetendo a cenários com personagens, que parecem estar presentes no aqui e agora, e não de um passado distante, ocupando o lugar do cotidiano em seu dia a dia. Buscamos, também a memória das pessoas que conviveram e convivem com sua produção. São depoimentos espontâneos, mesmo porque nossa intenção era captar além da observação crítica, a fala sensível e espontânea de cada um em relação a Manoel. Observamos reações das mais variadas, desde o espanto ao constatar que Manoel

tinha não só um volume expressivo de trabalhos e temas variados, como também um domínio de técnicas artísticas. Outros foram indiferentes, predominando em suas falas a questão de sua deficiência. Alguns, entusiasmados, diziam que era preciso organizar uma exposição de seus trabalhos. O Manoel das bonecas passou a ser chamado de Manoel das cores.

2.2 COMECEI ASSIM...

O lugar do corpo é a trajetória de Manoel Luiz Rosa, corpo como objeto, corpo como sujeito, corpo estranho que ocupa lugares como um arlequim com suas marcas das andanças e caminhos. Como um arlequim multifacetado, Manoel compõe um mosaico de imagens, em sua produção plástica. E com a cara que sorri representada na cesta de frutas, que denuncia a expressão do corpo, motor e sentido de sua obra. A construção do corpo como objeto, explícito nas *bonecas*, é mais sutil nos vasos com flores e cestas de frutas. Um corpo colorido, multicolorido, com imagens que sangram a folha e só não vão mais longe por falta de espaço, ocupando lugares físicos e lugares representados plasticamente, que aparecem nos interiores das casas, dos prédios, e das paisagens.

Sua trajetória é contada por ele mesmo, pela mãe, e as irmãs Zuleika e Ivone. Contamos também com a colaboração de professores, colegas e funcionários do CDE, que conhecem Manoel. Obtivemos depoimentos⁷³, desde 1995 até 2002, dos

⁷³ Foram depoentes: Darci Silveira dos Anjos- vigia do CDE; Ivone Rosa Costa- irmã; Gislaine Meireles- atual professora; Francisca Dallabona- ex-professora; Manoel Luiz Rosa- aluno do CDE ; Marisa Silva- ex-diretora do CDE; Maria Gesilda Rosa- mãe; Zuleika Rosa- irmã e tutora; Paulina Nascimento- colega do ateliê de cerâmica; Rodrigo Nuñez- ex-professor do CDE e atualmente professor do Instituto de Artes Visuais da UFRGS.

quais reproduzimos partes das falas mais significativas para melhor compreensão da trajetória de sua produção plástica.

Tudo começou como Manoel mesmo descreve, na década de 60: desenhava no papelão das caixas de camisa do pai, fazia pingos coloridos, queria treinar antes de entrar na escolinha (Figura16), depois estes pingos coloridos transformam-se em manchas coloridas (Figura17), e surgem nos anos 70 como ladrilhos, telhados em desenhos e em colagens. Esta expressão repete-se também em suas primeiras xilogravuras, como nas placas de cerâmica de 1999.



Figura 16. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e lápis de cera sobre papel. 25cm x 34cm. Década de 60.



Figura 17. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

Manoel Luiz da Rosa nasceu no dia 21 de dezembro de 1947. É filho de Maria Gesilda da Silva Rosa (dona Mosa), e Manoel Pedro Rosa, já falecido. Têm três irmãs, Zuleika, Célia e Ivone, sendo que Zuleika da Rosa é sua tutora legal. Cresceu junto ao teatro São Pedro, onde o pai trabalhava como contínuo e zelador. Depois da morte do pai, em 1972, passou a residir com a mãe e as irmãs. Conta Zuleika que Manoel era uma criança muito ativa, corria e brincava como todas as crianças, mas ao ingressar na escola não conseguiu alfabetizar-se. E entretanto, aprendeu a escrever o nome próprio que se percebe em quase todos os seus trabalhos.

Ernest Cassirer⁷⁴, filósofo e estudioso dos aspectos simbólicos constituintes do homem, nos fala da importância do nome próprio. O nome próprio não só

⁷⁴CASSIRER, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas. El Pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

acompanha o homem como lhe pertence. Nome e personalidade se fundem, como a pele ao corpo. Para o pensamento mítico original o nome é mais que esta pele: expressa o íntimo e o essencial do homem. Para Sara Païn⁷⁵, assinar o nome, é uma questão de apropriação, da autoria da obra, Rosalind Krauss⁷⁶ traz outra abordagem, refere-se ao nome como uma extensão ao citar Picasso, diz que o nome lembra mais a obra do que o próprio autor.

Em 1965, foi encaminhado, para uma escola especial de crianças portadoras de deficiências, chamada Escola Experimental, da Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul. Manoel foi avaliado e diagnosticado nesta época como deficiente mental. Ivone Rosa Costa, irmã de Manoel que atualmente reside no litoral do estado, acompanhou-o de perto neste período escolar e a primeira escola que freqüentou chamava-se Escola Estadual Paula Soares, no Centro. Para Ivone, Manoel não conseguiu se adaptar com as crianças.

...Uma semana depois a professora chamou e pediu para levar o Luiz ao médico da escola, ele examinou e disse que era normal. Consegui vaga para ele na Escola Estadual Rio de Janeiro, que era mais próxima de casa. Neste colégio o ambulatório do colégio encaminhou o Luiz para um atendimento especial, o atendimento ao educando da Secretaria da Educação, a Escola Experimental, na Cidade Baixa, Ele não nasceu com este problema, o médico disse que deve ter sido por febre alta. Até os sete anos tinha febres às vezes mais de 40 graus, por infecção respiratória⁷⁷.

⁷⁵ PAÏN, Sara; JARREAU, Gladys. *Teoria e técnica da arte-terapia*. Porto Alegre: ARTMED, 1996.

⁷⁶ KRAUSS, Rosalind. *Las Originalidades de la Vanguardia y otros mito modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1985

⁷⁷ Depoimento oral de Ivone Rosa Costa, em 29 de nov.de 2002.

Na Escola Experimental ele se ambientou melhor. Lá avaliavam as capacidades dos jovens e encaminhavam para outros locais conforme as dificuldades. Continuando, Ivone nesta época, trabalhava na Faculdade de Medicina, de Porto Alegre, conta que:

Levei os exames do Luiz para os médicos, lá o Dr. Nelson Pires Pereira, falou que, depois dos treze anos deveria levá-lo ao consultório para fazer um tratamento, e para cuidar da passagem da adolescência para adulto. Este tratamento levou três meses, ele tomava injeções no consultório, o doutor dizia que era preventivo. A Mosa leva ele para um exame completo todos os anos, e sua saúde é boa⁷⁸.

Junto ao teatro havia uma grande paineira e também um pavilhão de madeira, onde funcionava primeiramente uma escola de balé. Depois passou a funcionar ali a Escolinha de Arte chamada “Casa da Paineira”, que mais tarde passou a chamar-se CDE (Centro de Desenvolvimento da Expressão). Segundo Zuleika: Manoel sentava na escada do teatro e ficava olhando as crianças na escolinha. Era o ano de 1961, Manoel contava com quatorze anos. Seu interesse discreto chamou a atenção da diretora Lígia Dexheimer, que o convidou a freqüentar as aulas da Escolinha. Desde então vem participando e trabalhando, sem nunca deixar de desenhar, pintar, imprimir ou modelar. Manoel ao relatar sobre este dia e em seu depoimento nos diz que a professora Lígia bateu na janela da cozinha e perguntou para a sua mãe se ele queria entrara para a Escolinha. A casa e a paineira de certa forma sempre

⁷⁸ Depoimento oral de Ivone Rosa Costa, em 29 de nov.de 2002.

acompanharam Manoel, em seus desenhos pinturas, e xilogravuras também. Quando os professores entraram em greve em 1992, surgiu uma ameaça: o CDE seria fechado e passaria a pertencer a Secretaria de Educação. Manoel lembra de participar da passeata na Praça da Matriz. Este fato faz parte de suas lembranças mais significativas: “fui com a mãe na Praça da Matriz, fiz uma corrente, a gente deu a mão, saiu no jornal⁷⁹”.

Ao falar de seus desenhos lembra como começou a desenhar. Criança ainda costumava fazer no papelão das caixas de camisa do pai, bolinhas coloridas,..”Ganhei lápis de cera da professora Lígia⁸⁰.” Quando me mostrou recentemente suas cerâmicas, fala que está fazendo as mesmas bolinhas nas placas de barro, para depois colorir. Suas placas em cerâmica reproduzem agora seus primeiros desenhos, como o carrinho de lombo e a casa com a paineira. Zuleika lembra com muitas saudades dos tempos em que moravam ao lado do teatro.

Tônia Carrero e o Paulo Autran jantavam com a gente, lá em casa, eles se envolviam com tudo, olhavam tudo, luz, cenário, não é como hoje. Havia três famílias morando lá, a família do zelador, do cenógrafo e eletricista e do administrador. Tinha também o MARGS, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que funcionava onde hoje é o café do teatro⁸¹.

⁷⁹ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 18,set. de 1996.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Depoimento oral de Zuleika Rosa, em 10 de abril de 1996.

Esta fala de Zuleika lembra as casas que são recorrentes nos trabalhos de Manoel. Ao perguntar se estes desenhos seriam a forma de Manoel representar um tempo de uma convivência, durante sua infância e adolescência, imediatamente respondeu que todos em casa tem muitas saudades daqueles tempos.

No ano de 1975, com 28 anos de idade. Manoel foi encaminhado ao COPA, Centro de Orientação e Preparação para o Trabalho, órgão da Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul, por intermédio da professora Francisca Dalabona, da Escolinha, com objetivo de obter um estudo profissionalizante. Até hoje sua rotina é freqüentar o COPA pelas manhãs, onde auxilia na montagem de torneiras e tesouras. Em 1995, com então 48 anos, passou a fazer parte da COOPPA, Cooperativa de Produção e de Prestação de serviços de Porto Alegre Ltda. Durante as tardes fica em casa, e nas sextas feiras a tarde vai ao CDE. Participa atualmente das aulas de cerâmica, com a professora Gislaine Meireles, a quem está mais afeiçoado, “Manoel circula pelo ateliê de xilo também, ele ficou muito ligado a mim e durante minha licença de gravidez, não vinha às aulas, antes da minha licença ele me fez de barro com um bebê no colo, como que adiantando no tempo o que iria acontecer⁸².”

Encontramos em novembro de 2002, o artista plástico Rodrigo Nuñez, hoje professor do Instituto de Artes, que gentilmente contribuiu conosco relatando-nos sua experiência como professor do CDE em 1995:

⁸² Depoimento oral de Gislaine Maireles, em 16, maio de 2001.

O professor Bento havia pedido auxílio no ateliê de xilogravura, não era minha área, embora conhecia o processo e a técnica, estava ali como um conhecedor, dando dicas, orientações, e auxiliando na impressão. Ali estava Manoel. O Bento já tinha comentado que era o aluno mais antigo, e com problemas mentais, mas sem aprofundar muito, ele conhecia gravura. Não levei muito a sério, afinal estava ali para ajudar.

Quando cheguei já estavam trabalhando, cada um com sua matriz de madeira, e o Manoel começou a fazer o desenho dele, era super quieto e tímido, eu perguntava o tempo todo a cada vinte minutos se queria imprimir a gravura. Ele dizia que não. Quanto mais tempo passava, mais insistente eu ficava, pois ele estava escavando demais a matriz, eu estava preocupado que sumisse o desenho. Pensava que era só timidez dele em não querer mostrar seu desenho para imprimir. Isto se repetiu muitas vezes, no mínimo umas sete ou oito vezes. Parei então de insistir e me concentrei nos outros alunos, achando que a gravura dele estava perdida. Até que ele veio e pediu para imprimir, depois da impressão percebi que quem não sabia o que estava fazendo era eu, seu trabalho era muito delicado e minucioso e que exigia muita concentração. Ele trabalhava sempre no mesmo ritmo, com calma e tranqüilo, e permanecia assim até concluir, e não se alterou com a minha insistência⁸³.

Chamou a atenção de Rodrigo, que se tratava de um desenho com linhas, o que é difícil de fazer em xilogravura. Lembrava que a imagem tinha figuras e uma paisagem com casa, e que era muito bonito. Uma gravura de profissional dizia Rodrigo, e não de quem estava experimentando a técnica. Percebeu também seu processo durante a confecção da gravura, pois levantava o olhar de tempo em tempo para olhar para as pessoas, com um leve movimento do olhar, estava entregue e ao mesmo tempo se relacionava com o ambiente, mas o foco de atenção dele era seu trabalho.

Essa foi uma das experiências mais marcantes, e percebi que a gente tem que observar e ver o que as pessoas sabem, acontece aqui no Instituto, achamos que sabemos muitas vezes e com os

⁸³ Depoimento oral de Rodrigo Nuñez, em 04, de dez. 2002.

alunos nos surpreendemos. Penso que o ritmo plástico dele é o ritmo de vida dele⁸⁴.

Os passeios que fazia e ainda faz pela cidade estão representados em pinturas e desenhos. Cristina Freire⁸⁵, na obra “Além dos mapas” nos apresenta o *flâneur*, como aquele indivíduo que deriva pelas ruas da cidade, diferente da definição romântica do século XIX, associada ao prazer de olhar e contemplar, um conceito atualizado onde o caminhante se apropria dos lugares por onde passa e entende que pode reconstruir a cidade, rompendo ou fragmentando estes espaços em seu caminhar. O *flâneur* está à margem dos processos de produção capitalista, não tem paradeiro certo na cidade, e com seu tempo livre pode caminhar pelos espaços urbanos e tomá-los campo de investigação estética.

Houve um período que Manoel tinha por hábito fazer passeios com sua irmã, pela cidade e desenhá-la ao chegar em casa, assim encontramos uma paisagem com dragas sobre o Rio Guaíba, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA, a Praça da Matriz, Companhia Carris Porto-Alegrense - CARRIS, e a Vila dos Comerciários, entre outros. Em seus desenhos da Vila dos Comerciários, predominam as lajotas que ele chama de ladrilhos, antes com formas mais geométricas, muito coloridas da década de 70 e, mais tarde, formando caminhos circulares que se repetem, aparece uma subversão do espaço, recriando a cidade de uma forma pessoal. Manoel nos conta que: “Gosto de fazer o que tem na rua,

⁸⁴ Depoimento oral de Rodrigo Nuñez, em 04, dez. 2002.

⁸⁵ FREIRE, Cristina. Além dos mapas. *Os monumentos no imaginário urbanos*. São Paulo: Annablume, 1979.

gosto de fazer da imaginação, vou fazendo, fiz um caminho de ladrilho (Figura18), este aqui que sai do portão, do lado do varal⁸⁶.”



Figura 18. Mano Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Caneta hidrocor, giz de cera e colagem sobre papel, 33,5cm x 49cm. Década de 70.

As salas do ateliê do CDE são também seu tema, assim como naturezas mortas, entre vasos de flores e cestas de frutas. O tema da casa aparece com frequência, e também há as bonecas feitas a partir de uma boneca que viu numa vitrine de uma loja. Ele mesmo conta que, quando menino, queria um modelo para desenhar uma pessoa, então se inspirou no modelo da boneca, o qual conserva até os dias de hoje. Manoel trabalha intensamente, sempre disposto e motivado, sua concentração é notável, assim como o domínio de vários materiais e técnicas, em especial o uso seguro e firme das goivas. É um observador do cotidiano,

⁸⁶ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 03 de mar. de 1996.

observa tanto o interno como o externo, expressa uma caminhada muito singular, seus temas enriqueceram-se ao longo dos anos, com sua ação de *bricoleur*, cuja definição encontramos em Levy-Strauss⁸⁷. O *bricoleur* é o representante da ciência primeva, não necessariamente primitiva, com movimentos incidentais e sem um propósito imediato, fundamentam os mitos, ou a mitopoética na arte bruta ou ingênua. O *bricoleur* trabalha intensamente, realizando tarefas as mais diversificadas possíveis, utilizando o que encontra a sua disposição, dentro de seu universo finito, porque pode servir e ter uma utilidade um dia.

A arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem ao mesmo tempo algo de cientista e bricoleur⁸⁸.

Guarda em suas pastas, recortes de revistas, com casas, prédios, alimentos, carros e animais aparecem como preferência, pacientemente escolhe entre as figuras recortadas qual irá fazer parte do seu desenho, depois com muita calma guarda todo o material que deixou sobre a mesa. Neste dia me faz a seguinte pergunta: “Eu tinha contado dos músicos que iam no teatro? Respondo que não. Um deles chutou um cachorro e o pai disse que não ia matar, ele mordeu o pé dele porque ele chutou ele⁸⁹.” Lembra também, com muito carinho do tempo que morava ao lado do teatro, da casa, dos cachorros, das goiabeiras e dos guris da praça.

⁸⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1997.

⁸⁸ Idem. p.38.

⁸⁹ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

Manoel continua freqüentando o CDE, sempre às sextas feiras à tarde, a partir das 13:30 horas. Ao chegar costuma sentar-se com o vigia da tarde, seu Darci Silveira dos Anjos, que lhe oferece um cafezinho e biscoito, conversam sobre futebol e política, seu Darci espera pela sextas feiras e tem muita satisfação em relatar seus encontros com Manoel, que lhe pede para trazer revistas com animais, para recortar. Atualmente traz em sua pasta seu próprio material de trabalho, o preferido, canetinhas (canetas hidrocor coloridas), também faz pequenos envelopes onde guarda recortes de casas, prédios e animais, em especial os cães. Estes recortes são colados depois nos desenhos, inseridos em temas variados, esta atividade acentuou-se desde 1999. Ele tem sua pesquisa pessoal onde seleciona, guarda, recorta e cola os temas de seu interesse.

O depoimento da professora Francisca Dalabona, que acompanhou Manoel, de 1965 a 1986, diz que:

Era um dia de chuva. Cheguei na Escolinha com sombrinha e tudo. Manoel me observava. A aula iniciou. Como sempre, logo buscava o material e começava a trabalhar. Fez meu retrato. Com sombrinha e tudo! Detalhes de roupa e características pessoais. Sua postura de trabalho sempre foi séria e concentrada. Colocava em seus desenhos e pinturas toda a riqueza de seu mundo de observador, de atento, de emocionado. Os olhos grandes de suas figuras, uma constante em sua produção, nos contemplam com a mesma força com que Manoel vê as coisas...nunca imitou. Desenhou e pintou sempre. Entalhou, fez xilogravuras e colagens⁹⁰.

⁹⁰ Depoimento escrito de Francisca Dallabona, que foi cedido pela diretora Marisa Silva em, 24, set. de 1996.

A cada encontro de aula reservava sempre algo surpreendente. Isto durou anos, sem desgaste, sempre com renovação. Francisca trabalhou vinte anos no CDE sempre acompanhando seu trabalho e muitas vezes diretamente sendo sua professora. Uma vez lhe propôs pintura com tinta a óleo. Sua lida com a cor, com qualquer material, sempre foi surpreendente, misturava cores, mesmo sobre o papel, sobrepondo camadas que resultavam em novos matizes. Para a professora: “Manoel assim porque tem uma sensibilidade fora do comum, uma ótica pura, sem vícios dos adultos⁹¹.”

Marisa Silva, diretora do CDE daquele período, cedeu-nos também suas impressões a respeito de Manoel:

Nunca consegui me aproximar muito dele, sua aparência física tranqüila e observadora, seu modo de olhar provocavam em mim uma certa timidez, sua figura me fazia lembrar de pessoas queridas e frágeis, mas dotadas de uma força interior que os conduzia por caminhos que eu não havia ousado trilhar. Não ousava me aproximar de Manoel, entretanto contemplava com avidez sua produção plástica. Desde logo percebi que Manoel era uma pessoa especial e detentora de qualidades que talvez escapassem a minha capacidade de compreensão. Nas referências sobre arte-educação que me chegaram através dos professores do CDE, Bento Dalabona, Francisca Dalabona, Maria Leda de Macedo, Ieda R. Ranieri e principalmente Hélvia Miotto, amiga de longos cantares, fiquei sabendo de Manoel. Mesmo sem ter muitos elementos de natureza técnica, me foi possível contemplar com afeto e alegria o trabalho de Manoel⁹².

Passado esse período, surgiu a idéia de organizar-se uma grande exposição constituída por trabalhos de todos os alunos do CDE. De uma certa forma Manoel

⁹¹ Depoimento escrito de Francisca Dallabona, que foi cedido pela diretora Marisa Silva em, 24, set. de 1996.

⁹² Depoimento oral de Marisa Silva, em 03, dez. de 2002.

está associado a um longo período da história da instituição, e sua obra é testemunha das melhores coisas que lá aconteceram, até mesmo no caso de certos trabalhos que permaneceram subjacentes como foram as experiências de expressões de expressão sonora, desenvolvidas por Hélvia Miotto, das quais Manoel participava também com seu jeito especial de atuar.

Mas voltando à exposição” Revivências- CDE 34 anos”:

Bento teve a idéia de dedicar o espaço central à obra de Manoel, nesse momento era diretora do CDE e a idéia da exposição foi encampada por todos nós professores. Francisca Dalabona organizou o convite e escreveu um belíssimo texto sobre Manoel. A exposição foi concorrida e todos nós que lá estávamos era como se estivéssemos vivendo um momento mágico, alunos, pais de alunos, antigos professores, representantes de outras instituições, para todos nós foi um momento de especial felicidade⁹³.

Segundo Marisa, nessa trajetória alguns equívocos foram cometidos. Como o objetivo principal não era o de formar ou preparar futuros artistas, havia toda uma preocupação em não dar ênfase aos aspectos técnicos e muito menos o de abordar as questões relativas à inserção no mercado das artes. Tratava-se de desenvolver processos que conduzissem ao desenvolvimento integral da pessoa, sem privilegiar um fazer específico, como desenhar, pintar, modelar,... Então ficou constituído um imenso acervo de trabalhos de alunos, que sempre foi exposto, dentro e fora do CDE, como emprestados para pesquisa, tanto no campo das artes ou da psicologia. Depois da exposição várias pessoas destacaram a obra de Manoel, declarando que

⁹³ Depoimento oral de Marisa Silva, em 03, dez. de 2002.

ele poderia ultrapassar o espaço do CDE, como também ser objeto de estudo pelo valor temático e pela revelação que propiciava. Marisa lembra que muitos perguntaram como vivia Manoel e ele se poderia sustentar-se com sua produção plástica. Essa pergunta poderia ter sido respondida pelos próprios professores. A questão para Marisa é se a riqueza da oportunidade que o CDE ofereceu a Manoel e o que Manoel lhes deu como resposta, não transcenderia o espaço da instituição.

Contamos também com o depoimento de Paulina Nascimento, ceramista e colega de Manoel, que durante uma mostra de trabalhos na galeria do CDE, em maio de 2002, fez espontaneamente um comentário que, imediatamente registramos, o qual reproduzimos a seguir:

Fiz uma releitura das placas do Manoel. Aquela placa ali onde aparece um agregado de pessoas, todos muito juntos, esse povo todo, onde Manoel passa esse afeto de todos estarem se tocando, uma coisa pura, sem preocupar-se em se expor. A limpeza do carinho de Manoel estão tão pertinho, que não tem espaço, não tem pressa. Ele é muito observador das pessoas. Esta cena tem a ver com meu sexto andar, por isso fiz a releitura. Moro no sexto andar, onde tem um surdo-mudo, dois velhinhos, que só caminham no corredor, e no Natal, eu junto todos os moradores deste andar e faço uma ceia no corredor. Tudo começou com minha viuvez, a maioria dos moradores é só, este é agora um espaço de vida⁹⁴.

Confeccionamos cinco painéis com fotos de trabalhos de Manoel, cada um correspondente a suas temáticas, com um total de 200 fotos. São ferramentas preciosas de pesquisa, e que causou grande espanto e surpresa na instituição, quando foram expostos, tanto funcionários como colegas não sabiam de sua

⁹⁴ Depoimento oral de Paulina Nascimento, em 30, maio de 2002.

trajetória e muito menos sobre as técnicas variadas que vem utilizado. O próprio Manoel comentou suas impressões quando viu as fotos, sem seguir nenhuma seqüência, seguia falando como quem olha os detalhes de um álbum de fotografias:

Estas duas bonecas tem o fogo simbólico, aqui as bonecas com faixa vermelha fizeram um palco e uma passarela, as misses da escolinha, fiz misses com faixa, está lá encima nas pastas. Este aqui é com botão, pegava botão de camisa e tecido com renda e com lápis de cera passava por cima, boneca careca em vermelho. PRK30, rádio teatro com fantoches, aqui na escolinha, nós fazia com os guris. Fui buscar pão de noite, vi os edifícios e pintei, edifícios de noite, o Museu da Prefeitura⁹⁵ (Figura19).



Figura 19. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. 1967.

⁹⁵ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

A medida que ia falando, apontava com a mão a fotografia a sua frente: “Isso aqui eu fui fazendo, as bolinhas, desenhava na caixa de papelão da camisa do pai, isto como chama, é abstrato. Peguei a mão da professora depois desenhei assim, fiz com estilete. Fiz estrelas no céu aqui, antenas nas casas⁹⁶.”

Sobre as janelas, conta que viu janelas em uma cartilha. Percebo que mantém as cartilhas da época que freqüentou a escola, e que não foram as letras que serviram de modelo ou motivação para uma comunicação com o mundo.

Continuando, diz-nos que imaginou as cestas de frutas, mas o vaso com flores a mãe tem em casa. “Fiz a Praça do Portão e a PE (Polícia do Exército), na Escola Experimental fiz marcenaria, botaram no Mata Borrão da Borges, numa exposição, a turma do CDE foi ver o armário que fiz⁹⁷.”

Manoel tem se revelado muito comunicativo, procurando estar junto aos colegas, no CDE, sentamos juntos e ele começa a contar suas histórias:

Nós descia de carrinho de lomba a rua Espírito Santo, e os pedaços de tapete do teatro que iam fora, colocava no carrinho. Onde é a Assembléia, era o Auditório Araújo Viana, teve uma briga, não queriam sair dali, (houve uma mudança de prédio que parece ter sido sob protestos), quando a Orquestra Sinfônica tocava e dava tiro de canhão nosso cachorro dava pulo dessa altura. Ali tinha uma goiabeira, atrás do muro e os guris pegavam goiaba com vara de pescar numa cesta de basquete fechada, depois iam lanchar.

⁹⁶ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

⁹⁷ Idem.

A presença da goiabeira (Figura 20) é muito freqüente em seus desenhos. Neste mesmo dia Manoel surpreende-nos com a seguinte afirmação: “Agora já sabe de tudo da minha vida, é um livro aberto⁹⁸.”



Figura 20. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.

Fiquei sabendo mais sobre a cidade de Porto Alegre com Manoel, e percebendo que, suas falas são suas lembranças, que guarda como se cuidasse de um álbum de recordações, que mostra com muito cuidado, para que não se percam. Manoel teve depois da exposição de 1995, uma breve participação em eventos de arte, como uma foto de seu trabalho publicada no Jornal O Tambor, edição da Coordenadoria de Direitos Humanos da Prefeitura de Porto Alegre, em 1999, e que promoveu também a exposição coletiva “Expressões Singulares”, em 2000, onde Manoel participou com uma pintura, (Figura21) no térreo do Mercado Público Municipal de Porto Alegre. Em maio de 2002, participou de uma mostra dos alunos do CDE.

⁹⁸ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

Sabemos, entretanto, que, estas singelas participações no cenário cultural, não descaracterizam sua produção como arte reclusa.



Figura 21. Manoel Luiz da Rosa. Praça da Matriz. Óleo s/ cartão. 50,5cm x 60,5cm, 1973.

Os depoimentos que escutamos a respeito de Manoel, remeteram-nos à pesquisa de João Frayze-Pereira⁹⁹ ao buscar conhecer as opiniões dos visitantes da mostra Arte Incomum, em 1981, durante a XVI Bienal de São Paulo. Realizou entrevistas gravadas e questionários, suas reflexões resultaram no livro “Olho D’Água. Arte e loucura em exposição”. O autor apontava para o fato de que sua pesquisa seria permeada questões da Psicologia Social, do Outro, instaurado, neste caso, pela figura do louco, e como proposta norteadora; a escuta. Preocupava-se com a dualidade da ordem simbólica estabelecida pela cultura que não permite a reconciliação com o outro, mas afirma sua condição de estranho e estrangeiro.

⁹⁹ FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D’Água. Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

As respostas em geral falavam do mistério e da universalidade da expressão criativa, criação pura, liberdade e deficiências. Os mistérios que cercam a Arte Reclusa, e muito dos depoimentos não nos pareceram muito diferentes dos que são referidos aos artistas, ditos como são. Não será o caminho inverso que resgatará uma cidadania roubada? Conforme diz o autor, a arte culta é protegida e amparada pelo sistema das artes, seus autores e sua produção artística têm reconhecimento cultural, e os artistas que participaram do evento Arte Incomum faziam parte de instituições psiquiátricas ou eram pessoas que desenvolviam um trabalho artístico independente das normas acadêmicas sobre como fazer arte. A exposição abrangia em torno de 300 obras, escritos e poesias, bem como publicações.

O termo Arte Incomum, para o autor, surgiu como uma alternativa, ao nome original, Arte Bruta, criado por Jean Dubuffet, que proibiu seu uso para obras não selecionadas por ele. O museu de arte bruta reúne atualmente material de diversos locais do mundo, de pessoas anônimas, sem instrução acadêmica, incluindo as produções de manicômios. Dubuffet¹⁰⁰ via a arte como um caminho para o social, contrariando uma sociedade que se fundamenta no progresso e na análise.

Alguns depoimentos dos visitantes à Arte Incomum, admitiam dificuldades para comentar sobre as obras, que exigiam um abandono às referências estáveis e conceitos estabelecidas. Para Frayze-Pereira¹⁰¹, a obra necessita das tensões que se instauram entre seus autores e o público. Uma obra não exposta, não vista não adquire a “cidadania cultural”.

¹⁰⁰ FRAYZE-PEREIRA. *Op. cit.*

¹⁰¹ *Idem.*

As discussões de Alexandre Melo¹⁰² reportam ao tema; centro e periferia, enfatizando que, os artistas que estão a margem dos centros trabalham com um tempo diferente, sem exigências de prazos, produzindo mais livremente, sem pressões, o que não acontece com os artistas que pertencem ao sistema das artes, como é o caso de Manoel, que tem trabalhado por anos, em um tempo muito próprio, alheio às pressões e expectativas sociais.

O autor lembra que, os grandes centros monopolizadores estão cada vez mais descentralizados, o que levaria, com o tempo, a uma aproximação das periferias com os centros, resultando por fim, em fronteiras não tão bem delimitadas. Com as facilidades da tecnologia, as distâncias territoriais estão diminuindo, mas em compensação crescem as distâncias pessoais, e o artista trabalha hoje de uma forma individual e solitária, cada um apresenta a sua arte, não mais envoltas em tendências comuns.

O artista colocado numa situação central tem que fazer a cada momento, sem atrasos nem distrações, aquilo que o meio especializado espera que ele faça; ou, melhor ainda, algo que surpreenda esse mesmo meio...Ao contrário, numa situação não central,...o artista tem uma menor visibilidade e uma procura mais reduzida e está sujeito a menos expectativas¹⁰³.

¹⁰² MELO, Alexandre. *Outro mundo*. Porto Arte, Porto Alegre, v.10, n. 18, p.67-82, maio 1999. *Revista do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais*.UFRGS.

¹⁰³ Idem. p.74.

Alexandre Melo, com uma abordagem social do contexto contemporâneo das artes, nos remete à semelhança do contexto que tem caracterizado a trajetória da produção artística da história da Arte Reclusa no Brasil.

2.3 CENTRO DE DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSÃO – CDE

Manoel Luiz da Rosa frequênta o CDE, desde sua criação, quando era conhecido como a Casa da Paineira. O centro foi inaugurado em 12 de abril de 1961, inicialmente sob a denominação de Escolinha de Arte Infanto-Juvenil de Porto Alegre, iniciativa da Divisão de Cultura da SEC, antiga Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul.

O grupo de professores que formava este primeiro momento havia feito estágio no Rio de Janeiro com Augusto Rodrigues, criador do movimento Escolinha de Arte do Brasil. Sua filosofia seguia os princípios norteadores do Movimento Mundial de Arte-educadores, “como o profundo respeito ao outro, a criatividade como elemento essencial de vida e a paz, entre homens como o mais elevado pressuposto da educação¹⁰⁴.”

Instalado em um prédio ao lado do Teatro São Pedro, a Casa da Paineira, atendia em torno de 110 crianças e adolescentes, distribuídos em ateliês conforme a faixa etária. Cada ateliê, composto por cerca de 20 alunos, era acompanhado por dois professores, orientavam o desenvolvimento de atividades em desenho, pintura, colagem, modelagem, xilogravura, teatro de fantoches e música. Os encontros

¹⁰⁴ *CDE 30 Anos*. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Secretaria de Estado da Cultura, Centro de Desenvolvimento da Expressão 1990. Apoio Casa do Desenho, Porto Alegre. p. 15.

ocorriam e ainda hoje ocorrem duas vezes por semana, durante duas horas, nos turnos da manhã e da tarde. O serviço é público, e as vagas eram preenchidas através de fichas de inscrições, mas com o tempo passaram para o sistema de sorteio. Hoje já é possível inscrever-se diretamente.

Desde o início os trabalhos dos alunos foram sendo arquivados em pastas individuais, compondo hoje o acervo do CDE, que por sua vez tem possibilitado pesquisas nas diversas áreas do conhecimento. Em 1962, aconteceram cursos intensivos de Arte-educação e palestras com o objetivo de preparar novos professores e divulgar as experiências na instituição. O seminário de 1967 resultou na modificação dos ateliês, passando cada grupo de 10 a 12 alunos a ser atendido por um professor, tendo a pintura como única atividade. Aos poucos foram introduzidos outros materiais e a xilogravura para adolescentes. Ao final dos anos 60, a “Escolinha” comemorou seu décimo aniversário com um álbum/catálogo e uma exposição retrospectiva relativa a este período. Nos anos 70, Tom Hudson ministrou um curso com o objetivo de dar maior atenção aos registros das chamadas artes temporais e melhor utilização do pátio para as crianças. Foram criados os ateliês de adultos e os cursos de Arte-educação passaram a ter a duração de um ano letivo. Com o objetivo de divulgar o acervo, foi criada uma exposição itinerante para percorrer o interior do estado. Já em 1975 instalou-se o ateliê de Tapeçaria com a orientação de Francisca Dalabona, enquanto Hélvia Miotto Juchem desenvolvia o laboratório de som para adultos. Dora Bay e Bento Dalabona instalam o laboratório de fotografia e o ateliê de entalhe em madeira. A instituição também passou a publicar divulgar o boletim “Informa”, que até hoje divulga os princípios da Arte-educação, eventos e experiências na área das artes.

Em 1979, foi encaminhado à então Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, o projeto de criação do Centro de Desenvolvimento da Expressão-CDE, com o objetivo de caracterizar a instituição em sua especificidade nas artes, com atividades como palestras, treinamentos, exposições, intercâmbios, e publicações. Oficialmente o decreto de criação do CDE, aconteceu em 1984, mas desde 1982, sua sede já havia sido transferida para a Avenida Ipiranga, onde funciona até hoje.

Nos anos 80, com o objetivo de integrar a instituição com a comunidade foi criada a Associação dos Amigos do CDE, a AACDE, que se mantém atualmente, com contribuições espontâneas. No ano de 1986 instalou-se o ateliê de cerâmica para adultos. O Núcleo de Criatividade Infantil desenvolveu atividades com pesquisa de materiais associados a elementos naturais, e ao conhecimento do próprio corpo. Nas comemorações dos 25 anos do CDE, foi criado o Espaço-Galeria, com uma exposição de trabalhos de ex-professores e professores. Dos anos 90 até 02, manteve-se basicamente estas mesmas atividades, como: exposições anuais dos trabalhos dos alunos e professores, cursos de Arte-educação, e publicação do boletim Informa, os ateliês com cerâmica para adultos no porão e o ateliê infantil no térreo, com atividades mistas, incluindo pintura, desenho e modelagem. Sabemos que a partir desta década, os alunos do ateliê infantil têm freqüentado tanto bienais como museus de arte.

Distribuídos pelos três andares do prédio, mais o porão, onde está o ateliê de cerâmica, e o de madeira, encontramos os ateliês do CDE. Do porão e do primeiro andar chega-se ao pátio através de escadas, situadas ao fundo. As salas são amplas e sem divisões estruturais, separam os ambientes somente prateleiras ou

painéis expositores, a luz é direta, já que janelas de vidro ocupam toda a fachada, de ponta a ponta.

Cada andar tem aproximadamente 200m². O ateliê infantil está no térreo, com atividades mistas, incluindo pintura, desenho e modelagem. No primeiro andar funciona a secretaria, espaço galeria e o acervo, já no segundo estão os ateliês de adolescentes e adultos, com xilogravura. O ateliê de xilogravura, localizado nos fundos do segundo andar, com uma paineira á janela, está equipado com matrizes de madeira, goivas de várias numerações, uma mesa longa que comporta em torno de dez alunos e uma prensa manual, com tinta de impressão preta e colorida. Este ateliê, bem como os outros Manoel lida com desenvoltura e independência. Os ateliês de desenho e pintura comportam de quinze a vinte alunos, com mesas compridas e compartilhadas, com materiais, como tinta guache, acrílica, pincéis, lápis preto, de cor e de cera também compartilhados.

Atualmente Manoel não está muito concentrado em uma única atividade de ateliê, ele vai da cerâmica, ao desenho, como também faz xilogravura. As propostas de Arte-educação, nos anos 60, inicialmente com a pintura e depois com a exploração de outras técnicas e materiais nas décadas 70 e 80, repercutiram no trabalho de Manoel, que ao longo de sua produção vai revelando o conhecimento do uso de técnicas e materiais plásticos, que observamos nas colagens, monotipias e xilogravuras em complexas composições.

2.4 ACERVO DE MANOEL LUIZ DA ROSA

Encontramos em seu acervo, no CDE, quatro pastas de papelão, medindo aproximadamente um metro por cinquenta centímetros, onde estão acondicionados seus trabalhos, desde a década de 60. Até o final de 2002, havia 1100 trabalhos, os quais numeramos para nossa pesquisa. Procuramos, também, identificar em seus trabalhos os registros de sua autoria, como a assinatura ou o carimbo do CDE no verso, com dados de identificação como a data e o nome, encontramos também somente o nome, e raro aparecia algum comentário a lápis do professor, como a transcrição dos nomes das professoras que Manoel mais se afeiçoava.

Realizamos dois processos seletivos; da primeira vez escolhemos 500 trabalhos, garimpando as imagens mais representativas de sua produção. Nesta etapa chamava a atenção as colagens feitas com muitos pedacinhos de papéis colorido, colados uns ao lado dos outros, mais parecendo uma cobertura sobre o suporte de papel, como uma segunda pele, Outras vezes, a repetição de figuras era surpreendente. A força das cores e o traçado fino e delicado. Observamos a dedicação e a paciência na confecção de seus trabalhos que incluíam sementes, folhas secas, pedaços de papéis coloridos soltos, recortes de revistas e jornais, coletados sistematicamente.

Para confeccionarmos nossa amostragem, realizamos uma segunda seleção, totalizando 118 trabalhos, catalogados por tamanho, técnica, materiais e data, que melhor representavam sua temática, uso de cores, traçado e composição, que compõe o anexo A.

2.5 CORPO ESTRANHO

Manoel Luiz da Rosa com seu olhar, ao mesmo tempo, que nos fixa, também fixa um outro lugar, lugar que escapa da nossa percepção e de nossa presença, tem aproximadamente 1,80 cm de altura, e de constituição magra. Micea Eliade¹⁰⁵ fala da figura dos xamãs seres mediadores entre os mundos, que recebiam um tratamento especial, devido à proteção e serviços que prestavam à comunidade. Lembrando as portas contíguas da realidade que Antonin Artaud se referia em suas poesias, paralelamente lembram as janelas que Manoel abre, vislumbrando outros mundos ou realidades ao mesmo tempo, com delicadas mãos e dedos longos que se movimentam elegantemente, num tempo próprio e preciso. É rápido, sem ter pressa, mantêm o ritmo sempre, em geral seu traçado sobre o papel é único, não retoma a forma, que parece estar pronta em algum lugar.

Não se trata...de alucinações anárquicas ou de fabulações estritamente individuais: essas alucinações e essa fabulação seguem modelos tradicionais coerentes, bem articulados e com um conteúdo teórico espantosamente rico¹⁰⁶.

Mário Pedrosa¹⁰⁷ ao se referir às tradições das primeiras civilizações, lembra que estas não consideravam como perturbações mentais os devaneios e improvisações daqueles que manifestavam epilepsia ou outro tipo de dano psíquico.

¹⁰⁵ ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁰⁶ Idem. p.26.

¹⁰⁷ PEDROSA *Op. cit.* 1980.

Eram pessoas veneradas, temidas e até respeitadas, conforme a maneira benigna ou agressiva das manifestações de suas anomalias mentais.

Em Jeudy¹⁰⁸ encontramos uma concepção de corpo oriunda das representações de incompletudes e fragmentações nas expressões artísticas contemporâneas. Questões já discutidas anteriormente, mas que nos interessam retomá-las, conforme diz o autor, por referirem-se ao “o corpo estranho”, como reações que oscilam entre a repulsão e a atração. O corpo estranho é desigual, diferente, e hoje passa a ser um instrumento do conceito de cultura.” Se há cultura é o corpo que a exprime¹⁰⁹.” Não é mais a estranheza do corpo do Outro que intriga, mas o fato de se estar diante de um corpo que representa uma cultura.

Aceitar o outro é saber apreciar sua cultura por meio das expressões singulares de seu corpo. O corpo do Outro é um produto cultural, do mesmo que modo um objeto qualquer. Todas as culturas são aceitáveis, já que não há nenhuma razão pela qual o corpo do outro não possa se exprimir. No entanto, esse princípio de idealização estética não poderia funcionar se não fosse ele próprio sustentado pela busca de um “corpo perdido”, pela busca de um “outro” corpo, tido por “primário” ,por “originário”- esse corpo misterioso do qual a cultura ocidental fez objeto de sua anamnese¹¹⁰.

O corpo estranho tem sua origem, segundo a história da arte como um suporte artístico, entre as sociedades primitivas. O corpo recebia sinais, escarificações, pinturas e tatuagens. Performances contemporâneas retomam

¹⁰⁸ JEUDY *Op. cit*

¹⁰⁹ *Idem.* p. 76.

¹¹⁰ *Idem.* p. 76-77.

muitas vezes antigas tradições, onde o corpo como mediador dos tempos e das culturas surge como mito das origens da forma e expressão estética.

Para o autor, uma ética assentada em uma visão universal da vontade de sermos todos semelhantes elimina as imagens radicais e exóticas, mas o reconhecimento das diferenças e a compreensão de suas manifestações anunciam o fim da diferença através da integração recíproca. A estética corporal nega a alteridade “domesticada”, que resulta em um universalismo fundado na reprodução do igual. Somente experimentando o quanto somos estranhos a nós mesmos é que poderemos compreender e aceitar o outro. Se eu procuro ser meu outro, corro o risco de não ser mais todo eu mesmo, corro o risco de enlouquecer, e sobre esta experiência o autor cita Fernando Pessoa:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente¹¹¹.

Jeudy relata brevemente um curioso fato ocorrido com Picasso que, ao aceitar fazer um retrato de um homem muito rico, impôs uma condição: que não ele olhasse a tela enquanto estivesse sendo pintando, ao final para surpresa do homem Picasso lhe disse, “...Agora você só tem que se parecer com ele¹¹².” Assim o corpo

¹¹¹ PESSOA, apud JEUDY *Op. cit* p.107.

¹¹² JEUDY *Op. cit* p.148.

figurado torna incansável o jogo de comparações, atendendo ao princípio da ilusão, tanto na forma abstrata, natureza morta ou imagem figurada. O jogo com a semelhança continua e aparece nas diferentes modalidades de expressão estética, é a multiplicação das imagens do real que evidencia as possibilidades da falsa aparência. Sem o poder de criar ilusões, a criação artística não teria uma finalidade. O corpo irrompe e descobre outros mundos, o corpo-mundo, e o corpo que se relaciona de uma forma quase imediata, praticamente sem mediação, é um signo que por semelhança ou por diferença permite que os corpos se mesquem, se comuniquem, ora se aproximando, ora se afastando.

Quer o corpo seja tratado como a origem das origens, como o símbolo dos símbolos, ou um sistema perfeito de determinismos, como o corpo puro associado ao corpo perfeito e absoluto, ainda assim existe o corpo inatingível, inominado, reconduzindo nossa capacidade de tornar estético o que vemos ou sentimos. O corpo não esgota os discursos em torno de seu tema, assim encontramos, em Keleman¹¹³, a memória como uma lembrança de uma corporificação. Para o autor o corpo é uma fonte de conhecimento e um processo corporal é muito semelhante ao do sonho e aos estados poéticos que formam os mitos, com narrativas nem sempre coerentes.

Ao discorrer sobre a alteridade, remetemo-nos a frases do tipo "é deficiente, mas é tão talentoso como uma pessoa normal", segregam mais ainda e impedem um lidar com a diferença. Goffman¹¹⁴ denomina para estranho, o termo "estigma", que resultaria em uma marca, como carimbados nas interações sociais, de uma

¹¹³ KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo*. São Paulo: Summus, 2001.

¹¹⁴ GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Rio de Janeiro: LTC, 1998.

forma ou de outra, podendo ser por cicatrizes corporais, crenças, convicções políticas e sexuais, deficiências físicas e mentais, o jeito de andar, de rir... O âmbito do estigma é muito elástico, tudo pode ser pretexto e motivo para que este ocorra. O indivíduo estigmatizado sente ambivalência em relação a si próprio, e o autor fala da aceitação fantasma como:

...ao mesmo tempo, ele deve-se manter a uma distância tal que nos assegure que podemos confirmar, de forma indolor, essa crença sobre ele. Em outras palavras, ele é aconselhado a corresponder naturalmente, aceitando com naturalidade a si mesmo e aos outros...¹¹⁵

Para Luiz Fernando B. Mena¹¹⁶, o termo exclusão é analisado, hoje, por diferentes ramos da ciência, desde a biologia de Darwin, ao explicar, através da seleção natural, o processo pelo qual os seres mais evoluídos, mais fortes, mais capazes, mais desenvolvidos, sobrevivem em relação aos mais fracos ou menos evoluídos; desse modo, o homem está sujeito ao determinismo da natureza. Já na antiga Grécia, eram comuns os atos seletivos, que justificavam o infanticídio com uma argumentação racional que os levava a eliminar os indivíduos nocivos, separando-os dos indivíduos sãos.

¹¹⁵ GOFFMAN. *Op. cit.* p.133.

¹¹⁶ MENA, Luiz Fernando B. Mena: *Inclusões e Revista Ciência e Profissão Inclusões e Inclusões: a inclusão simbólica*. Brasília, n.20, v.1, p. 30-39, 2000.

As questões entre inclusão e exclusão habitam o imaginário da humanidade já faz muito tempo, e não só para os casos de deficiências físicas ou mentais, mas, conforme o momento histórico, crenças, etnias, ou sexualidade também sofriam discriminações. Estas situações ainda ocorrem e negá-las não ajuda a superação do preconceito, mas na medida em que é mascarado, aumenta seu efeito.

O estranho só pode ser experienciado quando ele se diferencia de algo que é familiar. Algumas vezes, esse estranhamento pode causar uma ameaça ao “bem estar” psíquico e social, pela ameaça de mudança que acarreta: mudança do que pensamos, do que acreditamos, do que somos. E mais: mudança das leis que controlam e regem as sociedades, dos padrões culturais, dos paradigmas¹¹⁷.

A manifestação do corpo estranho, do corpo desigual, como sujeito e objeto com seus múltiplos e híbridos, multifacetado e mestiço, dá sentido a um processo que não se conclui, mas como uma dádiva, mistura pessoas e sentimentos, em pequenas inclusões do seu cotidiano. A trajetória da produção artística de Manoel Luiz da Rosa (Figura 22,23 e 24), lida com um sentido concreto. Procurando recriar seu cotidiano, Manoel recria seu lugar, lembrando Fernando Diniz, “o artista quer se mostrar”, estreitando as relações entre arte e alteridade, em um outro (alter) tempo (idade).

¹¹⁷ MENA. *Op. cit.* p.32.

É um sentido que se estabelece pelo conteúdo e conjunto de sua produção plástica, como um lugar de interação e de transitividade, manifestação do corpo estranho como sujeito e objeto, multifacetado e mestiço, misturando pessoas e sentimentos, tal qual Arlequim, que estampa nas vestes e no corpo as marcas dos lugares de suas viagens, constituindo assim seus temas, os quais trataremos no capítulo seguinte.



Figura 22, 23 e 24: Manoel Luiz da Rosa – Ateliê do CDE 2003.

3. LEITURA DAS IMAGENS

Acontece com frequência vermos e sentirmos certas qualidades numa obra de arte sem poder expressá-las com palavras...Estas experiências contudo, antes de receberem um nome, devem ser codificadas por análise perceptiva. Felizmente, a análise é muito sutil e pode ir além. Ela aguça a visão para...ir até os limites mais impenetráveis.

Rudolf Arnheim

A relação entre a imagem e a desrazão sempre despertou muita curiosidade e inquietação por sua relação polêmica. Melgar¹¹⁸, fala que, para a psicanálise, a arte revela o silenciado da imagem. Movimentada pelo impacto estético se ancora nos fantasmas eróticos, narcisistas, o caos, a desordem, esta nova realidade é a obra de arte.

Para Freud¹¹⁹, o delírio, seria uma nova criação, uma expressão de rebelião do Ego contra os padrões da cultura. As fragmentações, as pulsões, os traumas e o

¹¹⁸ MELGAR, Maria Cristina (org.). *Arte y locura*. Buenos Aires: Lumem, 2000.

¹¹⁹ FREUD, Sigmund. *Interpretação dos Sonhos*. Obras Completas, Tomo I. Rio de Janeiro: Delta, v.3, s.d.

irrepresentável desafiam as teorias clínicas, por fazerem parte da paixão do homem por criar.

El psicoanálisis del arte, la experiencia analítica con el arte, Permite percibir la riqueza de enigmas que yacen en los puntos menos decifrables y más atrapantes de la obra...La identificación estética con lo indescifrable despierta entonces la escena fantasmática, la representación del misterio¹²⁰

Os autores, ao desenvolverem temas sobre arte, buscam o ponto de inflexão em que a loucura não é psicose (desrazão), mas uma das formas em que o homem dá vida ao perdido e à falta. A loucura pela arte, tanto no louco como no artista compartilha de intensidade e força. Mário Pedrosa reporta a fatos históricos, lembrando que, antes das alucinações medievais generalizadas, os loucos eram tratados com respeito e reconhecidos como pessoas sagradas. O homem antigo e o medieval não distinguiam o normal do anormal. Mesmo entre os profetas, através das leituras que nos chegam, é difícil distinguir os sãos dos não sãos. A Bíblia fala que Saul sofria de abatimentos regulares, com tendências suicidas e homicidas. As civilizações antigas respeitavam os devaneios da loucura sagrada, os êxtases dos profetas e poetas integravam suas culturas.

Na Renascença, surge no imaginário das pessoas a Nau dos Insensatos. Segundo Foucault¹²¹, tratava-se de um estranho barco que deslizava entre os calmos rios da Renânia e os canais da Bélgica, uma imagem que reportava ao

¹²⁰ MELGAR. *Op. cit.*

¹²¹ FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

mito grego dos Argonautas, cujos heróis embarcavam em viagens imaginárias atrás de fortuna e glória.

Bosch em sua pintura da “Nau dos Insensatos” utilizou a simbologia do navio que conduzia as almas ao porto celestial. Na imagem aparece um barco que carrega monges, freiras e camponeses, misturando a Igreja e a sociedade laica, com a figura do bobo, que do alto satirizava a moral e os costume da época.

Naquele tempo os insanos, eram os que apresentavam comportamento estranho aos padrões sociais estabelecidos, incluindo tanto loucos, deficientes, marginais... Tinham uma vida errante, eram expulsos das cidades para que se perdessem nos campos, ou entregues aos mercadores e peregrinos; outras vezes embarcavam em barcos para viagens errantes (fig25).

Fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada . É o passageiro por excelência, o passageiro da passagem¹²².

¹²² FOUCAULT *Op. cit.*p. 12.



Figura 25. Hieronymus Bosch. A Nau dos insensatos. Óleo s/ tela. Fonte: Trewin Copplestone.

Era consenso naqueles tempos que a melancolia inglesa era resultado do clima marinho, do frio e da umidade. Já faz tempo que a água e a insensatez fazem parceria, pois ambas são instáveis, não podem ser controladas: de dóceis rapidamente podem tornar-se perigosas. No teatro, como nas cortes apareceram personagens como o louco, o simplório, o idiota ou bobo, que denunciavam as verdades, pois tinham o direito de expressá-las. Estas figuras eram consideradas absurdas e ao mesmo tempo, donas de um saber, um difícil saber, fechado, inacessível e inocente, que o homem dito são só pode captar os fragmentos, “mas o louco o carrega inteiro em uma esfera intacta... o que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível¹²³.”

¹²³ FOUCAULT *Op. cit.*p. 21.

Enfim a história da desrazão, até o renascimento, estava impregnada de superstições, de uma poética, e da própria irracionalidade da loucura. Mas isto terminou na idade clássica, quando a desrazão foi contida e controlada através do confinamento em colônias e complexos asilares. E no século XVII, com o “grande enclausuramento, a desrazão, termo recuperado por Peter P. Pelbart¹²⁴, em Foucault, se retira e se desfaz.

Não há mais lugar para a desrazão, apenas para a loucura, a desrazão é silenciada e considerada então, uma ameaça, e é sobre este silêncio que a “História da Loucura” de Foucault, também se desenrola, recuperando seus atores e suas obras, entre filósofos, escritores, artistas, e poetas. E, enquanto a desrazão seria afetiva, atemporal e imaginária, a loucura passou para trás das grades, protegida, temporal e social. Chegou ao século XIX, como uma prática médica, conquistando a legitimidade de seus internamentos, que inspiraram, além de asilos, e hospitais, autores e ensaístas, como é o caso do conto “O Alienista” de Machado de Assis¹²⁵, na figura do Dr. Simão Bacamarte. O médico alienista, após enclausurar mais da metade da população de Itaguaí, anuncia que os loucos da Casa Verde iam ser postos na rua, e que o normal e exemplar seria o desequilíbrio das faculdades mentais.

As imagens da loucura e da desrazão construídas por Machado terminam por inverter a ordem estabelecida, quando o juiz, o boticário e o padre são enclausurados. Vê-se que o autor abordou o tema através de uma crítica exemplar,

¹²⁴ PELBART, Peter, Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense. 1989.

¹²⁵ ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

feita com sabor de ironia, sobre os modismos da época quanto ao tratamento das enfermidades mentais.

Mário Pedrosa¹²⁶ apreciava os conceitos de Freud, que surgiam ao final do século XIX, na Europa conservadora, desmascarando seu falso puritanismo. O princípio da condensação, diz o autor, promove a força da obra de arte, ao denunciar a coexistência de mais de um núcleo significante, em um mesmo aspecto formal. É a multiplicidade de sentidos, diferente das alternativas lógicas, mas que mesmo assim compartilham significados emocionais diversos e até contraditórios. Este princípio encontra-se na obra “Interpretação dos Sonhos”, de Freud¹²⁷, que fundamentou a compreensão do imaginário na doença mental e da própria esquizofrenia. Está presente no conceito de espaço subvertido, de Nise da Silveira, ao fazer a leitura da produção plástica dos doentes mentais, internos em Engenho de Dentro.

Retomando Melgar¹²⁸, a obra de arte implica numa substituição da percepção corrente, pode-se dizer que o artista é infiel a realidade, por mais realista e figurativo que seja em sua expressão. Como uma produção da subjetividade, independente do que o artista busca, a realidade se transforma em aparência, em algo diferente, e ao repudiá-la, surge uma outra versão mediada por delírios e alucinações para que não se caia no vazio. Os autores lembram que criação, imagem e loucura sempre despertaram curiosidade e assombro nas pessoas, haja vista a pesquisa de Frayze-Pereira¹²⁹, na exposição Arte Incomum.

¹²⁶ PEDROSA *Op. cit.* 1996.

¹²⁷ FREUD *Op. cit.*

¹²⁸ MELGAR. *Op. cit.*

¹²⁹ FRAYZE-PEREIRA. *Op. cit.*

Estes campos de pesquisa quando se aproximam criam expectativas e ao mesmo tempo geram questões, quanto aos seus territórios e especificidades. Pode-se atribuir à estas produções muitos significados, como paixão, pulsão, desejo, frenesi, dor... Ao objeto de arte são atribuídos aspectos formais, como plano, volume, claro e escuro, cor, espaço e tempo, vazio e cheio, geometrismo e abstrações, aspectos que compõem também a expressão da loucura na arte.

Na busca pela arte da desrazão, encontramos a produção plástica dos *savants*, sujeitos acometidos de deficiência mental e/ou autismo, pesquisados por Lucia Reily¹³⁰. Para descrever o padrão de suas produções plásticas, a autora utiliza o que está ausente em seus desenhos, como a falta de imagens abstratas, ausência de conteúdo de origem pessoal ou simbólico, não se evidenciam humor, caricatura, piadas ou jogo de imagens incompatíveis, também não aparecem metáforas ou analogias.

Continuando, os *savants* não começam desenhando na época prevista, mais ou menos aos dois anos de idade, mas espontaneamente sem que tenham antes algum interesse relativo ao desenho, repentinamente mostram-se virtuosos nas artes. São desenhos realizados de memória e rapidamente, na adolescência, podem se deter muito tempo em atividades plásticas. Não ocorre uma evolução gráfica em sua expressão artística, muito menos modificações no decorrer dos anos. Começam a desenhar de uma forma já definitiva. Têm chamado a atenção dos pesquisadores a capacidade de resolução e o alto nível de seu desempenho para os problemas da

¹³⁰ REILY, Lucia. *Armazém de imagens*. Campinas: Papyrus, 2001.

representação espacial. Outra característica é não deixar espaços vazios em suas pinturas ou desenhos, sangrando a folha nas suas produções plásticas.

Mas nem sempre o deficiente mental será um *savant*, e quando isto ocorre seus desenhos tendem a uma cristalização, com uma temática pobre, aspectos seqüenciais e repetitivos, e em níveis mais prejudicados fica muito difícil o aprendizado de técnicas e recursos artísticos, surgindo um desenho aleatório, refletindo um gesto manual ou a seqüência de sinais gráficos ou de texturas. Os *savants* preferem um tema em especial, assim como a preferência por um material como suporte gráfico.

Em sua tese, a autora apresenta o caso de Frederico, aluno de uma associação especializada em educação especial, em São Paulo, como um artista *savant*. Com domínio de técnicas e materiais artísticos, como giz pastel, caneta fina, lápis de cor, giz de cera e materiais de pintura como guache e tinta acrílica, mais a colagem. Usufruindo o ensino das artes, desde que as sugestões técnicas fossem feitas com muita clareza.

Uma avaliação verbal posterior não teve sucesso, atribuindo-se a isto problemas de comunicação ou de compreensão. O objetivo do estudo convergia para a profissionalização de Frederico. Lucia Reily¹³¹ sugere ao decorrer de sua pesquisa, algumas ações necessárias como o direcionamento de sua produção plástica para ilustração de textos, o contato com a obra de artistas que

¹³¹ REILY. *Op. cit.*

desenvolvem atividades em livros, revistas ou filmes e a necessidade de uma pessoa mediadora para realizar contatos com editoras.

Ao final, a autora lembra que um encaminhamento profissional teria implicações tais como a perda do anonimato com seus benefícios e prejuízos, e uma equipe de profissionais, mais os familiares tomaria as decisões, que seriam geradas pelo autor. Para Lucia Reily, a qualidade estética de uma obra de arte, não está “diretamente vinculada ao nível mental, mesmo tratando-se de pessoas não portadoras de deficiência mental¹³².”

A pesquisa do psiquiatra Leo Navratil, 1965, referida por Maria Heloisa Ferraz¹³³, já classificava as obras dentro de uma possível "síntese formal". Inspirado no período artístico do maneirismo buscava entender as obras dos esquizofrênicos, através das seguintes: a fisionomização, resultante das impressões sensoriais entre o ser e o mundo exterior, ou seja, o resultado concreto do ato expressivo, depois o formalismo, manifestado pela organização, ritmo e composição, que no caso dos esquizofrênicos, caracteriza-se pela geometrização e repetições formais. A função criativa dependia das duas anteriores e ao mesmo tempo, um elemento particular do psiquismo definia esta função como a fusão das imagens e sua significação.

Gardner¹³⁴, em seus estudos com afásicos e pacientes com dano cerebral, ocupou-se de seus aspectos criativos e artísticos, e entre suas conclusões, observou que embora houvesse comprometimento na linguagem e raciocínio, estes pacientes

¹³² REILY. *Op. cit.* p. 141.

¹³³ FERRAZ. *Op. cit.* 1998.

¹³⁴ GARDNER, Howard. *Arte, mente e cérebro*. Uma abordagem cognitiva da criatividade. Porto Alegre: ARTMED, 1999.

afetados no hemisfério esquerdo, não tinham suas habilidades gráficas visuais prejudicadas, ...mas uma expressão plástica mais crua e sensual, como se um mecanismo inibidor tivesse sido liberado, e os pacientes pudessem dar vazão mais livre aos seus sentimentos mais primitivos, menos ocultados¹³⁵.

O autor conclui mais adiante que os aspectos mais abrangentes da produção artística permanecem indecifráveis para a neuropsicologia. É possível comentar-se sobre habilidades específicas, motivação e estilos de uma obra artística, mas suas fontes e sua execução, permanecem não-esclarecidos tanto em relação aos indivíduos com dano cerebral ou não.

Mário Pedrosa¹³⁶ de uma certa forma confirma as hipóteses de Gardner, ao referir-se a normalidade e a anormalidade psíquica como termos convencionais de uma ciência quantitativa que no domínio da arte deixam de prevalecer decisivamente. Pensamos que o papel do crítico de arte foi fundamental quanto ao reconhecimento da qualidade da produção artística dos alienados, tanto Osório César, como, depois Mário Pedrosa destacaram-se ao fazer suas apreciações, participando de debates e junto aos que se opunham a estas manifestações artísticas.

Nesse sentido até as garatujas dessas crianças e mentais são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora tanto nos adultos artistas conscientes quanto nos doentes mentais... Do ponto de vista dos sentidos e da imaginação, uma criança retardada... é em geral, bastante normal; é por isso que se

¹³⁵ GARDNER. *Op. cit.* p. 272.

¹³⁶ PEDROSA *Op. cit.* 1996.

tornam possíveis de sua parte manifestações e realizações artísticas...o apelo criador deles não desaparece...Ao contrário, muitas vezes pode se intensificar, tornar-se mais urgente e irreprimível do que no tipo normal, pois será o único veículo seguro e em que confiam,...de comunicação real¹³⁷.

Com a utilização, hoje, do conhecimento teórico da psicanálise e psicopatologia pelos críticos de arte, e por outro lado dos profissionais da psique, apropriando-se de conceitos e técnicas das artes, Teixeira Coelho lembra que, expandiram-se os repertórios e as fronteiras dos saberes atenuam-se cada vez mais.

Se para a arte, suas questões com a desrazão são datadas e estão findas, para quem reflete sobre a loucura, a busca pela arte parece apontar um caminho de alteridade. Para além da fala oficial da psiquiatria, as relações entre a arte e loucura iniciam uma outra conversa. Seja da arte tomada como louca pelo poder autoritário, seja do desatino tendo vez e voz na criação artística, seja da apropriação das artes pelas terapias¹³⁸.

Mesmo com a vasta contribuição de cientistas e intelectuais que lidam com a expressão plástica, tanto como resgate de uma cidadania perdida como tratamento para doentes mentais, Melgar¹³⁹ lembra que tanto psicanalistas, psiquiatras, artistas e críticos de arte ainda são muito reticentes quanto às questões que remetem ao reconhecimento das qualidades estéticas nas produções artísticas, de doentes mentais. A autora cita Michel Trevoz, então diretor do museu de Arte Bruta

¹³⁷ PEDROSA *Op. cit.* 1996.p.54.

¹³⁸ Teixeira Coelho in: ANTUNES, Eleonora, et alli (org.). *Psiquiatria, loucura e arte*. Fragmentos da História Brasileira. São Paulo: Edusp, 2002.

¹³⁹ MELGAR *Op. cit.*

de *Lausanne*, em 1991, que traz uma outra visão sobre o assunto, afirmando que, trata-se da possibilidade humana de expressar sua fantasia, sem filtros, em uma estética da desrazão. Diz ainda que, Arte Bruta nem sempre coincide com estas estéticas, embora ambas expressem imagens brutas, despreocupações com exigências acadêmicas, sociais, e a mesma paixão pela arte.

Colin Rhodes¹⁴⁰ traz outras posições, em seus estudos sobre a Arte Bruta, iniciando com a discussão da noção do diferente que passa pela projeção de bom ou mau no outro. Os estereótipos seriam uma reação ante a incapacidade de se controlar o mundo e defender um sentimento de identidade, sentimento este que se afirmou, ao longo da história, através do pensamento ocidental colonizador, que para se manter dominante impôs o silêncio aos sujeitos colonizados, estendendo-se aos estados *outsiders*, como a criminalidade, as patologias, o analfabetismo, a exclusão e o desfavorecimento. A cultura material do mundo colonizado é apresentada em galerias de arte e em museus de antropologia, desde o século XIX, como arte decorativa, misturando objetos do cotidiano com objetos sagrados, que não participam dos discursos estéticos e das normas artísticas. A palavra foi silenciada, mas não sua expressão em imagens.

3.1 QUATRO TEMAS

Atualmente, imagem e desrazão não produzem mais debates separados, pois seus elementos inserem-se e integram-se nas expressões da arte contemporânea, como as fragmentações, repetições e acúmulos, que em Manoel com suas múltiplas

¹⁴⁰ RHODES, Colin. *L'art outsider- Art Brut et création hors normes au XXs siècle*. Paris: Thames & Hudson SARL, 2001.

ações de recortar, juntar, colar, *bricoleur*, imprimir, pintar e desenhar, se misturam umas nas outras, criando um lugar mestiço. Revelando uma produção plástica que tanto transcende as questões de ordem patológica ou de diagnóstico como, ao mesmo tempo, inclui-se nelas. Transcende ao mesmo tempo em que navega por mares revoltos e de difíceis contornos, com aspectos da arte *Naif*, da arte contemporânea, da arte bruta, e reclusa: reclusa como o próprio Manoel, que reflete em seus desenhos e pinturas o corpo que procura seu lugar, que ocupar os espaços “entre”, os intervalos do espetáculo.

Encontramos quatro temas que consideramos como os mais importantes na produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, como paisagens do cotidiano, abstrações/geometrias, o corpo figurado e naturezas mortas. Estes são muito freqüentes, estão em todas suas quatro pastas, manifestando-se desde os anos 60, estes temas ao contrário do que parecem ser uma leitura de caráter biográfico, revelam uma produção artística que à medida que se processa constrói relações. Para uma análise formal selecionamos aproximadamente 41 trabalhos de sua produção, entre xilogravuras, pinturas, colagens, desenhos, e monotípias.

A produção plástica de Manoel Luiz da Rosa traz colada em sua expressão a história da Arte Reclusa no Brasil, categorias artísticas e questões psicosociais, produzidas por um sujeito em um determinado contexto, numa determinada época, segundo sua visão de mundo. Ler esta produção seria perceber, compreender, interpretar cores, texturas, volumes e demais elementos presentes em sua temática e estrutura. Começamos a ler, quando estabelecemos relações entre as experiências objetivas, buscando resolver os desafios que a imagem nos apresenta.

Para Didi Huberman¹⁴¹ é do encontro do nosso olhar com aquilo que nos observa, que algo se abre e se mostra, e assim conectamos com o significado da obra, que estará sempre impregnada de lembranças, fantasias e interpretações. O que se vê não é o dado real, mas aquilo que se consegue captar e interpretar do que nos é significativo. O mito do olho inocente e do dado absoluto são cúmplices terríveis.

Para Argan¹⁴², o campo da arte é de difícil delimitação, pois cronologicamente compreende desde as manifestações pré-históricas até nossos dias e, geograficamente, abrange os territórios onde as comunidades humanas se estabeleceram. Define como artes maiores, a arquitetura, pintura, escultura, música e teatro, as quais possuem um caráter inventivo ou ideativo. O conceito de arte que o autor refere busca um tipo de valor para os objetos, que se evidenciam na sua configuração visível, ou seja, na forma e, qualquer que seja sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber.

O setor da história da arte chamado de crítica da arte surge no século XVI, com discussões sobre métodos comparativos nas artes, principalmente entre o desenho florentino e romano e o desenho colorido veneziano. Mas somente no século XVIII, fundamentou-se o conhecimento crítico cientificamente, e não mais dogmático, sobre o valor das obras de arte. Já durante o século XIX, com a influência do pensamento positivista, na cultura, os critérios de juízo foram impregnados de métodos objetivos. Continuando, Argan¹⁴³ traz a imagem do crítico como perito, isto é, aquele que hoje trabalha com a arte contemporânea, informando

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que olha*. São Paulo: 34, 1998.

¹⁴² ARGAN, C.Giulio. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹⁴³ Idem.

e orientando o público, conforme seu juízo crítico, enfim sobre a atualidade da obra e seu deslocamento do passado, e sobre premissas para futuras pesquisas em arte, portanto, o juízo crítico está no campo do historiador de arte. Hoje, o debate contemporâneo questiona os critérios da produção em arte, critérios que passam a ser resultantes de um consenso cultural.

É verdade que o juízo crítico consiste, sobretudo no sentir a obra de arte, no intuir o seu valor: mas, pondo de lado o fato de essa intuição implicar uma experiência histórica da arte, ela não é mais do que uma hipótese de trabalho, que espera da investigação histórica a necessária averiguação¹⁴⁴.

Para o autor a história e a crítica da arte interessam-se também pelos processos que de alguma maneira afastam-se da tradição, dando-lhe continuidade ou mudando-lhe o curso, causando polêmica. Danto¹⁴⁵ dá ênfase aos múltiplos caminhos que se abrem na contemporaneidade da arte, lembrando que uma arte pluralista necessita de uma crítica pluralista de arte, ou seja, uma crítica que não dependa de uma narrativa excludente e veja cada obra em seus próprios termos, referências e significados, buscando entender como estas questões se materializam e se manifestam plasticamente.

Em nossa pesquisa trabalhamos, com o estudo de imagem, que tem sua origem na tradição do método iconológico, prestigiando a transmissão das imagens

¹⁴⁴ ARGAN, C.Giulio. *Op. cit.* p. 19.

¹⁴⁵ DANTO, Arthur. *Après le fin de l'art*. Paris: du Seuil. 1996. Tradução de Nadja César.

pela cultura, com bases na motivação do inconsciente. Também prestigiaremos os aspectos iconográficos com bases nas relações formais de sua produção.

Sua produção plástica se revela por seu conjunto, e concordamos com Nise da Silveira¹⁴⁶, quanto a este aspecto, pois somente assim foi possível conhecer seu processo de criação, o surgimento dos seus temas e a conquista de técnicas, como por exemplo, da xilogravura, onde o manejo com as goivas tem sido impecável, como também a impressão de suas gravuras. As bolinhas coloridas, transformando-se em ladrilhos e telhados, recebendo uma utilidade física, o surgimento da paisagem que se construía como lugar do corpo, e as expressões de humor ao referir-se ao CDE como o convento e a atual diretora, como a madre superiora e as professoras como as irmãs de caridade.

Ao manusear seus trabalhos encontramos muitos pedacinhos coloridos de papel, rascunhos do outro lado da folha, revelando um senso crítico e vontade de aceitação. Às vezes o papel parecia se desmanchar, principalmente os dos anos 60. Encontramos duas pinturas ano de 1961, onde aparecem pinceladas coloridas com uma boneca ao centro, e na outra uma árvore no canto à esquerda. Era necessário ter muito cuidado ao lidar com se acervo, alguns trabalhos necessitaram de um reforço nas bordas para não se rasgarem, outros denunciavam as manchas do tempo e a oxidação da cola. Percebemos que Manoel lidava com uma variedade de materiais como anilina, tinta a óleo, tinta de impressão, giz pastel e pastel oleoso, desenhos com giz de cera e lápis de cor, outros somente com lápis preto, caneta hidrográfica e guache.

¹⁴⁶ SILVEIRA. *Op. cit.* 1981.

Dentro de suas pastas encontramos cinco álbuns confeccionados com desenhos de pequenas bonecas imitando fotografias, também estavam repetidas vezes registrados os nomes de seus professores, como Lúcia, Hélvia, Vera, Tânia Chim, Ieda, Chica, Vera Lucia, Bento, Eneida, Beth, Maria Ieda... Todos se diferenciavam por um detalhe ou outro, como flores nas roupas, óculos pendurados no pescoço, ou comprimento dos cabelos.

O encontro com sua produção foi uma experiência desafiadora e repleta de surpresas e emoções, pois víamos a nossa frente o próprio Manoel nos vasos de flores, nas bonecas, cestas de frutas e janelas que se abriam, descortinando ambientes ao mesmo tempo pelo lado de dentro e pelo lado fora, figurado e ao mesmo tempo abstrato. Encontramos o corpo sustentando-se sobre ladrilhos, multicoloridos, formando como uma textura, onde não havia espaço para emendas, muito menos espaços vazios, misturando-se e se sobrepondo, criando assim um espaço subvertido com movimentos sinuosos nas paisagens. Encontramos as bonecas, e as mãos, quem sabe um auto-retrato, como Nise da Silveira referia, quando fazia imersão nas obras do museu.

Frente a uma produção plástica que se expandia em escolhas, formas e temas, encontramos em Ehrenzweig¹⁴⁷ o conceito da visão sincrética do artista, que dispersa flexivelmente sua atenção, retendo todos os detalhes, tratando-os com uma atenção global e integrando elementos aparentemente sem sentido através de um olhar vago e não fixado, realizando muitas vezes uma triagem inconsciente. Seu conceito de sincretismo inclui também o conceito de não-diferenciação, como um

¹⁴⁷ EHRENZWEIG, Anton. *A Ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro, 1986.

alargamento do foco das escolhas, o que por sua vez influiria na eficiência da criação artística, que seria lidar com este alargamento e ao mesmo tempo fazer suas escolhas. Para o autor a percepção sincrética é imparcial, não diferencia figura e fundo, isto não significa que esteja mal elaborada. Ela é mais flexível que a visão analítica, e invertendo os valores, uma visão mais crua e menos sensível. A visão sincrética alcança níveis mais primitivos da percepção proporcionando um processo mais plástico.

Para esta seleção, observamos o desenvolvimento de sua expressão plástica no decorrer das quatro décadas, a relação que os trabalhos apresentavam entre si, caracterizando um processo criativo, bem como a disposição formal dos elementos plásticos, levando em consideração sua composição. Preocupamo-nos também em utilizar, como critério, a desenvoltura quanto ao uso de materiais e técnicas artísticas. Junto aos autores referidos, também Arheim, com a percepção e guesalt.

3.1.1 Paisagens do Cotidiano

A paisagem nos anos 60, Manoel inicia com manchas coloridas que vão delineando montanhas, um sol vermelho, uma árvore e um caminho entre as montanhas, como um ensaio, começa a ser construída. Depois recebe uma casa solitária, surgem janelas e portas abertas, e até o final da década tem-se cenas onde se vê os prédios e casas, com janelas que começam a abrir-se para fora. As paisagens são invadidas pelo cotidiano, com as casas, bonecas e cestas de frutas. Nos anos 70, vemos tanto as casas como os prédios por dentro e por fora ao mesmo tempo. Nesta época aparecem as colagens e mais recursos técnicos, devido à

implantação de novas técnicas artísticas no CDE. Assim os guaches dos anos 60, vão sendo substituídos e mesclados com caneta hidrocor, lápis preto, monotípias, até a década de 80, com abstrato e figurativo. Nos anos 90, a produção de Manoel diminuiu, como possível consequência político educacional que a instituição sofria neste período, que terminou afastando-o entre 1993 e 1994. Com a mudança do quadro funcional, a informação que foi fornecida a ele e familiares é que não poderia matricular-se por falta de vagas.

Manoel com seu cotidiano como lugares de sonhos, remete-nos a Bachelard¹⁴⁸, com a casa e seu lugar de intimidade e proteção, um mundo virtual entre a realidade e o sonho.

Porque a casa é nosso canto no mundo, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos... todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes¹⁴⁹.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa, como um ser vertical ela se eleva, diferenciando-se umas das outras em seu sentido, cores, telhados, paredes, portas ou janelas, simultaneamente, imagens de um corpo disperso, e uma espécie de atração ao seu redor, das lembranças de todas as casas e além das casas que sonhamos habitar, não mais como objeto, mas como a intimidade protegida, o nosso

¹⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

¹⁴⁹ Idem. p. 25.

canto do mundo, um refúgio sempre. Desde o mais humilde ao mais sofisticado, o espaço habitado remete a sensação de casa, em sua realidade ou virtualidade, através do pensamento ou do sonho. Abrigos e refúgios constroem paredes que confortam nossas ilusões de proteção, não só do dia a dia, mas das antigas moradas, que nos transportam a nossas memórias, como fixações de felicidade. Ou de tristezas que, protegidas, escondem-se em armários ou atrás de portas fechadas.

À porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra
Uma porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado de minha porta¹⁵⁰.

O exterior e o interior são íntimos, sempre prontos a inverter-se e a trocar de lado. Se há uma superfície limite, ela é tênue e difícil de contatarmos. O espaço íntimo perde sua clareza e o ponto central do estar-ai vacila. Os movimentos de abertura e fechamento são tão numerosos, que o autor conclui: “o homem é um ser entreaberto”. Este estado nos remete ao sentido da porta. A porta seria o devaneio do desejo, da tentação de abrir, de conquistar e a janela, o visor do mundo e da alma. Portas bem fechadas, com cadeados, ou abertas, escancaradas, são imagem da hesitação e os limites entre o exterior e interior (Figura26) já não podem ser medidos geometricamente. Matisse representa estas questões poéticas com sua pintura:

¹⁵⁰ BACHELARD. *Op. cit.* p.23

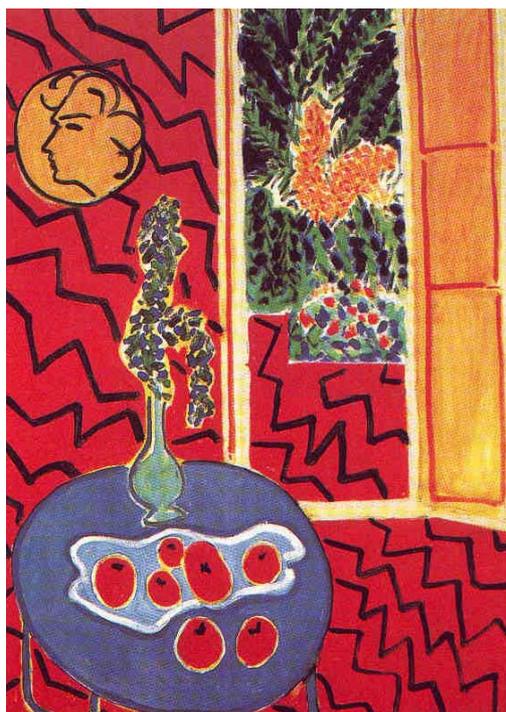


Figura 26. Henri Matisse. Óleo sobre tela. 89 cm x 116cm. Intérieur rouge: nature morte sur table.

Fonte: Catálogo do Museu de Arte de Basiléia.

Bachelard¹⁵¹ como um topoanalista interroga sobre os aposentos, as aberturas, as entradas de lua, sobre o silêncio dos cantos que o tempo não anima, não registra mais a duração concreta daquilo que não se pode mais reviver, apenas pensá-las num tempo abstrato de qualquer espessura. É pelo espaço que encontramos nossas lembranças e permanências, e o inconsciente permanece nos móveis e lugares, invadidos pela história de uma espacialidade íntima, que encontra seu conforto no inconsciente. Mas a ação é necessária, e este movimento cria o devaneio do caminho.

¹⁵¹ BACHELARD. *Op. cit.*

Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos. Thoreau afirmava ter o mapa dos campos inscritos em sua alma¹⁵².

A casa natal é a casa habitada com a nossa intimidade onírica, com lembranças dispersas fixadas pelo inconsciente, inseridas em nosso âmago, e abrigando imagens para além de um passado, onde infância e sonhos permanecem vivos, querendo contar histórias, partilhar e realizar seu sentido, se multiplicando também em prédios, que Bachelard chama de peças que vão se amontoando umas sobre as outras. 'Em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo. Pela janela do poeta, a casa empreende com o mundo um intercâmbio de imensidade¹⁵³'.

Michel Certeau¹⁵⁴, em sua pesquisa sobre o cotidiano, redescobre a infância como determinante para o aprendizado dos lugares, dos desdobramentos da histórias, empilhadas num lugar (circulações e viagens), que se articula sobre a ausência, dando lugar à subjetividade.

A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade metafórica, ou em deslocamento, tal como a sonhava Kandinsky. O memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar¹⁵⁵.

¹⁵² BACHELARD. *Op. cit.* p.31

¹⁵³ *Idem.* p. 82

¹⁵⁴ CERTEAU, Michel (org.). *A Invenção do cotidiano*. Tomo I, Petrópolis: Vozes, 1994.

¹⁵⁵ *Idem.* p. 190-191.

Já Argan¹⁵⁶ trata as questões da cidade com olhar da estética, e seus pontos de referência, como a estação de trem (Figura 27), a catedral, a farmácia..., permitem que se estabeleça uma posição no contexto urbano. Esta referência tem sido marcante na produção de Manoel, seus andares o têm levado para lugares como vilas, campos de futebol, prédios, edifícios, quitandas... E encontramos também este tema na obra de Paul Klee nas aldeias ensolaradas.

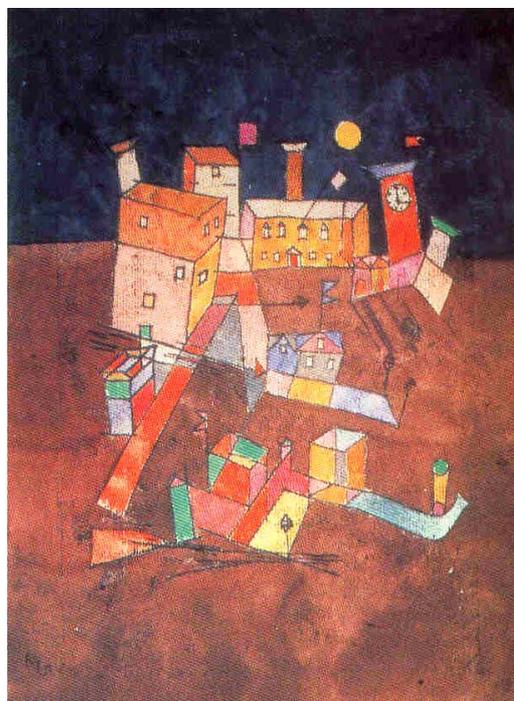


Figura 27. Paul Klee. Aquarela. 1927.
Fonte: Linda Doeser.)

Relembrando Artaud¹⁵⁷, com a porta contígua à realidade, uma porta que se abria para um espaço interno igualmente real, em Kafka¹⁵⁸, encontramos a seguinte parábola:

¹⁵⁶ ARGAN, Júlio Carlos. *O Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa. 1992.

¹⁵⁷ SILVEIRA. *Op. cit.* 1992.

¹⁵⁸ KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1956.

As portas são inumeráveis, a saída é uma só, mas as possibilidades de saída são tão numerosas quanto as portas. Há um propósito e nenhum caminho: o que denominamos caminho não passa de vacilação. Muitos se queixam de que as palavras dos sábios percam-se em parábolas, sem emprego na vida cotidiana-afinal a única que nos é dada. Quando o sábio diz- “Atravessai!”- não quer dizer que a gente deva realmente passar para o outro lado, o que, aliás, poder-se –ia fazer quando valesse a pena a travessia: ele quer referir-se a um outro lado, lendário, algo que não nos é dado conhecer, que mesmo para ele não é fácil pormenorizar¹⁵⁹.

Iniciaremos a leitura da produção de Manoel Luiz da Rosa com uma paisagem dos anos 60, (Figura28) provavelmente um de seus primeiros trabalhos. Vemos um sol vermelho central, entre o céu e a terra, começando a se erguer. O começo de uma série de outras paisagens, mas com um sentido oposto lembra o “Campo de trigo com corvos” de Van Gogh, de 1890, onde o sol vermelho central, também na linha do horizonte, derrama-se sobre a terra. O que para o artista era o prenúncio do fim, para Manoel é um processo que se inicia.



Figura 28. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Sem título. Década de 60.

¹⁵⁹ KAFKA . *op. cit.* p.13.

Trata-se agora, de (Figura29) uma paisagem que começa a se estruturar, aparecem prédios e chama a atenção o que está a esquerda, por apresentar uma janela aberta. Identificamos em sua produção que a partir deste momento começam aparecer tanto portas como janelas abertas e fechadas, momento em que se abre para novas relações e olhares, ainda difícil e borrado, mas confirmando o fato com a representação de um óculos preto logo acima do prédio, assim como dois esboços de janelas em vermelho, no céu. Os prédios ainda aparecem um ao lado do outro, entrecortados pelas árvores e, como ele mesmo falou, a mancha amarela à direita é o sol de noite. Os detalhes que continuarão a aparecer, em seus desenhos como cercas, antena de televisão, balanço na árvore, já surgem neste momento. As cores são variadas e a perspectiva se apresenta de forma bidimensional, produzindo um contato direto com o observador. Esta pintura é um processo que aparece após as tentativas anteriores de construção da paisagem, onde as casas estavam solitárias e isoladas.



Figura 29. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 50cm x 67cm. Década de 60.

Manoel fez dois campos de futebol nos anos 60, e encontramos apenas mais um, do ano de 1972. Falava que jogava futebol de botão com o pai, e sempre refere este fato ao falar sobre o pai. Observamos que o tabuleiro de futebol de botão estará presente em muitos de seus ambientes. Abaixo (Figura30) a cena é vista de frente e ao mesmo tempo de cima, é claro que de um lado do campo está a cor de seu time preferido: o vermelho do Esporte Clube Internacional. É um espaço subvertido, uma perspectiva pessoal que busca formas de superar deficiências quanto a organização espacial com soluções surpreendentes. O sol amarelo ilumina a noite, e é interessante lembrar que seus primeiros passeios foram à noite, quando gostava de observar a rua, os prédios e o céu noturno. Prédios estão uns ao lado dos outros, e cores mais escuras são atravessadas pelo campo de futebol, que, com predomínio de brancos, já usando o contraste, é observado pelas janelas e portas dos prédios que o sustentam. As cores complementares, como o verde e o vermelho revelam tensão que é parcialmente suavizada pelos brancos e amarelos.

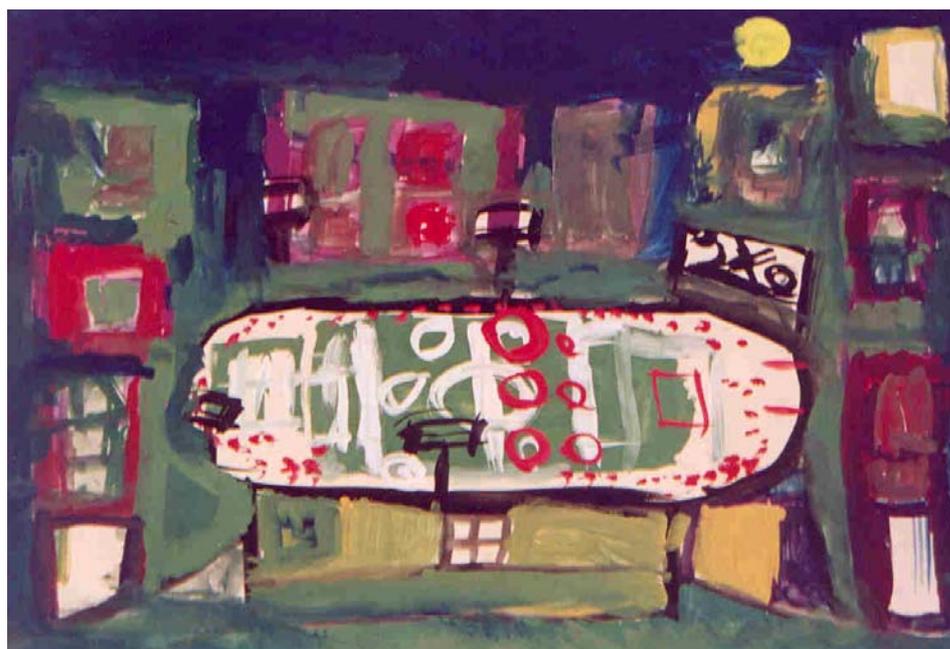


Figura 30. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

Como diz Bachelard¹⁶⁰, o exterior e o interior são íntimos, sempre prontos a inverter-se e a trocar de lado e a superfície limite é tênue, praticamente não aparece, o estar-ai espalha-se por toda a imagem, e como diz o autor, somos seres entreabertos. Este se abrir, revelando a intimidade onde os espaços não se distinguem, é um momento de coragem e de exposição, onde o tratamento (Figura31) é abstrato e ao mesmo tempo figurativo, a janela aberta e suspensa não separa os dois ambientes. As cores mais frias como os azuis e violetas sobem em nuances de verdes e azuis, suavizados com os brancos e amarelos na parte superior da pintura. Este plano, é ao mesmo tempo figura e fundo, recebe uma moldura de janela em preto, fazendo contraste com o mobiliário em branco abaixo, composto de mesa cadeiras, jarro de flor, quadro na parede e uma televisão. Chama atenção que mesmo como detalhe o vermelho se destaca, lembrando do sol vermelho, percebemos que é a cor que mais terá força de expressão e se estenderá por toda sua produção. Esta é uma visão de perspectiva frontal que parece invadir o observador, projetando-se para frente e para fora do suporte. Manoel seleciona e destaca apenas uma cena da paisagem.

¹⁶⁰ BACHELARD. *Op. cit.*



Figura 31. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Sem título. 1968.

Uma paisagem geométrica, (Figura32) a seguir, onde a casa e o lugar sonhado são contínuos, é a paisagem interagindo com o ambiente, estabelecendo a relação de continuidade, como uma relação pictórica, as mesmas cores da casa repetem-se na paisagem, inclusive, percebe-se que a árvore se repete nas cores marrom e verde à direita. Surge uma pessoa a frente da casa, e fragmentos menores de outras casas. A casa maior apresenta uma visão interna em sua parte central, com um mobiliário, portas e janelas não são visíveis, apenas um discreto contorno a lápis as denuncia. É interessante ver que existem duas vistas do perfil da casa, ao mesmo tempo, tanto a direita como a esquerda, mas torcidos para a frente, reforçando a idéia de uma perspectiva frontal. As cores compartimentadas não interferem umas nas outras, respeitando suas individualidades. Os vermelhos e azuis têm seus pesos distribuídos harmoniosamente, mantendo a tensão das cores complementares, em especial nota-se que a cor vermelha parece iniciar um movimento que sugere caminhos na paisagem. A tendência ao abstrato geométrico

e ao figurativo parece ser o desdobramento das bolinhas coloridas que foi como tudo começou, revelando um traçado com aspecto pictórico.



Figura 32. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.

Agora a linha está mais definida e constrói um prédio, (Figura 33) não mais um ao lado do outro, como nos anteriores, mas um empilhamento de casas no sentido horizontal, onde cada andar é independente e simultâneo, como se o tempo fosse único, mas conservando a forma de uma casa, compondo um todo único, e fazendo parte de um contexto mais definido. Portas e janelas abertas expõem o interior completamente e pequenos ladrilhos se fazem presentes, assumindo as funções de telhado, mas muito discretos. É uma paisagem do cotidiano, composta de linhas e cores, cores fortes e vibrantes, variando entre verde, amarelo, azul, violeta, marrom, laranja, cinza, preto e branco. Mas agora o azul está na parte externa e logo depois vem o vermelho, e a parte central vai ficando mais clara. Vemos logo abaixo um parque infantil, com crianças. E o cotidiano continua junto às escadas, mesas, cadeiras, televisões, lustres, retratos, sacadas, no último andar

tabuleiros de futebol de botão...O cotidiano que Fernando Diniz tanto buscava, a casa onde as coisas devem estar em um cantinho, para ficarem bem juntinhas um cantinho da sala, “pois se estiver grande a gente vai se perder⁴⁴”. As portas, as janelas e o mobiliário em branco, fazem um contraste com as cores em profusão que tomam conta do lugar. O branco nada revela, não sabemos o que há por traz das inumeráveis portas.



Figura 33. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 39cm. 1970.

A próxima paisagem (Figura34) está mergulhada no azul, onde as duas goiabeiras no alto contemplam o lugar, com seus múltiplos frutos confundindo-se com as estrelas do céu. Estrelas ou sois vermelhos? Há uma casa verde que se aproxima das árvores, de onde sai um caminho feito de ladrilhos, agora assumindo uma direção que se mostra sinuosa, do centro para a esquerda, e outra inclinação formada pelas duas árvores, vinda da esquerda para a direita também aparecem movimentos circulares que protegem e isolam os elementos. Esses traçados

inclinados que se cruzam em linhas imaginárias mostram novas soluções de composição.

O caminho que sai da casa é um caminho que se alarga para frente em direção a uma pequena praça no canto direito e alargando-se para a esquerda. Pensar em caminho lembra o caminhante, aquele que busca algo, na direção que aponta. O que será que Manoel busca em suas estradas? Novamente o vermelho chama atenção por sua localização, tanto no céu como na terra, acima e abaixo, em círculos e quadrados, mantém uma tensão na cena.

Contrastando com a força das cores, linhas tênues delineiam um menino com pipa, flores, balanço na árvore, e pequenas casas, como suspensos no ar, mais a casa verde, com o caminho que dela sai. É o cotidiano sonhado com o alargamento da percepção sincrética que possibilita que se reúnam vários elementos de uma forma não convencional, mas criativa.



Figura 34. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 70.

Uma quitanda da Vila dos Comercários, um bairro de Porto Alegre, assim Manoel denominou este desenho, onde agora com uma fina e única linha começa a produzir contornos delicados (Figura 35). As frutas e as pessoas, agora em maior número, estão inseridas em um espaço quadriculado e multicolorido, com cores mais suaves numa alegre festa de quadrados diagonais e verticais, como se o espaço geométrico começasse a se movimentar, perdendo assim sua rigidez anterior. Os quadrados vermelhos parecem exercer a função de lugares de referência, devido ao destaque que recebem na imagem. Na parte superior, os quadrados que Manoel chama de ladrilhos, parecem desmancharem-se, mas cores se misturam muito pouco, mantendo suas individualidades. Não há uma preocupação com a construção de uma paisagem, pode-se dizer que ainda são fragmentos, como que colados, sem espaço livre, compondo a cena.



Figura 35. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 39cm x 67cm. 1973.

Este desenho (Figura36) sobre papel amarelo explora a paisagem, que assume uma maior importância em relação à casa. O cotidiano é substituído por uma grande árvore com frutos vermelhos que tem seu lugar no céu. O caminho que sai da casa se expande mais, ondulando para o alto e depois retornando para frente, ocupando agora um espaço maior. É o momento em que Manoel começa a se interessar por recorte e colagem. Este desenho foi confeccionado com papel colorido, circundado com caneta hidrocor preta. Percebem-se como as cores distribuem-se por regiões, quase não se misturam, os papéis são de vários tamanhos e formas, e, principalmente, o aumento do recorte à frente gera uma aproximação e um convite ao observador a percorrer esta paisagem sonhada.



Figura 36. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem, sobre papel. 30,5cm x 41cm. Década de 70.

Do mesmo período, temos no desenho (Figura 37) que segue, traçados coloridos, explorando agora os caminhos entre as casas, uma inspiração de seus passeios pela vila onde reside um parente. Observamos que o espaço geométrico começa a se desfazer, abrindo-se em regiões mais a direita, com o cuidado para não se misturarem, o vermelho sempre tão presente, parece ter sido substituído pelos tons rosados.

É uma paisagem com subidas e descidas, que se percebe tanto pela orientação e sentido das cores, como pela disposição das casas, que sobem como que empilhadas, não mais como andares de prédios, mas individualizadas. Do lado esquerdo estão desenhadas várias casas somente a lápis, sem um tratamento colorido, e com as da direita, que são coloridas, produz um efeito contrastante. Pode-se entrar na paisagem e percorrer os caminhos entre as casas que se repetem, como em um jogo de tabuleiro, às vezes interrompido devido aos trajetos

que não se concluem. Aqui não há vencedor ou perdedor, apenas tentativas de tecer relações.



Figura 37. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 67,5cm x 97cm. Década de 70.

As duas imagens que seguem (Figura38 e 39) fazem parte de um único painel, onde Manoel deixa-se contagiar pelos pedacinhos coloridos de papel, em sua expressão plástica, e seus traços quase desaparecem. Os papeizinhos, agora recortados com tesoura, e não mais rasgados à mão, de tamanhos diferentes, lembram ladrilhos ou mosaicos. Embora as cores obedeam aos limites dos contornos, deslocam-se e mesclam-se, criando nuances nas copas das árvores e entre os ladrilhos do chão, a cor vermelha é que mais se espalha pela paisagem.

Para Arnheim¹⁶¹, a expressividade das cores, sua instabilidade e dependência dos demais elementos pictóricos, exercem um movimento de expansão, ou contração. Em geral as cores da gama do vermelho expande-se mais que os azuis, ou tons do violeta. A cor vermelha vem acompanhando a produção de Manoel, fragmentando-se em papéis recortados, ou retomando a forma circular. Há um cuidado na colagem dos papeizinhos, cobrindo quase total o papel. A paisagem dissolve-se nas cores, segue um sentido horizontal, somente interrompido pela verticalidade das árvores. Os pedaços fragmentados colados unem-se, formando a pele do corpo, o mapa das viagens do arlequim, descolando e colando, criando assim uma materialidade, uma densidade, como se o corpo se projeta para fora, estabelecendo uma possível dialética da imagem que traz sua profundidade para a superfície do suporte.



Figura 38. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 54cm. 1973.

¹⁶¹ SILVEIRA. *Op. cit.* 1981. p. 45.



Figura 39. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 52cm. 1973.

Cores terrosas e rosadas (Figura40), com uma discreta interferência dos azuis e violetas, contrastam com o céu noturno escuro, repleto de estrelas. As pinceladas coloridas, semelhantes aos recortes dos papéis, criam aspectos geométricos e abstratos, persistentes em sua produção, como compartimentos que lembram casas ou a estrutura de um prédio, com mais ou menos oito andares, no sentido horizontal. Mas chama a atenção a frágil linha que delinea portas e janelas, novamente em branco, inseridas na pintura, quase desaparecendo. As estrelas e as janelas, separadas por cores e pinceladas, lugares para escapar ou descobrir. Parecem interromper a pintura: ou as portas são as estrelas ou as estrelas são as portas. Mais à direita, o tratamento da pintura se modifica, não temos o figurativo, mas um outro lugar, feito somente de cores, com pinceladas verticais e horizontais mesclando-se e criando novas cores e tonalidades.



Figura. 40. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34, 5cm x 48cm. 1980.

Quintás¹⁶² afirma que o homem é um ser de encontro devido a sua expressão criativa nas diferentes formas de convivência social, denominadas por ele de âmbitos ou lugares onde a criatividade é uma urdidura com tramas e fios.

Uma urdidura tecida com rosa e azul é o que encontramos no próximo desenho (Figura41) de Manoel feito com caneta hidrocor. Os caminhos que ligam as casas, umas às outras, agora todas coloridas, lembram tramas de uma tapeçaria, onde os fios, ou seja, as linhas, se cruzam como um jogo, que desta vez se completa, como os ladrilhos da sonhada cidade de Gaudí.

O tratamento do chão repete-se nos telhados, aproximando-os, de forma a não se distinguir uma topologia, tudo se insere na trama.

¹⁶² ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 2000.

Subvertendo o espaço, desfazem-se as individualidades, lembrando uma colcha de retalhos, a roupa do arlequim feitos de pedacinhos coloridos de tecido, todos costurados uns bem junto dos outros. É um lugar de intimidade e uma trama mais fluida sem nós.

Estar junto, misturar, inserir, relacionar e multiplicar são ações plásticas, que encontram um código muito pessoal, fazendo das bolinhas coloridas a sustentação e o preenchimento de seus temas.



Figura 41. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 33,5cm x 48cm. 1980.

O tempo para Merleau-Ponry¹⁶³, nunca é completamente constituído, seu movimento de antes e depois é somente o seu resultado. O tempo é espaço, já que seus momentos ocupam meu pensamento, É também campo de presença, dimensão do ser, e não objeto do saber. Quando evocamos um passado distante,

¹⁶³ QUINTÁS, Alfonso. *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993.

reabre-se o tempo. Passado e futuro são construções de subjetividades, quando me estendo em direção a eles.

Nos anos 90, Manoel foi convidado pelos professores a freqüentar o ateliê de cerâmica (Figura42), e retomou sua trajetória, dizendo que estava começando com as bolinhas coloridas. As lembranças das primeiras paisagens retornaram, como se estivessem sempre presentes. Simultaneamente, o passado se desdobra no presente. É o tempo de Manoel, que se percebe na sua produção e na sua fala, um tempo fora do tempo, que se articula de forma pessoal e criativa. São conceitos de tempo que remetem a desrazão, à loucura poética, enfim ao homem.



Figura 42. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Oito placas cerâmicas e guache. 1999.

3.1.2 Abstratos / Geométricos

Nise da Silveira¹⁶⁴ em sua pesquisa junto às obras dos internos do Engenho de Dentro encontrou entre suas muitas produções artísticas composições abstratas e geométricas. Buscando compreender estas expressões, concluiu que seriam resultantes de ansiedade e desagregações psíquicas, que após uma fase de abstração a geometrização proporcionaria uma estabilidade emocional, facilitando assim a expressão de suas emoções.

Na próxima pintura (Figura43), as cores estão distribuídas em camadas horizontais, mas somente a parte inferior torna-se mais leve. Vemos um jogo de contrastes que não se dá em função do claro escuro, mas criado pelas próprias cores, como o amarelo pintado sobre o vermelho, o preto e o verde. As pinceladas em semicírculo, muito fluídas e soltas, se contrapõem com as horizontais e verticais. Somos capturados pela tensão entre as cores que brigam entre si, atenuada em parte pela ação centralizadora do amarelo, mas não impedindo que se expandam para além do suporte.

¹⁶⁴ SILVEIRA. *Op. cit.* 1981.



Figura 43. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

O trabalho a seguir (Figura44) é um produto de técnica mista, com uma tendência ao movimento circular. Novamente temos um trabalho onde a força de expressão pictórica é muito forte, com seu peso distribuído por toda a superfície do papel, mas concentrando-se mais ao centro. O movimento da tinta preta prende as cores, permitindo que apareçam somente vestígios de azul, vermelho, verdes e brancos sobre o fundo amarelo. Aparecem interessantes efeitos das cores sobre o preto brilhante.



Figura 44. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Tinta de impressão e anilina sobre papel. 24,5cm x 34cm. Década de 60.

Na produção de Manoel Luiz da Rosa, as abstrações e o geometrismo muitas vezes se misturam, predominando ora um aspecto mais que o outro. Aparecem entre suas primeiras produções, pinturas, xilogravuras e colagens, onde as abstrações e o geométrico ficam mais evidentes, como a pintura a seguir, uma das mais antiga de seu acervo (Figura45). Com um tratamento aparecem o preto, o cinza e o verde. Ao centro abre-se um espaço em amarelo, fazendo contraste e trazendo a atenção para o centro da imagem. Sobre o amarelo aparecem pinceladas horizontais em vermelho, que se repetem na lateral à esquerda, o vermelho distingue-se do restante com uma individualidade própria, mesmo com pinceladas aparentemente caóticas, aparecem movimentos tanto verticais como horizontais, uma forma rudimentar de espaço geométrico, lembrando uma caverna que mais adiante parece mostrar uma saída.



Figura 45. Manóel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1963.

Trata de um desenho e colagem (Figura46), que Manóel dizia parecer um abstrato. Inicialmente, parece uma alegre festa de papéis coloridos se espalhando sobre o papel, ou até um chão de ladrilhos. Temos o que aparece uma harmonia, com o vermelho saindo do centro e enlaçando as outras cores. Os movimentos são quase circulares, obedecendo a uma perspectiva plana, com o cuidado de distribuir o peso da cores, os amarelos acima e abaixo, verdes à direita e no centro, assim como os rosas e marrons.



Figura 46. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e colagem sobre papel. 21cm x 29cm. Década de 80.

A imagem seguinte (fig 47) é um trabalho com uma tendência ao abstrato, onde a colagem e o desenho se mesclam. Formas e contornos se dissolvem, onde os roxos avançam sobre os verdes, criando novos marrons, por cima do vermelho, dos azuis, e do suporte em branco.

Destaque especial para o vermelho do telhado à esquerda, que divide a atenção sobre o trabalho com os verdes abaixo e na copa de uma árvore, à direita. Os contrastes são fortes e a cor roxa faz ligações entre eles, com pinceladas soltas e fluídas.

Não parece haver uma preocupação com os papéis coloridos ou ladrilhos, que foram recortados à mão em sua maioria, grandes e pequenos, compridos, quadrados, ou triangulares. A casa, a árvore, o chão e o céu até parecem compor

uma paisagem. Mas ao ver pela primeira vez este trabalho, foram as cores, com sua força e seu movimento, que pareceram definir melhor sua expressividade, quando as formas terminam por se manifestar em um segundo momento, surpreendentemente.

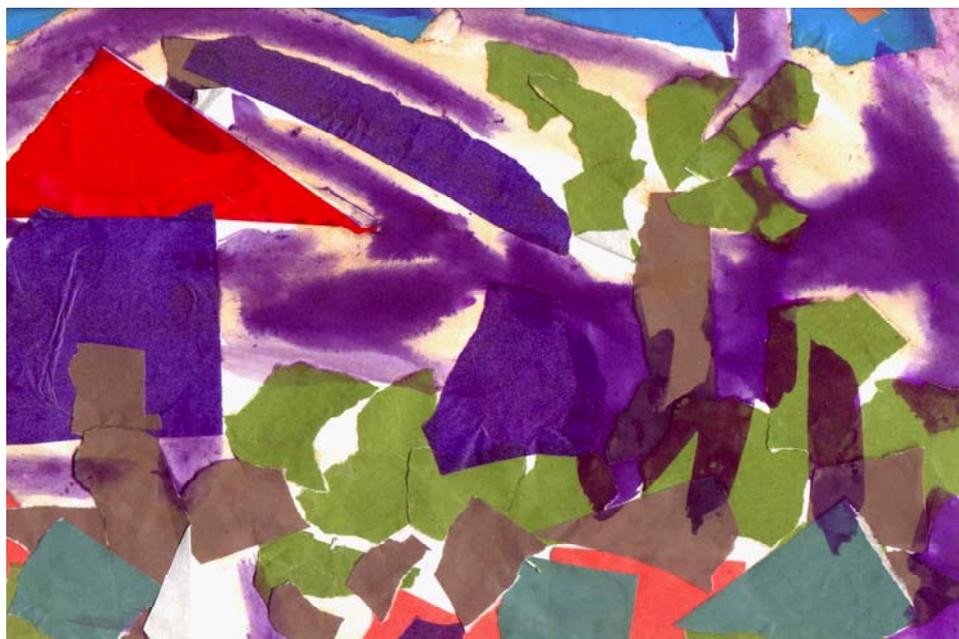


Figura 47. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 34cmx34cm. 1996.

Rosalind Krauss,¹⁶⁵ ao discutir temas sobre a arte moderna, desenvolve um ensaio sobre as retículas, uma rigorosa composição geométrica, que surgiu no início do século XX, na França, Rússia e Holanda. Este tratamento em arte se manteve praticamente sem mudanças e interferências de outras linguagens, afirmando sua autonomia, e defendendo a esfera da pura visualidade. Com uma ordem própria e particular, as retículas são um emblema da modernidade, por serem uma forma única da arte do século passado, e entre seus seguidores, Mondrian foi sem dúvida seu mais importante representante. Paul Klee transitou e experimentou as retículas (Figura48), como também aparecem na obra de Raphael Domingues (Figura49).

¹⁶⁵ KRAUSS. *Op. cit.*

No passado, segundo a autora¹⁶⁶, houve exemplos de experiências com o tema das retículas, nos séculos XV e XVI, onde as pinturas de Leonardo e Dürer apresentavam uma trama, como uma armadura sobre elas, como um rascunho de perspectiva. Mas o grande resultado da retícula é projetar os elementos pictóricos para a superfície da pintura, assim os planos físico e estético coincidem, nos remetendo ao materialismo da obra. Mas os depoimentos de Mondrian e Malevich contrariavam estas questões, segundo a autora estes artista referiam-se as suas obras como a expressão do ser, do conhecimento ou do espírito.



Figura 48. Paul Klee. Aquarelas, 1927.
Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Basileia.)

¹⁶⁶ KRAUSS. *Op. cit.*



Figura 49. Raphael Domingues, Guache sobre papel, 33cm x 47cm, 1946.

Fonte: Nise da Silveira.

A xilogravura (Figura 50), traz a representação de uma retícula, como uma rede. Com tramas entrelaçadas entre os retângulos, que parecem capturar um caminho que percorre os espaços cheios. Um caminho que sobe mais ao centro e que dobra a direita acima, criando um lugar mais denso, com traçados, ou melhor, escavados tanto na vertical, como na horizontal, jogando com os espaços cheios e vazios.

É a experiência do avesso, onde a gravura revela, depois da impressão o oposto do que foi escavado. Mesmo mudando de técnica e de suportes, Manoel mantém a delicadeza, a organização e a determinação de seu traçado, o que podemos constatar na imagem a seguir.

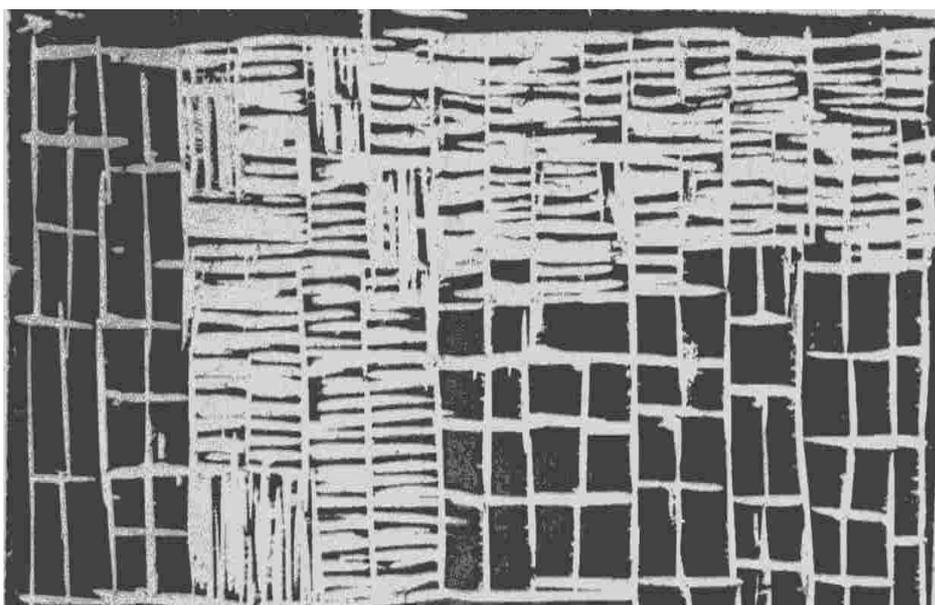


Figura 50. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 15cm, 35,5cm. Década de 60.

Já no trabalho a seguir (Figura 51), encontramos um outro tratamento para as retículas, não mais de forma angular, mas mantendo a estrutura geométrica. Esta retícula cede lugar a um delineamento mais circular. A imagem como um todo se movimenta quase de forma espiral. Desta vez os espaços recortados, são preenchidos com papel de seda vermelho, ou melhor, trata-se de uma folha inteira deste papel, colada na parte de traz da folha. Criando um jogo de ilusão, pois não se trata de um trabalho de colagem, mas de um preenchimento dos espaços recortados, lembrando o escavado das goivas. As linhas suaves e firmes ao mesmo tempo parecem seguir um movimento determinado e contínuo, resultado da ação de Manoel, quando está trabalhando.

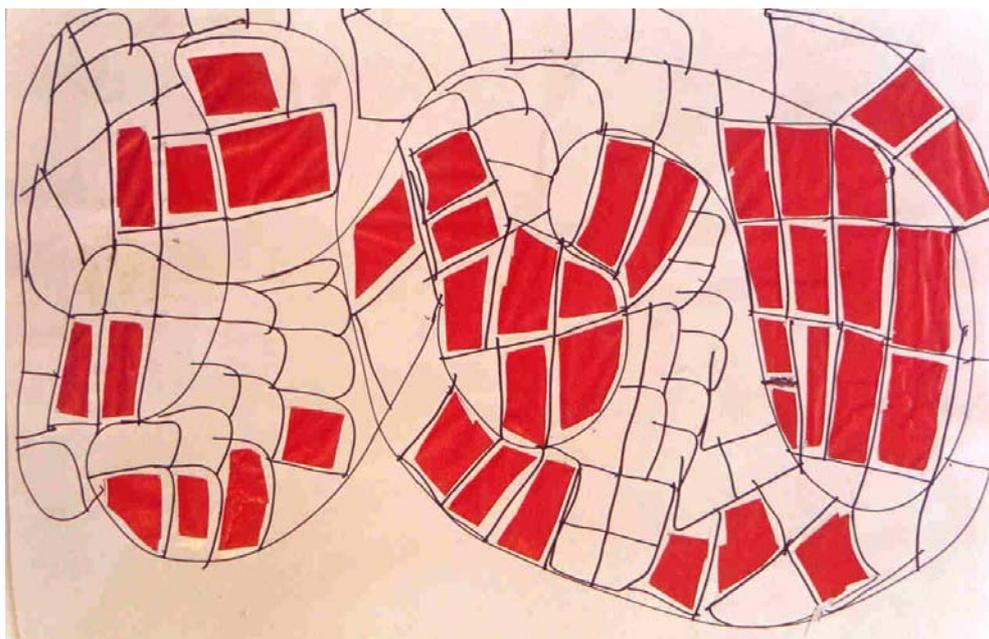


Figura 51. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel. 34cm x 47cm. Década de 70.

3.1.3 O Corpo Figurado-

As Bonecas aparecem desde os primeiros desenhos e pinturas de Manoel, as primeiras da década de 60, estão inseridas em um estudo rudimentar de paisagem. Elas estão presentes até hoje e basicamente se mantêm com suas características iniciais. Elas percorrem a xilogravura, o desenho, as monotipias, pinturas, recortes e colagens. Fazem parte do álbum de família que Manoel confeccionou, na década de 70, e dos personagens que preenchem o campo de futebol, as salas do ateliê, a cidade...São os presentes, a própria imagem e a imagem do outro, lançando mão, com elas, do humor, da ironia e da troca afetiva. Devido a fala de Manoel que soubemos que nomeava de “bonecas” suas figuras, utilizando como modelo uma boneca que havia visto em uma vitrine de loja, ainda quando menino.

As bonecas sempre exerceram fascínio no imaginário da humanidade, por exemplo, como amuletos de fertilidade e beleza no Japão e na África, e tranqüilizante das crianças entre os Carajás, em Goiás. Percebe-se uma semelhança formal na expressão das bonecas japonesas e africanas, com as bonecas de Manoel, cabeça grande e circular com corpo cilíndrico. Freud correlacionou a vivência do sinistro, com as impressões causadas pelos objetos, bonecos inanimados ou inumanos que adquirem, num dado momento, características de seres humanos e Pichon-Rivière,¹⁶⁷ continuando os estudos de Freud, encontra na base do sentimento estético a vivência do sinistro, ou seja, como a elaboração de processos do sentimento de morte o autor cita Picasso como o artista que melhor lidou com a morte em sua criação artística, devido ao caráter harmonioso e sinistro simultâneo de suas imagens.

Na Grécia clássica, era comum que meninas tivessem bonecas para brincar, mas esse brinquedo também tinha uma função ritual: na época do casamento, as jovens gregas costumavam consagrar suas bonecas à deusa Afrodite, e alguns dos bilhetes que acompanhavam essas oferendas foram conservados até hoje, em museus.

Na Idade Média, bonecas e marionetes foram queimadas nas mesmas fogueiras em que ardiam as bruxas. Carregadas pelo simbolismo da mitologia pagã greco-romana, elas desapareceram da história, mas voltaram a ser aceitas em presépios, como os que deram fama a Nápoles, Florença e Veneza, onde, apesar de

¹⁶⁷ PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O Processo criativo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

toda repressão religiosa, o Teatro de Bonecos conseguiu sobreviver porque passou a divertir o povo com parábolas sobre a vida de Cristo.

Percebe-se na origem da história das bonecas um sentido ritual, como símbolo de proteção e fertilidade, e em outras culturas, como no sudeste asiático e no Japão, repetiu-se a tradição: as bonecas não eram apenas brinquedos infantis e representavam símbolos da história dos costumes do país. Elas são chamadas de *Ningyoo* e ao longo de toda a história do Japão foram sofrendo pequenas modificações; inicialmente as bonecas eram muito simples, moldadas em palha ou papel, sendo que as primeiras serviam para afastar epidemias e eram colocadas nas fronteiras das antigas aldeias. Para purificar corpo e alma, usavam-se bonecas feitas de papel que depois eram jogadas no rio para levar embora os maus fluídos.

Posteriormente, as bonecas passaram a ser feitas de madeira, cerâmica, mármore e argila, mas só começaram a se tornar mais sofisticadas quando artesãos as confeccionaram com materiais mais nobres. Neste período, as bonecas ainda carregavam uma forte superstição, muitas pessoas as tinham como amuleto para afastar pragas de plantações ou para garantir um bom parto, as *Kokeshi* (Figura52), têm o dorso cilíndrico, decorado com pinturas e a cabeça redonda com feições infantis, considerada um símbolo da fertilidade.

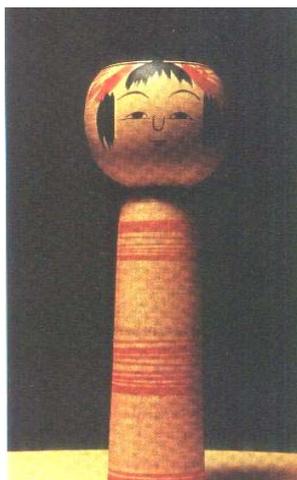


Figura 52. Boneca *Kokhesi*.

Na África do Norte, as meninas recebem de suas mães ou avós, durante uma cerimônia, uma boneca da fecundidade. Elas carregarão essa boneca para as proteger dos futuros partos, das más formações dos bebês e até mesmo da morte dos recém-nascidos. Na Costa do Marfim e Angola as mulheres quando engravidam passam a andar com bonecas penduradas na cintura. Se quiserem um filho homem, o objeto terá características masculinas. Se desejarem uma filha, a boneca será adornada de brincos e pulseiras. Assim para os *Ashanti*, habitantes da atual Gana, a *Akuaba*, pequena escultura quase abstrata, em madeira, (Figura 53 e 54) representava a fertilidade. A cabeça redonda, muito maior que o corpo, era uma marca de beleza. As mulheres grávidas costumavam carregá-las em suas saias para que as crianças nascessem perfeitas. É a imagem do corpo representando uma cultura, sua memória, lugar e crenças.



Figura 53. Boneca *Akuaba*.
Fonte: Iracy Carisse.

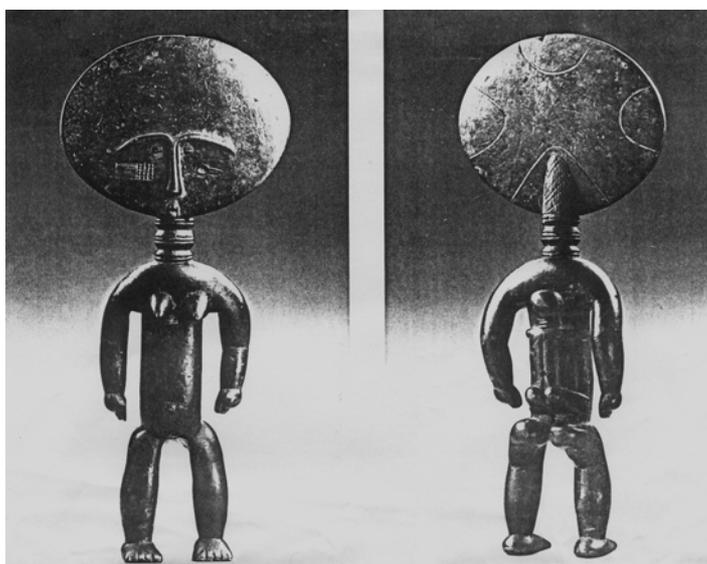


Figura 54. Boneca *Akuaba*.
Fonte: Cristopher (org.).

Entre os índios, em Goiás, somente mulheres e meninas podem manipular as bonecas, que fazem parte da tradição do povo Carajás. Eram brinquedos que as mães confeccionavam para suas crianças, sentadas, de pé ou representando momentos da vida cotidiana como o parto, a caçada, a pescaria e a coleta. Essas bonecas, dizem que deixam as crianças calmas. Na Rússia, *Matrioshka* é a palavra para "mãezinha" e também para uma das formas de arte mais tradicionais: as

famosas bonecas de madeira que se transformaram em *souvenir* russo muito apreciado. Antigamente eram usadas como símbolo de maternidade e por isso eram presenteadas a recém-casados e às meninas. Sua simbologia remete ao seu aspecto físico, onde uma boneca cabe dentro de outra, lembrando assim que as mulheres trazem dentro de si todos os seus descendentes.

A história sobre as bonecas nos apresenta um sentido antropológico, contrapondo-se aos testes psicológicos da figura humana, onde as representações humanas com cabeça circular, maior que o corpo, significam deficiência mental ou esquizofrenia¹⁶⁸. E Paul Klee, em sua busca pela expressão da linha, faz o desenho da figura humana, (Figura 55 e 56), como ele mesmo afirma:

O mito da infantilidade dos meus desenhos certamente tem seu ponto de partida naquelas composições lineares, nas quais tentei ligar uma representação objetiva, digamos um homem, com uma apresentação pura do elemento linear¹⁶⁹.

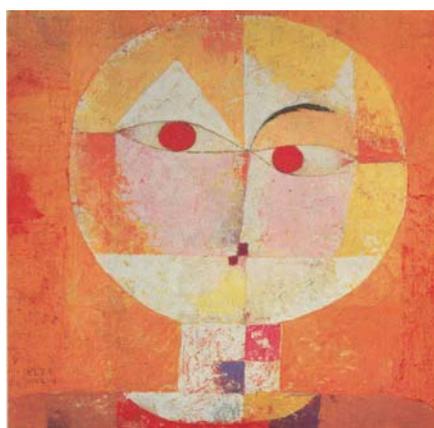


Figura 55. Paul Klee. Senecio. 1922.
Fonte: Paul Klee de Linda Doeser.

¹⁶⁸ Estudo a respeito da figura humana como teste psicológico, encontrado em: Juan Portuondo, Maria Luiza Ocampo, e Dinah Campos.

¹⁶⁹ KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 67.

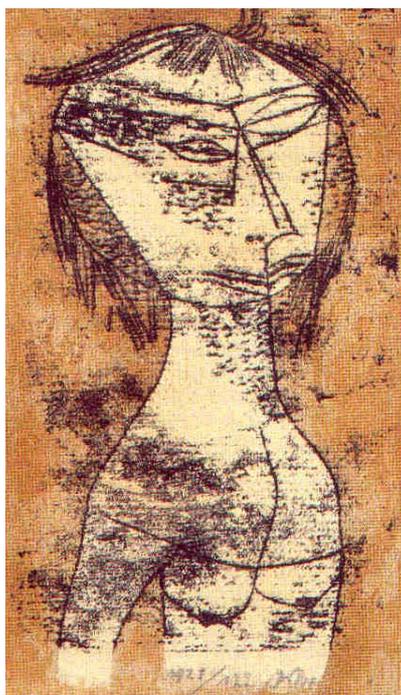


Figura 56. Paul Klee. A Santa da Luz Interior. Litografia. 26,7cm x 38,9cm. 1921. (Coleção MAC.)

O próximo trabalho (Figura 57), feito com giz pastel, revela como desde cedo Manoel dominou seu manejo, explorando as cores em sua intensidade, de onde parecem brotar as múltiplas bonecas, misturando-se com o fundo e, ao mesmo tempo, destacando-se dele, lembrando a figura de arlequim com seus grandes botões e roupas coloridas.

Estas bonecas fixas e atemporais têm seu lugar no espaço pictórico. Espaço este, que, pela forte expressão das cores, projeta-se para fora, capturando o observador e invertendo a relação figura, fundo.



Figura 57. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

Na imagem a seguir temos uma das de Manoel (Figura 58), com técnica mista, onde figura e fundo também se confundem, com camadas horizontais de azul, vermelho e amarelo criando interessantes efeitos de manchas com cores aguadas. A figura central olha fixamente, estática e atemporal, com cabeça grande e redonda.

O corpo recebe tratamento com manchas de suaves pinceladas de tinta, permanecendo mais indefinido. Chama a atenção que o amarelo, o tom mais claro, não encobre o rosto que mantém a expressão de alguém que indaga e aguarda.



Figura 58. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina, sobre papel. 34cm x 49cm. 1964.

A seguir um trabalho, uma década após a imagem n° 57, que retoma praticamente a mesma disposição das bonecas, que aparecem agora em meio à inúmeros papéis coloridos, distribuídos em faixas horizontais, incluindo-se em uma paisagem, ou um em lugar. Lugar quase geométrico, onde o céu noturno e o chão vermelho parecem conter o espaço central, alegre e colorido, fazendo jogos de contrastes e de tensões entre as cores (Figura 59).

Faixas coloridas são freqüentes nos trabalhos de Manoel, também nas imagens de flores que veremos mais adiante. São escolhas e atitudes que revelam uma ação não aleatória, muito mais uma expansão e integração criativa.



Figura 59. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 53cm. 1972.

A mão aparece, desenhada, recortada, vazada ou colada (Figura 60 e 61) nos trabalhos de Manoel. A marca do homem desde as cavernas pré-históricas, a marca da passagem, da identidade e da diferença, não há uma mão igual a outra, nem uma identidade igual a outra. É o momento único, em que o indivíduo se reconhece. Para Amélia Bulhões¹⁷⁰, uma espécie de memória da mão percorre silenciosamente o processo artístico ao longo do século XX. Sua presença pode ser vista em obras como “Três Águas Fortes e a Mão Direita do Artista, de Picasso em 1936, ou em impressões das Mãos do Artista, de Vassaly Kandinsky, em 1926, Para a autora, a imagem da mão está impregnada no imaginário social e nos mitos, reaparecendo continuamente nas produções artísticas.

¹⁷⁰ BULHÕES, Maria Amélia. Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, *Memórias da mão*, Maria Amélia Bulhões Campinas, v.3, (n.1,n.2), p.64-71. 77 p.1999.



Figura 60. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Recorte e colagem sobre cartão. 27cm x 27cm, Década de 80.

Nise da Silveira¹⁷¹ refere-se ao Elogio da Mão de Focillon, salientando a importância de um faro tátil. A autora valorizava a ação da mão, como definidora do vazio e do cheio. O volume, a densidade, o peso e a superfície não seriam fenômenos óticos, pois é entre os dedos, no côncavo da mão, que estes são reconhecidos. A mão especula, dá, cria e se expressa.

Encontramos estes dois trabalhos de Manoel com o tema da mão, extensão do corpo. Ele nos conta que buscava usar como modelo a mão das professoras, revelando a busca do outro como relação e vínculo, enriquecendo seu sistema de trocas.

¹⁷¹ SILVEIRA *Op. cit.* 1981.



Figura 61. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e recorte sobre cartão. 66cm x 51cm. 1986.

3.1.4 Natureza Morta

Cestas com frutas e vasos com flores aparecem simultaneamente, desde a década de 60, como tema, na produção de Manoel, mas de uma forma quase independente em relação às paisagens, e aos abstratos. As cestas com frutas assumem o espaço da representação, ocupando quase todo o plano do suporte. Em sua maioria são únicas, semelhantes ao tratamento dispensado às bonecas.

Encontramos trabalhos onde a mesma cesta parece desdobrar-se em duas ou até mesmo em cinco, e quando perguntamos a Manoel, sobre este fato, ele respondeu que era a mesma cesta, sua continuação.

Trata-se de um tema que remete a encontros, desencontros, tensões, e navegações, como uma síntese de seu processo criativo, uma síntese do corpo que perdurou somente até os anos 80. Após este período, não encontramos mais esta temática em seu acervo.

Foi com a cesta de frutas de 1970, a face que sorri (capítulo II, Figura 4), que percebemos o corpo reverberando em seus temas, como metáforas, apoiando-nos nos ensinamentos de Jean Lancri,¹⁷² que busca eleger uma obra e a partir dela realizar a leitura de uma produção artística. Neste tema, o corpo estranho parece navegar sem rumo, com uma perspectiva plana e frontal em quase todas as imagens. Resultado da fisionomização, já tratada por Navratil, Merleau Ponty e Pedrosa, as cestas com frutas e vasos com flores mais parecem metáforas do corpo, assim como as bonecas, solitárias e únicas, raramente inserem-se em um contexto de paisagem. Semelhante aos sonhos reúne mais de um núcleo de significados.

Na xilogravura, (Figura 62) que vem a seguir, a cesta de frutas lembra um barco com bandeirolas que tremulam ao vento. No mesmo plano ao alto, vê-se uma casa, que como em um sonho. Figuras que parecem não se relacionar entre si, mas os conteúdos revelam sentidos que se interligam: a estabilidade de uma casa junto a um barco que navega na incerteza. Os escavados na matriz em madeira seguem um movimento mais horizontal. Chama a atenção, a ênfase dada à cesta de frutas ao centro e em tamanho maior. A casa, menor e mais acima, é apenas uma lembrança metafórica, do porto seguro, e da segurança oposta a navegaç

¹⁷²Tópico Especial: Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais. Professor Jean Lancri, co-responsável Sandra Rey. 1º semestre de 2002. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, UFRGS.

Este resultado também acontece nas monotipias, que Manoel fazia nas décadas de 60 a 80. Nas xilogravuras, monotipias, gravuras e colagens, Manoel mantém o mesmo sentido e a mesma orientação da composição das cestas de frutas onde o cacho de uva que se projeta ao alto como um mastro, sempre à direita, um exercício criativo ao mesmo tempo, um raciocínio lógico.



Figura 62. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 32cm x 37cm. 1966.

A pintura a guache (Figura 63), por vezes se confunde com uma aquarela. As frutas são dispostas como se houvesse uma cesta que as recebesse, mas deixando dúvidas, entretanto, de que ela existisse realmente. Com uma concentração da cor vermelha ao centro, frutos circulares seguem a tendência das bolinhas coloridas,

mescladas com outras formas de pinceladas multicoloridas, que se distribuem harmoniosamente. Descansam na paisagem noturna, ao mesmo tempo com tratamento abstrato e figurativo.

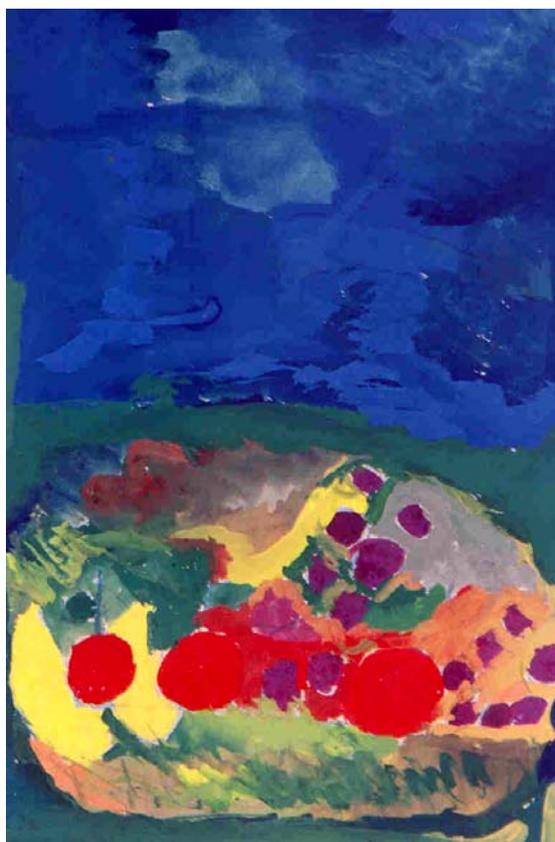


Figura 63. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.
Guache sobre papel. 34,5cm x 48cm. 1968.

Na imagem a seguir (Figura 64) aparece o resultado de rápidas pinceladas em tons de vermelho sobreposto com verde e violeta, criando interessantes tons de marrons. É quase um abstrato. As frutas em vermelho mais densas parecem suspensas sobre a cesta, mas as pinceladas acima, com tonalidade semelhante as mantém seguras.



Figura 64. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 49cm x 67cm. 1969.

Do mesmo ano é o desenho com raspagem, onde o tratamento das linhas lembra suas xilogravuras. Mas a surpresa se faz presente a cada momento (Figura 65), flores aladas em cores amarelas, roxas, vermelhas e verdes desprendem-se do chão, alçando vôos floridos e coloridos. As cores distribuem-se em camadas horizontais com graciosos movimentos.

Observam-se os diferentes tamanhos e diferenças nas representações das flores, que muito antes de parecer um movimento perseverativo ou repetitivo, é mais ondulatório e criativo. Manoel retoma o movimento semelhante ao escavado da xilogravura, levando para outros suportes, as técnicas diversas apreendidas nos ateliês do CDE.



Figura 65. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz de cera e raspagem de tinta nanquim sobre papel. 34cm 49cm. 1969.

A próxima imagem (Figura 66) apresenta um trabalho de recorte em papel cartão vermelho, com papel transparente verde colado atrás do suporte. Lembra uma perfuração semelhante ao escavar as pranchas de madeira para xilogravuras, que depois de impressas retornam à superfície do papel. A cesta verde, nau com mastro central que se ergue, conduz as frutas, que despreocupadamente parecem flutuar no espaço. Ao alto, à esquerda, uma pequena casa novamente, observa a cena, imóvel e fixa, frente a aventura da nau, que, como a “nau dos insensatos”, não tem paradeiro, nem lugar, construída e conduzida pelos ladrilhos, que não sabemos para onde vai, como em um sonho. Um sonho recortado, colado, transparente, e opaco, feito com os materiais possíveis, que encontrava em sua pesquisa de *bricoleur*.



Figura 66. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis, recorte e colagem sobre papel. 22cm x 47,5cm. Década de 70.

A cesta de frutas abaixo remete a três planos de representação, um deles formado a partir das cores do giz de cera, o outro com as bolinhas e ladrilhos coloridos, que lembram frutas flutuantes, e o terceiro, a imagem global, a cesta de frutas, quando se fixa a atenção no traçado das linhas pretas.

Ao mesmo tempo em que surge uma única cena, somos capturados pelo conjunto de papéis coloridos, colados de forma fragmentada, que alterna, novamente, com as cores em torno, a relação entre figura e fundo. Assim como a imagem produz este desdobramento, a cesta de frutas também se desdobra em duas (Figura 67).



Figura 67. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, lápis, recorte e colagem sobre papel. 42cm x 66cm. Década de 70.

Uma cesta de frutas em vermelho, (Figura 68), com seu curso tranqüilo, a nave, com um mastro de uvas violetas recebe um tratamento de papéis coloridos colados, predominando a cor vermelha. Linhas muito finas marcam o contorno da figura. Seguindo a tendência das imagens anteriores, ocupa a parte central e quase todo o espaço do suporte.

A imagem parece estar presa na reticula em torno, mas trata-se agora de uma grade que inicia um movimento circular à direita. Tornando-se mais flexível, esta cesta de frutas quase nos observa.



Figura 68. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e colagem sobre papel. 23cm x 24cm. Década de 70.

Agora surge uma cesta com frutas multicoloridas, imersas em um espaço reticular (Figura 69), lembrando o prédio que acumulava andares e cômodos da figura 10. Agora camadas horizontais acomodam as frutas, dispostas na direção horizontal, com o destaque de um fruto vermelho ao alto da cesta, acompanhada à direita por uma boneca fixa, imóvel e estática. A origem da representada em menor tamanho. O suporte é preenchido totalmente, não sobram espaços em branco. As cores aparecem em profusão, assim como as frutas. Os círculos em vermelho retornam, agora marcando a composição, com ritmo e compasso, os intervalos desta melodia. Manoel parece muito à vontade no uso do giz pastel.



papel. 34cm x 49cm. 1976.

A seguir temos a imagem de um vaso com flores (Figura 70), que remete ao corpo com a cabeça circular sem as feições de um rosto, e cabelos na cor amarela. Trata-se de um vaso, que parece ser, ao mesmo tempo corpo e flor. Quatro flores brotam do vaso, presas a finas hastes verdes. Cores ígneas preenchem e sustentam o corpo ao centro, onde o traçado forte das linhas em giz de cera, tanto na horizontal como na vertical, constrói uma retícula que perde sua força, relaxando mais acima nos tons róseos, e mais forte ao centro, junto ao vaso com flores, confundindo-se ambos, tanto pelo traçado forte e bem marcado como pelas cores, distinguindo-se do verde, que aparece logo abaixo. Reportamo-nos às telas de Van Gogh, com o tema dos Girassóis, principalmente as do ano de 1888, que refletem angústia, fazendo referência às emoções do autor: emoções e corpo, difícil separá-los.



Figura 70. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.
Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel.
32cm x 52cm. 1977.

Ladrilhos compõem esta imagem (Figura 71). Estão por toda parte. Sem preocupação de seguir caminhos, espalham-se em cores que revestem o suporte. Poderíamos dizer que se trata de uma versão da figura nº 45, com o vaso de flores ao centro, mas agora em proporções maiores. Os vermelhos distribuem-se harmoniosamente, por toda imagem, compartilhando o espaço com violetas, amarelos, verdes, azuis, criando efeitos de transparência no vaso, contornado por recortes de papel azul, verde e vermelho. Aparecem três flores, cujas hastes salientam-se em meio à profusão de cores, criando um espaço vazio ao centro, um lugar onde a imagem respira em meio à profusão de fragmentos de papéis coloridos.



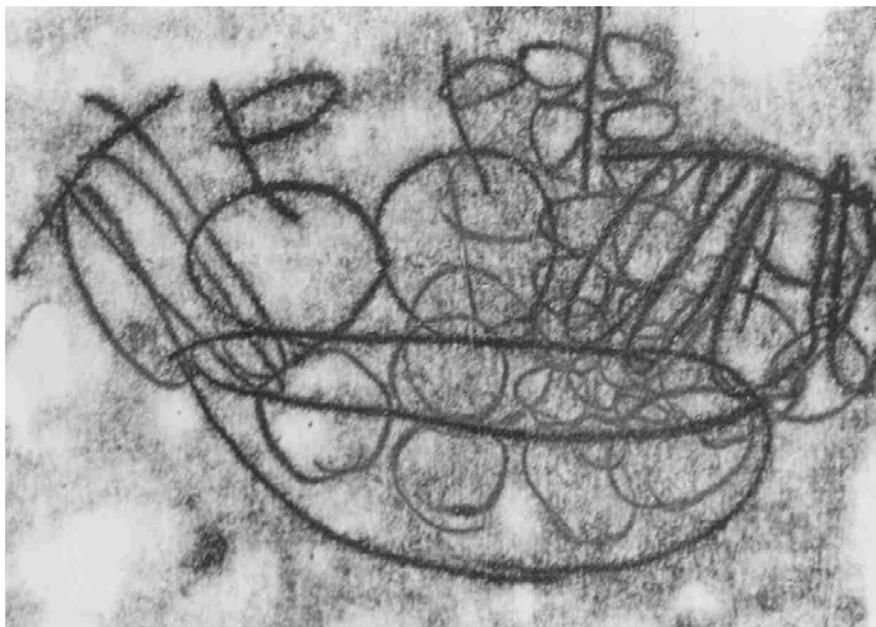
Figura. 71. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1977.

Esta pintura (Figura 72) sugere uma nau em um mar revolto, uma revolução de cores, onde a forma parece dissolver-se entre águas e guaches, como os violetas e suas nuances, começando mais forte, na parte inferior da imagem, misturando-se com preto, verde e vermelho, mas tornando-se mais claro e suave ao alto da folha, como um suposto cacho de uva, que como um mastro de um veleiro, impulsiona a navegação. Percebe-se um contraste, provocado com verde, amarelo e laranja. Subindo mais ao alto, as cores retornam agora mais suaves, mas ainda tensas, sobrepondo-se e revelando tonalidades e matizes de azuis, verdes e amarelos, com pinceladas amplas e delicadas, buscando um discreto contorno. Esta pintura é única no acervo de Manoel, não encontramos mais este tratamento pictórico.



Figura 72. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Guache Sobre papel. 33,5cm x 45cm. Década de 80.

A cesta de flores (Figura 73), em monotipia ocupa quase toda a folha, um tema que se expressa, de forma diferente ao tratamento dispensado à representação das paisagens, casas, e prédios. A monotipia, como diz o nome é um processo único, onde o desenho é feito do avesso, sobre superfície lisa que recebe em geral tinta de impressão. Temos um desenho feito de uma só vez, onde a linha percorre caminhos circulares e ovais, sobrepondo-se, criando transparências. As frutas transbordam, mas não caem, não vemos emendas, nem traços indecisos, como se uma composição rápida já estivesse pronta em sua mente. É um processo que Manoel conhece muito bem, assim como o da xilogravura.



31cm. 1982.

Esta xilogravura (Figura 74) apresenta interessantes movimentos de escavados, formando vários círculos, que se assentam uns sobre os outros, repousando em um recipiente largo e aberto. Novamente formas circulares, quase corpos, se erguem ao centro de uma bacia, compondo uma figura que ocupa quase todo o espaço da representação.

Linhas mais calmas são escavadas na parte inferior e sobem cruzando-se e unindo-se umas ao lado das outras, acima à direita. Sua expressão na xilogravura, bem como a utilização desenvolvida desta técnica são destaques em sua trajetória artística.



Figura 74. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Xilogravura. 27cm x 29cm. 1983.

Temos uma monotipia, (Figura 75) novamente resultante da expressão da linha, que tanto exaltava Paul Klee¹⁷³ em seu processo criativo. A linha domina o processo, fluída e leve, como um veleiro que flutua em águas calmas, estático e transparente. O movimento, que se percebe novamente, é o da composição rápida e decidida, onde linhas sinuosas se impõem, remetendo de volta às frutas que repousam em uma base, lembrando um cesta. Manoel Luiz da Rosa, neste tema, nevega o corpo, por lugares da possível inclusão, em meio a cores, fragmentos, escavados e cópias. A aventura por lugares, que se alternam entre as certezas e as dúvidas, com uma forte expressão da cor, sua mais evidente expressão criativa.

¹⁷³ KLEE. *Op. cit.* 2001.



Figura 75. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina sobre papel. 29cm x 29cm, 1987.

CONCLUSÃO

Nos debates sobre arte e cultura no Brasil, desde a década de 20 do século passado, os intelectuais que admitiam e valorizavam a existência da Arte Reclusa contrariavam e transgrediam os discursos oficiais. Instigando polêmicas quase sempre acompanhadas de uma tensão política e social, mesmo quando suas vozes eram silenciadas, não abandonavam suas pesquisas. Foi o caso de Osório Cesar, Nise da Silveira e Mário Pedrosa, que tiveram suas contribuições evidenciadas no país, durante as décadas de 30, 40 e 50.

Quando parecia que estas manifestações haviam se esgotado, repentinamente, nos anos 80, ela é retomada com a descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário. Assim, nossa pesquisa deteve-se sobre a outra história, a história não oficial, nem sempre reconhecida, e muitas vezes reclusa, assim como é reclusa a produção artística de quem a gerou. Buscamos, quase que arqueologicamente, os produtos destes saberes, em jornais, revistas da época, filmes, catálogos, em uma revisão bibliográfica cuidadosa.

Dentre as inúmeras questões a que a Arte Reclusa nos remete, são sem dúvida relevantes os encaminhamentos de Osório Cesar e Nise da Silveira para o tratamento das produções plásticas dos doentes mentais. Para Nise suas obras tornaram-se material de estudo sobre as esquizofrenias e sua recuperação tanto mental como social, e Osório Cesar, que também partilhava deste pensamento, enfatizava em seus discursos a recuperação social e profissionalizante para o doente mental, considerando sua produção como uma maneira de conquistarem tanto sua sobrevivência, como um lugar de reconhecimento na sociedade.

No Centro de Desenvolvimento da Expressão-CDE, também se discutia a colocação dos trabalhos de seus alunos no mercado das artes, mas a instituição sempre manteve sua premissa de não formar artistas, mas sim se dedicar ao desenvolvimento integral do ser humano. Neste contexto, consolida-se a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa como arte reclusa, o que, entretanto, permitiu a consulta a seu acervo, mas por sua vez, também, pode ter contribuído para a construção de Manoel como pessoa.

Para o estudo da trajetória de Manoel, lançamos mão da leitura estética que, longe de ser uma leitura arbitrária, abre-se para a escuta das questões marginais e desviantes, as quais relacionamos com a crítica de arte contemporânea que faz cruzamentos com outros campos do conhecimento. Com autores que discutem uma crítica pluralista de arte, ou seja, uma crítica que não dependa de uma narrativa excludente e que veja cada obra em seus próprios termos, referências e significados, como Rosalind Krauss e Arthur Danto.

Até o ano de 86, Manoel recebia uma orientação constante, dispensada por Francisca Dalabona, que se aposentou neste período e, também, por Bento Dalabona até 2001. Juntando-se a este fato, mais precisamente a partir do ano de 1993, por questões de política educacional, a estrutura do CDE sofreu ameaça de extinção com a retirada de quase todos os seus professores, chamados a desempenharem funções em escolas de currículo formal.

Manoel ficou afastado da “Escolinha”, aproximadamente por dois anos, entre 1993 e 1994. Pensamos que devido a estes fatores, a partir dos anos 90, encontramos no acervo de Manoel uma produção mais reduzida, como uma possível consequência de abalos sofridos em seus vínculos afetivos, bem com a instabilidade da instituição, que sempre havia freqüentado.

Estas reflexões remetem à relevância da participação do professor de artes, ou arte-educador junto aos portadores de necessidades especiais, em suas atividades artísticas, lembrando que, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, em especial no caso de Raphael, o afastamento de sua monitora repercutiu na sua produção, o mesmo acontecendo, em alguns momentos, com Fernando Diniz e Emydgio de Barros.

Relembrando Arthur Bispo do Rosário ao dizer que sua missão na terra era recriar o mundo, Manoel, em seu processo criativo realiza de uma certa maneira sua recriação do mundo, nas pinturas, nas colagens, nos desenhos e xilogravuras, o cotidiano sonhado, quando o estar-ai espalha-se por todas as imagens de caminhos que se cruzam, dos prédios, casas, céus noturnos,

árvores, mobílias, cômodos, balanços, varais, bonecas, janelas, portas, escadas, frutas, vasos, flores, manchas e retículas. Trata-se de um cotidiano mestiçado do corpo, da troca da dádiva e da cidade, como também um outro cotidiano, um outro lugar, onde o estranho não é mais estranho, as coordenadas e trânsitos deste lugar lhe pertencem, assim como não lhe pertencem as coordenadas e trânsitos de um cotidiano cultural e social, ou de forma muito restrita, que para Manoel trata-se de um não-lugar.

Enfim, encontramos no CDE, uma certa similaridade quanto aos debates relativos à Arte Reclusa. Fios muito tênues separam estes dois ambientes, o estigma da falência está bem definido nas instituições psiquiátricas, enquanto no CDE isto não ocorre. Os comportamentos desviantes aí adquirem outras características, oscilam entre o mais e o menos, o fora e o dentro, momentos em que qualidades nas suas produções se evidenciam mais e, em outros momentos, elas quase desaparecem, haja visto os depoimentos. Estes momentos refletem-se na produção de Manoel, tanto nas pinturas, como nas xilogravuras, quando as janelas se abrem e mostram duas realidades ao mesmo tempo. Reconhecemos o quanto é difícil lidar com o fiel desta balança, este outro olhar. Olhar para o diferente.

O corpo aparece como um lugar expressivo, corpo estranho, desenhado ou pintado, que cria significados, meios de apreensão do mundo e mediação com este mesmo mundo. Com a cara que sorri, confundindo-se com a cesta de frutas, que Manoel revela o corpo, motor e sentido de sua produção plástica, entendida de uma maneira mais global. A fisionomização das coisas, que falam por si mesmas, da

forma imbuída de afetividade, encontrada nas produções de crianças, artistas, poetas e visionários.

A casa como um corpo, com seus cômodos e seus interiores expostos remetem à intimidade, diferenciando-se uma da outra pelo sentido, cores, traços, ou papéis colados. Trata-se de um corpo com muitas cores, em imagens que sangram a folha, como *flaneur*, ou *bricoleur*, Manoel mescla sentimentos, dádivas, e pessoas, como se construísse um corpo de arlequim pelas paisagens, pelas bonecas, colado com papéis coloridos, ou escavado por goivas e impresso em gravuras: um mosaico de imagens, feito de pedacinhos coloridos, todos costurados bem junto dos outros.

É com a emoção de lidar que encontramos trabalhos de qualidade artística em seu acervo, com temas que se desenvolveram simultaneamente, e ao mesmo tempo de forma seqüencial, processo somente interrompido quando retoma a grade de bolinhas coloridas. As paisagens do cotidiano, abstratos e geométricos, natureza morta e o corpo figurado compreendem uma trajetória que se iniciou nos anos 60. Desta época, encontramos uma pintura com tinta guache, onde aparece uma janela de um prédio que, mesmo borrada, abre-se para fora, expressão que continuou a ser explorada de diferentes formas e cores até a década de 70.

Chama atenção também seu uso de cores, muito enfático, quando muitas vezes o suporte funciona para ele como uma palheta. Seus desenhos foram revelando linhas que tecem caminhos, especialmente nas paisagens do cotidiano, muitas vezes em meio a densas cores, continuam suaves, delicadas, simples, e lúdicas, como uma tapeçaria, desenvolvendo movimentos, no princípio verticais e

horizontais. Tornam-se mais sinuosos nos anos 80, onde os fios fazem cruzamentos, cruzamentos de uma cidade, um bairro talvez. Lugares físicos representados plasticamente, onde as casas e os prédios são expostos, com suas paredes arrancadas, expõem-se como lugares do desejo, sonhados e recriados.

Com as cestas de frutas e vasos com flores, Manoel reúne em metáforas de barcos suas outras temáticas, com técnicas artísticas variadas, como pinturas, monotipias, colagens e xilogravuras, navegando entre cores, sem rumo, outras vezes estático, ou se fragmentado como na figura de número 44. Por tristes lugares navegava a nau dos insensatos, com seus passageiros da passagem, substituídos por frutas lúdicas e multicoloridas.

O momento contemporâneo, nas artes, caracteriza-se pelo movimento de globalização e de desterritorialização das produções, como um jogo de múltiplas linguagens e expressões, com múltiplas referências históricas e culturais, em constante processo de dissolução da cultura normativa. Nesse contexto, as hegemonias estéticas, quando acontecem são rápidas e efêmeras. As diferenças e o estranho são incorporados ao processo artístico. Os efeitos destes acontecimentos fazem-se sentir em um mundo cada vez mais integrado e, ao mesmo tempo, mais fragmentado quanto a seus referenciais.

As características da produção de Manoel, mesmo reclusa, aproximam-se da arte contemporânea e por ela transitam. Com a manifestação do corpo estranho, por vezes fragmentado, mestiço, em um espaço que se subverte, com múltiplas formas de expressão plástica, dominando recursos e técnicas artísticas variadas. O

acúmulo, a repetição de figuras, o estar junto, o misturar-se e reproduzir são ações do corpo, que subvertem o espaço nas imagens de estádios de futebol, o campo atravessando prédios e as janelas que mostram o dentro e o fora, ao mesmo tempo.

Em seu processo criativo, percebemos também um processo dialético, que se manifesta no tratamento abstrato e figurativo, cheio e vazio, encontrado nas retículas, único e múltiplo, em casas e prédios, bem como nas representações do corpo, com as bonecas únicas, que se reproduzem como uma pequena multidão. O homem e menino, ou menino/homem acontece tanto na sua fala como em sua expressão plástica, especialmente no momento em que vemos uma cesta de frutas, colagens e xilogravuras ao lado da representação das bonecas. Manoel que não sabe ler e muito menos escrever, revela, ao mesmo tempo, o corpo estranho, a alteridade e a superação desta condição.

Entendemos que uma dialética nas artes, nem sempre procura resolver as contradições, mas ultrapassa as oposições do visível e do legível, jogando com a contradição e dramatizando-a, como num fluxo que dá ritmo e vibração à obra. Mesmo quando aparecem sínteses, são mais para inquietar o processo.

Até o presente momento Manoel parece percorrer os caminhos da arte *savant*, *naif*, bruta, e da desrazão, mas sem pertencer totalmente a nenhuma destas categorias classificatórias. Embora Manoel utilize todo o suporte em suas atividades plásticas e também desenvolva temáticas concretas como os *savants*, estes, entretanto, não apresentam conteúdos de metáfora ou de simbolização e geralmente preferem um tema único, não desenvolvendo uma evolução gráfica em

sua expressão artística. De modo semelhante aos artistas *nãives*, os *savants* também não percorrem processos inconscientes, e seus temas geralmente representam tradições, festas populares, cenas urbanas ou de aldeias, com as quais poderiam confundir-se os temas de Manoel, especialmente no caso das paisagens do cotidiano.

Mesmo que sua produção possa, de início remeter à arte bruta, como resultado de trabalho espontâneo, de cunho pessoal, descomprometido com exigências sociais, sabemos que Manoel adquiriu ao longo de sua trajetória, conhecimento sobre o uso e manejo de técnicas e materiais artísticos, favorecedores de uma ação criativa mais elaborada.

Encontramos semelhanças com a arte dos psicóticos que apresentam características como a fisionomização, as repetições e as geometrias em seus temas, bem como fusão e síntese de imagens, mas não faz parte de sua trajetória de vida a passagem por instituições psiquiátricas. Portanto, Manoel percorre estes caminhos, sem pertencer definitivamente a nenhum deles, criando significados, meios de apreensão do mundo, mediação e testemunho.

Sua produção em alguns momentos questiona conceitos teóricos a respeito da doença mental, como incapacitante e limitante dos sentidos e da imaginação, mas o apelo criador não desaparece, ao contrário, muitas vezes se intensifica.

Portanto, concluímos que nosso estudo relativo à produção plástica de Manoel Luiz da Rosa apontou qualidades estéticas, que se justificam tanto por sua

trajetória, seus temas e seu processo criativo, que dialogam com aspectos da Arte Reclusa, e da Arte Contemporânea, neles transitando, sem, contudo, estabelecer com estas manifestações uma relação de pertencimento. Sua produção é presença e testemunho da história da instituição que o acolheu, e muito contribuiu na sua construção como pessoa, desde o dia em que olhou através da janela de uma sala de aula, crianças trabalhando com arte.

Estas questões parecem merecer continuidade e aprofundamento, expandindo-se com estudos relativos à cidadania, ao ensino das artes e a aspectos que legitimem as práticas simbólicas no meio cultural e social. Resignificando as pessoas portadoras de necessidades especiais como fonte de enriquecimento cultural, quanto a suas produções artísticas ou artesanais, e seus processos criativos. São pessoas que estão à margem dos parâmetros aceitos pela sociedade vigente. Consideradas incapazes e improdutivas, questionam com seu trabalho os limites da desrazão, e um lugar de coordenadas na comunidade.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Eunice, Soriano de. *Criatividade e educação de super-dotados*. Petrópolis: Vozes, 2001.

Almanaque Abril. *Retrato do Brasil, o governo, a economia, o povo e suas condições de vida*. São Paulo: Abril, 1999.

ANTUNES, Celso. *Como desenvolver conteúdos explorando as inteligências múltiplas*. Petrópolis: Vozes, Fasc. 3, 2001.

ANTUNES, Eleonora, et alli (org.). *Psiquiatria, loucura e arte. Fragmentos da História Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002.

ARGAN, Júlio Carlos. *O Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa. 1992.

ARGAN, C.Giulio. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Arqueologia da Psique. Textos de Nise da Silveira e Luiz Carlos Mello. Promoção do Museu de Imagens do Inconsciente. Apoio: Centro psiquiátrico Pedro II, Sociedade dos Amigos do Museu e Caixa Econômica Federal. s.d.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ATAACK, Sally M. *Atividades Artísticas para Deficientes*. Campinas: Papyrus, 1995.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAILEY, Martin. *Vicent van Gogh, cartas desde Provenza*. Barcelona: Paidós, 1995.

BARBOSA, Ana Mae(org.). *Arte-Educação: Leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Arte- Educação: leitura no sub-solo*. São Paulo: Cortez, 1999.

BARBOSA, Ana Mãe. *Arte-Educação na escola para todos* Revista Integração. V Congresso Nacional.. VI festival Nacional de Arte sem fronteiras. p. 1-47. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial. 2000.

BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BARNES, Mary; BERKE, Joseph. *Viagem através da loucura*. São Paulo: Circulo do Livro,s.d.

BEZERRA, Benilton Jr.(org.) *Corpo, afeto, linguagem*. A questão do sentido hoje. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BOCARRA, Ernesto Giovanni. *Correlação signo-arquétipo, um modelo analítico em formação para a pesquisa do fenômeno da ambientalização na arte contemporânea*. *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP*. Campinas, v.3, n.1-2, p.72-77, 1999.

BOLETIM INFORMA. Publicação da Escolinha de Arte do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura, do Rio Grande do Sul. Composto e impresso nas oficinas da CORAG. n. 19, julho de 1979.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, *Memórias da mão*, Maria Amélia Bulhões Campinas, v.3, n.1-2, p.64-71.1999.

_____.KERN, Maria Lúcia, B.(orgs.). *As Questões do sagrado na arte contemporânea*. Coleção Visualidade. p.188. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Editora da Universidade. Porto Alegre, 1997.

BURROWES, Patrícia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: FGV. 1999.

CADERNO DA BIBLIOTECA SETORIAL DE EDUCAÇÃO. Faculdade de Educação da UFRGS. *Orientações para Elaboração de Trabalhos Acadêmicos: teses, dissertações e outros*. Porto Alegre, 2003.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMPOS, Dinah Martins de Souza. *O teste do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade*. Petrópolis: Vozes. 1975.

_____.*O Teste do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar y salir de la modernidad. México:Grijalbo

_____. *A Socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CARISSE, Iracy *A Arte Negra na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Artenova, s.d.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Filosofia de las formas simbólicas II*. El Pensamiento mítico. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

CDE 30 ANOS. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Secretaria de Estado da Cultura, Centro de Desenvolvimento da Expressão 1990. Apoio Casa do Desenho, Porto Alegre.

CERTEAU, Michel (org.). *A Invenção do cotidiano*. Tomo I, Petrópolis: Vozes, 1994.

CESAR, Osório. *Misticismo e loucura*. São Paulo. Oficinas Gráficas do Serviço de Assistência ao Psicopata do Juqueri. 1939. (Comut), Biblioteca Central UFRGS.

COIMBRA, Cecília Maria, B.(org.). *Psicologia, direitos humanos e sofrimento mental*. São Paulo: Casa do Psicólogo. Brasília, CFP, 2000.

COPPLESTONE, Trewin. *Vida e obra de Hieronymus Bosch*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CÔRTEZ, Celina. Saga da Loucura e arte. *Revista ISTO É*. p.13 nov. de 1996.

COSTA, Robson Xavier da. *Educação especial por meio da arte*, p. 64-69. *Revista Integração*. Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria da Educação Especial. n.19. p.73. 1997.

COTTEREL, Arthur. *The Encyclopedia of world mythology*. New York: Barnes & Noble, 1999.

DAIX, Pierre. *Picasso Criador*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

DANTO, Arthur. *Aprés le fin de lart*. Paris: Éditions du Seuil. 1996. Tradução de Nadja César.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa, filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que olha*. São Paulo: 34, 1998.

DOESER, Linda. *Vida e obra de Paul Klee*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DUNCAN, David, D. *Mundo Privado de Picasso*. São Paulo: Pocket Books, 1958.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

EHRENZWEIG, Anton. *A Ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ESSERS V. *Henri Matisse*. Köln: Taschen, 1993.

EXPRESSIONISMUS/MODERNISMO. Edição do Goethe-Institut no Brasil. Tradução Roland Schaffner, 1983.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.

FOLHA DE SÃO PAULO, *Pacientes do Juqueri vêem "Arte e Loucura"*. p. A-24. 21 mar. 1987.

FORD, Clyde W. *O Herói com rosto africano*. São Paulo: Summus, 1999.

FORTUNA, Tânia Ramos *História das Bonecas*. Disponível em: <<http://www.ufgrs.br/faced/extensao/brincar/index1.html>> Acesso em: 20 abril 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D'Água. Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. *Interpretação dos Sonhos*. Obras Completas, Tomo I. Rio de Janeiro: Delta, v.3, s.d.

_____. *Moisés e o Monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O Mal-Estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GARDNER, Howard. *Arte, mente e cérebro*. Uma abordagem cognitiva da criatividade. Porto Alegre: ARTMED, 1999.

GIDDENS, Anthony. *Modernização Reflexiva*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOLDIM, José Roberto. *Manual de iniciação à pesquisa em saúde*. Porto Alegre: Dacasa, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira, uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. *Forma e significação na arte contemporânea*. XIII Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura, Coordenação de Artes Plásticas-Atelier Livre, p.7-15. 1999.

_____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HARRIS, Nathaniel. *Vida e obra de Picasso*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

HAUSER, Arnold. *História Social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HIDALGO, Luciano. *Arthur Bispo do Rosário: o Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Inumeráveis Estados dos Ser. Apoio Associação dos Amigos Rio de Janeiro: Texto de Nise da Silveira, 1987.

JASPERS, Karl. *Psicopatologia Geral. Psicologia compreensiva explicativa e fenomenológica* São Paulo: Atheneu, v.2, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JIMENEZ, Marc. *Para uma estética de risco*. Porto Arte, Porto Alegre, v.10, n.19, p.61-71, nov.1999.

_____. *La Critique. Crise de art ou consensus culturel?* Paris: Klincksieck, 1995.

JORNAL DA TARDE DE SÃO PAULO. Reportagem de Olney Kruse: *Da Arte da Loucura no MAC-USP*. p.24, 1987.

JORNAL DO BRASIL. Entrevista com Nise da Silveira a Norma Couri. *A Grande dama da psiquiatria brasileira*. Caderno B, p. 6-7. 28 de outubro de 1981.

JORNAL ZERO HORA. Reportagem: *MARGS exhibe imagens da inconsciência*. Segundo Caderno, p.7. 09 abril 2003. Porto Alegre.

JUNG, C.G.; M.L.von Franz. *O Homem e seus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969.

_____. *A Dinâmica do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1984.

JUNG, C.G.; M.L.Von Franz. *O Espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.

KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KAPLAN; SADOCK. *Compêndio de psiquiatria dinâmica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

KERN, Maria Lúcia; B. ZIELINSKY, Mônica; CATTANI Icléia. *Aspectos das artes visuais no R.G.S. Espaços do corpo*. Coleção Visualidade 195 p. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Editora da Universidade. Porto Alegre, 1995.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo*. São Paulo: Summus, 2001.

KLEPSCH; LOGIE. *Crianças desenham e comunicam*. Porto Alegre: ARTMED, 1984.

KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos Modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

LAROSSA, Jorge(org.). *Imágenes del outro*. Barcelona: Vírus, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1997.

LOWENFELD, V. *A Criança e sua arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1950.

MELGAR, Maria Cristina (org.). *Arte y locura*. Buenos Aires: Lumem, 2000.

MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Coleção Pioneiros da Psicologia Brasileira. Rio de Janeiro: Imago/Conselho Federal de Psicologia, 2001.

MELO, Alexandre. *Nem Centro nem periferia*. Revista do XIII Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura. Coordenação de Artes Plásticas: Atelier Livre, p.25-38, 1999.

MELO, Alexandre. *Outro mundo*. Revista Porto Arte. Edição do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais, do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, v.10, n. 18, p.67-82, maio 1999.

MELLO, Luis Carlos *Flores do Abismo*. Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm>>. Acesso em: 13 julho 2002.

MENA, Luiz Fernando, B. Inclusões e inclusões: a inclusão simbólica. *Revista, Psicologia Ciência e Profissão*, Brasília, n.1. p.30-39, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O Visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MOORE, Thomas. *A Emoção de viver a cada dia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Promoção Fundação Bienal de São Paulo e Associação Brasil 500 anos. Parque do Ibirapuera: São Paulo, 2000

OAKLANDER, Violet. *Descobrimos crianças, abordagem guetáltica com crianças e adolescentes*. São Paulo: Summus, 1980.

OCAMPO, Maria Luiza, Siquiera(org.) *O Processo psicodiagnóstico e as técnicas projetivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

O Estado de São Paulo. Artigo de Osório Cesar, *Psicose e Esquizofrenia*. p.12, 22 de fevereiro de 1944.

O Estado de São Paulo. Reportagem de Júlio Gama e Roberta Jansen: *Livro e peça lembram dez anos sem Bispo*. 9 de outubro de 1999

O MUNDO DOS MUSEUS, Museu de Arte de Basileia. Madrid: Codex, 1961.

OUTEIRAL; MOURA. *Paixão e criatividade. Estudos psicanalíticos sobre Frida khalo, Camille Claudel e Coco Chanel*. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

PALAU, Josef i Fabre. *Picasso*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *O significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAÏN, Sara; JARREAU, Gladys. *Teoria e técnica da arte terapia*. Porto Alegre: ARTMED, 1996.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARENTE, Sonia Maria, B. A (org.). *Encontros com Sara Païn*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Arte, forma e personalidade*. Textos Escolhidos II. São Paulo: Kairós, 1980.

_____. *Arte, Revolução, Reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

_____. *Forma e percepção estética*. (Ótilia Arantes org.) São Paulo: Edusp, 1996.

PELBART, Peter, Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O Tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PEREIRA, Aldo. *Vincent van Gogh*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

PERRUSI, Artur. *Imagens da loucura. Representação social da doença mental na psiquiatria*. Recife: Cortez, 1995.

PICHON-RIVIÉRE, Enrique. *O Processo criativo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PILLAR, Analice, Dutra (org.). *A Educação do olhar*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

PINTURA NÁIVE. Exposição do Institut für Auslandsgeziehugen: Stuttgart, 1988.

POPPOVIC, Ana Maria. *Alfabetização, disfunções psiconeurológicas*. São Paulo: Vetor, 1968.

PORCHER, Louis. *Educação Artística; luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus, 1982.

PORCHER, Louis. *Educação artística, luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus, 1973.

PORTUONDO, Juan. *Test Proyetivo de Karen Machover(La Figura humana)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

PRIGOGINE, Ilya. *O Fim das certezas.Tempo Caos e as leis da natureza*. São Paulo: Unesp, 1999.

REILY, Lucia. *Armazém de imagens*. Campinas: Papyrus, 2001.

READ, Herbert. *Arte e alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *A Educação através da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

REVISTA CIÊNCIA E PROFISSÃO Entrevista com Nise da Silveira: *Uma Mulher de muita vivência e que tem a idade das ilusões*. Brasília, n. 1-3, p.22-27, 1994.

REVISTA CIÊNCIA HOJE. Entrevista de Nise da Silveira à Maria Igenes Duque Estrada: *Viagem ao mundo dos homens tristes*. Rio de Janeiro: Globo, v.6, n.34, p.21-28, 1997.

REVISTA DE ARTES VISUAIS. Porto Arte. Núcleo Temático: *Questões de Figuração*. Edição semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. UFRGS. v.9, n.16, p.1-128, maio, Porto Alegre, 1998.

Revista da Apae. *Arte: o caminho natural para a conquista do espaço social*, n.79. p. 33, 1995.

RHODES, Colin. *L'art outsider- Art Brut et création hors normes au XXs siècle*. Paris: Thames & Hudson SARL, 2001.

RODRIGUES, Augusto (org.). *A Escolinha de Arte do Brasil*. Brasília: INEP, 1980.

RÓHEIM, Géza. *Fire in the dragon, and other psychoanalytic essays on folklore*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

ROSÁRIO, Arthur Bispo do; MORAES, Frederico *Louco pela Arte*. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/radcal/a_radical101/antenas.html> Acesso em: 9 agosto 2002.

ROSÁRIO, Arthur Bispo do; *DUCHAMP, Marcel. Assemblage, Ready-made*, de Alfredo Braga. Disponível em: <<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html>> Acesso em: 9 agos. 2002.

ROY, Cristipher (org.). *African Art*. Geneva: Barbier-Mueller Collection, 1998.

SANTOS, Adriana Maria dos. *Luz e Escuridão nas Imagens Pictóricas da Loucura*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais da UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Edson Souza.. 1998. Porto Alegre.

SERRES, Michel. *O Terceiro Instruído*. Liboa. Ed. Institutio Piaget, s.d.

SILVA, Thomas Josué. *Caminhos da Expressão: Criação, Loucura e Transcendências*(Atelier de Expressão de Novo-Hamburgo-RS-1990-1994).

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

_____. *Cartas a Spinoza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

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

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

_____. *Terapêutica Ocupacional. Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Casa das Palmeiras. s/d

_____. *Os Inumeráveis Estados do ser*. Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm> .> Acesso em: 13 julho 2002

_____. PEDROSA, Mário; GULLAR, Ferreira. *Que é a ruína esquizofrênica?* Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm>.> Acesso em: 13 julho 2002.

Site: Informativo 2001 do Museu de Imagens do Inconsciente, Disponível em: <<http://www.rubedo.psi.br/MuseudelImagensdoInconsciente>.> Acesso em: 13 julho 2002.

Prêmio Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <http://http://crpsq.org.br.br/a_acerv/bispo2/fr_bispo2_indice.html.> Acesso em: 9 agosto 2002.

Site : *Exposições Virtuais*, Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm>.> Acesso em: 13 julho 2002.

SOARES, Ilka Araújo; ROSÁRIO, Arthur Bispo do. *a Arte Bruta e a propagação na cultura pós-moderna*. *Revista Ciência e Profissão*. Brasília: CFP, n. 4, 2002.

STANGOS, Nikos(org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TESSLER, Elida; SOUSA, Edson (orgs.). *A invenção da vida*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

Trilogia de filmes *Imagens do inconsciente*; *Em Busca do Espaço Cotidiano*, trajetória de Fernando Diniz. *A Barca do Sol*, trajetória de Carlos Pertius e *o Reino das Mães*, trajetória de Adelina Gomes. Funarte, Ministério da Cultura. Produção de Leon Hirszman, co-produção da Embrafilmes, texto de Nise da Silveira, s.d.

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Coleção Rebeldes Malditos. Porto Alegre: L&PM, 1983.

WIND, Edgard. *A Eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.

WHITMONT, Edward. *A Busca do símbolo. Conceitos básicos de Psicologia Analítica*. São Paulo: Cultrix, 1996.

VIGOTSKY, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte, um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Associados. 1998.

ZANINI, Walter. *História da arte no Brasil*. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, v.2, 1983.

ZWEIG, Arnold. *Spinoza*, São Paulo: Livraria Martins, 1941.

XVI BIENAL de São Paulo. *Arte Incomum*. Outubro a dezembro de 1981. Parque do Ibirapuera. São Paulo.

III CONCURSO NACIONAL DE POESIAS E PINTURAS. Patrocínio Janssen-Cilag, Ministério da Cultura e Lei de Incentivo à Cultura. 2001.

ANEXO

Imagens utilizadas do Acervo de
Manuel Luiz da Rosa no Centro de
Desenvolvimento da Expressão – CDE



Figura 1. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta

hidrocor e lápis de cera sobre papel. 25cm x 34cm. Década de 60.



Figura 2. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48cm x 34cm. Década de 60.



Figura 3. Manoel Luiz da Rosa. Sem Título Guache sobre papel, 48,5cm x 33,5cm. Década de 60.



Figura 4. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 49cm x 33,3cm. 1961.



Figura 5. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1963.



Figura 6. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Tinta de impressão e anilina sobre papel. 24,5cm x 34cm. Década de 60.

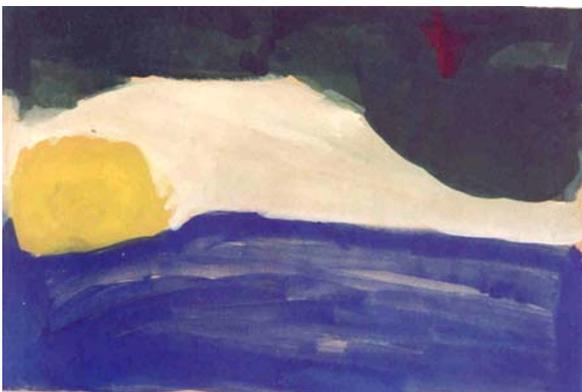


Figura 7. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Guache sobre papel, 48,5cm x 33,5cm. 1964.



Figura 8. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48,5cm x 3,5cm. 1964.



Figura 9. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48,5cm x 33,5cm. 1964.



Figura 10. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48,5 am x 33,5cm. Década de 60.



Figura 11. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.



Figura 12. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.



Figura 13. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache

sobre papel. 34cm x 9cm. Década de 60.



Figura 14. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 9cm. Década de 60.



Figura 15. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina, sobre papel. 34cm x 49cm. 1964.



Figura 16. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm x 34cm. Década de 60.



Figura 17. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 49cm x 34xm. 1966.



Figura 18. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 32cm x 37cm. 1966.



Figura 19. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 50,5cm x 40cm, 1966.



Figura. 20. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. 1967.



Figura 21. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Guache sobre papel, 48,5cm 67cm. 1967.



Figura 22. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm.
Década de 60



Figura 23. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Guache sobre papel, 49cm x 66,5cm. 1968.



Figura 24. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache sobre papel, 34,5cm x 48,5cm. 1968.



Figura 25. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33,5cm x 49,5cm. 1968.



Figura 26. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 32,5cm x 48,5cm. 1968.



Figura 27. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48cm x 66,5cm. 1968.

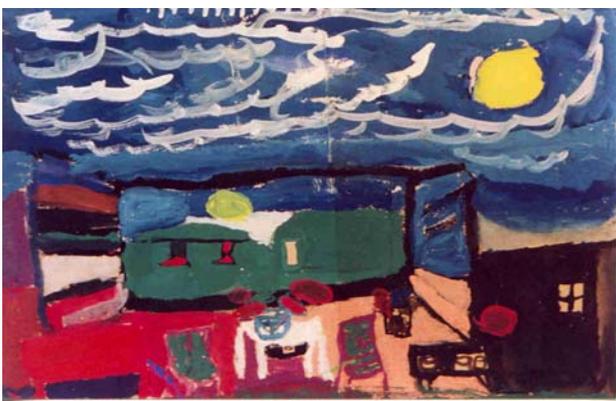


Figura 28. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.

Guache sobre papel, 48,5cm x 66,5cm. 1968.



Figura 29. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache sobre papel, 33,5cm x 49cm. 1968.



Figura 30. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. 1968.



Figura 31. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33cm x 49cm. Década de 60.



Figura 32. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 34cm x 48,5cm. 1968.



Figura 33. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 24cm x 33,5cm. 1968.



Figura 34. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33cm x 48cm. 1968.

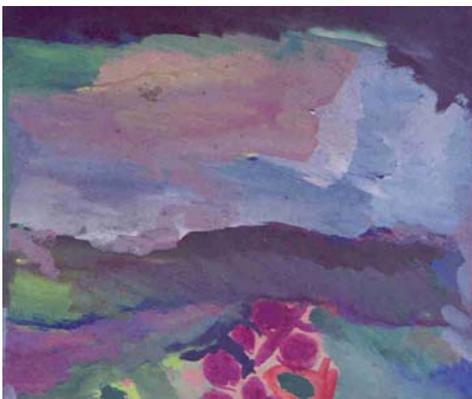


Figura 35. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33cm x 48cm. 1968.



Figura 36. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34,5cm x 48cm. 1968.



Figura 37. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 49cm x 67cm. 1969.



Figura 38. Manoel Luiz da Rosa. A CARRIS. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 19cm x 34cm. 1969.

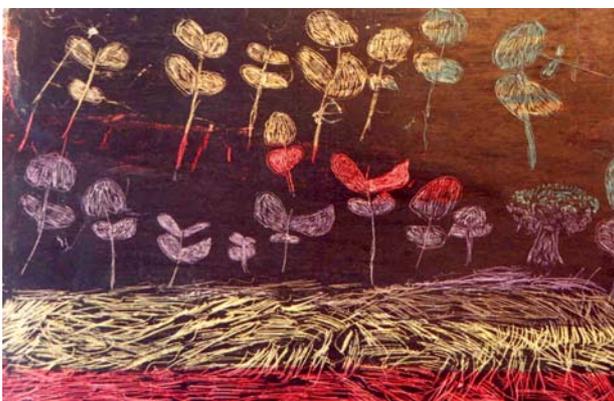


Figura 39. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz de

cera, nanquim e raspagem sobre papel. 34cm 49cm. 1969.



Figura 40. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, lápis, recorte e colagem sobre papel. 42cm x 66cm. Década de 70.



Figura 41. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 38cm x 49cm.
Década de 70.

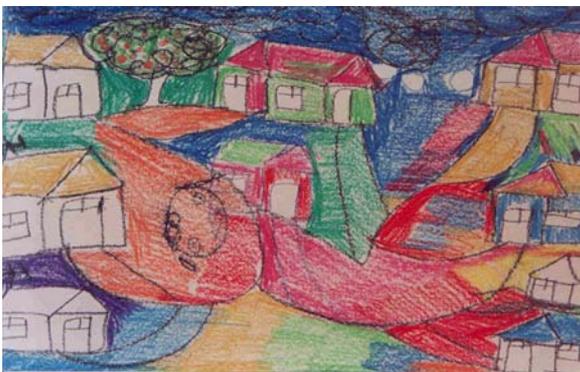


Figura 42. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 33cm x 48,5cm. Década de 70.



Figura 43. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e colagem sobre papel. 23cm x 24cm. Década de 70.

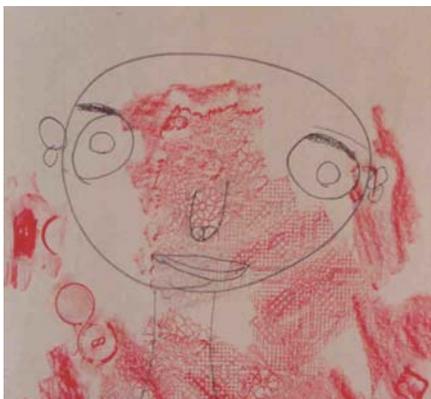


Figura 44. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis grafite e decalque sobre botões e tecidos sobre papel, 34m x 49m. Década de 70.

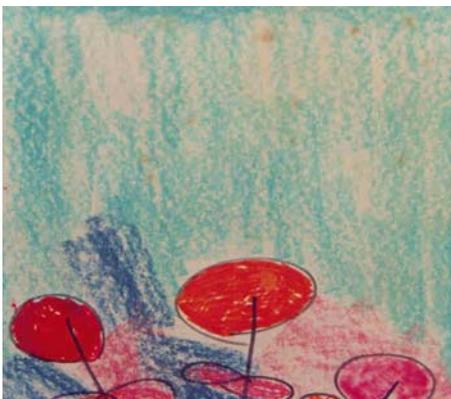


Figura 45. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 19cm x 34cm.
Década de 70.



Figura 46. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache sobre papel, 49cm x 60,5cm. 1971.



Figura 47. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm.
Década de 70.



Figura 48. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.



Figura 49. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm.
Década de 70.



Figura 50. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 70.



Figura 51. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem, sobre papel. 30,5cm x 41cm. Década de 70.



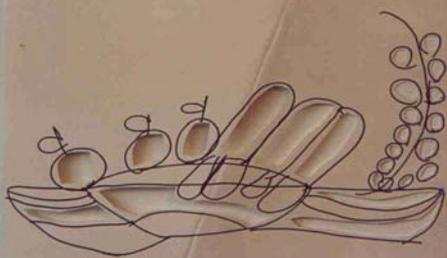
Figura 52. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel, 32,5cm x 48,5cm. Década de 70.



Figura 53. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura, 22cm x 60,5cm. Década de 70.



Figura 54. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Xilogravura, 29,5cm x 30,5cm.Década de 70.



Mandee Luis Rose

Figura 55. Sem título Manoel Luiz da Rosa. Recorte e caneta hidrocor sobre papel, 29cm x 28,5cm. Década de 70.



Figura 56. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel, 27cm x 55cm. Década de 70.



Figura 57. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Caneta hidrocor e colagem sobre papel, 25,5cm x 48cm.
Década de 70.

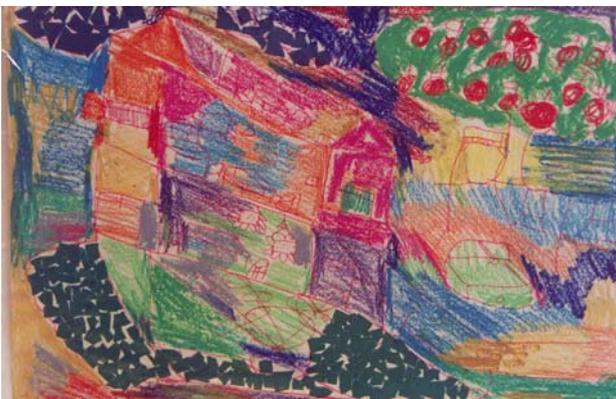


Figura 58. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Caneta hidrocor, giz de cera e colagem sobre papel, 33,5cm x 49cm. Década de 70.



Figura 59. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 67,5cm x 97cm. Década de 70.



Figura 60. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Caneta hidrocor sobre papel, 32cm x 65,5. Década de 70.

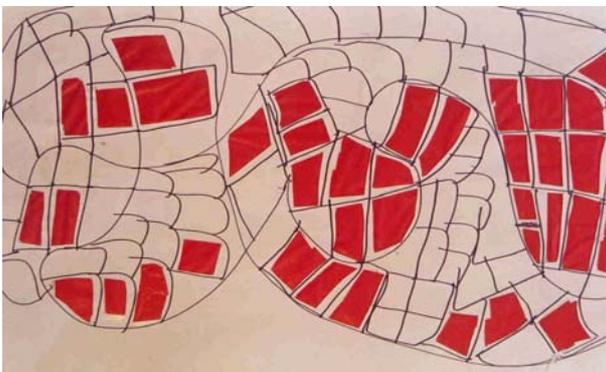


Figura 61. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel. 34cm x 47cm. Década de 70.



Figura 62. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis, recorte e colagem sobre papel. 22cm x 47,5cm. Década de 70.



Figura 63. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Caneta hidrocor sobre papel, 50,5cm x 70cm. Década de 70.



Figura 64. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache e caneta hidrocor sobre papel, 49cm x 73c.
Década de 70.



Figura 65. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.

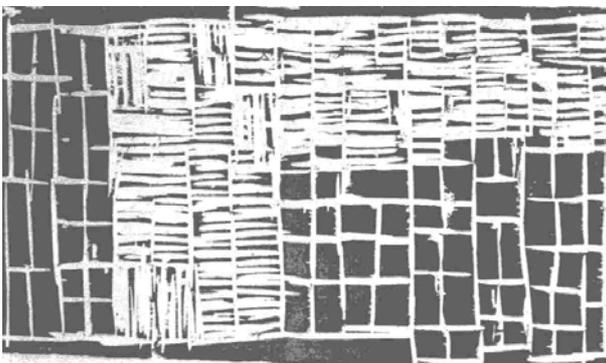


Figura 66. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 15cm, 35,5cm. Década de 70.



Figura 67. Manoel Luiz da Rosa. Praça da Matriz. Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.



Figura 68. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, caneta hidrocor e giz pastel. 33,5cm x 52cm.
1972Década de 70.



Fig. 69. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 53cm. 1972.



Figura 70. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia, 51,5cm de circunf. 1973.



Figura 71. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 52cm. 1973.



Figura 72. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 54cm. 1973.



Figura 73. Manoel Luiz da Rosa. O Guaíba Caneta hidrocor sobre papel, 33,5cm x 48,5cm. 1975.



Figura 74. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Colagem, caneta hidrocor e giz pastel sobre papel, 33,5 x 95,5 cm. 1975.



Figura 75. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 49cm. 1976.



hidrocor sobre papel, 48cm x 67cm. 1977.



Figura 77. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 47cm x 67cm. 1977.



Figura. 78. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e giz de cera sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1977.



Figura 79. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel. 32cm x 52cm. 1977.



Figura 80. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Xilogravura, 8,5cm x 24cm. 1978.



Figura 81. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e colagem sobre papel. 21cm x 29cm.
Década de 80.



Figura 82. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel, 31cm x 34,5cm. Década de 80.



Figura 83. Manoel Luíz da Rosa. OSPA. Giz de cera e lápis sobre papel, 48,5cm x 67cm. Década de 80.



Figura. 84. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34, 5cm x 48cm. 1980.



Figura 85. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 33,5cm x 48cm. 1980.



cera e decalque sobre papel, 33cm x 47,5cm. Década de 80.



Figura 87. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.

Xilogravura, 18cm x 33cm. Década de 80.



Figura 88. Manoel Luiz da Rosa. Sem título

Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel, 19cm x 36cm. Década de 80.



Recorte e colagem sobre cartão. 27cm x 27cm. Década de 80.



Figure 99. Mark Rothko, *Red, Orange, and Blue*, 1961.

Guache sobre papel, 48,5 cm x 68cm. 1980.



Figura 91. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache e caneta hidrocor sobre papel, 33,5cm x 1,88cm. Década de 80.



Figura 92. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura, 27cm x 30,5cm. Década de 80.



Figura 93. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia sobre papel, 22,5cm x 31cm. 1982.



Figura 24. Manoel Luiz de Rese. Sem título. Giz

de cera e caneta hidrocor sobre papel, 18cm x 22cm. 1982.

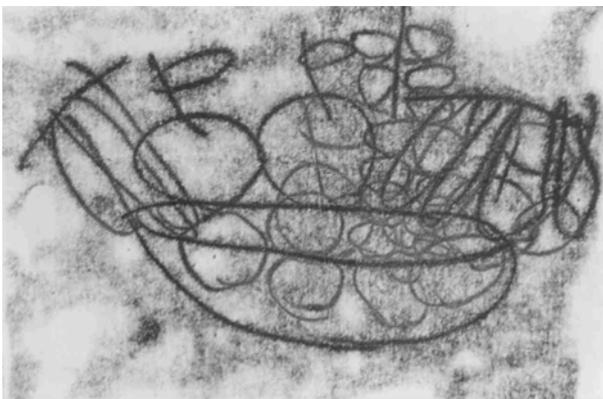


Figura 95. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia sobre papel. 22,5cm x 31cm. 1982.



Figura 96. Manoel Luiz da Rosa. Convento. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 32,5cm x 52,5cm. 1982.



Figura 97. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, giz pastel e caneta hidrocor sobre papel, 33cm x 49cm. 1982.



de cera, caneta hidrocor e colagem sobre papel, 67cm x 87cm. 1983.



Figura 99. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, recorte e colagem sobre papel, 21,5cm x 50,5cm. 1983.



Figura 100. Manoel Luis da Rosa. Sem título Xilogravura, 19cm x 22cm. 1984.



Figura 101. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.
Giz pastel e giz de cera sobre papel, 67cm x 97,5cm. 1984.



Figura 102. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 33,5cm x 49cm. 1984.



Figura 103. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e recorte sobre cartão, 66cm x 51cm. 1986.



Figura 104. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, nanquim e raspagem sobre papel, 25cm x 28cm. 1986.



Figura 105. Manoel Luiz da Rosa. A Sala de Aula. Caneta hidrocor, giz de cera, recorte e colagem sobre papel, 49cm x 34cm. 1987.



Figura 106. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia e anilina sobre papel. 29cm x 29cm. 1987.



Figura 107. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Lápis grafite, anilina e giz pastel sobre papel, 34cm x 48cm. 1988.



Figura 108. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 34cm x 49cm. 1989.



Figura 109. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Guache Sobre papel. 33,5cm x 45cm. Década de 80.



Figura 110. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Anilina, colagem e giz de cera sobre papel, 32,5cm x 48cm. Década de 90



Figura 111. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 34cmx34cm. 1996.



Figura 112. Manoel Luiz da Rosa. Giz de cera, caneta hidrocor e colagem sobre papel, 36,5cm x 48cm. 1997.

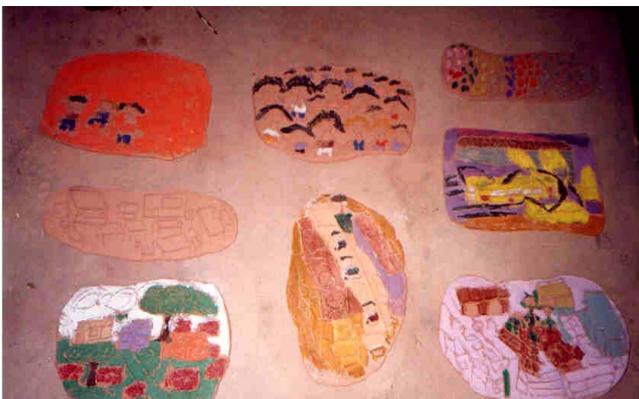


Figura 113. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Oito placas cerâmicas com guache. 1999.



Figura 114. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Colagem e anilina sobre papel, 32,5cm x 37,5c. Década de 90



Figura 115. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Colagem e giz pastel sobre cartão, 24cm x 41cm.
Década de 90.



Figura 116. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Giz de cera, anilina e colagem sobre papel, 48cm x 66cm. 2000.



Figura 117. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel, 25cm x 35cm. Década de 90.

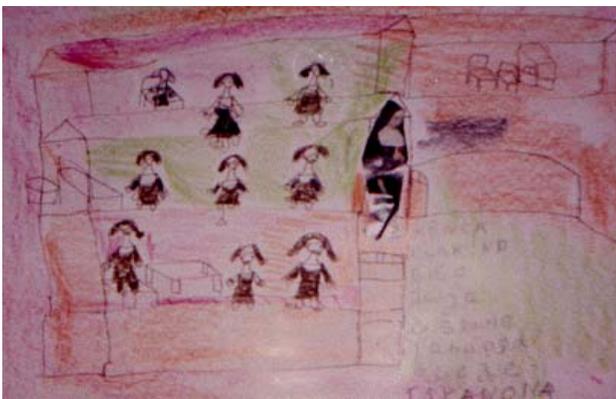


Figura 118. Manoel Luiz da Rosa. Madre Superiora. Giz de cera, caneta hidrocor e colagem sobre papel, 33cm 43cm, 2002. Acervo do CDE.

Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política

JOÃO A. FRAYZE-PEREIRA

SÃO TANTOS os aspectos que poderiam ser destacados na longa vida de Nise da Silveira que a tarefa de escrever sobre ela no espaço de um artigo se tornaria muito complexa. O encontro com a Psicologia de Jung, aprofundado pela análise pessoal com Marie-Louise von Franz e pela freqüentação do Instituto C. G. Jung, em Zurich; as relações com o pensamento de Artaud, com a poética de Bachelard e com idéias de Spinoza; a prática no Setor de Terapêutica Ocupacional no antigo Centro Psiquiátrico Nacional, Engenho de Dentro (Rio de Janeiro.), lugar de origem do Museu de Imagens do Inconsciente, e posteriormente na Casa das Palmeiras, instituição pioneira fundada por ela para o tratamento dos pacientes em regime de portas abertas; o respeito pelos animais, especialmente cães e gatos, eleitos por ela “co-terapeutas”; a paixão pela arte e o diálogo com a crítica de arte de melhor extração no Brasil, relações que lhe deram suporte para deslocar a problemática da loucura, em geral, e da esquizofrenia, em particular, do campo da psicopatologia médica para o campo da cultura, entre outros aspectos, são os que mereceriam a particular atenção do interessado na vida e na obra dessa figura que se tornou lendária na cultura brasileira, a doutora Nise da Silveira*. No entanto, considerando os limites deste artigo, decidi partir dos meus próprios contatos com a doutora, breves mas significativos, iniciados por correspondência no final dos anos de 1970, quando solicitei a ela a separata de um trabalho publicado numa revista inexistente nas bibliotecas paulistanas. A leitura desse artigo, *Comentário sobre Dyonisos*, surpreendeu-me imediatamente. Analisando a figura de Dyonisos no contexto da obra de Leonardo da Vinci, Nise da Silveira (1973) desvenda a figura de João Baptista – um antiDyonisos. Tempos depois, em 1981, um encontro feliz e inesperado veio a ocorrer na exposição “Arte Incomum” da 16ª Bienal Internacional de São Paulo, na qual eu trabalhei como pesquisador e a doutora Nise lançou o livro *Imagens do inconsciente*. Em seguida, a convite dela, fiz várias visitas ao Museu de Imagens do Inconsciente, conheci seus artistas e acabei escrevendo a respeito (Frayze-Pereira, 1995; 1999).

* As biografias escritas por Walter Melo (2001) e Ferreira Gullar (1996) são exemplares, nesse sentido.

A crermos em Eurípedes, os mitos dionisíacos apresentam certas características que indicam a negação da esfera privada e da esfera pública, do *oikos* e da *polis*. Inversamente à religião oficial que se prende ao ideal da *sophrosyne*, ao controle harmônico do indivíduo dentro de certas normas, o dionisismo aparece como uma libertação. Basta lembrar que nas *Bacantes*, o cosmos retorna ao caos a fim de que tudo possa renascer. Ora, no contato inicial com a obra de Nise da Silveira o meu próprio trabalho de pesquisa reordenou-se, transitando entre a estética da recepção e a psicanálise da criação artística, composição esta que dura até hoje. Nesse sentido, falar da doutora Nise é lembrar a potência de sua obra. É registrar a força dessa mulher tímida, inteligente e obstinada, conforme a definiu Graciliano Ramos que a conheceu no cárcere junto com Olga Prestes. Não bastasse ser mulher e nordestina, médica e psiquiatra, foi também uma antipsiquiatra precoce, com idéias socialistas em pleno Estado Novo. E foi dessa configuração muito singular que certamente resultou a obra que a tornou conhecida no Brasil e no exterior: o Museu de Imagens do Inconsciente. Como definir esse Museu?

Costuma-se dizer que o Museu de Imagens do Inconsciente se constituiu desde o princípio como um núcleo de pesquisa da esquizofrenia – núcleo liderado por sua criadora que, em última análise, utilizou a expressão plástica como um meio de acesso à interioridade dos esquizofrênicos e levou ao conhecimento do grande público as obras de seus pacientes. Essa caracterização é realista. No entanto, é bastante acanhada se quisermos apreender a complexidade simbólica do campo que esse museu inaugura, complexidade que surge se tomadas em consideração as milhares de imagens que aí foram elaboradas, desde a sua fundação, em 1952. Nessa direção, a trilogia do cineasta Leon Hirszman intitulada *Imagens do inconsciente* faz uma apresentação sintética e muito sensível desse campo de sentidos que abre a passagem entre o hospício e o mundo das imagens, campo que articula psicologia, arte e política numa única trama cultural.

Com efeito, o primeiro filme, *Em busca do espaço cotidiano*, é centrado em Fernando Diniz (1918-1999), um dos pacientes que se tornou artista nos ateliês do Museu, cuja obra é focada pelo cineasta à luz de uma problemática que passa pelo conflito social de classes, pelo preconceito cultural e pela humilhação existencial. É o filme que aborda a instauração do Museu e tematiza a sua significação mais radical: a significação sociopolítica. O segundo filme, *No reino das mães*, situa Adelina Gomes (1916-1984) no campo das figuras míticas, criando uma atmosfera onírica com a técnica de obscurecimento das imagens em *close* e permitindo uma aproximação emocionante do público com a artista no plano do imaginário. Já o terceiro filme, *A barca do sol*, baseado na obra de Carlos Pertuis (1916-1977), é o mais difícil da trilogia, talvez o mais aberto, certamente o mais místico, abarcando a saída do paciente/artista para a morte logo após a figuração plástica do encontro simbólico com a consciência. Sabe-se que a barca do sol é uma imagem recorrente em diversos mitos. No livro *Imagens do inconsciente* (1981), significativamente, é a imagem estampada na capa, como se fosse um

emblema do que nele é tematizado. E sobre o seu advento na obra de Carlos Pertius, Nise da Silveira escreveu: “A face do sol é serena e triste. Ele vai navegar na noite e lutar contra monstros que incessantemente se esforçam por impedir seu renascimento. Esta pintura está datada de 2 de dezembro de 1976. Carlos morreu a 21 de março de 1977” (p. 314). A morte da doutora, no dia 30 de outubro de 1999, deu-se após a morte de todos os pacientes-artistas que cuidou ao longo de mais de cinco décadas – uma longa e paciente espera. E como ela sempre desejou que as pessoas aprendessem a morrer, em seus últimos momentos de vida, permaneceu lúcida, “conscientemente livre”, antes de, em seu “fôlego de sete gatos”, mergulhar na “Substância Infinita” (Melo, 2001, p. 149).

O que é importante observar nessa trilogia de Hirszman é a reflexão que realiza. Ela perfaz um círculo em cujo centro encontramos essa figura que viveu quase um século, deu sentido ao processo de filmagem e também ao que vemos nos filmes. Nise da Silveira é de certa maneira a grande personagem de que tratam os filmes; até certo ponto, sua co-autora. E Leon não foi o primeiro a fazer esse movimento. Antes dele Graciliano Ramos, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Jorge de Lima, Sergio Milliet, Carlos Drummond e muitos outros o fizeram. É como se para falar do Museu e de suas atividades, para falar da questão arte-loucura, de suas implicações estéticas e culturais, não pudéssemos prescindir de sua pessoa. E, no entanto, os filmes que compõem essa trilogia não são biográficos, nem experimentais; não são ficções, mas também não são documentários. São esteticamente incomuns. Vendo-os tem-se a impressão de que a questão abordada é a questão da viagem, uma viagem épica que parte em busca do espaço cotidiano, navega em direção ao sol, passando pelo reino das mães. E, como nas epopéias, são inúmeras as alienações vencidas para, ao final das provas, os heróis reconciliarem-se consigo mesmos, ainda que no mundo das imagens. E do espaço cotidiano ao mítico, o espectador é embalado pelo sedutor discurso filmico, mas também pela dramática voz que narra. Essa voz é a de Vanda Lacerda, atriz e locutora da era do rádio no Rio de Janeiro. Mas poderia ser a de Nise da Silveira, porque é como a encarnação da figura do Narrador, tematizada por Walter Benjamim, que Nise se apresenta aos seus leitores. É uma narrativa que tem o poder de encantar o leitor porque busca reencantar o mundo. Quer dizer, a narrativa articuladora desses filmes não se prende à racionalidade cientificista despoetizadora. É uma narrativa que associa pensamento e emoção numa longa e paciente espera pelo advento do sentido junto ao Outro, numa atitude que é contrária ao ritmo contemporâneo. Como ela mesma costumava dizer – “o mundo contemporâneo é impaciente. A sociedade tem pavor de resultados a longo prazo”. A narrativa poética de Nise da Silveira tem, assim, a densidade de uma sabedoria que se apóia na memória, capacidade épica por excelência, ainda segundo Walter Benjamim (1983, p. 66) que escreveu: “somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte”.



Óleo sobre tela, 83,0 x 67,0 cm, 1954, por Fernando Diniz.



Lápis-cera sobre cartolina, 43,0 x 33,0 cm, 1976, por Carlos Pertius.

É preciso lembrar que a perspectiva teórica fundante da proposta do Museu de Imagens do Inconsciente vem da Psicologia Analítica de Jung. Mas não só. Ela também tem raízes em obras de outros autores, filósofos e artistas, em especial na poética de Artaud, o qual Nise da Silveira considerou “um mestre”. Referindo-se às palavras do poeta – a propósito da arte de Victor Brauner – “o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos” – ela escreveu:

pareceu-me que Artaud referia-se a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundidade da psique, avassalando o ser inteiro. Descarriamentos da direção lógica do pensamento; desmembramentos e metamorfoses do corpo; perda dos limites da própria personalidade; estreitamentos angustiados ou ampliações espantosas do espaço; caos; vazio; e muitas mais condições subjetivamente vividas que a pintura dos internados de Engenho de Dentro tornavam visíveis (1986, p. 5).

Tal pintura revelava, para a doutora Nise, já em 1946, imagens espontâneas de pessoas que vivem estados perigosos do ser, e o trabalho do Museu consistiu em penetrar regiões misteriosas que ficam do outro lado do chamado mundo real, contrariando o modelo médico adotado pela Psiquiatria vigente, oferecendo matéria para a crítica às voltas com a problemática da arte no segundo pós-guerra. Qual era essa problemática? É a própria arte contemporânea que nasce nessa época conturbada e a crítica, a teoria e a história da arte se deparavam com a questão desse nascimento. Mas que sentido teria nesse momento as manifestações plásticas dos psiquiatrizados?

Nesse período pós-guerra, desenvolve-se na Europa uma arte gestual não somente como uma reação à onda crescente de materialismo, mas contra a arte formalista, hegemônica na época; contra a criação plástica dominada pela estética cubista e suas derivações, em particular pela tendência neo-construtivista oriunda diretamente da Bauhaus. Ao formalismo, os artistas responderam com uma arte dita “informal” cujas numerosas variações se opõem a todo princípio geométrico, ao intelectualismo vazio e ao superficialismo estético. Ou seja, o conjunto da chamada “arte informal” é um fenômeno complexo, pluridimensional. E, no entanto, há um denominador comum a todos os artistas que se engajaram nesta corrente poética: a vontade de romper com uma tendência que lhes parecia opressora, autoritária, esterilizante. À geometria rígida, eles opunham as formas irregulares, à composição refletida, a improvisação e o acidente, à determinação, o indeterminado. Pronunciando-se a favor de toda manifestação livre da sensibilidade, dos instintos, da energia vital, os artistas e críticos afiliados a eles denunciavam a arte que era mediada por conceitos. Essa arte nova, contemporânea, propunha um contato direto com o espectador seja no nível das sensações, seja no nível das emoções. O gesto espontâneo é considerado a expressão do ser primordial, “pré-reflexivo”, nos termos de Maurice Merleau-Ponty (1964) que, em seus escritos estéticos, revela ter acompanhado o nascimento dessa arte nova.

É nesse momento da história da arte que o pintor Jean Dubuffet lança a idéia de *art brut*, qualificando artisticamente, e pela primeira vez do ponto de vista da crítica, as criações dos não-profissionais, inclusive os psiquiatrizados. E com relação às expressões plásticas dos pacientes de Nise da Silveira, Mário Pedrosa (1949) escreveu a favor do que denominou *arte virgem*, conceito largamente aparentado às idéias de Dubuffet, isto é, uma arte que não leva em conta as convenções acadêmicas estabelecidas, “quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica” ou ainda as fáceis “receitas de escola” – arte que pertence a todo ser sensível “como estes que além de artistas são alienados” (p. 115). Artistas espontâneos, esses criadores virgens começam a pintar depois de adultos e “doentes”. E nada, no plano da arte, permite distinguí-los dos “normais”. Nesse sentido, as obras de “arte virgem” são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora”, isto é, “de emprestar [...] forma aos sentimentos e imagens do *eu profundo*” (p. 161). Como Jean Dubuffet, Mario Pedrosa valoriza nessas manifestações o caráter transgressivo da imagem com relação ao sistema das artes, considerado pelo artista francês tão opressivo e marginalizante quanto os totalitarismos que acabavam de horrorizar o mundo. E Pedrosa vai mais longe, fundamentando tais criações em registros teóricos que não são incompatíveis com a Psicologia praticada por Nise da Silveira. Contudo, se para Mario Pedrosa (1979, p. 108) não será a interpretação do drama psíquico, vivido inconscientemente pelo artista, aquilo que vai nos dizer se estamos ou não diante de uma obra de arte, para Nise da Silveira (1981, p. 16) são “os problemas científicos” levantados pelas obras, além da atenção necessária ao aspecto humano do fenômeno artístico que devem motivar a tarefa do pesquisador. Em outras palavras, as obras produzidas no Museu e que aí permanecem conservadas valem por sua significação expressiva e terapêutica, isto é, à medida que oferecem ao estudioso um meio de acesso ao mundo interno dos esquizofrênicos, assim como, ao paciente, um instrumento de transformação da realidade interna e externa. Há, no entanto, uma aceitação tácita de que as criações dos pacientes são verdadeiras obras de arte, à medida que a autêntica obra de arte é, segundo Nise da Silveira, uma “produção impessoal”, isto é, uma expressão do inconsciente coletivo.

Ora, é porque o artista é instrumento da arte que a psicologia do artista é um tema coletivo. Ela diz respeito àquilo que o homem é enquanto artista: “*homem coletivo*, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade”. Para a doutora Nise, é essa a tarefa do artista, tarefa que muitas vezes lhe solicita “o sacrifício de sua vida, de sua felicidade”. Nesse sentido, na condição de visionário, o criador é depositário de um saber misterioso que o leva a dizer o indizível sem que ele mesmo o saiba porque. O psicótico, sempre habitado por “esse mistério, encontrará um oásis no ateliê de pintura se aí tiver a liberdade de expressão que sua obra exige” (Silveira, 1981b, p. 38). Sua biografia pessoal é secundária em relação ao que “representa como ser criador” (Jung, 1985, p. 93). E

nessa condição poderá passar o resto de sua vida respondendo à solicitação de uma obra que possui um sentido coletivo, ou melhor, que se constitui num patrimônio da humanidade cujo caráter documental possui a significação de uma reminiscência, uma expressão do humano no sentido arcaico cujo lugar legítimo, em nossa cultura, costuma ser o museu. Diante dessa problemática, surgem algumas indagações: como e onde conservar, no contexto das instituições de saúde, a vastíssima produção dos pacientes? E que fazer com os criadores cujo destino artístico dotou-os da fragilidade, como se a Arte tivesse o poder de arrebatá-los a maior parte de sua energia vital? Onde abrigar essas personalidades artísticas reconhecidas? Como protegê-las? Como assegurar-lhes neste mundo um lugar onde possa se dar a vivência da verticalidade da existência, desses movimentos de ascensão e queda, definidores da tragédia? Partindo dessas questões, Mario Pedrosa (1980, p. 10) escreveu: “Daí nasceu com eles a idéia de museu. Mas que museu? Uma coleção de belos quadros pendurados à parede, com salas contíguas para serem apreciados? Não. Os criadores de arte, os seus produtos, não podem ser dispersos. O museu tem de ser também uma casa que os abrigue. Mas que não seja uma dessas ‘colônias’ de doidos por aí [...]. O Museu que a doutora Nise batizou, com sua habitual precisão, Museu de Imagens do Inconsciente, tem por isso mesmo de completar-se numa comunidade [...] da qual não se podem afastar de lá os doentes”. Somente nesse lugar, vinculados os artistas e suas obras, poderá perdurar o trabalho da criação.

No entanto, para Nise da Silveira (1981a, p. 168), o movimento através do qual as imagens brutas são elaboradas em formas dotadas de qualidades ditas artísticas “não foi jamais explicado por nenhuma psicologia”. Como o artístico é fabricado pelo artista? Eis aí “um mistério” que, segundo Mario Pedrosa (1979, pp. 76 e 118), nem o artista, nem o cientista nunca chegaram a decifrar. Em outras palavras, tanto para a terapeuta como para o crítico, a atividade observada no Museu define um fazer enigmático, uma *poética incomum*. Originariamente enraizado nas oficinas de pintura e modelagem de um setor de Terapêutica Ocupacional, o Museu de Imagens do Inconsciente foi projetado para ser um “museu vivo” (Silveira, 1980a, p. 29). Um lugar no qual criadores e criaturas pudessem realizar, sem que o soubessem como, o mistério da criação. Um lugar feminino destinado a uma obra, no qual a função da terapeuta se aproximaria, não do especialista interessado apenas na esquizofrenia, mas da figura do guardião atento à vitalidade da criação. Ora, é preciso lembrar que do ponto de vista psicanalítico, o trabalho de criação é análogo ao trabalho de parto, a relação criador-obra, à relação mãe-criança e a Psicologia da criação artística a uma psicologia feminina, “pois a obra criadora jorra das profundezas inconscientes, que são, na linguagem de Jung, o domínio das mães” (Jung, 1985, p. 91). Portanto, nada mais natural que a figura do terapeuta venha a assumir o lugar do guardião atento para salvar o mistério da criação. E trata-se de uma transfiguração que não é de ordem retórica. Ela define uma tarefa concreta e uma posição política: impedir a

qualquer preço que a obra se transforme em mero artefato, em simples mercadoria, que o museu ao longo do tempo adquira feições de um mausoléu, que ele se torne a sepultura da arte, testemunhando a banalização da cultura. E é nesse plano que a criação do artista incomum encontrará os seus limites: a sua sobrevivência dependerá da força viva do guardião.

Com efeito, quando Dubuffet, na França, ou Mario Pedrosa e Nise da Silveira, no Brasil, introduziram pela primeira vez essas obras incomuns nos espaços

Foto Arquivo Nise da Silveira



Adelina Gomes

destinados aos ritos de celebração da arte, como os museus e as galerias, abriu-se ao pensamento um campo no centro do qual figura a seguinte questão: o que sucederá ao artista? E muito resumidamente, pode-se dizer que na moldura de uma exposição legitimada pela cultura, a “expressão marginal” certamente ganha o selo de “obra de arte”. O marginal, o louco, o psiquiatrizado torna-se artista e aos olhos do espectador “gênio”. E isto significa que na contemporaneidade o confronto entre a loucura e a arte é o de uma luta mortal. Como dizia Foucault (1972, p. 555): “o jogo entre elas é de vida e de morte”. Nesse sentido, uma obra como a de Arthur Bispo do Rosário, por exemplo, ao ser posta sob os holofotes da publicidade numa exposição como a Bienal de Veneza, em 1995, sempre fica exposta aos riscos do silêncio, riscos que dependem da maneira como os espectadores e críticos vierem a se posicionar diante dessa obra, da maneira como vierem a percebê-la e a interpretá-la. Os reducionismos e as tomadas de partido estéticos

são os sinais mais óbvios de que os riscos de “condenação da loucura ao silêncio” (Foucault), mesmo no campo da arte, ainda estão presentes.

Nesse sentido, comentando uma exposição de *art brut* que ocorreu em Washington, Otavio Paz (1987) escreveu: “tais obras não fazem pensar na clausura em que está encerrado o esquizofrênico, nem na galeria de espelhos da paranóia – são ressurreições do mundo perdido de seu passado e os caminhos secretos para chegar a um outro. Que é esse outro mundo? Difícil saber”. São muitos os cria-

dores que afirmam não serem eles próprios os responsáveis por suas obras, que confessam terem trabalhado sob a égide de espíritos ancestrais. E isto significa, ressalta Otávio Paz, que aos mortos é atribuído um papel fecundo na realização do processo criativo, cujo sentido não se esgota no fazer objetos estéticos, projeto que para o criador tem o sentido de um sagrado ofício. Sendo tais objetos um ponto de irrupção dos ancestrais numa sociedade que rompeu toda relação funcional ou simbólica com a morte – a excomunhão social de seus autores encontra aí mais uma justificativa: além da loucura, o vínculo com o além – o que Paz percebe é que essas obras não são mero conhecimento do homem interior, como também estaria de acordo Nise da Silveira, mas algo antigo e instintivo: “ícones, talismãs, retábulos, amuletos, efígies, simulacros, fetiches – objetos de adoração e de abominação”. Nessa medida, como pensava Dubuffet, não vê muito sentido na questão *arte-loucura*, considerada abstratamente, pois em primeiro lugar, não está claro, nem nunca estará, o que se quer dizer com essa expressão. Além do mais, a arte transcende, ou melhor, ignora a diferença entre as frágeis fronteiras da sanidade e da loucura, como ignora a diferença entre primitivos e modernos. Nas composições desses artistas, cujo diagnóstico é freqüentemente sem esperança (esquizofrenia incurável) cumprem-se as duas exigências da arte: “ser a destruição da comunicação comum e ser a criação de uma outra comunicação”. Isto é, ser a instauração de uma comunicação incomum.

Nos quadros dessa posição crítica, é emblemática a obra de Jacky Garnier, *Tapeçaria interrompida...* (Coleção Art Brut – Lausanne). Iniciada em 1976, atinge vários quilômetros de comprimento, segundo um modo de associação livre, plástico e mental, que questiona radicalmente os meios convencionais de difusão: ela é invendável, irreprodutível, resistente a qualquer tipo de exposição total. Em outras palavras, Garnier subverte a rede mercantil e os modos de comunicação da arte, vinculando o fim da obra ao de sua própria vida. Como expor uma vida? – é a sua questão. Reabilitando a morte como instância de um futuro anterior, a artista liberta-se da aderência animal ao presente. Ou seja, a morte não é o oposto da vida, mas o que a forra por dentro, um recurso imaginário, um entremundo ao qual a arte bruta nos introduz de maneira subversiva (Thévoz, 1985, 1995). Os filmes de Leon Hirszman que compõem a trilogia *Imagens do inconsciente* apontam para várias dessas questões com uma narrativa filmica singular, bastante sutil. No entanto, as coisas são ainda mais complexas do que uma comunicação incomum permitiria supor.

Há que se admitir, inevitavelmente, que ao serem reconhecidos publicamente como artistas, os loucos são apanhados pela rede da cultura e trazidos para dentro de sua órbita, ainda que excêntrica. Como diz Jean Starobinski, “ei-los incluídos após terem sido excluídos” (1984, p. xv). Entretanto, diante disso, impõe-se a nós mais uma interrogação: em que medida essa apropriação pela cultura daquilo que sempre foi a não-cultura não teria, por implicação, exorcizar a potencialidade subversiva das obras? Ou ainda, até que ponto essa incorpora-

ção cultural da arte de oprimidos (que transita do hospício para a galeria de arte) nada mais é do que a expressão de uma necessidade de afirmar publicamente que a opressão social não anula a força da criação?

Essas interrogações ganham força se lembrarmos as enormes dificuldades que foram encontradas por aqueles que se propuseram preservar a *art brut* ou introduzir a atividade poética (não a arte-terapia ou a arte-educação) nas instituições fechadas, como os manicômios ou as prisões. Por exemplo, Dubuffet narra as dificuldades que encontrou para garantir o futuro da Coleção de *Art Brut*: desde 1945 a coleção migra da França para os Estados Unidos, volta à França para, finalmente, se instalar na Suíça, em 1972. No Brasil, Nise da Silveira relata os múltiplos obstáculos que, desde o início, em 1946, sua obra encontrou para se perfazer, sendo o Museu de Imagens do Inconsciente seriamente hostilizado e ameaçado de extinção, em 1975. Posteriormente, em 1986, a artista carioca Denira Rozário (1986) defrontou-se com incrível resistência institucional para dar continuidade ao trabalho que iniciou com um grupo de presos nas penitenciárias Lemos de Brito e Milton Dias Moreira (Rio de Janeiro), não lhe sendo possível evitar a extinção. Nesses dois últimos, e em muitos outros casos, é o processo instaurado na forma da expressão livre, o prazer encontrado pelos criadores numa prática com implicações poéticas de grande intensidade emocional e cognitiva, que constitui uma ameaça para o equilíbrio das instituições disciplinares, intrinsecamente voltadas para a anestesia da sensibilidade e a paralisia do pensamento, a docilização do corpo e o castigo do espírito.

No Museu de Imagens do Inconsciente, de uma certa maneira, a singularidade das criações tem sido preservada. E isso graças sobretudo à densidade do campo simbólico inaugurado pelo trabalho de Nise da Silveira e as criações dos autores que apreciou, trabalho que inscreveu tais criações na singular trama cultural brasileira na mesma medida que as interpretou como universais. A leitura da obra de Adelina Gomes, por exemplo, estará para sempre ligada a essa obra que, aliás, foi por ela também constituída. Assim, jamais poderemos saber se a ninfa Dafne veio a introduzir-se mesmo na obra bruta de Adelina porque esta teria revivido inicialmente, em seu próprio meio familiar, o tema mítico da divindade grega, como a noção de arquétipo permite supor (Pedrosa, 1980, p. 122). De meu ponto de vista, se a leitura de uma obra é trabalho é porque é negação singular do imediato, portanto, instauração formativa do sentido e não mero desvendamento de um significado que se crê já depositado em si mesmo na obra. Nesse sentido, no âmbito das relações complexas entre a arte e a interpretação, pode-se dizer que a obra de Adelina realmente vai ao encontro de Dafne, porém através do trabalho firme, compassivo e delicado da doutora que, por sua vez, conduziu ambas, mulher e divindade, para o solene interior de um Museu, uma nova obra, cujo belo percurso em nossa cultura, sugere, pela força de propósitos de sua criadora, a retomada simbólica do sentido originário do *mouseion*, “um local privilegiado, onde o pensamento, liberto dos problemas e aflições cotidia-

nos, poderia se dedicar às artes e às ciências. As obras de arte expostas no *mouseion* existiam mais em função de agradar as divindades do que serem contempladas pelo homem” (Suano, 1986, pp. 10-11).

Internada em 1937, Adelina Gomes, camponesa humilde, cuja tragédia resumia-se no desejo de ser flor, foi acolhida pela doutora Nise em 1946. Daí em diante, por mais de quatro décadas, pintou e esculpiu todos os dias. O desejo de ser deu lugar ao de fazer. Adelina fez flores. Viveu quase toda a sua vida no Museu de Imagens do Inconsciente ao lado de Nise da Silveira, e nele, juntas, permanecem para além do ciclo individual da vida e da morte.

Foto Lucia Helena Zaremba-Arquivo Nise da Silveira



Nise da Silveira

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. “O narrador”. Em *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Col. “Os Pensadores”).
- DUBUFFET, J. *Prospectus et tous écrits suivants*. Paris, Gallimard, 1967, vols. 1 e 2.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la folie à l’âge classique*. Paris, Gallimard, 1972.
- FRAYZE-PEREIRA, J. *Olho d’água. Arte e loucura em exposição*. São Paulo, Escuta/Fapesp, 1995.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. “Arte e loucura no museu: uma poética singular”. Em FERNADES, M. I. A. (org.). *Fim de século: ainda manicômios?* São Paulo, Ipusp, 1999.
- GULLAR, F. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.
- JUNG, C. G. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, Vozes, 1985.
- MELO, W. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro, Imago, 2001.
- MERLEAU-PONTY, M. *L’oeil et l’esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
- PAZ, O. “A identidade cultural dos hispanos”. Caderno Cultura – *O Estado de S. Paulo*, 4-7-1987.

- PEDROSA, M. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo, Kairós, 1979.
- _____. *Arte, necessidade vital*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1949.
- _____. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, FUNARTE – Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1980, pp. 9-11; 119-135 (Col. Museus Brasileiros).
- ROZÁRIO, O. *Cores Algemadas. Arte nos presídios*. Rio de Janeiro, Dois pontos, 1986.
- SILVEIRA, N. “Os inumeráveis estados do ser”. Catálogo de Exposição *40 anos de experiência em terapêutica ocupacional*. Rio de Janeiro, 1986.
- _____. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1981.
- _____. *Jung*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981a.
- _____. “A experiência de Engenho de Dentro”. *Catálogo da Exposição Arte Incomum*. 1981b, pp. 36-40.
- _____. “Dyonysos – um comentário psicológico”. *Quaternio*, Rio de Janeiro, Grupo de Estudos C. G. Jung, 1973.
- STATOBINSKI, J. “Préface”. Em Prinzhorn, H. *Expressions de la folie*. Paris, Gallimard, 1984, pp. vii-xvi.
- SUANO, M. *O que é museu*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- THÉVOZ, M. *Requiem pour la folie*. Paris, La Différence, 1995.
- _____. *Art, folie, graffiti, LSD... etc*. Suisse, Ed. de l’Aire, 1985.

RESUMO – A HISTÓRIA de vida de Nise da Silveira é considerada à luz do complexo campo simbólico que sua obra de maior envergadura inaugurou na cultura brasileira – o Museu de Imagens do Inconsciente, campo de passagem entre o hospício e o mundo da arte. Neste artigo, este museu é analisado segundo os principais eixos que o articulam: o psicológico, o artístico e o político. É considerado o impacto da *art brutt* sobre o próprio criador marginal e sobre o olhar do espectador.

ABSTRACT – NISE da Silveira life history is considered under the light of the complex symbolic field, inaugurated by her major work in Brazilian culture – the Unconscious’ Images Museum, a passage field between the asylum and the world of art. In this paper, this museum is analysed according to the main axis which articulate it: the psychological, the artistic and the political. It’s considered the impact of art brutt on the outsider artist and on the spectator’s perception.

João A. Frayze-Pereira é professor livre-docente do Instituto de Psicologia da USP e psicanalista do Instituto de Psicanálise da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. Autor, entre outras publicações, dos seguintes livros: *O que é loucura*. São Paulo, Brasiliense, 1982; *A tentação do ambíguo. Sobre a coisa sensível e o objetivismo científico*. São Paulo, Ática, 1984 (esgotado) e *Olho-d’Água. Arte e loucura em exposição*. São Paulo, Escuta/Fapesp, 1995.

Texto recebido e aceito para publicação em 16 de setembro de 2003.