

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

Tania Rivera

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

taniarivera@uol.com.br

Resumo

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

Palavras chave

Expressão; Delírio; Arte e Loucura no Brasil.

Abstract

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

Keywords

Expression; Delirium; Art and Madness in Brazil.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O Engenho de dentro e a expressão como experiência alteritária

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bispo do Rosário e a potência singular-alteritária

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



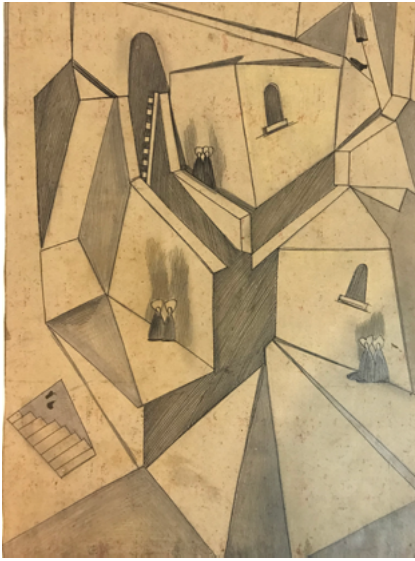


Figura 1. Anônimo
Desenho de um paciente da Escola
Livre de Artes Plásticas do Juquery
Sem título, sem data.
Coleção Maria Leontina.
Fotografia: Tania Rivera

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

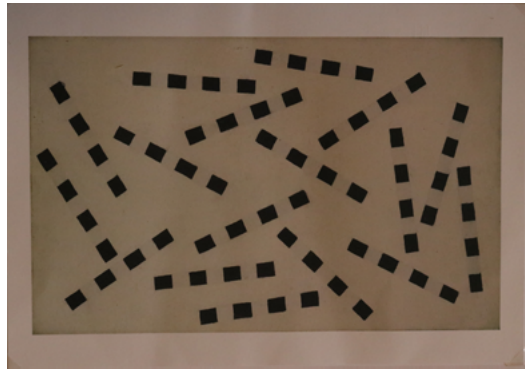


Figura 3. Atribuído a Arthur
Bispo do Rosário
Desenho encontrado sob camadas de tinta
descascadas da parede de uma das celas
ocupadas pelo artista nos anos 1980
Fotografia: Tania Rivera

Notas

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

²⁶ Ibid., p. 92.

²⁷ Ibid., p. 93.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibid., p. 95.

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

³¹ Ibid., p. 70.

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

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

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

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

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

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

³⁸ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Ibid., p. 42.

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

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