

**Editorial**



## Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística

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

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

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

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

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

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

Várias tendências começavam a desafiar os paradigmas acadêmicos do desenho e da pintura de história. Já no século XVIII, Diderot criticava o artifício das poses da pintura acadêmica defendendo a necessidade de outro deslumbramento e captação dos gestos naturais<sup>2</sup>. Depois, a teoria romântica do gênio colocava o engenho numa dimensão supra-racional, uma inspiração mais derivada da imaginação, da desmedida e desequilíbrio, do que o cumprimento de regras. A autoridade do desenho e da linha perdia protagonismo enquanto se valorizava a cor e a mancha, desenvolvidas da escola maneirista veneziana ou da via *rubenista* (em querela no século XVII com a *poussinista*, marcada pela autoridade do desenho, e que era a base da Academia Francesa), depois ampliadas com o avanço da pintura de paisagem e o *ar livrismo*, com a sua atenção ao capricho das pequenas sensações dos fenômenos naturais – numa viagem que tem como principais marcações a paisagem do pitoresco Rococó, a paisagem romântica, o Naturalismo, e se coroava no *ar livrismo total* do Impressionismo.

Desejava-se cada vez mais uma dimensão primordial e aprofundada da subjetividade, que se pesquisaria com intensidade nos movimentos das primeiras vanguardas, como puras forças criativas de base anti-racional: o primitivismo, o infantilismo, o inconsciente, entre outras, que encontramos sincretizadas na base da famosa noção de «arte bruta» de Jean Dubuffet. A vontade de Schopenhauer, o dionísíaco de Nietzsche (que tanto inspiravam artistas de movimentos como o Expressionismo ou o Futurismo), ou ainda o *Id* («isso») de Freud (o Surrealismo), abriram uma importante *linha da emoção* na arte moderna e contemporânea, uma arte concebida por primeiros impulsos (a improvisação de Kandinsky, o automatismo psíquico surrealista, a pintura de ação ou o Informalismo gestual). A pulsão gestual libertava-se do controle da razão e da consciência do sujeito e sobrepunha-se à necessidade da construção formal. A arte moderna e as vanguardas assumiam ainda outra radicalidade ao confrontarem o tradicional sistema de representação<sup>3</sup>.

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

da autoridade sobre a legitimidade da obra, que se desvinculava do espaço de produção das Academias de Belas-Artes, para se passar a decidir em dinâmicos espaços públicos de recepção. O *campo* da arte ultrapassava o *mundo* do artista<sup>4</sup>. Esta deslocação dos processos de legitimação vai articular-se com o processo de subjectivação atrás referido.

Abordemos um pouco esse *processo de subjectivação estética* que se desenrolou ao longo do século XVIII. Até este século o conceito dominante e que geria todos os outros no campo da arte era o Belo. A filosofia do Belo procurava determinantes universais e não caprichosas de determinação do que «é» Belo. O objecto Belo trazia consigo uma legitimidade enquanto arte, sendo portanto a obra de arte a suportar as razões da arte. Ao sujeito apenas correspondia atender a esse Belo que era inerente ao objecto e estava garantido a partir da qualidade da sua produção. A qualidade da obra de arte estava para além da relação com esse sujeito da recepção. O Belo era inerente e manifestava-se na obra, para se incorporar nela toda a garantia da existência de «arte». A passagem do paradigma da produção para o da recepção enquanto se autonomizava a esfera artística<sup>5</sup>, destituía essa dominante filosofia do Belo. O século XVII já se centrara num debate entre o coração e a razão, entre uma estética da delicadeza e do sentimento e uma clássica, mas seria a viragem estética do século seguinte que determinaria todo esse *processo de subjectivação* que se exortava com a construção do individualismo moderno.

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

Era o predicado da experiência estética que se vinculava ao prazer do sujeito. O centro passava a ser o *efeito da obra no sujeito*. Já não a obra como mediação a um Belo metafísico que nela se manifestava, mas o efeito estético que deve ser estimulado a partir da própria obra<sup>7</sup>. Há uma outra razão da obra, outro lugar do sujeito e outra valorização da circunstância temporal da recepção, que se

desejam, cada vez mais, colocar em primeiro plano.

Mas a questão interessa-nos para sublinhar essa saída de um paradigma mais objectivo e racional, definidor de regras de produção<sup>8</sup> que presidem à execução perfeita da obra de arte, por vínculos a um suposto Belo (ideal), para um paradigma subjectivo que coloca o valor da obra dependente do seu *efeito na recepção* – e que solicitará mesmo um estado ingénuo do sujeito. As teorias do génio romântico consagravam uma expressão liberta de paradigmas racionais, desvalorizando as regras da tratadística das Academias. Cada vez mais, a arte já não se definia nem ensinava a partir de preceitos e regras prévias, que informavam como é que a obra *devia ser*, para passar a depender de sensibilidades (refinadas ou cândidas), ou seja, da *experiência sensível do sujeito*.

Sublinhamos três conceitos fundamentais, que se tornaram dominantes nas teorias artísticas do século XVIII e que consideramos marcantes nesta viragem subjectiva e respectiva valorização da recepção enquanto *experiência estética*: o *Gosto*, o *Sublime* e a própria *Estética*. Todos eles se colocam, com mais ou menos intensidade, mais no polo da recepção que no da produção. Tal como a dimensão cultural passava da igreja para o museu<sup>9</sup>, e da relíquia para a obra de arte, também a privatização da contemplação estética parecia deslocar-se para uma relação «não só privada, mas interior, íntima»<sup>10</sup> com o objecto artístico. Mais que o entendimento da razão das formas para justificar a qualidade da obra, o que passava a dominar era o seu efeito no sujeito, permitindo que a arte se tornasse um modo de entendimento das paixões humanas<sup>11</sup>. Da centralidade dos fundamentos na arte na obra, passava-se para uma relação desta com o sujeito, tornando determinante os modos dessa relação, que iam da apreensão sensorial e emocional ao juízo relativamente à obra como uma «forma de racionalidade saída do sensível»<sup>12</sup>. Como tentaremos demonstrar em extremada síntese, nenhum destes três conceitos pode funcionar sem *sujeito*.

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

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

uma subjectividade fazer um universal?»<sup>13</sup>.

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

Ao se afirmar como conceito determinante na teoria da arte do século XVIII, o gosto colocava o centro do problema já não na qualidade artística do objecto. A obra libertava-se de uma prévia judicativa de qualidade, enquanto manifestação do Belo, para se concentrar na sensibilização do sujeito da recepção (e para depender, cada vez mais, do juízo judicativo deste). Já não questão ontológica da obra de arte, mas dialéctica de sujeito e objecto<sup>15</sup>. O que ficava era uma espécie de melancolia de uma universalidade perdida enquanto salvaguarda da ontologia de um *objecto belo*. A recuperação de um modo de universalidade passava também a depender do sujeito, da sua *sensibilidade* (outro conceito essencial para este tempo de afirmação do gosto) ou, como diz Shaftesbury nos *Moralists*, para depender do *conhecedor* (*well-knowing*) como alguém «experimentado em todos os graus e ordens de beleza»<sup>16</sup> – figura que já não é, necessariamente, o artista. O gosto, sendo uma valorização da subjectividade individual na sua teoria fundadora, desenvolvia-se depois enquanto conceito de caracterização cultural e civilizacional<sup>17</sup>.

O *sublime* baseia-se também numa relação com o sujeito, mas agora de desmedida, pelo que o podemos considerar uma intensificação dos caprichos do pitoresco, passando-se do acolhimento deste para um impacto, pelo menos inicial, de temor sobre o sujeito. Na herança do sublime estava uma tradição de algo que escapava ao controle do belo, um *je-ne-sais-quoi* sem a qual não há *beleza no belo*<sup>18</sup>. Se já havia uma tradição do belo ideal que escapava à medida<sup>19</sup>, a aparição do sublime nas teorias estéticas colocava o belo cada vez mais num lugar de estabilidade e de (boa) medida, do que se limita e configura, enquanto que o sublime assumia esse modo «onde a imaginação tocava o limite» para o exceder<sup>20</sup> e onde a própria experiência estética se ultrapassava no exercício da imaginação. Se o gosto solicitava apoio em noções como a sensibilidade, o sublime solicitava a imaginação (sobretudo em Kant).

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

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

Em 1757, com a obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (Investigações filosóficas sobre a origem dos nossos conceitos do belo e do sublime)* de Edmund Burke (1725-1797), o conceito de sublime sofria uma decisiva *viragem estética* afirmando-se na teoria artística. A fonte do sublime era o *temor e terrível*, relativo à *dor*, ao *perigo* e à *surpresa*. Enquanto Addison valorizava o *prazer*, Burke considerava a *dor* mais poderosa que o *prazer*, avaliando-a como aquilo que produz a mais forte emoção que o espírito é capaz de sentir<sup>23</sup>. Burke separou três estados: o de *indiferença*, aquele em que estamos a maior parte do tempo, o de *prazer*, que se dá directamente a partir do estado de indiferença sem necessidade de dor e relativo a apreensão da beleza, e a *dor*. Separando qualquer implicação do prazer na dor e no perigo, lançou o conceito de *deleite (delight)* que diferenciava de *prazer*. Prazer e dor são ambos positivos, sendo o deleite negativo perante a dor. Se a beleza produz *prazer* por via da perfeição, sendo por isso um *prazer positivo*, o terrível do sublime, como causa de medo e espanto, não reflectia a adequação da perfeição, mas a monstruosidade do excessivo, sendo portanto *negativo* (ou «relativo»)<sup>24</sup>. A questão torna-se então saber «como é que tal terror provoca o deleite?» (*delight*). Tal deve-se à ameaça não realizada, espécie de distância e segurança da contemplação<sup>25</sup>, relativa à condição estética que legitima o *deleite sublime*. Observamos, mas não participamos nem somos protagonistas. Se fossemos directamente afectados pelos fenómenos que nos atemorizam, a sublimidade desaparecia imediatamente, deixávamos de ser contempladores e convertíamo-nos em sobreviventes<sup>26</sup>. A paisagem indomável (que se opunha à anterior tradição da *paisagem pitoresca*) é a arena do sublime, mas apenas *porque e enquanto somos espectadores*.

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

cepção do sublime matemático de Kant é um exercício do sujeito intelectual<sup>28</sup>.

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

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

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

Seguindo a definição de beleza de Christian Wolf, como a «perfeição apercebida de modo sensível ou *perfectio phenomenon*», Baumgarten apresentou a *Estética* como uma *gnoseologia* própria, sendo autónoma embora inferior ao conhecimento racional, definindo-a do seguinte modo: «A estética (teoria das artes liberais, doutrina do conhecimento inferior, arte do pensar belo, arte do análogo com a razão) é a ciência do conhecimento sensível». Apresentado a beleza como uma perfeição «confusa ou sensível», Baumgarten não a opõe como se fosse as trevas da claridade racional, mas como uma aurora, um despertar ou caminho para essa claridade, ou uma passagem «da noite para o meio-dia» que tem a faculdade de apreender relações entre as coisas do mundo sensível<sup>34</sup>.

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

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

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

Esta abertura a uma dimensão não racional permitiu toda uma linha de exploração nos destinos da arte e da *estética*. Na arte o «erro» era admitido e adquiria possibilidade exploratória, como mediação de forças criativas, sob um modo de *trans*, do transitivo à própria transgressão<sup>37</sup>. As grandes teorias *estéticas* contemporâneas não só ultrapassavam a boa medida da *poiética* da obra como também o acordo com o sujeito, ainda desejado nas origens do processo de *subjectivação estética*, sendo o sublime, como apontámos, um primeiro grande momento de uma *estética* do desacordo e desequilíbrio. Abrindo um desafio tanto à *ordem* (do objecto artístico) como ao *acordo*, (entre objecto artístico e sujeito), despoletava um tempo de transgressão dinamizado sob o signo de *agon* (agonístico). Para isso foi importante a abordada afirmação emergência do papel da *subjectividade*. O passo seguinte foi a sua intensificação com um mergulho na intimidade menos consciente dessa dimensão *subjectiva*. Se o campo *estético* se tornava um lugar da transgressão sócio-cultural, sem dúvida

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

Nestes movimentos dominava, de modo diferente, uma pressão do *Pathos*. Patético e trágico uniam-se<sup>38</sup> à tentação do jogo da imaginação em tensão com os limites do sublime que, como vimos, enquanto lugar de desmedida, não deixava de ter uma força negativa de elevação. Mas esse movimento de desmedida vai ter outra tentação determinante para todas as marcações românticas da arte de finais do século XVIII e, sobretudo, ao longo do século XIX. Ele abre um fascínio por um lugar mais oculto, mais insondável à própria razão. As primeiras manifestações românticas são logo atraídas por um fascínio pela loucura. Já não é a tradição da loucura como sátira social do *Elogio da Loucura* (publicado em 1511) de Erasmus, associável à moralização social dos sete pecados capitais, na linha da nave dos loucos do poema satírico *Stultifera Navis* (publicado em 1494) de Sebastian Brant, que despoletou as primeiras representações de sabor *sócio-caricatural* em inícios da Era Moderna (e logo transportadas para a pintura, sendo famosa a versão de Hieronymus Bosch).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A construção da figura do génio romântico deveu-se, para nós, ao destaque da noção renovada de *imaginação* que a acompanha. Tradicionalmente ligada à memória ela surgia cada vez mais ligada à fantasia (Locke) ou aos prazeres da imaginação (Addison)<sup>43</sup>. Pensadores como Francis Bacon, Thomas Hobbes ou Alexander Gerard vincularam a imaginação à *poiesis* (produção) artística<sup>44</sup>. No *An Essay on Original Genius* (1767), Gerard defendia tanto a imaginação como a articulava com o poder da invenção e da originalidade, mesmo que em necessária articulação com o juízo do intelecto, esforço de uma articulação entre o campo da percepção sensorial e um paradigma intelectual que marcava ainda muitas das teorias da arte nessa transição que situámos entre os séculos XVII e XVIII:

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

Pouco depois, na formação do pensamento alemão, o génio tornava-se um «poder obscuro incógnito» (Schelling) que se animava na contradição. O génio superava o talento<sup>46</sup>. Já não se tratava de produzir a obra perfeita, mas *algo que excede*. Uma nova noção de *obra prima* ultrapassava a tradicional, a obra primeira do mestre das guildas, para se apresentar como o resultado de uma potência criativa visionária. Se a obra prima tradicional *media* uma obra perfeita associada a uma tradição do belo, a nova noção romântica de obra prima

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

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

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

As suas representações de asilos ligam-se a uma série mais vasta de representações de celas. Assim, a pintura *Corral de locos* (1793-1794) liga-se a *Interior de prisión*, ambas pinturas de gabinete produzidas de modo mais livre (da pincelada aos temas) durante a convalescença da sua doença e na memória de uma visita em jovem ao Manicómio de Zaragoza. Arquitecturas de sombras unem claustrofobicamente as figuras em grupo expostas caoticamente, cada qual com a sua acção e pose (ou cada qual no seu mundo ou *na sua pintura*). A pincelada rápida e sumária, que ainda parece estar a mover-se mas já nos oferece a figura, está como que entre o toque suave e áspero, entre mancha e figura, revelando-se uma metáfora da ténue diferença entre o louco e o não-louco, no próprio sentido que entre ambos se manifesta o rápido trânsito entre racional e irracional, entre luz e trevas. Anos depois, voltamos a encontrar analogias entre as pinturas a *Casa de locos* (c.1815-1819) e o *Hospital de apastados* (c.1798-1800). Goya parecia colocar nestas diferentes imagens de muros de «a negação total de espaço e de tempo»<sup>47</sup>, em analogia com os processos de confinamento executados pela razão iluminista trabalhadas mais tarde por Foucault<sup>48</sup>. Em todas estas imagens observamos o fechamento à luz, tornando as figuras manchas espectrais revolvidas que a unidade da arquitectura do espaço tenta obstinadamente segurar.

Como Goya, também Théodore Géricault (1791-1824) se aproximou, sem mito nem fantasia, e num confronto sem fuga catártica, da loucura e da morte: «la locura como dispersión de la energía más allá de la razón; la muerte como brusca ruptura del flujo energético»<sup>49</sup>. Se o famoso quadro *Le Radeau de la Méduse* (1819) era um quadro de morte e desespero, de uma história (contemporânea) sem heroísmo nem virtude<sup>50</sup>, a série *Monomane* (1819-1822) de Géricault espica-nos perante *máscaras da loucura*. Esta série de retratos de doentes mentais, projetados para dez, mas que só chegariam a ser feitos metade, contrapõem à indeterminação dos desordenados grupos de loucos de Goya, o sujeito individual como especificidade de uma enfermidade mental. Nestes retratos espreita-se o sujeito para além de si e com questões particulares na história do retrato pictórico. Para lá do retrato barroco, com as figuras colocadas em distinção de classe e com os seus símbolos, para lá do retrato iluminista, centrado no sujeito com os objectos da sua actividade, marcas da experiência e história que o constituem como indivíduo, e mesmo para lá do retrato psicológico que o Romantismo descobria, do sujeito captado na intensidade de uma expressão definidora da sua identidade, estamos perante máscaras de sujeitos sem atributos: sejam eles simbólicos, materiais ou psicológicos. Neste desfile de máscaras são os mistérios da insanidade que se almejam perscrutar sobre a fisionomia do rosto. Não é a identidade do sujeito que se indaga, mas a categoria da doença. É nesse sentido que são *retratos individuais de tipologias da loucura*. Era já o desejo de classificar individualmente a doença, que não se verificava em

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

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

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

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

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

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

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

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

---

### **Fernando Rosa Dias**

Ideia e Coordenação Científica Geral de *Convocarte*

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

---



---

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



## Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>12</sup> *Ibidem*.

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

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

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

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

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

<sup>18</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, «L'offrande Sublime», in *Du Sublime*, Paris: Belin, pp.60-61.

<sup>19</sup> Ver questão da nota 8.

<sup>20</sup> Cf. Jean-Luc Nancy, «L'offrande Sublime», in *Du Sublime*, Paris: Belin, p.71 e seguintes.

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

<sup>22</sup> *Ibidem*.

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

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

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

<sup>26</sup> Valeriano Bozal, «Edmund Burke», in

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>47</sup> Juliet Wilson-Bareau, «El Capricho y la

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

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

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

<sup>50</sup> *Ibidem*.