



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
LINHA DE PESQUISA IMAGEM E CULTURA

EMYGDIO DE BARROS: O POETA DO ESPAÇO

GLÓRIA THEREZA CHAN

Orientadora: Prof^a Dra. Rosa Maria Lellis Werneck

Rio de Janeiro

29 de junho de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

GLÓRIA THEREZA CHAN

EMYGDIO DE BARROS:
O POETA DO ESPAÇO

1 volume

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre na Linha de Pesquisa em Imagem e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dra. Rosa M. Lellis Werneck

Rio de Janeiro

29 de junho de 2009

FICHA CATALOGRÁFICA

CHAN, Glória Thereza

Emygdio de Barros: O Poeta do Espaço/ Glória Thereza Chan.--Rio de Janeiro, RJ: UFRJ/ EBA/ PPGAV, 2009.
xviii; 155 f.: 97 il.; 30 cm.

Orientador: Profª Dra. Rosa Maria Lellis Werneck
Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

Referências bibliográficas: f. 149-154

1. Expressão Artística. 2. Arte e Terapia. 3. Imaginário e Espaço vividos. 4. Imagem e cultura – tese. I. Werneck, Rosa. II. UFRJ/ EBA/ PPGAV III. Emygdio de Barros: O poeta do espaço.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO-CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES/ LINHA DE PESQUISA IMAGEM E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GLÓRIA THEREZA CHAN

EMYGDIO DE BARROS: O POETA DO ESPAÇO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV/ Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Imagem e Cultura.

Prof^a Dra. Rosa Maria Lellis Werneck - Orientadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Rogério Medeiros
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a Dra. Cáscia Frade
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcus Vinicius Dohmann Brandão -Suplente
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
29 de junho de 2009

*Aos Artistas de Engenho de Dentro,
de ontem, de hoje e sempre.*

AGRADECIMENTOS

Poder agradecer às pessoas que contribuíram para a concretização de um projeto é uma grande satisfação, ao mesmo tempo uma tarefa delicada. Não se trata apenas de agradecer a um grupo competente de professores de uma universidade ou de uma instituição, e sim agradecer a tantas pessoas especiais que fizeram parte da minha caminhada e que contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional.

Assim sendo, inicio agradecendo a Deus e a meus pais pela Vida. À minha mãe Thereza que me ensinou germanicamente a importância da disciplina e da organização, e a meu pai, o Sr. Chan, que me ensinou que os sonhos são possíveis.

Agradeço às minhas filhas amadas e companheiras de luta, pelo apoio sempre.

Ao Marcos, meu companheiro, pelo incentivo e paciência.

Aos Mestres de toda a vida, que me ajudaram nessa evolução.

À minha orientadora Rosa Werneck, que aceitou esta tarefa, e a cumpriu com competência e generosidade, compartilhando seu vasto conhecimento, principalmente nos campos da Arte e da Filosofia.

A toda equipe e clientes do Museu de Imagens do Inconsciente, que tão bem me acolheram. Em especial, a três guerreiros, minha admiração e respeito pela continuidade, manutenção e divulgação do trabalho criado por Nise da Silveira, e pelas conversas e memórias tão enriquecedoras para a construção e revisão desta análise: À Euripedes da Cruz Junior por sua competência. À psicóloga Gladys Schincariol, que me impulsionou para esse mergulho no oceano do inconsciente. E a Luiz Carlos Mello, que muito me ensinou sobre o universo de Nise da Silveira e as imagens do inconsciente.

Ao amigo Dr. Mauro Roberto Sbrana e à Dra. Maria Cristina Amendoeira grandes incentivadores ao meu ingresso ao Mestrado.

Aos professores e alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da Escola de Belas Artes da UFRJ, pelo convívio e pelo enriquecimento do conhecimento.

À Cáscia Frade e Rogério Medeiros pelos conselhos experientes na banca de qualificação e pela participação na banca de defesa. A Marcus Dohmann pela participação como suplente na banca de defesa.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos amigos e familiares que estiveram sempre ao meu lado na minha caminhada.

Quanto mais fico dissipado, doente, alquebrado, mais também me torno artista, criador, nesta grande renascença da arte da qual falávamos.

Essas coisas, claro, são assim, mas esta arte existindo eternamente. E esta renascença. Este broto verde saído das raízes do velho tronco cortado, são coisas tão espirituais, que nos resta uma certa melancolia quando pensamos que com menos despesas poderíamos ter vivido a vida ao invés de viver a arte.

Você deveria, se puder, fazer-me sentir que a arte está viva, você que talvez ame a arte mais que eu.

Digo a mim mesmo que isso não se deve tanto à arte quanto a mim mesmo; que a única maneira de recobrar o equilíbrio e a serenidade é *fazer melhor*.

Van Gogh
29 de julho de 1888.
(Cartas a Théo)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES/ LINHA DE PESQUISA IMAGEM E CULTURA DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GLÓRIA THEREZA CHAN

EMYGDIO DE BARROS: O POETA DO ESPAÇO

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a obra de Emygdio de Barros, fazendo o recorte das pinturas que retratam seus espaços cotidianos, julgando importante sua experiência como interno de hospitais psiquiátricos, antes e depois de frequentar o ateliê de pintura de Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. Estuda a mudança paradigmática do tratamento psiquiátrico no século XX, dando ênfase ao trabalho desenvolvido pela psiquiatra Nise da Silveira; assim como as transformações no campo das artes a partir do final do século XIX, a mudança na forma de representação do espaço, e os conceitos de *Arte Bruta*, de Jean Dubuffet e *Arte Virgem*, de Mário Pedrosa, que muito contribuíram para a validação da Arte dos esquizofrênicos. Admitindo ser a Arte um dos meios usados pelo homem para exprimir sua percepção do mundo, das coisas vividas e suas emoções, busca conceitos de teóricos, como Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, que consideram a relação entre homem-mundo e o “sentido” atribuído à experiência vivida, e que destes fenômenos surgem o “motivo” para a expressão e para a criação de imagens. Como esta experiência envolve também aspectos psicológicos e sócio-culturais, este estudo busca contribuições de outras ciências, como a Antropologia e a Geografia, trazendo seus conceitos sobre espaço e lugar, desenvolvidos por Marc Augé, Rogério de Mattos, Cassirer, Mircea Eliade, Gilbert Durand, e alguns conceitos da Psicologia Junguiana e da Psicologia da Gestalt.

Palavras-chave: Expressão Artística. Arte e Terapia. Arte e Esquizofrenia. Imaginário e Espaço vividos.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES/ LINHA DE PESQUISA IMAGEM E CULTURA DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GLÓRIA THEREZA CHAN

EMYGDIO DE BARROS: THE POET OF SPACE

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the work of Emygdio de Barros, making the cut of his paintings that depict everyday spaces, judging important his experience as internal of psychiatric hospitals, before and after of frequent the painting atelier of Engenho de Dentro, Rio de Janeiro. It studies the paradigmatic change of the psychiatric treatment in the XX century, giving emphasis to work developed by the psychiatrist Nise da Silveira; and it studies the transformations in the field of the arts from the end of the XIX century, the space representation change, and the concepts of *Brute Art*, of Jean Dubuffet and *Virgin Art*, of Mário Pedrosa, who very contributed for the validation of the art of the schizophrenic. Admitting being the Art one of the ways used by the man to express his perception of the world, of the lived things and its emotions, seeks theoreticians concepts, like Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, who consider the relation man/world and the “meaning” attributed to the lived experience, and these phenomena comes to the “reason” for the expression and for the images creation. Because this experience also involves psychological aspects and cultural partner, this study seeks contributions of other sciences, like the Anthropology and the Geography, bringing their concepts about space and place, developed by Marc Augé, Rogério de Mattos, Cassirer, Mircea Eliade, Gilbert Durand, and some concepts of the Jungian Psychology and Gestalt Psychology.

Keywords: Artistic Expression. Art and Therapy. Art and Schizophrenia. Imaginary and lived space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

2 EMYGDIO DE BARROS E SEU SÉCULO

2.2 A PSIQUIATRIA NO BRASIL

Il. 01 - Fachada do Hospital da Praia Vermelha, início do século XX. Foto Arquivo do IPHAN..... 29

Il. 02 - Nise no Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947. Acervo fotográfico SAMII..... 35

2.2.1 A Seção de Terapêutica Ocupacional

Il. 03. Atividade de costura. Acervo fotográfico SAMII..... 37

Il. 04. Frequentadores da oficina de encadernação com Emygdio de Barros à direita. Acervo fotográfico SAMII. 37

Il. 05. Atividade de cestaria. Acervo fotográfico SAMII.....38

Il. 06. Sapataria. Acervo fotográfico SAMII..... 38

Il. 07. Festa da Primavera em 1966. Acervo fotográfico SAMII..... 39

Il. 08. Festa da Primavera em 1966. Acervo fotográfico SAMII..... 39

Il. 09. Salão de beleza. Acervo fotográfico SAMII..... 40

Il. 10. Grupo de músicos do setor. Acervo fotográfico da SAMII..... 40

Il. 11. Clientes e terapeutas reunidos no auditório. Emygdio de Barros no detalhe..... 41
Acervo fotográfico da SAMII.

Il. 12. Festa junina preparada e promovida pelo setor. Acervo fotográfico da SAMII..... 41

Il. 13. Teatro realizado pelo setor de atividades expressivas, apresentado para público variado. Acervo fotográfico da SAMII..... 42

Il. 14. Recreação com dança. Acervo fotográfico da SAMII..... 42

Il. 15. Jogos entre os clientes e convidados. Acervo fotográfico da SAMII..... 43

Il. 16. Vista aérea da quadra de vôlei. Acervo fotográfico da SAMII..... 43

Il. 17. Ateliê de pintura. Acervo fotográfico da SAMII..... 44

Il. 18. O frequentador Fernando Diniz modelando sua Estrela de oito pontas. Acervo fotográfico da SAMII..... 45

Il. 19. Almir Mavignier, Sra. Leon Degand, Emygdio de Barros e Nise da Silveira em 1948, no Centro Psiquiátrico Pedro II. Acervo fotográfico SAMII..... 48

Il. 20. Nise da Silveira e Luiz Carlos Mello analisando as séries de imagens produzidas no Museu de Imagens do Inconsciente. Acervo fotográfico SAMII..... 53

3 A ARTE, A EXPRESSÃO E A RELAÇÃO ARTISTA/MUNDO

3.1 A EVOLUÇÃO DA EXPRESSÃO

- II. 21. Gullar com Lygia Pape, Theon Spanúdis, Lygia Clark e Reynaldo Jardim, na época do MovimentoNeoconcreto. Disponível em < http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/index.shtml?biobiblio#topo >. Acesso 16 abr 2007..... 67
- II. 22. *Bicho flor*, 1960-63. Alumínio. Referência: Lygia Clark. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997. P. 128..... 68
- II. 23. *Bicho flor*, 1960-63. Alumínio. Referência: Lygia Clark. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997. P. 128..... 68

3.2 A RELAÇÃO ARTISTA/MUNDO

- II. 24. Paul Cézanne. *Meule et Citerne en sous-bois*. Disponível em: <<http://www.paul-cezanne.org/Well-Millstone-And-Cistern-Under-Trees-Aka-Meule-Et-Citerne-Sous-Bois.html>>. Acesso em: 12 out 2008..... 73
- II. 25. Emygdio de Barros, Óleo e guache sobre papel, 05/01/1970, 33 x 48 cm T-1853. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 74
- II. 26. *As meninas*, de Velásquez. 1656-1657. 318 x 276 cm. Madrid: Museu do Prado..... 78
- II. 27. *Estudo para As meninas*. 1957. 129 x 161 cm. Barcelona: Museu Picasso..... 78
- II. 28. *As meninas*, a partir de Velásquez. 1957. 194 x 260 cm. Museu Picasso..... 78

4 O LUGAR: EXPERIÊNCIA E SIMBOLISMO

4.1 ESPAÇOS ANTROPOLÓGICOS

- II. 29. Acervo fotográfico da SAMII..... 87
- II. 30. Enfermaria do Centro Psiquiátrico Pedro II, RJ. Acervo fotográfico da SAMII..... 87
- II. 31. Corredor das enfermarias do Centro Psiquiátrico Pedro II, RJ. Acervo fotográfico da SAMII..... 87
- II. 32. Pátio do Centro Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro. Acervo fotográfico da SAMII..... 88
- II. 33. Pátio do Centro Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro. Acervo fotográfico da SAMII..... 88
- II. 34. Enfermaria do Centro Psiquiátrico Pedro II. Acervo fotográfico da SAMII..... 90

4.2 A ARTE E O MUNDO VIVIDO

- II. 35. Emygdio de Barros, óleo sobre papel, 13/06/1973, 28,0 x 36,6 cm. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 97

4.3 O PENSAMENTO GESTÁLTICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO

- II. 36. Objetos próximos um do outro tendem a ser agrupados. Disponível em: < <http://www.psicologado.com/site/escolas/humanismo/exemplificacao-sobre-as-leis-da-gestalt> >. Acesso: 25/jul/2008..... 111
- II. 37. O que vemos quadrados e círculos, ou colunas de quadrado e de círculos? Disponível em:

- <<http://www.psicologado.com/site/escolas/humanismo/exemplificacao-sobre-as-leis-da-gestalt>>. Acesso: 25/jul/2008..... 111
- II. 38. A boa forma é uma função de uma força coordenadora interna autônoma e dinâmica da mente humana. Disponível: <http://www.desenhoindustrial.com.br/artigos_t_gestalt.htm>. Acesso: 25/jul/2008..... 112
- II. 39. Clausura: Os elementos de uma forma tendem a se agrupar de modo que formem um todo ou uma forma fechada. Disponível: <http://www.desenhoindustrial.com.br/artigos_t_gestalt.htm>. Acesso: 25/jul/2008..... 113
- II. 40. Exemplo clássico de figura e fundo que se alternam. Disponível: <http://www.desenhoindustrial.com.br/artigos_t_gestalt.htm>. Acesso: 25/jul/2008..... 114

5 A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE EMYGDIO DE BARROS

- II. 41. Emygdio da Barros. Óleo sobre tela, 1950, 45 x 56 cm. T- 0938. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 120

5.1.1 Paisagens iniciais

- II. 42. Emygdio da Barros. Guache sobre papel, outubro de 1947, 33 x 44 cm. T- 1575. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 121
- II. 43. Emygdio de Barros. Ponta seca sobre nanquim, 28/06/1947, 25 x 31 cm. T – 1559. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 122
- II. 44. Emygdio de Barros. Aquarela sobre papel, 12/07/1947, 33,5 x 49,5 cm. T- 01543. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 122
- II. 45. Emygdio de Barros, *Barra do Pirai*. Óleo sobre papelão, 17/07/1947, 27 x 35 cm. T – 0946. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 122
- II. 46. Emygdio de Barros. Guache sobre papel, s/d, 44 x 47 cm. T – 1594. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Participou da Exposição de Zurique, 1957, e da 30ª Exp. do MII..... 122
- II. 47. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 20/02/1949, 33 x 50 cm. T – 09100. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 122
- II. 48. Emygdio de Barros. Guache manufaturado sobre papel, 12/09/1949, 29 x 41 cm. T – 1572. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 122

5.1.2. A explosão do inconsciente (paisagens interiores)

- II. 49. Emygdio de Barros. *Universal*. Óleo sobre tela, 1948, 105,4 x 109 cm. T- 0928. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 123
- II. 50. Emygdio de Barros. *Carnaval*. Óleo sobre tela, 1948, 70 x 47 cm. T-0935. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 124
- II. 51. Emygdio de Barros. *A Casa de São Cristóvão*. Óleo sobre tela, 1949, 155 x 187 cm. T – 0927. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 125

5.1.3 Oficinas mecânicas

- II. 52. Emygdio de Barros. *Fundição de ferro* Óleo sobre tela, 1949, 45 X 37 cm. T-0949. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Participou das exposições em Zurique, 1957..... 126

- II. 53. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1949, 38 x 46 cm. T-0950. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Participou das exposições em Zurique, 1957, da 12ª exposição no Museu em 1964 e no MAM, em 1970..... 126

5.1.4 Paisagens rurais

- II. 54. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 25/07/1957, 53 x 46 cm. T – 0951. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Participou da exposição em Zurique, 1957..... 127
- II. 55. Emygdio da Barros, *Minha casa na Paraíba do Sul*. Óleo sobre papel, 01/09/1970, 33 x 48 cm. T- 1902. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 128
- II. 56. Emygdio de Barros. Lápis cera sobre papel jornal, 14/02/1966, 22 x 32 cm. T- 2108..... 128
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente
- II. 57. Emygdio da Barros. Óleo sobre papel, 07/02/1968, 33 x 48 cm. T- 2169. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 129
- II. 58. Emygdio da Barros. Óleo sobre papel, 25/05/1972, 36 x 55 cm. T- 2257. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 129

5.1.5 Imagens do Hospital Psiquiátrico

- II. 59. Detalhe do Centro Psiquiátrico Pedro II, RJ. Acervo fotográfico da SAMII..... 129
- II. 60. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 15/04/1968, 33 x 48cm. T- 1781. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 130
- II. 61. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 30/05/1968, 33 x 48cm. T-1791. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 130
- II. 62. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 25/03/1970, 33 x 48 cm. T- 1820. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 131
- II. 63. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 01/07/1970, 33 x 48 cm. T- 1887. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 132
- II. 64. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 10/03/1970, 33 x 48 cm. T – 1869. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 132

5.1.6 Ateliê de pintura

- II. 65. A entrada do ateliê de pintura por Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 12/04/1968, 33 x 48 cm. T- 1783. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 133
- II. 66. O ateliê de pintura e seus freqüentadores Acervo fotográfico SAMII..... 133
- II. 67. Interior do ateliê por Emygdio de Barros. Guache sobre papel, 17/02/1949, 33 x 48 cm. T-1589. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 134
- II. 68. Janela do ateliê por Emygdio de Barros. Guache sobre papel, 19/06/1967, 27x37 cm. T- 1721. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 134
- II. 69. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 06/03/1967, 37 x 55 cm. T-1672. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 135
- II. 70. Raphael Domingues. Acervo fotográfico SAMII..... 135
- II. 71. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 08/10/1968, 37 x 55 cm. T-1807. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente..... 135

II. 72. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 27/09/1967, 33 x 47 cm. T-1735. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	136
II. 73. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 07/05/1968, 33 x 48 cm. T-1787. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	136
II. 74. Carlos Pertuis no ateliê. Década de 1950. Acervo fotográfico SAMII.....	136
II. 75. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 23/07/1968, 33 x 48 cm. T-1803. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	137
II. 76. Nise no jardim do hospital. Acervo fotográfico SAMII.....	137
II. 77. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 18/05/1970, 33x 48 cm. T-9096. Série ateliê. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	137
II. 78. Emygdio de Barros. 16/07/1974, óleo sobre cartolina, 37 x 56 cm. T – 2096. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	138
II. 79. Emygdio de Barros. 12/06/1974, óleo sobre papel, 28 x 39 cm. T – 2092. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	138
II. 80. Emygdio de Barros. 02/01/1974, óleo sobre papel, 37 x 55 cm. T- 2067. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	138
II. 81. Emygdio de Barros. Óleo e guache/papel, 1974, 36 x 55 cm. T – 1935. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	138

5.1.7 Pintura ao ar livre

II. 82. Emygdio de Barros. <i>O Pátio</i> . Guache e óleo sobre papel, 1948, 65,0 x 92,6 cm. T-0933. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	139
II. 83. Freqüentadores do ateliê e monitores em atividade ao ar livre, durante as filmagens da trilogia <i>Imagens do Inconsciente</i> , de Leon Hirszman. Acervo fotográfico SAMII.....	140
II. 84. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira cinza, 30/07/1970, 34 x 47 cm. T-1891. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	140
II. 85. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira cinza, 07/08/1970, 33 x 48 cm. T-1892. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	141
II. 86. Caixa d'água no morrinho, onde os freqüentadores do ateliê pintavam ao ar livre. Acervo fotográfico SAMII.....	141
II. 87. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 25/09/1969, 33 x 48 cm. T-1842. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	141
II. 88. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1972, 47 x 70 cm. T- 1155. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	141
II. 89. O ateliê de modelagem por Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 05/10/1973, 36x 55 cm. T-2055. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	141
II. 90. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 1972, 36 X 55 cm. T – 01984. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	143
II. 91. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 28/11/1969, 45,5 x 60,0 cm. T-0984. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	144

II. 92. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 6/06/1969, 49 x 69 cm. T- 0971. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	144
II. 93. Emygdio da Barros, <i>Capela Mayrink</i> , nanquim com pincel sobre papel, s/d, 66,3 x 47,9 cm. T. 0990. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	145
II. 94. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1949, 93 x 74 cm. T – 0929. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	146
II. 95. Almir Mavignier com frequentadores da STOR em um desses passeios fora do hospital. Acervo fotográfico SAMIL.....	146
II. 96. Emygdio de Barros, óleo/tela, 1948, 65 x 91 cm. T – 0934. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.....	147
II. 97. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1949, 70,5 X 100,0 cm. T- 0926. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.....	148
II. 98. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1948, 105 X 109 cm. T – 0930. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.....	149
II. 99. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 1972, 36 X 55 cm. T – 1994. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.....	149
II. 100. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 1970, 33 X 48 cm. T – 1884. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.....	150
II. 101. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel. 1971, 36 X 55 cm. T – 1937. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.....	150
II. 102. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel. 1949, 61 X 51 cm. T – 0932. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.....	151

LISTA DE ABREVIATURAS

cm– centímetro

Coord. – Coordenador

CPN - Centro Psiquiátrico Nacional

EBA - Escola de Belas Artes

ELAP - Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery

IBEU - Instituto Brasil - Estados Unidos

Ibid. – ibidem (na mesma obra)

Id. – idem (mesmo autor)

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MAM – Museu de Arte Moderna

MII – Museu de Imagens do Inconsciente

nº - número

Op. cit. – Opus citatum, Opere citato (obra citada)

Org. – organizador

p. – página

PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

SAMII – Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente

STO - Seção de Terapêutica Ocupacional

STOR - Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

v. - volume

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 EMYGDIO DE BARROS E SEU SÉCULO	26
2.1 A PSIQUIATRIA A PARTIR DO FINAL DO SÉCULO XIX.....	26
2.2 A PSIQUIATRIA NO BRASIL.....	29
2.2.1 A Seção de Terapêutica Ocupacional.....	36
2.3 QUEM ERA EMYGDIO DE BARROS.....	53
3 A ARTE E A EXPRESSÃO	60
3.1 A EVOLUÇÃO DA EXPRESSÃO.....	66
3.2 A RELAÇÃO ARTISTA/MUNDO.....	71
4 O LUGAR: EXPERIÊNCIA E SIMBOLISMO	82
4.1 ESPAÇOS ANTROPOLÓGICOS.....	85
4.2 A ARTE E O MUNDO VIVIDO.....	92
4.3 O PENSAMENTO GESTÁLTICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	106
5 A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE EMYGDIO DE BARROS	118
5.1 OS ESPAÇOS DE EMYGDIO DE BARROS.....	119
5.1.1 Paisagens iniciais.....	121
5.1.2 A explosão do inconsciente (paisagens interiores).....	123
5.1.3 Oficinas mecânicas.....	125
5.1.4 Paisagens rurais.....	127
5.1.5 Imagens do Hospital Psiquiátrico.....	129
5.1.6 Ateliê de pintura.....	133
5.1.7 Pintura ao ar livre.....	139

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
7 FONTES E REFERÊNCIAS	157
7.1 BIBLIOGRÁFICAS.....	157
7.2 JORNAIS.....	160
7.3 REVISTAS.....	160
7.4 TESES e DISSERTAÇÕES.....	160
7. SITES.....	161
8 ANEXOS	163
8.1 EMYGDIO DE BARROS por Luiz Carlos Mello.....	163
8.2 PARA OUVIR EMYGDIO por Lula Wanderley.....	165
8.3 EMYGDIO por Ferreira Gullar.....	167
8.4 ENTREVISTA com Almir Mavignier.....	168
8.5 MANIFESTO NEOCONCRETO.....	178

INTRODUÇÃO

Esta dissertação sobre a obra de Emygdio de Barros, freqüentador dos ateliês de pintura do Museu de Imagens do Inconsciente é parte dos requisitos necessários para o mestrado da Linha de Pesquisa em Imagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Foi em São Paulo, no ano 2000, que o meu interesse pelo Museu de Imagens do Inconsciente nasceu. Nessa época fazia o curso de especialização em Arte Terapia, no Instituto Sedes Sapientiae, que aumentou o desejo de saber mais sobre o trabalho terapêutico através da Arte ali desenvolvido, e também conhecer de perto seu acervo.

Em outubro de 2002 foi que tudo começou: fui ao bairro de Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, e visitei o Museu pela primeira vez. Fiquei emocionada por estar ali e instigada diante de tanta riqueza estética e de possibilidades de pesquisa. Durante a visita à exposição fui abordada por um usuário do ateliê (J. A.), com quem conversei por alguns minutos. Pedi a ele que me levasse até alguém que me desse mais informações sobre o Museu. Foi quando conheci a paulista Gladys Schincariol, psicóloga, e coordenadora de projetos e pesquisas. Após apresentações, ela me levou para conhecer o acervo e a reserva técnica. Muitas histórias, muita dedicação, muito conhecimento reunidos numa só pessoa. Alguns diriam: coisas do destino... Ela me convidou para participar do curso *O Mundo das Imagens*, que seria oferecido na semana seguinte, e que raramente acontecia na cidade do Rio de Janeiro.

Na semana seguinte retornava ao Rio para participar do curso. E Gladys me fez a proposta para que eu desenvolvesse uma pesquisa com os freqüentadores, oferecendo a eles uma oficina de barro, pois o meu perfil se encaixava as necessidades do Museu, principalmente por ter o olhar e a sensibilidade de artista plástica. Não resisti ao convite, e me organizei para que uma vez por mês passasse alguns dias no Museu, trabalhando com barro com os freqüentadores interessados por tal atividade. Depois de um tempo, houve uma conjunção de fatores da minha vida pessoal que contribuíram para a minha mudança de São Paulo para o Rio de Janeiro. E assim começou minha história no Museu de Imagens do Inconsciente.

Passados sete anos, continuo por lá desenvolvendo projetos. Muitos dos integrantes da equipe atual trabalharam com Nise da Silveira e conviveram com muitos pintores do Museu.

Durante este tempo, trabalhando com essas pessoas, fui acumulando informações a partir de suas narrativas sobre o Museu e sua criadora, o que contribuiu muito para a estruturação dessa pesquisa.

A psicóloga Gladys Schincariol, com sua vasta experiência, sabedoria e generosidade, foi a grande mestra na arte de lidar com as pessoas, especialmente com os usuários dos ateliês do Museu, ampliando minha percepção como Arteterapeuta. Outros integrantes da equipe com quem aprendi muito foram: Euripedes da Cruz Junior e Luiz Carlos Mello. Essa equipe se esforça, desde a década de 1970, para manter a obra de Nise da Silveira viva, tanto na qualidade do atendimento e acompanhamento dos freqüentadores, quanto à conservação do acervo das obras e divulgação do trabalho artístico e científico ali desenvolvido.

Como pesquisadora assídua do Museu de Imagens do Inconsciente, pude perceber quanto a esquizofrenia perturba a capacidade de comunicação, dificultando a autonomia, o bem estar emocional e a qualidade de vida dessas pessoas. Em contrapartida, pude verificar, como um ateliê, com ambiente acolhedor e monitores disponíveis, podem alterar para melhor o estado emocional de seus freqüentadores e sua capacidade de expressão e de criação. O acompanhamento terapêutico, bem como a observação dos freqüentadores e de sua produção nos ateliês de pintura estimulou meu interesse para desenvolvimento do estudo e da pesquisa sobre a linguagem plástica, o conteúdo e a simbologia contidos nas imagens ali produzidas.

Compreendi que a Arte oferece muitos benefícios: uma nova modalidade de comunicação e pode servir de mecanismo de sociabilização de seres isolados em seu mundo pessoal. A Arte proporciona o diálogo entre o mundo interno e o externo, auxiliando no resgate da auto-estima, da autonomia e da própria identidade, permitindo ao indivíduo recriar diariamente seus espaços cotidianos.

Estes benefícios foram possíveis graças à ousadia da psiquiatra Nise da Silveira que se rebelou contra os métodos de tratamentos usados na década de 1940, como confinamento, choque elétrico, coma insulínico, lobotomia, criando oficinas terapêuticas com tratamentos mais humanos. Sua sensibilidade, seu conhecimento sobre práxis terapia e sua própria experiência de cárcere¹ fez com que ela retirasse os internos da ociosidade e do encarceramento e lhes oferecesse oficinas criativas, dentre elas a oficina de pintura e de modelagem. Nestes espaços os internos eram acolhidos com respeito e tinham a liberdade de se expressar espontaneamente e de usar a Arte como uma nova possibilidade de linguagem.

¹ Nise da Silveira, acusada de comunista, permaneceu presa por quinze meses durante a Ditadura Vargas, o que veremos com mais detalhes no segundo capítulo.

Considero a Arte como um dos meios usados pelo homem para exprimir sua percepção do mundo e das coisas vividas. O que difere uma obra de outra é o tema e o estilo, muito particular de cada autor. Ao utilizar as pinturas de Emygdio de Barros como objeto de estudo, podemos observar momentos do percurso da vida do autor e de sua relação com o mundo. Na busca de uma compreensão mais complexa do homem e de sua relação com o mundo, o conceito de Arte cede o lugar para a Cultura nas novas ciências, como a Antropologia.

Entre todas as obras do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, escolhi as obras de Emygdio por possuírem alta qualidade estética. Também considerei o fato dele ter passado pela experiência de internação em hospitais psiquiátricos, antes e depois das mudanças de tratamento propostas por Nise da Silveira.

Em sua obra o que mais me chamou a atenção foi a maneira como ele tratou os espaços. Estas pinturas apresentam imagens de lugares vividos pelo autor, e mostram o sentido atribuído ao momento, gerado a partir de sua percepção e de sua vivência.

A produção plástica de portadores de esquizofrenia vem sendo objeto de estudo científico, de pesquisa e de discussão tanto pela Psiquiatria, como pela Psicologia, pelas Artes Visuais, pela Antropologia, e por outras ciências e disciplinas. Esse estudo iniciou no Brasil com trabalhos desenvolvidos em alguns hospitais psiquiátricos: por Osório César, no Hospital do Juquery, na cidade de São Paulo, na década de 1920, e por Nise da Silveira nos ateliês de pintura, no Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro, na década de 1940. As obras ali produzidas, desde o início, possuíam alta qualidade artística e um rico conteúdo simbólico. Com o intuito de criar um Centro de Estudos e Pesquisas, preservar estas produções acondicionando-as corretamente, para que pudessem servir de objeto de estudo, Nise da Silveira criou, em 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente. Cujo acervo reúne atualmente cerca de trezentos e cinquenta e duas mil obras, sendo parte dele tombado pelo IPHAN.

Nise da Silveira afirmava:

O ateliê de pintura era inicialmente apenas um setor de atividade entre vários outros setores da Terapêutica Ocupacional, seção que estava sob minha responsabilidade no Centro Psiquiátrico Pedro II. Mas aconteceu que desenho e pintura espontâneos revelaram-se de tão grande interesse científico e artístico que esse ateliê cedo adquiriu posição especial.

Era surpreendente verificar a existência de uma pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada. Apesar de nunca haverem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores

do ateliê, todos esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação da criatividade imaginária, que resultava na produção de pinturas em número incrivelmente abundante, num contraste com a atividade reduzida de seus autores fora do ateliê, quando não tinham mais nas mãos os pincéis.²

No início do meu percurso no Museu, em 2002, propus atividades de modelagem para os usuários, e senti quanto foram produtivos aqueles encontros, desencadeando a criação de obras em série com conteúdos riquíssimos. Passei a estudar as produções dos frequentadores atuais e antigos, preservadas em seu cervo. Em 2005 fui convidada a trabalhar com Luiz Carlos Mello, no projeto de seu livro *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Nesta ocasião tive a oportunidade de pesquisar em diversas fontes, tais como manuscritos, ensaios, publicações, documentários, fotos, materiais que foram selecionados para serem utilizados na publicação. Durante esse trabalho encontrei muito material onde era abordada a polêmica gerada na década de 1940 pela exposição das obras dos esquizofrênicos, e também os estudos desenvolvidos por cientistas da época.

Fui tomando contato com o universo de Emygdio e comecei a seleção de obras cujo tema gostaria de me aprofundar. Nesse momento fiz o recorte escolhendo apenas as séries que apresentavam vivências do espaço, imagens de seu cotidiano.

Tendo as portas abertas para o acesso ao acervo e à documentação preservada no Museu, como uma tecelã, construí a urdidura e a trama desta dissertação por meio de fios longitudinais, dados pelo enredo e pelo cenário da vida de Emygdio e pelos fios transversais, fornecidos pela mudança de paradigma na psiquiatria e na Arte no século XX; a Arte enquanto expressão e estruturação simbólica; e pelo diálogo entre o artista e seus espaços.

Nessa estrutura esta dissertação foi organizada em oito partes, somando-se à introdução, cinco capítulos, mais anexos, fontes e referências.

A trama começa a se desenrolar no segundo capítulo, **Emygdio de Barros e seu século**, onde apresentamos o contexto histórico, a mudança de paradigmas da psiquiatria a partir do final do século XIX na Europa e no Brasil e o conceito sobre a Arte dos alienados, focando em dois momentos: Osório César, na cidade de São Paulo e Nise da Silveira na cidade de Rio de Janeiro, além do histórico de Emygdio de Barros. Ambos acreditavam que a espontaneidade das manifestações artísticas auxiliaria na compreensão do processo psicótico e no estabelecimento de uma relação do paciente com o seu mundo interior.

² SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Brasília: Alhambra, 1982, p 13.

Foi fundamental para o despertar da criatividade a qualidade relacional nos ateliês terapêuticos de pintura, onde era dedicada uma atenção especial aos seus frequentadores, aos seus tempos e aos seus espaços, transformando os ateliês num lugar de afeto. Nise da Silveira chamou essa prática de *afeto catalisador*.

Nesses ateliês surgiram imagens que revelavam diferentes vivências do espaço, experiências do espaço cotidiano.

É no final do século XIX que nasce Emygdio de Barros. Em 1924, por apresentar atitudes características de esquizofrenia é internado num hospital psiquiátrico. O que o impediu de dar continuidade a sua vida e a sua função no Arsenal da Marinha, onde se destacava pela qualidade de seu trabalho. Emygdio frequentou o Museu até sua morte, deixando uma produção composta por três mil e trezentas obras, que comprova a preservação da atividade criadora e a possibilidade de conexão entre mundo interno e externo, apesar dos longos anos de internação em condições adversas.

As produções dos ateliês de pintura foram validadas pelos artistas e por alguns dos críticos de Arte da época. Nise teve como seu maior aliado o crítico de arte Mário Pedrosa, apoiado por outro crítico de arte Antônio Bento. Embora tenha recebido severas críticas de Quirino Campofiorito, crítico de arte do “Diário da Noite”.

O que também muito contribuiu para que, como pesquisadora, tivesse acesso e pudesse realizar um inventário das obras de Emygdio de Barros foi o Sistema de informações do Museu Nacional de Belas Artes (SIMBA) utilizado no Museu de Imagens do Inconsciente. O SIMBA é um banco de dados para informatização de acervos de museus, que foi adotado em 2003. Em 11 de agosto de 2003, foi aprovado com unanimidade pelo conselho do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) o tombamento de parte do acervo do Museu. Fazia parte como avaliador desse conselho, Ítalo Campofiorito, filho do maior crítico às idéias de Mário Pedrosa sobre a produção criativa dos pacientes psiquiátricos.

Ao analisar as pinturas de Emygdio percebemos como um portador de esquizofrenia, que possui a comunicação verbal comprometida, pode encontrar nos recursos plásticos uma nova forma de expressão e uma nova forma de narrar sua percepção de mundo.

Para encontrar respostas às questões relativas à obra de Emygdio, considerei ser importante: compreender os aspectos relativos ao seu cotidiano e entender as definições de espaço e de lugar; e investigar como a mudança na forma de tratamento contribuiu para que ele fizesse a reconexão do mundo interno com o mundo externo por meio de sua pintura.

Busquei também caminhos que elucidassem outras indagações: A necessidade vital do ser humano se comunicar, a evolução da expressão e sua estruturação simbólica.

O embasamento teórico passou a ser construído sobre quatro pilares principais: a mudança paradigmática do tratamento psiquiátrico e da Arte no século XX já considerada; a percepção do homem e seu mundo e “o sentido” atribuído a experiência vivida, introduzidas pela *fenomenologia*; e os conceitos de espaço e de lugar estudados por nós nesta dissertação.

Assim sendo, no terceiro capítulo, **A Arte e A Expressão**, para que pudéssemos ter a compreensão como a Arte assume o papel de linguagem, traduzindo o sentido dado às experiências que a pessoa viveu, por meio de sua percepção de mundo e com o tempero de seu mundo imaginário, tomei como teóricos: Cassirer, que os considera como elementos que compõe a cultura; Jung, que lança o conceito de inconsciente coletivo; as mudanças paradigmáticas na Arte, particularmente na segunda metade do século XX, considerando o olhar fenomenológico de Merleau-Ponty.

Para Merleau-Ponty, é no momento da experiência, que o sentido é atribuído.

Ao estudar as obras produzidas por Emygdio, encontrei imagens que apresentavam vários tipos de espaços. Espaços hospitalares, como os das enfermarias, os jardins do hospital, o ateliê de pintura; espaços rurais; espaços mesclados a elementos imaginários e do inconsciente. Deste modo, busquei em outras ciências e disciplinas conceitos sobre espaço e lugar, que pudessem auxiliar na compreensão dos **espaços** apresentados por Emygdio, originando o quarto capítulo. Em **O Lugar: Experiência e Simbolismo** busquei definições e conceitos sobre o espaço e o lugar, recorrendo a teóricos como: Marc Augé, Gilbert Durand e Gastón Bachelard, e com algumas contribuições da Geografia, que se tornaram fundamentais para este estudo, auxiliando na compreensão dos espaços, suas relações e significações.

Quando se considera que o indivíduo interage com o seu meio ambiente, estruturando-o simbolicamente, ele passa a ser compreendido como um ser social. O espaço deixa de ser uma referência no mapa e metamorfoseia-se em lugar.

O espaço e o tempo, além de dimensões físicas, apresentam várias significações simbólicas, criadas e recriadas pelo homem, que lhe atribuem significados variáveis ao longo das épocas. A noção de espaço compreenderá um grande conjunto de idéias, valores e sentimentos.

Foi no espaço do ateliê de pintura que um grupo heterogêneo de esquizofrênicos, tirados dos pátios do hospício, retomaram o convívio social, recheado de afeto, que estimularam a criatividade e a comunicação através das artes.

Dos trabalhos ali produzidos, surgiram imagens peculiares, que passaram a ser estudadas em séries, pois isoladas são quase indecifráveis, enquanto organizadas em série

podemos reunir partes significativas de um todo. Para esse entendimento busquei elementos na Gestalt Terapia, que vieram complementar as teorias já estudadas.

No que se refere à obra de Emygdio propriamente dita, no quinto capítulo, intitulado **A experiência artística de Emygdio de Barros**, analiso sua obra estabelecendo relações com os conceitos apreendidos. Somo também depoimentos sobre Emygdio e seu trabalho feitos por nomes relevantes da Cultura e da Arte Brasileira, tais como: Almir Mavignier, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Luís Carlos Wanderley, e de pessoas que conviveram e trabalharam diretamente com Emygdio durante os anos que freqüentou o Museu de Imagens do Inconsciente.

Emygdio de Barros, quando passa a freqüentar o ateliê de pintura produz paisagens (lembranças de lugares que conheceu) e sua produção apresenta-se surpreendentemente ordenada. A sua pintura nos conduz a uma viagem entre o mundo interno e o externo.

Encerro esta introdução com algumas palavras de Mário Pedrosa:

[...] Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte.³

³ PEDROSA, M. Rio de Janeiro: **Jornal Correio da Manhã**, 7 fev. 1947.

2 EMYGDIO DE BARROS E SEU SÉCULO

Para melhor compreendermos a riqueza da obra de Emygdio de Barros, precisamos recuar no tempo e conhecer um pouco do contexto histórico da psiquiatria, fazendo o recorte a partir do final do século XIX.

2.1 A PSIQUIATRIA A PARTIR DO FINAL DO SÉCULO XIX

Os homens primitivos conviviam com pessoas portadoras de distúrbios mentais de forma natural, como relata Mário Pedrosa em seu livro *Forma e Percepção Estética*: “O profundo animismo dominante o tornava, muitas vezes, portador de faculdades sobrenaturais. Era amado e venerado ou temido e respeitado, conforme a forma agressiva ou benigna das manifestações de sua anomalia mental”.⁴

Com a evolução da humanidade, especialmente no ocidente cristão, tornou-se usual confundir estes episódios como manifestações e/ou presença de demônios entre os indivíduos, até serem vistos com outros olhos. No século XVIII, começaram a perceber a capacidade criativa dos pacientes internados em asilos, homens tristes e considerados sem possibilidade de recuperação, suas produções expressivas indicavam a existência de sensibilidade e de criatividade. As primeiras coleções que temos notícia são da Inglaterra e da Escócia, e um dos primeiros estudos foi realizado por Lombroso, em *Gênio e folia*⁵, onde relaciona a criatividade com a desordem psíquica, no século XIX. O interesse que os médicos psiquiatras demonstravam era puramente científico. Essas práticas e seus produtos só começaram a receber maior atenção, a partir do século XX.

Esses estados psíquicos de grande riqueza, por muito tempo altamente valorizados, são hoje rotulados como mórbidos, esvaziando outros aspectos deste obscuro fenômeno. Os indivíduos que vivenciam esses estados são submetidos à destruição moral, espiritual e física, confinados nos hospitais psiquiátricos.

⁴ PEDROSA, M. **Forma e Percepção Estética**: Textos Escolhidos II. São Paulo: USP, 1996, p. 203.

⁵ LOMBROSO, C. *Genio e Follia*. Milão: S. V. Hoepli, 1882. Apud MELLO, L. C. **Flores do abismo**. In *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 35.

Em 1907, Marcel Rejá, um escritor, preocupado com as questões dos marginalizados, escreve o livro *A Arte nos Loucos: Desenho, a poesia e a prosa*. E alguns artistas e psiquiatras, como Marx Ernest e Walter Morgenthaler, começam a aprofundar as questões da arte nas instigantes produções realizadas em hospitais psiquiátricos.

Walter Morgenthaler, médico na clínica de Waldau, em Berna, analisou as produções artísticas de Adolf Wölfli como paciente psiquiátrico, publicando mais tarde o livro *Künstler de Ein Geisteskranker (Um esquizofrênico artista)* em 1921. O livro de Morgenthaler era revolucionário em muitas maneiras porque não era simplesmente um estudo clínico, mas discutia a possibilidade de uma pessoa portadora de doença mental grave poder ser um artista habilidoso de fazer contribuições importantes ao desenvolvimento da Arte.

Hans Prinzhorn, psiquiatra historiador que com seu livro *Expressões da Loucura*, de 1922, sobre a coleção de Heildelberg, Alemanha, contribuiu para que o valor estético dessas obras começasse a ser reconhecido publicamente, sobretudo por artistas como Paul Klee, André Breton entre outros, que ficaram fascinados pela espontaneidade dos trabalhos. Uma das mais importantes coleções é a *Prinzhorn*, imprescindível para entender a Arte de vanguarda do século XX. Foi reunida, no início da década de 1920, na Universidade de Heildelberg (Alemanha), berço da psiquiatria fenomenológica clássica, sob a iniciativa de Prinzhorn (1886-1933), que tinha estudado História da Arte na Universidade de Viena antes de se interessar pela Psiquiatria. Esta formação específica foi, sem dúvida, decisiva para que a Clínica Psiquiátrica de Heildelberg o contratasse em 1919 para supervisionar a coleção de Arte dos doentes mentais. Essa coleção tinha sido iniciada no período em que Emil Kraepelin dirigia a Clínica, de 1890 a 1903. A coleção foi ampliada com a colaboração de Karl Wilmanner (diretor da clínica), chegando a ter cerca de quatro mil e quinhentas peças de trezentos e cinquenta indivíduos. Continha desenhos, pinturas e bordados de doentes de várias clínicas e nacionalidades. Observou que a Arte podia “liberar poderes que de outra forma estão contritos por todas as espécies de inibição”.⁶

Prinzhorn apresenta em seu livro apresenta teorias inovadoras sobre a psicologia da expressão, valorizando extremamente a produção realizada pelos doentes, demonstrando que uma pulsão criadora, uma necessidade de expressão instintiva, sobrevive à desintegração da personalidade. Não vê distinção entre a produção normal e louca, focalizando sua atenção nos princípios formais de configuração: tendências repetitivas, ornamentais, ordenadoras, simétricas, simbólicas que são, em sua maneira de ver, criação de uma forma de linguagem

⁶ **Beyond Reason – Art and Psychosis:** Works from the Prinzhorn Collection. Hayward Gallery Publications, 1997, p. 42.

para o próprio autor. Nem a psiquiatria, nem a psicologia, se convenceram das teorias de Prinzhorn, que, entretanto influenciaram o meio artístico.

Com o advento do nazismo, em 1933, a clínica de Heidelberg é tomada e é instalado o programa de extermínio dos doentes mentais. Usam a coleção para fins de propaganda nazista, organizam exposições (*Arte Degenerada*) e comparam o acervo de Heidelberg com obras de artistas da Arte Moderna como Cézanne, Van Gogh, Klee, Kandinski, Kokosha, Chagall e outros, com o objetivo de depreciá-las, negando-lhes seu valor artístico, e ao mesmo tempo corroborando que entre normais e loucos não há limites.⁷

No pós-guerra, surge o conceito de “Arte Bruta”, criado por Jean Dubuffet (pintor), após longa pesquisa, que definia que “produções de toda espécie – desenhos, pinturas, bordados, modelagens, esculturas, etc., que apresentam um caráter espontâneo e fortemente inventivo, que nada devem aos padrões culturais da arte, tendo por autores pessoas obscuras, estranhas aos meios artísticos profissionais”.⁸ Não se deve esperar que a Arte seja normal. Ao contrário, que seja o mais possível inédita, imprevista e extremamente imaginativa.

Enquanto isso no Brasil, a psiquiatria tomava outros os rumos.

⁷ **Art Brut – Collection de L’Aracine**. Musée d’Art Moderne, Communauté Urbaine de Lille, Villeneuve d’Ascq, 1997. Apud MELLO, L. C. **Flores do abismo**. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 36.

⁸ THÉVOZ, M. **L’Art Brut**. Genebra: D’Art Albert Skira, 1975, p. 5.

2.2 A PSIQUIATRIA NO BRASIL

Segundo pesquisas sobre a *Memória da Loucura*⁹ realizadas pela Coordenação-Geral de Documentação e Informação do Ministério da Saúde em parceria com o Centro Cultural da Saúde/RJ, em 1830 no Brasil não havia ainda tratamento para os doentes mentais: na cidade do Rio de Janeiro os ricos eram mantidos isolados em suas casas, longe dos olhares curiosos, enquanto os pobres perambulavam pelas ruas ou viviam trancafiados nos porões da Santa Casa de Misericórdia.

D. Pedro II assinou, em 18 de julho de 1841, o decreto de fundação do primeiro hospício brasileiro, denominado Hospício de Pedro II, em sua homenagem, que como príncipe regente, nesse mesmo dia foi sagrado e coroado como Imperador do Brasil.

Em 1852, na Praia Vermelha, em uma chácara afastada do centro da cidade do Rio de Janeiro, foram inaugurados o hospício e a estátua em mármore do Imperador.

O edifício, construído com o dinheiro de subscrições públicas, planejado nos moldes de hospitais franceses, em estilo neoclássico, provido de espaços suntuosos e decoração de luxo, fica popularmente conhecido como o “Palácio dos Loucos”, conforme vemos na Il. 01.

O nascimento da Psiquiatria no Brasil teve como marco arquitetônico este hospital. Que tinha como características a amplidão dos espaços, a disciplina, o rigor moral, a constante vigilância do alienado, a separação por: classes sociais e diagnósticos.



Il. 01. Fachada do Hospital da Praia Vermelha, início do século XX.
Foto Arquivo do IPHAN.

⁹ **Cronologia da Memória da Loucura.** Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/retratos06.html>>. Acesso em: 21 fev. 2009.

Prontuários encontrados nos arquivos do antigo Hospício de Pedro II evidenciam a subdivisão de classes sociais que pauta, à época, os serviços de assistência aos doentes mentais do manicômio.

Pertenciam à primeira classe os indivíduos brancos, membros da Corte, fazendeiros e funcionários públicos; à segunda, os lavradores e serviçais domésticos; e à terceira, pessoas de baixa renda e escravos pertencentes a senhores importantes.

Existia ainda uma outra classe, mais numerosa que as anteriores, destinada aos marinheiros de navios mercantes, aos indigentes, principalmente os ex-escravos, e aos escravos de senhores que comprovadamente não tivessem recursos para a despesa do tratamento. Enquanto os pacientes de primeira e segunda classe viviam em quartos individuais ou duplos e se entretiam com pequenos trabalhos manuais, jogos e leitura, os de terceira e quarta trabalhavam na cozinha, manutenção, jardinagem e limpeza. Estes se recuperavam com mais facilidade que os primeiros, que, paralisados pelo ócio, perpetuavam-se na internação.

O psiquiatra carioca João Carlos Teixeira Brandão, um dos fundadores da Policlínica Geral do Rio de Janeiro, fundada em 1881, fez parte do primeiro corpo clínico desta instituição, como médico do serviço de moléstias do sistema nervoso. Ele assumiu em 1886 a direção do Hospício de Pedro II.

Em 1890, por meio do Decreto nº 142-A, este hospício foi desanexado da Santa Casa da Misericórdia e passou a ser denominado Hospício Nacional de Alienados, recebendo cada vez mais pacientes, oriundos de todo o território nacional: loucos alguns, excluídos todos, causando superlotação e caos.

A superlotação se intensificou e, segundo alguns registros entre janeiro de 1890 e novembro de 1894, estavam internados no Hospício Nacional 3.201 pacientes. A superlotação fez com que o atendimento se degradasse e as imponentes instalações ficassem precárias e descuidadas, iniciando uma história de decadência.

Os cinco anos que antecedem a passagem para o século XX são marcados pelo caos administrativo, o que resulta em grandes críticas de intelectuais da época.

Mais uma vez os loucos são afastados das vistas da sociedade e são transferidos para colônias na Ilha do Governador (1890), segundo o documento: “Os *incuráveis tranquilos*, removidos para muito além do centro urbano, eram encarregados de trabalhos agrícolas e artesanais que compensavam a incapacidade das famílias de custear o tratamento”. Juliano Moreira, em 1902, é nomeado diretor do Hospício Nacional de Alienados, e “em 1905, afirmava em sua monografia a importância do aumento de investimentos na assistência a alienados, e concordava que as colônias agrícolas representavam um excelente meio de

recuperação. A reforma que propôs, trazia vantagens para os doentes e possibilitava economia para o Estado”¹⁰.

Em 1911 é criada a Colônia de Alienadas do Engenho de Dentro, destinada a mulheres.

Enquanto isso é inaugurado numa região afastada do centro da cidade de São Paulo, o *Asilo de Alienados do Juquery*, que em 1928 passou a se denominar Hospital e Colônias de Juquery e, mais tarde, Hospital Psiquiátrico do Juquery, localizado no atual município de Franco da Rocha. Em meados do século XX chegou a ser o maior hospital psiquiátrico da América Latina. Este hospital teve como fundador e diretor o psiquiatra Francisco Franco da Rocha.

Em 1918, o jovem Osório César (1895/1980) já formado em odontologia iniciou os estudos de Medicina, interrompidos com a extinção do curso em São Paulo, quando se transferiu para a Faculdade de Medicina da Praia Vermelha, Rio de Janeiro, em 1920. Lá, formou-se, em 1925, em Anátomo-patologia.

Em 1923, já era médico residente do Hospital do Juquery, e em 1925, tornou-se diretor permanecendo ali por quarenta anos. Lá desenvolveu o trabalho com os pacientes deste hospital cujo propósito básico era a recuperação e a reintegração dos mesmos na sociedade por meio do desenvolvimento de suas aptidões artísticas. Ainda que a meta do trabalho fosse eminentemente terapêutica, Osório César mostrava-se sensível às capacidades artísticas individuais e às possibilidades de revelação de novos talentos. Este trabalho permitiu a realização de experimentos e investigações com a Arte-terapia, e a criação artística e artesanal. Baseado e inspirado nas idéias do teórico da Arte Herbert Read¹¹, explicitadas em sua obra *Educação pela Arte* (1943), fundamentou seu trabalho na idéia de que os pacientes deviam trabalhar livremente (na escolha de temas, técnicas e materiais), com o mínimo de interferência do supervisor. Desejava garantir a espontaneidade das manifestações artísticas, o que permitiria tanto o desenvolvimento psicológico, pelo estabelecimento de uma relação profunda do paciente com o seu mundo interior, quanto o artístico.

¹⁰ **Cronologia da Memória da Loucura**. Disponível em:

< <http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/retratos06.html> >. Acesso em: 21 fev. 2009.

¹¹ Sir **Herbert Edward Read** nasceu em Kirkbymoorside, North Yorkshire, 4 de dezembro de 1893 e morreu em Malton, North Yorkshire, 12 de junho de 1968. Foi crítico de arte e de literatura britânico, expoente do movimento de educação pela arte, impôs-se por seu espírito democrático e humanístico, tanto no campo da estética quanto em pedagogia, sociologia e filosofia política. Escreveu mais de mil obras sobre diferentes áreas do pensamento. Entre seus ensaios, destacam-se *O significado da arte* (1931), *A forma na poesia moderna* (1932) e *Educação pela arte* (1943). **Britannica**. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/492804/Sir-Herbert-Read>>. Acesso 20 jan. 2009.

Osório César se interessou pelo trabalho realizado na Europa com pacientes psiquiátricos e expressão artística, e desenvolveu pesquisa sobre a Arte dos alienados comparando-as à Arte das crianças e dos povos primitivos. Como resultado desses estudos lança seu primeiro livro: *A Expressão Artística dos Alienados* (1929) onde escreve:

As representações de arte desses doentes são todas emocionais, pois elas são de caráter espontâneo e se dirigem para um fito único: a satisfação de uma necessidade instintiva. Elas representam descargas acumuladas de emoções, durante muito tempo no subconsciente, adormecidas pela censura, em virtude de certos impulsos de ordem moral.¹²

Osório César possuía grande respeito e admiração por essas pessoas internadas em hospitais psiquiátricos, escrevendo em 1934 em seu artigo *A Arte nos Loucos e Vanguardistas*:

Uma grande parte dos alienados dos hospitais se entrega espontaneamente a cogitações artísticas de toda a espécie: pintura, escultura, poesia e música. E este fato é comum mesmo entre os indivíduos incultos que na vida normal nunca se interessaram por coisas tais.

Essas manifestações artísticas, um tanto singulares nesses doentes mentais enclausurados, nos causam grande admiração e por isso mesmo instigam nosso espírito à explicação de semelhante proceder. Pois, toda gente pensa que um louco é um indivíduo que somente sabe dizer coisas engraçadas e atrapalhadas como um palhaço de circo; que só faz más ações; que se enfurece por coisas insignificantes. [...] No entanto o alienado nem sempre é isso.¹³

Osório César reuniu as produções dos internos do Hospital do Juquery e organizou sua primeira exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em outubro de 1948, despertando o interesse de psiquiatras, artistas e intelectuais que iniciaram uma série de debates sobre as questões que esta mostra despertou. As obras dessa exposição se perderam, ainda algumas foram encontradas num galpão do hospital, por funcionários, que as reuniram e deram origem ao Museu Osório César, em 1985. Contendo mais de cinco mil obras em seu acervo, entre pinturas, desenhos, esculturas e gravuras, em sua maioria das décadas de 1940 e

¹² CÉSAR, O. *A Expressão Artística dos Alienados*. S. Paulo: Oficinas Gráficas do H. Juquery, 1929, p. 159.

¹³ CÉSAR, O. *A Arte nos Loucos e Vanguardistas*. Rio de Janeiro: Flores e Nano, 1934, p. 36.

1950, época em que funcionava a Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery (ELAP), criada por Osório.¹⁴

Enquanto isso, uma jovem alagoana, nascida em 1905, chamada Nise Magalhães da Silveira, se forma em medicina na Universidade da Bahia. Após sua formatura seu pai faleceu, fato que a ajudou decidir seguir para o Rio de Janeiro. Nise foi estagiar na renomada Clínica Neurológica do Dr. Antônio Austregésilo, da Faculdade de Medicina da Universidade do Brasil. Em 1933, foi inscrita por seu professor e passou num concurso público como médica. Durante sua residência no Hospital da Praia Vermelha é denunciada como comunista e presa pela polícia do governo Vargas, em 26 de março de 1936. É levada para o presídio Frei Caneca, onde permanece presa por alguns meses. Nise era simpatizante das idéias socialistas, mas nunca se filiou a nenhuma associação. Permaneceu presa na sala quatro, na ala feminina do presídio, também chamado de Casa de Correção. Lá conviveu com Elisa Berger, Maria Werneck e Olga Benário, e foi onde conheceu o escritor Graciliano Ramos. Em *Memórias do Cárcere* o autor alagoano descreve como foi o encontro inesquecível com a Dra. Nise da Silveira, cujo “rosto revelava fadiga” e apesar disso trazia um sorriso doce:

Chamaram-me da porta: uma das mulheres recolhidas à sala quatro desejava falar comigo. Estranhei. Quem seria? E onde ficava a sala quatro? Um sujeito conduziu-me ao fim da plataforma, subiu o corrimão e daí, com agilidade forte, galgou uma janela. Esteve alguns minutos conversando, gesticulando, pulou no chão e convidou-me a substituí-lo. Que? Trepar-me àquelas alturas, com tamancos?

Examinei a distância, receoso, descalcei-me, resolvi tentar a difícil acrobacia. A desconhecida amiga exigia de mim um sacrifício; a perna, estragada na operação, movia-se lenta e perra; se me desequilibrasse, iria esborrachar-me no pavimento inferior. Não houve desastre. Numa passada larga, atingi o vão da janela; agarrei-me aos varões de ferro, olhei o exterior, zozno, sem perceber direito porque me achava ali. Uma voz chegou-me, fraca, mas no primeiro instante não atinei com a pessoa que falava. Enxerguei o pátio, o vestíbulo, a escada já vista no dia anterior. No patamar, abaixo de meu observatório, uma cortina de lona ocultava a Praça Vermelha. Junto, à direita, além de uma grade larga, distingui afinal uma senhora pálida e magra, de olhos fixos, arregalados. O rosto moço revelava fadiga, aos cabelos negros misturavam-se alguns fios grisalhos. Referiu-se a Maceió, apresentou-se:

- Nise da Silveira.

Noutro lugar o encontro me daria prazer. O que senti foi surpresa, lamentei ver a minha conterrânea fora do mundo, longe da profissão, do hospital, dos seus queridos loucos. Sabia-a culta e boa, Rachel de Queirós me afirmara à grandeza moral daquela pessoinha tímida, sempre a esquivar-se, a reduzir-se, como a escusar-se de tomar espaço. Nunca me havia aparecido criatura mais simpática. O marido, também médico, era o meu velho conhecido

¹⁴ FERRAZ, H. Arte e Loucura. São Paulo: Lemos, 1998. Apud MELLO, L. C. **Flores do abismo**. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 38.

Mário Magalhães. Pedi notícias dele: estava em liberdade. E calei-me, num vivo constrangimento.

De pijama, sem sapatos, seguro à verga preta, achei-me ridículo e vazio; certamente causava impressão muito infeliz. Nise, acanhada, tinha um sorriso doce, fitava-me os bugalhos enormes, e isto me agravava a perturbação, magnetizava-me. Balbuciu imprecisões, guardou silêncio, provavelmente se arrependeu de me haver convidado para deixar-me assim confuso.”¹⁵

Em 1954 Nise comenta este encontro e sua amizade:

[...] Na Casa de Correção, onde o conheci de perto, Graciliano vivia a cadeia arbitrária na maior serenidade. Nunca o vi inquietar-se sobre a possível hora da liberdade. Não se assemelhava a esses viajantes que, no trem ou no avião, se agitam em incessantes movimentos improdutivos e perguntam a cada instante: “Quando chegaremos?”

Graciliano parecia um velho embarcado que não se importasse se o porto de desembarque estava perto ou longe. Foi por isso um companheiro ideal de prisão. A mim ajudou muito, e deve também ter ajudado a outros.¹⁶

Ao ser libertada, em 21 de junho de 1937, refugia-se no norte e nordeste do Brasil em casa de amigos, permanecendo na clandestinidade por oito anos. Durante esse período oficializa seu casamento com o Dr. Mário Magalhães da Silveira, seu primo e médico sanitarista de renome.

Em 18 de novembro de 1944, o Decreto-Lei N.7.055, cria o Centro Psiquiátrico Nacional (CPN) em Engenho de Dentro, e extingue o Conselho de Proteção aos Psicopatas e a Comissão Inspetora, no Ministério da Educação e Saúde, e dá outras providências. O Presidente da República Getúlio Vargas decreta a criação do Centro Psiquiátrico Nacional (CPN), ao qual competia assistir, distribuir e internar doentes mentais, no Distrito Federal, na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, e realizar pesquisas e estudos sobre as psicopatias. O CPN compreendia: Bloco Médico Cirúrgico, Seção de Fisioterapia e Fisiodiagnóstico, Laboratório, Farmácia, Instituto de Psiquiatria, Hospital Pedro II, Hospital Gustavo Riedel, Hospital de Neuro-Psiquiatria Infantil, Hospital de Neuro-Sífilis, Administração e Secretaria.¹⁷

¹⁵ SILVEIRA, Nise da. **O Inconsciente é um Oceano**. *Jornal Rio Artes*, ano 2, nº 10. Rio de Janeiro, jun. 1993. Entrevista concedida a Márcia Guimarães.

¹⁶ Id. **Doze personagens falam de um autor**. *Revista Manchete*, nº 90, p. 24-27, 9 jan. 1954. Entrevista concedida a Darwin Brandão.

¹⁷ Decreto-Lei nº. 7.055, de 18 de novembro de 1944. Disponível em:

<<http://www.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=2741>>. Acesso 19 abr. 2009.

Após o período de clandestinidade, em 1944, Nise da Silveira é reintegrada ao serviço público, indo trabalhar no Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro, que possuía aproximadamente mil e quinhentos internos (II. 02). Lá lhe são apresentados os novos métodos de tratamento psiquiátrico adotados nos últimos anos, dentre eles o choque elétrico, o coma insulínico e a lobotomia. Nise, revoltada e rebelde, surpreende a psiquiatria tradicional com sua busca de novas abordagens terapêuticas para tratar esquizofrênicos, criando em 1946 a Seção de Terapêutica Ocupacional (STO) que depois de 1961 passa a ser denominada também de Reabilitação (STOR). Com um total de dezenove oficinas, entre elas o ateliê de pintura e de modelagem.



II. 02. Nise no Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947. Acervo fotográfico SAMII

Segundo Luiz Carlos Mello¹⁸, em 24 de março de 1949, após tomar conhecimento do trabalho desenvolvido por Nise da Silveira no Brasil, Jean Dubuffet lhe escreve uma carta contendo o histórico e os fundamentos de sua pesquisa pedindo fotografias de obras da coleção que também se formava no Brasil na mesma década.¹⁹

No mesmo ano, Dubuffet funda a *Companhia da Arte Bruta*²⁰ com obras que reuniu e, realiza a primeira mostra na Galeria René Drouim, em Paris, França, com duzentas obras, dentre elas as de Albino Brás²¹. No catálogo da exposição contém um manifesto *A Arte Bruta Preferida às Artes Culturais*.

Em 1945, a Coleção de *Art Brut* migra da França para os Estados Unidos, depois volta à França. Somente anos mais tarde, em 1976, foi disponibilizado o castelo de Beaulieu em Lausanne, na Suíça, para a

¹⁸ **Luiz Carlos de Mello** começou a trabalhar como colaborador de Nise da Silveira em 1974. Desde essa época vem desenvolvendo, organizando e divulgando o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente (MII) e as pesquisas ali realizadas. Como diretor e curador do MII, organizou diversas exposições no Brasil e no exterior. Dirigiu quinze documentários audiovisuais que sintetizam algumas das principais pesquisas realizadas no museu. Esses documentários são apresentados em universidades e instituições culturais, acompanhados de conferências e debates sobre o estudo científico do processo psicótico.

¹⁹ MELLO, L. C. **Flores do abismo**. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 36.

²⁰ Coleção de *Art Brut* em 1945 migra da França para os Estados Unidos, volta à França para, finalmente, se instalar na Suíça, em 1976.

²¹ Albino Brás foi interno do Hospital do Juquery, e foi chamado de “o incomum de São Paulo” segundo VOLMAT, R. *L’Art Psychopathologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1956, p. 12.

instalação do Museu de Arte Bruta. Além de tornar-se uma das coleções de maior destaque da Europa, continuamente ampliada, de promover exposições e publicações, foi fonte de inspiração para a formação de coleções e Museus pelo mundo todo.

2.2.1 A Seção de Terapêutica Ocupacional

Em 1946, Nise da Silveira cria a Seção de Terapêutica Ocupacional (STO) no Centro Psiquiátrico Nacional em Engenho de Dentro. Os doentes nessa época eram ocupados com trabalhos braçais, serviços de limpeza das enfermarias e das instalações sanitárias, enceramento do piso, etc., e as pequenas verbas existentes eram destinadas a gratificá-los. Era estabelecido que tratamento ocupacional convinha apenas aos doentes mentais crônicos.

Lutando contra a inércia e dispondo apenas de precários recursos financeiros, a STO vinha crescendo e atendendo suas necessidades.

Em 1966 Nise elabora um relatório²² sobre a STO e suas 19 oficinas, e explica como elas eram divididas e quais eram suas atividades. A ocupação era receitada pelo médico. O interno era acompanhado pelo monitor, que observava seu comportamento, sua adaptação às atividades, a maneira como as realizava, suas dificuldades, seus progressos, seu relacionamento com o monitor, com o grupo, registrando tudo em folha para tal finalidade. O monitor também devia participar da atividade trabalhando ao lado do paciente. Não eram admitidas atitudes de capataz.

As oficinas visavam a reintegração ao convívio social entre homens e mulheres, portanto eram freqüentadas por internos de ambos os sexos. Eram propostas apenas atividades lúdicas, a modelagem, a pintura, a música, a indivíduos com condição patológica a níveis de regressão muito baixos.

A partir de 1964, as atividades, tais como modelagem, recreação, jardinagem, começaram a ser praticadas também ao ar livre.

As oficinas visavam aumentar as atividades dos internos, trazer vida ao hospital, modificar o ambiente, e a utilização dos pátios com atividades esportivas, substituindo esses lugares de horror.

As atividades eram distribuídas em grupos – A, B, C e D.

²² SILVEIRA, N. **20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro**. Revista Brasileira de Saúde Mental, Rio de Janeiro, 1966, p. 61.

Grupo A: Artes aplicadas: marcenaria, sapataria, encadernação, cestaria, trabalhos manuais femininos de agulhas, bordados, crochê, tricô, costura, flores artificiais, tapeçaria, tecelagem, aproveitamento de retalhos para diversos fins, jardinagem, etc. As atividades, algumas vezes ocorriam ao ar livre como mostra a imagem da Il. 03.



Il. 03. Atividade de costura.
Acervo fotográfico SAMII

Encadernação

O monitor Hernani Loback era o responsável por essa oficina. Além de encadernação de livros e de coleções de revistas, faziam a confecção de álbuns, cadernos, pastas de tipos diversos, caixas, envelopes, copos de papel.

Neste setor foi iniciada uma pesquisa sobre a capacidade de aprendizado do esquizofrênico crônico. Emygdio foi um dos freqüentadores dessa oficina, como vemos na imagem (Il. 04).



Il. 04. Freqüentadores da oficina de encadernação com Emygdio de Barros à direita. Acervo fotográfico SAMII

Marcenaria

Inicialmente eram feitos trabalhos leves de madeira, preparo de chassis para as telas do setor de pintura e armações para os trabalhos do setor de cestaria.

Posteriormente eram feitos consertos e reformas de móveis, também pequenas estantes, bancos, mesas, brinquedos para crianças, etc.

Cestaria

Inicialmente funcionou com a marcenaria, onde eram confeccionadas cestas de tamanhos diversos, para papéis e para roupas, cestas escolares e para costuras (Il. 05), além de fazer reformas e confecção de cadeiras de vime.



II. 05. Atividade de cestaria.
Acervo fotográfico SAMII

Sapataria

A sapataria fabricava chinelos de vários tipos e fazia outros consertos em calçados. Na II. 06 vemos os freqüentadores concentrados e entusiasmados com seu trabalho.



II. 06. Sapataria. Acervo fotográfico SAMII

Jardinagem

As atividades eram desenvolvidas em torno do galpão de recreação, do campo de esportes, da oficina de modelagem. O setor promoveu a arborização nas cercanias do campo de esportes. Os monitores da jardinagem orientavam também as atividades esportivas (futebol, voleibol), até se conseguir um técnico. Fazia parte do roteiro de algumas festas o plantio de árvores com a participação de internos, funcionários e visitantes (II. 07 e II. 08).



II. 07. Festa da Primavera em 1966. Acervo fotográfico SAMII



II. 08. Festa da Primavera em 1966. Acervo fotográfico SAMII

Grupo C: atividades recreativas – jogos de complexidade diversa, festas e seu preparo, cinema, rádio, televisão, esportes, passeios fora do hospital.

Grupo D: atividades culturais – escola, biblioteca.

Escola

Em 1948 foi aberta a escola, onde se trabalhava a linguagem, exercícios orais e escritos, exercícios de atenção e memória; leitura; poesias lidas e comentadas, composições. Contas e problemas elementares. Figuras geométricas. Doentes de nível cultural mais alto recapitulavam conhecimentos gerais.

Biblioteca

Iniciada em 1950, tornou-se em outubro de 1960 um setor independente com sala própria. Em suas dependências eram também praticados jogos de dominó, dama, xadrez e gamão.

Salão de beleza

Criado em 23 de julho de 1955. Quando a pessoa era internada, eram retirados objetos pessoais, aliança, medalhas. Colocada num uniforme igual a centenas de outras pessoas, era depositada numa enfermaria onde lhe faltavam pontos de referência que ainda dessem algum apoio ao ego em via de desintegração. O salão de beleza teve lugar de importância no fortalecimento desse ego despedaçado. Os cuidados com a beleza, com a aparência, proporcionavam prazer imediato e contribuíam para que a pessoa vivenciasse a experiência de sua própria identidade (II. 09).



II. 09. Salão de beleza.
Acervo fotográfico SAMII

Grupo B: é o que mais nos interessa por tratar das atividades expressivas espontâneas, principalmente a **pintura**, sendo desenvolvidas também a modelagem, a gravura, escultura em madeira, música (canto e instrumentos), dança, mímica, teatro.

Música

Os primeiros encontros musicais foram verdadeiros concertos. Depois eram apresentadas músicas estimulantes e músicas sedativas, para grupos diferentes de doentes, conforme a orientação da doutora Nise.

Em 1955, ficou sob a orientação da professora Ruth Loureiro, técnica competente do Conservatório Brasileiro de Música (II. 10) As atividades eram realizadas com pequenos conjuntos de vozes, que



II. 10. Grupo de músicos do setor
Acervo fotográfico da SAMII

cantavam canções românticas e folclóricas, com melodias simples e com duas vozes; conjuntos de percussão; piano e acordeom são usados como instrumentos de apoio.

E eram realizadas apresentações de músicas no auditório, com a finalidade estimulante ou sedativa, conforme a necessidade do grupo (Il. 11).



Il. 11. Clientes e terapeutas reunidos no auditório. Emygdio de Barros no detalhe. Acervo fotográfico da SAMII

Dança, Mímica e Teatro

Estas atividades associavam-se ao setor de recreação (Grupo C), participando todos os anos das Festas de S. João, Festas da Primavera e Festa de Natal, com apresentação de programas correspondentes às datas comemoradas (Il. 12).



Il. 12. Festa junina preparada e promovida pelo setor. Acervo fotográfico da SAMII

A primeira apresentação de teatro se deu em dezembro de 1946, com a peça *A Gata Borralheira*, e contou com a presença de Cecília Meirelles e Pascoal Carlos Magno.

Em 1957, foi apresentada a peça de Natal: *O boi e o burro a caminho de Belém*, de Maria Clara Machado, que também estava presente na estréia.

As peças eram sempre levadas em teatro de arena e encenadas pelos freqüentadores dos ateliês, que também se ocupavam do cenário e do figurino, como vemos na Il. 13. Muito pode se observar no decorrer dos ensaios e encenações, sobretudo fenômenos de identificação, favoráveis e desfavoráveis.



Il. 13. Teatro realizado pelo setor de atividades expressivas, apresentado para público variado. Acervo fotográfico da SAMII

Recreação

A primeira realização recreativa da STO foi oferecida às crianças internadas no Centro Psiquiátrico Pedro II, em julho de 1946.



Il. 14. Recreação com dança. Acervo fotográfico da SAMII

Depois as atividades recreativas e esportivas foram oferecidas para os internos adultos, também retratadas nas imagens Il. 14, Il. 15 e Il. 16.



Il. 15. Jogos entre os clientes e convidados.
Acervo fotográfico da SAMII



Il. 16. Vista aérea da quadra de vôlei
Acervo fotográfico da SAMII

O setor organizava as festas do ano em parceria com outros setores de atividades.

Em 1946 foi aberto o ateliê de pintura sob a responsabilidade de Almir Mavignier²³, que na ocasião era um jovem artista e era funcionário burocrático do Centro Psiquiátrico Nacional, hoje pintor de renome internacional. Mavignier dedicou-se com verdadeira paixão ao trabalho de monitor de ateliê de pintura até novembro de 1951, quando partiu para a Europa.

Em seu depoimento ao Museu, material relatado por José Otávio Silva, em 2006, e no depoimento coletado pela Doutora Maria Cristina Amendoeira, em 2005, Almir Mavignier nos conta como foi a criação do ateliê de pintura. Mavignier relata como, em 1946, coincidiram interesses: ele precisava de um emprego em que pudesse ter tempo para pintar e Nise da Silveira, esperava uma pessoa que quisesse desenvolver este tipo de atividade que ele propunha, a pintura. O ateliê foi inaugurado no dia 9 de setembro de 1946, organizado em salas, no prédio central de um conglomerado de unidades hospitalares (Mavignier, 2000). Nesse local, Mavignier tinha seu ateliê de pintura em uma sala e em outra, adaptara um ateliê coletivo, com os internos do hospital. Como artista, interessava-se a descobrir os internos-artistas, procurando-os:

²³ Almir Mavignier, artista plástico brasileiro, radicado na Alemanha. Nasceu no Rio de Janeiro em 1925. Seu papel foi fundamental como monitor para a organização dos ateliês de pintura da STOR, entre os anos de 1946 a 1951. MELLO, L.C. **Flores do Abismo**. In *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 38.

Mavignier iniciou uma verdadeira arqueologia humana procurando em um enorme conglomerado de seres humanos depositados em alas, enfermarias, setores diferentes dentro de um único e gigante hospital psiquiátrico [...] ²⁴

Na época ele convidava outros artistas e críticos de Arte para conhecerem e acompanharem o trabalho dos internos, impressionado com a produção plástica dos freqüentadores do ateliê. ²⁵

Nesse local adaptado, pessoas com transtorno mental, marginalizados pela sociedade e pelas instituições psiquiátricas puderam ter espaço e afetividade para expressar suas emoções profundas, criando obras de inestimável valor científico para a compreensão do processo psicótico. ²⁶

Nesses ateliês também eram feitas gravuras e esculturas em madeira, seus freqüentadores criavam num ambiente tranquilo com suas individualidades respeitadas (Il. 17).



Il. 17. Ateliê de pintura.
Acervo fotográfico da SAMII

A princípio Nise da Silveira desejava abrir um caminho para o mundo interior do psicótico. No entanto, o estudo desenvolvido por

ela sobre as imagens do inconsciente projetadas em papéis e telas, foi determinante para construir um novo olhar sobre o doente mental e sobre a psiquiatria.

Pouco a pouco, os freqüentadores do ateliê foram plasmando com as mãos suas angústias, muitas vezes apavorantes que aos poucos vão se tornando inofensivas. As imagens ao serem trazidas à consciência por meio de materiais plásticos perdem suas desintegrantes cargas energéticas, e apresentam a riqueza dos espaços imaginários.

²⁴ SILVA, J. O. P. *A psiquiatria e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente*. 2006. 150f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Artes, São Paulo, 2006. Apud AMENDOEIRA, M. C. R. *A expressão artística e a esquizofrenia: o caso de Adelina Gomes por meio das imagens*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psiquiatria e Saúde Mental - PROPSAM do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. p. 33.

²⁵ Os primeiros álbuns do Museu foram montados por Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatinik. Em 1957, Nise da Silveira com a ajuda de Mavignier, Pierre de la Galais (assistente da STOR entre 1954-1958) e da Dra Alice Marques dos Santos, montou a exposição *Esquizofrenia em Imagens*, realizada em Zurique, Suíça, no II Congresso Internacional de Psiquiatria. SILVA, N. *20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro*. Revista Brasileira de Saúde Mental, Rio de Janeiro, 1966. p. 130.

²⁶ SILVA, Op. cit., p. 33.

O ateliê de modelagem teve início também com a supervisão de Almir Mavignier e com a ajuda do interno Fernando Martins, que era de profissão escultor de imagens religiosas. Este ateliê teve alguns freqüentadores que se destacaram pela riqueza artística e pelas pesquisas científicas que originaram, como os estudos das obras de Fernando Diniz que vemos trabalhando na Il. 18.



Il. 18. O freqüentador Fernando Diniz modelando sua Estrela de oito pontas. Acervo fotográfico da SAMII

A STOR recebeu inúmeros pacientes receitados ou não, e esporádicos. Tendo seu número aumentado a partir de 1964, quando a STOR é instalada no interior dos hospitais Hospital Odilon Gallotti e Hospital Gustavo Riedel²⁷. Sobre o que Nise da Silveira diz:

Mesmo assim se confrontarmos a freqüência com o movimento geral hospitalar (passaram pelo Centro Psiquiátrico Pedro II em 1965 9.272 pacientes), verificaremos que estamos ainda muito longe de atingir percentagem satisfatória de doentes em tratamento ocupacional. Continuamos funcionando como amostra daquilo que poderia ser realizado.²⁸

A participação de Almir Mavignier como monitor foi fundamental para a organização dos ateliês, assim como na descoberta dos freqüentadores. Almir Mavignier nos conta sobre o início do ateliê de pintura:

Foi o serviço diário de 10 a 15 horas que me levou como pintor a trabalhar no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, de 1946 até novembro de 1951. É sobre esse período que escrevo aqui. A minha função no hospital era a de acalmar doentes agitados. O diretor Paulo Elejalde, porém, me encarregou de realizar projetos para jardins. Durante uma exposição de trabalhos manuais do serviço de praxiterapia, propus a sua diretora, Nise da Silveira,

²⁷ Em 1944 era chamado de Colônia Gustavo Riedel.

²⁸ SILVEIRA, N. **20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro**. Revista Brasileira de Saúde Mental, Rio de Janeiro, 1966, p. 87.

organizar um ateliê de pintura para os internados. A idéia veio de encontro a um antigo projeto seu.

O ateliê foi inaugurado no dia 9 de setembro de 1946. Estava organizado nas salas de um edifício central, situado entre quatro hospitais vizinhos, dos quais os internados eram conduzidos diariamente para pintar, trabalhando das 10h às 14h30.

Não era arte, senão terapia, que se buscava. Eu, como pintor, e não como psiquiatra, estava, porém, interessado nos artistas a descobrir, procurando-os nos pátios e nas enfermarias dos hospitais. Encontrei assim Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Lúcio e Raphael Domingues. Outros internados andavam livres, entravam no ateliê e participavam como Abelardo, Isaac Liberato e Arthur.

O meu próprio ateliê foi instalado no hospital, correspondendo à necessidade de colocar um pintor e não um guarda vigilante para dirigir a seção. Não havia aulas, senão conselhos técnicos, como água para aquarela e terebintina para óleo. Não havia reproduções ou revistas de arte, a fim de preservar a projeção de imagens do inconsciente. Os pintores trabalhavam profundamente concentrados, o que os afastava das influências recíprocas o trabalho diário contribuiu para a melhora técnica das pinturas. [...]

[...] Organizei o ateliê do Centro Psiquiátrico com pintor. Pude, portanto, reconhecer o talento do internado para pintar, pela sua sensibilidade ao misturar cores. Os primeiros quadros de Emygdio assinalaram esse talento, o que justificou-lhe comprar material a fim de que realizasse grandes telas. Eu o assistia respeitando sua liberdade de criação. A experiência do ateliê mostrou as fontes de criação que se encontram dentro, e não fora do artista. Esse conhecimento influenciou o meu trabalho, fazendo-me realizar uma pintura experimental e não comercial. O ateliê influenciou também a minha atividade pedagógica, no sentido de ajudar jovens artistas a encontrar a sua própria personalidade. Esse conceito me orientou como professor de pintura na Escola de Belas Artes em Hamburgo, de 1965 a 1990.

Os artistas do ateliê pintavam projetando imagens do inconsciente. Não trabalhavam como estudantes das escolas de Belas Artes, que se encontram ligados a uma arte tradicional.

Essa tradição se deixa reconhecer como “arte do consciente”, denominação que uso aqui para representar a família internacional de artistas. Os pintores do Engenho de Dentro não pertenciam a essa família. Suas obras fazem descobrir, na história da arte moderna do Brasil, um grupo de artistas incomparáveis, porque não foram influenciados por tendências estrangeiras.

Almir Mavignier (Hamburgo, 6 de julho de 1988) ²⁹

A experiência de prisão foi muito importante para que Nise compreendesse como a ociosidade num regime de cárcere pode levar uma pessoa à ruína psíquica. Ela tinha um olhar especial para os marginalizados e para os excluídos.

Os internos eram considerados esquizofrênicos crônicos, que ficavam abandonados e ociosos pelos pátios do hospital. Desses pátios e das enfermarias que foram descobertos e

²⁹ MAVIGNIER, A. **O início do ateliê de pintura.** In *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 247.

reunidos, por Almir Mavignier, nos ateliês da STOR. Foram pouco a pouco surgindo pessoas com uma excepcional capacidade de expressão, como Emygdio de Barros, Adelina Gomes, Raphael Domingues, Isaac Liberato, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Octávio Ignácio, dentre outros.

Em poucos meses, nos ateliês foi reunido material suficiente para se organizar uma exposição, sendo a primeira inaugurada em 22 de dezembro de 1946, no Centro Psiquiátrico Nacional, a qual foi logo transferida para o edifício-sede do Ministério da Educação, no centro do Rio de Janeiro. Causando grande interesse entre os críticos de Arte e o público em geral, ao contrário dos psiquiatras que pouco deram valor à mostra.

Em 31 de março de 1947, por ocasião do encerramento da exposição organizada por Nise da Silveira na Associação Brasileira de Imprensa e com o patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros, o crítico de arte Mário Pedrosa apresentou suas idéias na conferência *Arte, necessidade vital*. Suas palavras já apontavam os pressupostos que iriam apoiar a formulação do conceito de “Arte Virgem”.

As hipóteses que viabilizaram a formulação do conceito de “Arte Virgem” estão ligadas a fatos ocorridos no início do século XX, no campo das Artes, com o Movimento Impressionista, e no campo da psicanálise, com a elaboração do conceito de inconsciente por Freud. Em sua conferência *Arte, necessidade vital*, Pedrosa comenta estes fatos e mais a influência da Arte japonesa e africana sobre a Arte da Europa Ocidental, que juntos contribuíram para a liberação do domínio da tradição Renascentista sobre a expressão artística. A cultura européia entrou em contato com a cultura de outros povos e constatou que eles também produziam Arte. Portanto, a Arte deixou de ser privilégio da cultura européia ocidental, de ser somente produto das altas culturas intelectuais e científicas.

Criou na época a expressão “Arte Virgem” que enuncia uma arte livre de regras acadêmicas estabelecidas. Imaginou o “*Museu das Origens*” que reuniria as artes dos loucos, dos índios, dos negros e das crianças. Após o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978, Pedrosa sugeriu que fosse feito um Instituto de Arte com quatro núcleos: o Museu do Índio, o Museu do Negro, o Museu das Artes Populares e o Museu de Arte Moderna.³⁰

Mário Pedrosa, conhecido pelos seus ideais políticos e por seu entendimento de Arte como um exercício experimental de liberdade, para referendar os frequentadores dos ateliês como artistas plásticos, travou uma luta conceitual, ideológica e política com os defensores do

³⁰ MELLO, L.C. **Flores do Abismo**. In *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 40.

acesso restrito ao Campo das Artes, apenas por uma elite ligada às academias. Estes viam os loucos como pessoas embrutecidas e incapazes de se expressarem por meio da Arte. Ele valorizou o trabalho desenvolvido por Nise da Silveira e testemunhou o surgimento de verdadeiros artistas naqueles ateliês de recursos tão precários e em 1947 escreveu no jornal *Correio da Manhã*:

O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artista entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios. Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta da psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrá-las. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte.³¹

O crítico de arte francês e primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Leon Degand, em 1949, após visita ao ateliê de pintura da STOR, fica impressionado com a qualidade das obras ali produzidas e propõe que seja realizada uma exposição em São Paulo. A exposição foi organizada por ele e Mário Pedrosa, intitulada de *9 artistas de Engenho de Dentro*, e foi inaugurada em 12 de outubro de 1949, com grande repercussão na imprensa e junto ao grande público. Emygdio era um dos nove artistas dessa exposição. No prefácio do catálogo, Nise escreve:



Il. 19. Almir Mavignier, Sra. Leon Degand, Emygdio de Barros e Nise da Silveira em 1948, no Centro Psiquiátrico Pedro II. Acervo fotográfico SAMII

O diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo visitou o estúdio de pintura e escultura do Centro Psiquiátrico do Rio e não teve dúvida em atribuir valor artístico verdadeiro a muitas das obras realizadas por homens e mulheres aí internados. Talvez esta opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de

³¹ PEDROSA, M. Rio de Janeiro: Jornal *Correio da Manhã*, 7 fev. 1947.

legítimos artistas – que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana.³²

A exposição deu início a uma grande polêmica cujos debates se deram na imprensa entre Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito³³ sobre as obras terem ou não valor artístico. Em 22 de dezembro de 1949, Campofiorito escreve em *O Jornal*:

[...] A nossa opinião sobre esses desenhos e essas pinturas é de que são medíocres demonstrações artísticas que trazem as fraquezas de obras casuais, improvisações inconsistentes, deficientes todas dessas condições de inteligência e razão que deve marcar a criação artística. [...] De excepcional aí só existe o resultado obtido com o definido tratamento terapêutico, que positivamente representa um humano benefício para estas infelizes criaturas.

Que é combatido veementemente por Mário Pedrosa em seu artigo no jornal carioca *Correio da manhã*, em 14 de dezembro de 1949:

[...] Todo o trabalho da Doutora Nise da Silveira constituiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista, ao mesmo tempo. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação e, na realidade, respondeu antecipadamente àquele crítico, quando, comungando da opinião vulgar, julga que os loucos, são “*seres embrutecidos*” confundidos numa só categoria desprezível de “*débeis mentais*”.

De qualquer modo para nós, eles continuam a ser “*formidáveis artistas*”. E desafiamos, quem diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário. Estamos mesmo dispostos a comparecer a um tribunal de críticos e especialistas, para aí sustentar, de pés juntos, ser Raphael um artista da sensibilidade de um Matisse ou de um Klee, e que o *Municipal* de Emygdio, por exemplo, é uma tela que, pela força de expressão, o sopro criador, a atmosfera especial e o arranco da imaginação, não tem talvez segunda na pintura brasileira.

Mário Pedrosa visitava os ateliês de pintura periodicamente, e gostava de observar os freqüentadores se expressando. Costumava visitar Emygdio de Barros e Raphael Domingues

³² SILVEIRA, N. **20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro**. *Revista Brasileira de Saúde Mental*, 1966, p. 108.

³³ Quirino Campofiorito, além de crítico de arte do “Diário da Noite”, era pintor, desenhista e ilustrador gráfico, além de ter sido docente na Escola Nacional de Belas Artes.

quando ficavam com seus familiares, sempre em companhia de Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Ivan Serpa.

A produção dos ateliês foi de extraordinário valor artístico e científico, e deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurado em 1952, como Centro de Estudos e de Pesquisas, um lugar onde as obras fossem acondicionadas adequadamente para servirem de objeto para vários campos do saber.

Na Coleção Museus Brasileiros II, livro lançado pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), no Rio de Janeiro em 1980, Mário Pedrosa escreve:

Ali, com efeito, se foram reunindo ao acaso todo um grupo de enfermos - esquizofrênicos - tirados do pátio do hospício para a seção terapêutica, desta para o ateliê, do ateliê para o convívio, onde passou a gerar-se o afeto e o afeto a estimular a criatividade. A grande descoberta foi a formação ou a revelação ao longo dos anos de personalidades extraordinárias que nasceram do convívio que para eles se abriu, e cujas obras constituem já agora um patrimônio cultural da nação brasileira.³⁴

Pouco a pouco as obras do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, receberam reconhecimento de seu valor artístico e científico. As imagens organizadas em série foram objeto de pesquisas dos grupos de estudo organizados por Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente e em sua casa.

Luiz Carlos Mello relata que “as imagens produzidas no ateliê levantavam questões, interrogações que não encontravam respostas na formação psiquiátrica acadêmica. Essas questões impulsionaram Nise para a busca de conhecimento e aprofundamento dos processos que se desdobravam no interior daqueles indivíduos, revelados através das imagens e símbolos. Essas pesquisas, contrariamente à visão psiquiátrica predominante, nunca procuraram descobrir patologia nesta produção, mas penetrar nas dimensões e mistérios dos processos do inconsciente. As imagens constituem material sadio, universal e muitas vezes sua compreensão se faz através da pesquisa comparada com as histórias da religião e da arte, mitologia, etc. numa verdadeira arqueologia da psique.”³⁵

Segundo Nise, “os internados em hospitais psiquiátricos que têm o recurso de usar a linguagem plástica como meio de expressão, os *artistas brutos*, os marginais de vários

³⁴ PEDROSA, M. **Coleção Museus Brasileiros II**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p. 11.

³⁵ MELLO, L.C. **Flores do Abismo**. In *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 200, p. 40.

gêneros e de várias artes, constituem uma enorme família. A marginalidade é um fenômeno universal”.

Jean Dubuffet num texto de 1948 nos diz:

Entre as obras mais interessantes que encontramos, algumas são de autoria de homens considerados doentes mentais internados em estabelecimentos psiquiátricos. É natural que as pessoas privadas de ocupação e de prazeres mostrem maior tendência (o que, aliás, também acontece com os prisioneiros) do que outros a realizar, por intermédio de uma atividade artística, festas para seu próprio gozo. A idéia rígida que se têm, em geral, sobre a saúde do espírito e a loucura nos parece baseada em distinções freqüentemente arbitrárias [...] Pretendemos, por conseguinte, ver com os mesmos olhos e sem estabelecer categorias especiais os trabalhos de autores reputados sãos ou reputados doentes.³⁶

Nessas obras, realizadas por pessoas tão especiais, encontramos em muitos casos representações do mundo externo (paisagens), em outros, representações onde mundo externo e mundo interno se misturam. Mas em sua grande maioria, essas obras revelam uma acentuada predominância do mundo interior. Mas sempre apresenta a realidade vivenciada, experimentada.

Segundo pesquisa inglesa, o homem fala mais de 10 mil línguas diferentes, mas a base mais profunda do homem é universal, e pode ser expressa por meio das imagens do inconsciente. Nos esquizofrênicos, essas imagens invadem a consciência de forma avassaladora e de maneira desordenada.³⁷

Por isso, devem ser valorizadas as atividades expressivas no tratamento terapêutico, podem revelar, através de extraordinárias produções, os ricos arquivos da psique.

Estudos comprovam que poucas pessoas são dotadas de sensibilidade para pintar formas esteticamente admiráveis, sejam elas “loucas” ou ditas normais. Centenas de clientes passam pelos ateliês de pintura, no entanto só alguns se sobressaem, mas terapêuticamente a maioria se beneficia com estas práticas.

³⁶ DUBUFFET, J. **Noticies sur la Compagnie de l'Art Brut**, 1948. Apud MELLO, L.C. **Flores do Abismo**. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 42.

³⁷ MELLO, L.C. **Flores do Abismo**. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 42.

A necessidade de plasmar imagens e de se expressar pode ser observada nos muros e nas paredes dos hospitais psiquiátricos feitas pelos doentes, podendo-se afirmar *a Arte uma necessidade vital* (1949), como bem colocou Mário Pedrosa.

Muitos frequentadores dos ateliês de pintura faziam desenhos pelas paredes do hospital, ou em pedaços de papel higiênico, guardados sob o colchão da cama como grandes segredos, ou em velhos lençóis encontrados no lixo. Demonstrando quão enorme era sua vontade e necessidade de expressar, encontrando muitas variáveis como suporte para as suas criações, qualquer elemento ou qualquer suporte poderia receber esse universo de signos, símbolos e significados, ao mesmo tempo singular e universal.

As obras produzidas nos ateliês da STOR são de extrema originalidade e alguns possuem grande valor estético, não tendo seus autores nenhuma formação acadêmica, possuem a soltura em relação a tempo e espaço, pois são isolados do convívio social. Seus autores produzem com recursos escassos, criam obras de Arte surpreendentes, revestidas de autenticidade. Trazem para as suas criações a possibilidade de visualizar o invisível, fazem emergir conteúdos arquetípicos, mitológicos, criando uma nova forma de se relacionar, de se comunicar, acessando seus arquivos de vida, de sentimentos e de emoções, por meio das imagens vindas do inconsciente ou do mundo primordial, como chamaria Merleau-Ponty³⁸.

Estes artistas, homens e mulheres vivenciaram grandes sofrimentos isolados pela psiquiatria do mundo, do convívio familiar e social. Rotulados pela ciência como seres embotados afetivamente e embrutecidos, e não compartilhavam seus sentimentos, com a Arte tiveram liberdade e ousadia para externar as emoções ocultas, na alma e no inconsciente

O acervo do Museu de Imagens do Inconsciente é rico em material imagético, o que dificultou muito a escolha do autor e qual o recorte de sua obra que eu faria. São imagens belíssimas, criadas por pessoas comuns que nunca tiveram contato com a Academia nem com a História da Arte.

Escolhi o frequentador Emygdio de Barros por ter experimentado a internação hospitalar antes e depois da criação da STOR e por sua coleção riquíssima, diversificada quanto aos conteúdos.

³⁸ Filósofo francês **Maurice de Merleau-Ponty** (1908-1960) dedicou parte de sua obra a reflexões sobre o que chamou de consciência perceptiva, complementar à consciência representativa. Segundo Merleau-Ponty, a percepção é sempre consciência perceptiva de alguma coisa e nela não se pode separar o sujeito e o objeto, considerando sempre o ser numa visão ontológica. O pensamento de Merleau-Ponty se encontra marcadamente influenciado pela fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938). **Literatura e leitura**. Disponível em: < <http://urs.bira.nom.br/autor/ursb/ed000178.htm> >. Acesso 22 jan. 2009.

2.3 QUEM ERA EMYGDIO DE BARROS

Foi importante para este estudo a minha condição de pesquisadora no Museu de Imagens do Inconsciente desde 2002. Participar da dinâmica do Museu e de seus ateliês foi fundamental para aprimorar meu olhar de arte terapeuta e de artista plástica. O convívio diário com os freqüentadores ampliou o conhecimento sobre este estado de ser, confirmando tratar de pessoas muito sensíveis que tiveram a oportunidade de encontrar na Arte o meio para expressar suas experiências de vida, suas angústias, seus dramas e seus sentimentos.

Como já disse, além da possibilidade de estabelecer uma relação terapêutica e de amizade com os clientes do Museu, foi fundamental conviver com os funcionários e como colaboradora participar de muitos projetos lá desenvolvidos. Participei da organização de textos e imagens para algumas publicações, como a Fotobiografia *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde* de Luiz Carlos Mello (no prelo), *Nise da Silveira* (série encontros Editora Azougue), catálogos das exposições do Museu de Imagens do Inconsciente em 2005 e em 2008/2009 realizadas no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Fiz parte também do projeto de organização, catalogação, higienização e acondicionamento dos arquivos pessoais de Nise da Silveira, que possibilitou um maior contato com todo o material impresso, manuscritos e correspondências reunidos desde a década de 1950 até sua morte em 1999. Desenvolvi essas pesquisas ao lado de Luiz Carlos Mello, atual diretor e curador do Museu, com quem aprendi muito sobre o trabalho de Nise e sobre as obras do Museu de Imagens do Inconsciente – uma especialização em Nise da Silveira. Lula, como é tratado por todos, trabalhou como assistente de Nise por 26 anos (Il. 20). Com ela desenvolveu muitas pesquisas sobre as obras ali produzidas, principalmente a busca de paralelos na Mitologia, na Alquimia, na História da Arte



Il. 20. Nise da Silveira e Luiz Carlos Mello analisando as séries de imagens produzidas no Museu de Imagens do Inconsciente.

Acervo fotográfico SAMII

e na própria História da Humanidade. Esse trabalho foi chamado de Arqueologia da Psique. O estudo destes temas encontrou paralelos que se tornaram o fio condutor para a compreensão de muitos processos psíquicos, como o Mito de Dafne para o caso Adelina Gomes, O Mito de Mithra para obras de Carlos Pertuis, Adoração ao Sol para uma obra de Emygdio de Barros dentre muitos outros.

Esse trabalho ao lado de Lula possibilitou meu acesso aos arquivos e aos livros da biblioteca do Museu, enriquecida pelos livros da biblioteca particular de Nise da Silveira. Além disso, para desenvolver essa pesquisa tive como fonte um vasto material de imprensa, publicações de Mário Pedrosa e Nise da Silveira, catálogos de exposições das obras do Museu, documentários e depoimentos em vídeo, e prontuários médicos, que, por questão de ética, foram respeitados.

A partir deste material sabe-se que Emygdio nasceu em 1895 no Estado do Rio de Janeiro. Era o filho mais velho. Tinha um único irmão. Sua mãe sofria de distúrbios mentais; os filhos tinham somente a lembrança dela isolada num quarto, excluída da vida familiar. Emygdio foi uma criança triste e tímida. Desde a infância revelou habilidade manual fora do comum, construindo com velhas caixas e pedaços de madeira brinquedos que surpreendiam a todos.

Na escola primária e no curso secundário foi sempre o primeiro da classe. Fez o curso técnico de torneiro mecânico e ingressou no Arsenal de Marinha. Destacando-se pela qualidade do seu trabalho, foi para a França em missão militar chefiada pelo General Leite de Castro³⁹ em 1922, onde permaneceu durante dois anos. Ao regressar teria encontrado a mulher que amava noiva de seu irmão, e a partir de então deixou de freqüentar o emprego, passando a andar pelas ruas, sem destino, até tarde da noite, ou a entrar nas igrejas, onde ficava horas inteiras de pé, imóvel, olhos fixos. Por apresentar atitudes características de esquizofrenia, foi internado pela primeira vez em 25 de junho de 1924 no Serviço Nacional de Saúde Mental, na Praia Vermelha, na seção militar. Este era o recurso terapêutico da época, e Emygdio aceitou resignadamente a decisão da internação hospitalar.

Em janeiro de 1925 recebeu alta e voltou a trabalhar como torneiro mecânico no Arsenal de Marinha, mas permanece apenas dois meses, ficando sob licença médica.

Em 1931, inconformado com o casamento de seu irmão com a mulher que amava, se descontrolou em casa, e foi levado para uma delegacia e de lá transferido para o Pavilhão de

³⁹ Foi Ministro da Guerra no governo de Getúlio Vargas. Fonte: Fundação Getúlio Vargas.

Observação do Instituto de Psicopatologia⁴⁰. Sua segunda internação, sendo pouco tempo depois transferido para a Seção Pinel, e finalmente internado na Seção Calmeil no Hospital Nacional de Saúde Mental.

O Pavilhão de Observação foi criado através do artigo 26 do decreto nº 896 de 26 de junho de 1892, seu funcionamento era em um prédio anexo ao Hospício Nacional de Alienados. Funcionava como porta de entrada da instituição, sua finalidade era de ser o local onde se identificariam e classificariam as doenças mentais, ficando ainda sob a responsabilidade do médico Henrique Roxo, doentes da clínica psiquiátrica e de moléstias nervosas da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Este pavilhão foi criado com o objetivo de receber os novos pacientes – miseráveis e indigentes - enviados pela polícia, os mais pobres eram enviados para a Seção Pinel. A obrigatoriedade de um uniforme padronizado, assim como permanecer em quartos coletivos, e outras práticas, anulavam o indivíduo e sua identidade, que se fixariam unicamente em sua condição de interno, pois as regras institucionais substituíam as regras sociais. Os mais abastados eram chamados de pensionistas, porque pagavam pela sua internação, eram estabelecidos na Seção Calmeil e podiam usar suas próprias roupas e ter acesso à biblioteca.

Quando internado, em 1931, Emygdio foi descrito como possuidor de estatura mediana, tipo franzino, mau estado de nutrição. Suas respostas eram precisas, algumas vezes incoerentes e mostrava-se reticente e indiferente aos fatos relativos à sua família. Possuía atenção regular, percepção falha, afetividade e iniciativa reduzidas. Encontrava-se desorientado no tempo e no meio. Recebendo o diagnóstico de esquizofrenia hebefrênica⁴¹. Segundo relatos suas maneiras eram suaves, embora às vezes fosse acometido de alucinações auditivas, que o agitavam e o fazia gritar em resposta ao que ouvia. Alternava períodos de calma e de excitação, declarava não ter mais inimigos. Era arisco, andava muito pelos corredores, às vezes falava sozinho, reclamava exigindo sua saída. Quando passava a fase, apresentava tristeza, depois entrava num período de tranqüilidade, e se isolava dos demais.

⁴⁰ Cf. **Cronologia da Memória da Loucura**. Disponível em:

< <http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/retratos06.html> >. Acesso em: 21 fev. 2009.

⁴¹ A **hebefrenia**, que vem de Hebis, deusa da juventude em grego, caracteriza-se pelo comportamento pueril, risos imotivados, desagregação do curso do pensamento (o não falar coisa com coisa) a aparência descuidada e muitas vezes agressiva. Essa forma se inicia, usualmente, entre os 15 e os 25 anos e tende a ter um prognóstico pobre devido ao rápido desenvolvimento dos sintomas “negativos” (embotamento afetivo e a perda da vontade). Nesses casos os delírios e as alucinações são fugazes e fragmentários e o comportamento irresponsável e imprevisível. O afeto inadequado acompanha-se de risadinhas, caretas, maneirismos, brincadeiras e queixas hipocondríacas. O pensamento, por estar desorganizado, aparece como um discurso repleto de divagações e incoerências. **A saúde de adolescentes e jovens**. Disponível em: <http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/multimedia/adolescente/textos_comp/tc_11.html>. Acesso em: 20 dez. 2008.

No início de 1944 foi transferido para o Hospital Gustavo Riedel em Engenho de Dentro. Com o correr dos anos, sua atitude tornou-se de humilde aceitação da vida hospitalar. Ajudava na enfermagem em atividades de tipo doméstico, obedecendo sempre às ordens de enfermeiros e guardas. Verificou-se posteriormente que, muitas vezes, fazia trabalhos superiores às suas forças, como levar sobre a cabeça enormes trouxas de roupa suja para a lavanderia.

Em uma entrevista concedida à Márcia Guimarães no *Jornal Rio Artes*, Nise da Silveira conta sobre Emygdio:

O que fazia Emygdio antes de começar a pintar? Isso, pra mim, é um dos problemas mais importantes da psiquiatria. Emygdio estava internado há 23 anos. E como era uma pessoa frágil, pura, obediente, os enfermeiros empurravam sempre trabalhos mais pesados para ele, como sempre faziam com esses doentes. Emygdio levava trouxas de roupa das enfermarias para a lavanderia, e um dia, um monitor o levou até o ateliê de pintura sem autorização. Os doentes vinham do hospital para o ateliê sempre com autorização médica, porque diziam que fugiam e tal e coisa. Então eu disse ao monitor:

- Hernani, você pode me criar um problema trazendo uma pessoa sem autorização.

E o monitor Hernani Loback me deu esta resposta lapidar, que nenhum psicólogo ou psiquiatra saberia dar:

- Eu o trouxe porque já faz dias que, quando vou buscar os outros que têm autorização, noto no canto do olho deste doente a vontade de vir também.

Diante disso, baixei a cabeça. Saber ler no canto do olho de um esquizofrênico não é pra qualquer pessoa não. Nem psiquiatra, nem psicólogo, nem sábio de qualquer espécie. Em seguida, procurei o psiquiatra do Emygdio para dar uma satisfação da vinda dele para o meu ateliê. E ele me disse:

- Se quiser autorização, eu dou, mas não adianta nada porque ele já está há 23 anos internado, em estado de decadência psicológica muito profunda, e não vai fazer nada que preste.

A expressão do médico para referir-se a Emygdio foi "um crônico muito deteriorado". E esse "crônico muito deteriorado" pega no pincel e faz uma pintura que Mário Pedrosa e Ferreira Gullar⁴² acham que é de um gênio. Aí você tem diante de si um problema muito sério, para todos aqueles que se interessam pela psique humana. Como a criatividade pode se manter viva durante tanto tempo, sem nenhuma solicitação de ordem afetiva? Que fenômeno fantástico é esse da psique humana? A questão da criatividade é universal e não apenas do domínio da psiquiatria.⁴³

⁴² Ferreira Gullar, pseudônimo do maranhense José Ribamar Ferreira, poeta, crítico de arte, biógrafo, ensaísta e memorialista brasileiro. Fez parte do movimento neoconcretista. GULLAR, F. **Nise da Silveira: uma Psiquiatra Rebelde**. Rio de Janeiro: Editora Relume-Dumará, 1996.

⁴³ SILVEIRA, Nise da. **O Inconsciente é um Oceano**. *Jornal Rio Artes*, ano 2, nº 10. Rio de Janeiro, junho de 1993. Entrevista concedida a Márcia Guimarães.

Então, em fevereiro de 1947, após 23 anos de internação, graças a sensibilidade do monitor Hernani Loback, Emygdio foi aceito na STOR. Começou a frequentar a oficina de encadernação, mas logo demonstrou interesse pela pintura.

Apesar dos longos anos de internação em condições adversas e sem nunca haver pintado antes, seu trabalho atinge desde o início alto nível artístico, revelando um grande talento. Mas sempre se esquivava às comunicações interpessoais. Espontaneamente não se dirigia a ninguém. Quando solicitado, respondia em termos breves e logo se fechava em seu silêncio.

Em 1949, foge do hospital, é encontrado por um funcionário da STOR, alega que foi rever sua antiga casa. No Natal deste mesmo ano Emygdio pede um guarda-chuva de presente. Na ocasião tal pedido é interpretado por Nise da Silveira como um desejo de sair do hospital e o guarda-chuva seria uma defesa para se proteger do mundo extramuros.

Em 1950, Emygdio recebe a visita da pintora Djanira. Desagrada-o o fato de ter sido apresentado como pintor, pois se considera apenas um operário. Ainda neste ano, por manifestar esse desejo, ele vai trabalhar na Central do Brasil como mecânico na oficina. Saía diariamente acompanhado pela monitora, mas depois de tantos anos afastado não se adaptou bem ao serviço e teve que abandoná-lo. Nessa época Nise da Silveira chamou seu irmão para estudar a possibilidade de sua saída da internação no hospital. Contudo, seu irmão apresentou-se temeroso, e achou praticamente impossível, pois sua mãe também havia “enlouquecido”.

Nesse mesmo ano as obras de Emygdio são expostas no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), esta exposição foi organizada por Mário Pedrosa, onde vendeu apenas 01 quadro, o que decepcionou a família que esperava bons resultados financeiros.

Emygdio teve alta em 1951 e foi morar durante muitos anos com um tio na região de Teresópolis, e se adaptou muito bem na vida do campo. Teve a companhia da monitora do ateliê nos primeiros dias na região serrana, que trouxe obras dessa época para a STO (1957). Com a morte deste parente, ele foi morar com seu irmão, com quem o relacionamento era difícil, desde os tempos de juventude.

Confrontando novamente com sua antiga problemática, volta a ser internado em 1965. Faz alguns trabalhos no Hospital Gustavo Riedel, pois por estar muito deprimido se recusa a frequentar a STOR.

Suas obras, desmentindo os preconceitos dominantes na psiquiatria, foram desde logo aceitas no mundo da Arte. Mário Pedrosa, Abraham Palatnik entre outros, visitavam-no freqüentemente. Mesmo quando saiu do hospital (1950) para residir com seu tio em Teresópolis (RJ), por algum tempo, continuaram a levar-lhe estímulo e material de pintura.

Anos mais tarde, para evitar que fosse transferido para a Colônia Juliano Moreira, Emygdio passa a residir numa clínica geriátrica, onde era visitado por funcionários do Museu, que levavam material de pintura para ele. Mas se recusava terminantemente a pintar ali, dizendo que só o faria no ateliê do Museu:

O importante não é só pintar, é ter idéias para pintar.
Aqui na clínica eu não tenho idéias para pintar.
Só no Museu.⁴⁴

Volta a freqüentar regularmente o Museu de Imagens do Inconsciente, onde pinta até o seu falecimento em 5 de maio de 1986 aos 92 anos. Deixou no acervo do Museu um legado de cerca de três mil e trezentas obras.

Como afirmei na introdução considero a Arte como um dos meios usados pelo homem para contar sua percepção do mundo e das coisas experienciadas. Sendo o estilo e o tema particulares, fazendo com que as narrativas sejam diferentes umas das outras. Tomando as pinturas de Emygdio de Barros como objeto de estudo, podemos ter uma compreensão mais clara sobre o autor e de sua relação com o mundo.

A mudança da forma de tratamento dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional foi fundamental para que a criatividade fosse ativada. Nise da Silveira determinou que a regra de conduta entre monitores e freqüentadores da STO fosse de disponibilidade e hospitalidade, onde eles se sentissem acolhidos e confortáveis para poderem ser produtivos e criativos. Acredita-se que os vínculos sejam criados na relação permanente, onde existe **respeito** e onde o indivíduo é valorizado, e tendo sua intimidade preservada e promovendo a socialização dessas pessoas separadas pelos mistérios de suas mentes. O ateliê torna-se um lugar de **afeto**, onde os **tempos** e os **espaços** individuais são respeitados.

Nise da Silveira, em seu livro *Imagens do Inconsciente*, expõe como “era surpreendente verificar a existência de uma pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada. Apesar de nunca haverem pintado antes da doença, muitos dos freqüentadores do atelier, todos esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação da criatividade imaginária, que resultava na produção de pinturas em número

⁴⁴ SILVEIRA, N. **O mundo das Imagens**. São Paulo: Ática, 1992. p. 80.

incrivelmente abundante, num contraste com a atividade reduzida de seus autores fora do atelier, quando não tinham mais nas mãos os pincéis”.⁴⁵

As experiências do espaço cotidiano deram origem a diferentes vivências do espaço, narradas por meio das imagens que surgiram nesses ateliês.

Conforme disse na introdução, é fundamental que se compreenda como a Arte assume o papel de linguagem, traduzindo o sentido dado às experiências que a pessoa viveu, por meio de sua percepção de mundo e com o tempero de seu mundo imaginário.

Portanto, no próximo capítulo, **A Arte e A Expressão**, reuni os seguintes estudos para que pudéssemos ter a compreensão sobre a linguagem como forma de expressão: a linguagem e a estruturação simbólica, segundo Jung e Cassirer que as considera como elementos que compõe a cultura, a concepção da evolução da expressão com o estudo comparativo entre a evolução expressiva do Homem com a evolução expressiva do indivíduo; as mudanças paradigmáticas na Arte, particularmente na segunda metade do século XX, considerando o olhar fenomenológico de Merleau-Ponty.

A linguagem expressa o sentido atribuído à experiência do indivíduo enquanto ser vivo no mundo. Existe uma necessidade vital do ser humano de se comunicar, e a Arte é um dos instrumentos que ele pode empregar. Segundo Herbert Read “definimos a Arte como o esforço da humanidade para lograr uma integração com as formas básicas do universo físico e com os ritmos orgânicos da vida”.⁴⁶

Emygdio frequentou o Museu até sua morte, deixando uma produção de alta qualidade estética, que comprova a preservação da atividade criadora e a possibilidade de conexão entre mundo interno e externo, apesar dos longos anos de internação em condições adversas.

⁴⁵ Id. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981, p.80.

⁴⁶ **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/492804/Sir-Herbert-Read>>. acesso 20 jan. 2009.

3 A ARTE E A EXPRESSÃO

Como já foi dito, Emygdio de Barros apresenta imagens de seu mundo cotidiano mesclado com elementos de seu mundo inconsciente. Em algumas obras percebemos elementos simbólicos de seu cotidiano árido, sombrio e fechado para a vida, representando o insólito, o cruel, a arquitetura fria do hospital psiquiátrico, as enfermarias, as grades, as janelas fechadas. Em outras obras traz momentos de encantamento e de vida em abundância, com imagens luminosas, de paz e harmonia. E em outras imagens, visões com influência das forças avassaladoras do inconsciente.

Um dos estudiosos que pesquisou o inconsciente e suas questões foi o psiquiatra C. G. Jung⁴⁷, que após muitas observações de seus clientes, chegou à formulação do conceito de inconsciente coletivo. “Foi a freqüente reversão, na esquizofrenia, a formas arcaicas de representação, que me fez primeiro pensar na existência de um inconsciente não apenas constituído de elementos originariamente conscientes, que tivessem sido perdidos, porém possuindo um estrato mais profundo, de caráter universal, estruturado por conteúdos tais como os motivos mitológicos típicos da imaginação de todos os homens”.⁴⁸

Considerando a Arte como uma forma de expressão e de comunicação, busquei o entendimento de como ambas se desenvolvem no homem e como o ato de expressar é inerente à espécie humana. Cada indivíduo cria sua idéia de mundo a partir de suas experiências. A Arte carrega elementos do próprio autor, do meio em que ele vive e de sua época. O homem encontra na Arte, nos mitos e nas religiões, formas para expressar as suas mais profundas emoções.

Conforme Cassirer⁴⁹ o principal objeto de estudo das ciências relativas ao homem e sua cultura consiste na origem das funções simbólicas. O homem é compreendido, nesta acepção, fundamentalmente, como um animal simbólico, uma vez que todas as suas atividades podem ser definidas, em última instância, como criações de símbolos. Mito,

⁴⁷ Psiquiatra suíço **Carl Gustav Jung** adota postura empirista, com uma abordagem fenomenológica do fato psíquico. Criador da psicologia analítica e reconhecido como um dos sábios do século xx, Jung deixou significativas contribuições científicas para o estudo e compreensão da alma humana. Sua obra reflete profundo interesse pelas questões espirituais, enquanto fenômenos psíquicos. CLARKE, J. J. **Em busca de Jung**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993, p. 45.

⁴⁸ JUNG, C. G. **Collected Works**. vol. 03. New York: Princeton University Press, 1970. p. 261.

⁴⁹ Filósofo alemão **Ernest Cassirer** (1874-1945) é considerado um dos mais importantes representantes do neokantismo. Uma das mais importantes contribuições de Cassirer reside em seus estudos da cultura e da linguagem humana, de modo a elaborar as bases de uma antropologia filosófica. **Literatura e leitura**. Disponível em: < <http://urs.bira.nom.br/autor/ursb/ed000143.htm> >. Acesso 22 jan. 2009.

Linguagem, Arte e História são modalidades de simbolização analisadas por este pensador, de modo a mostrar como, através de diferentes maneiras de simbolizar, o homem constrói sua cultura. Pode-se dizer que o símbolo surge como estruturação das relações do indivíduo com o mundo e com sua comunidade.

Quando analisamos as imagens pintadas por esquizofrênicos, percebemos que acontece a invasão do campo do consciente por conteúdos do inconsciente pessoal e do inconsciente coletivo, como compensação ou como respostas arcaicas ao drama vivido no presente pelo indivíduo.

De acordo com Nise da Silveira, “Jung estuda a correlação entre arquétipos e instintos, pois, diz ele, “não há instintos amorfos, cada instinto desenvolve sua ação de acordo com a imagem típica que lhe corresponde. Esses esquemas de funcionamento são muito evidentes nos animais. No homem as coisas se complicam, dada a intervenção da consciência”.⁵⁰ “Jung oferecia novos instrumentos de trabalho, chaves, rotas para distantes circunavegações. Delírios, alucinações, gestos, estranhíssimas imagens pintadas ou modeladas por esquizofrênicos, tornavam-se menos herméticas se estudadas segundo seu método de investigação. E também não lhe faltava o calor humano de ordinário ausente nos tratados de psiquiatria”.⁵¹

Alguns autores consideram a principal causa do desenvolvimento da espécie humana a evolução do cérebro. E que o homem guarda em arquivos de seu cérebro vestígios das diferentes etapas da evolução da humanidade. Os lugares mais profundos do cérebro foram os primeiros a se desenvolver e são os que estão relacionados aos instintos, e é lá que estão guardados os vestígios do que foi a vida psíquica da história humana na fase animal. A utilização do cérebro foi se ampliando espaço a espaço, até atingir a região onde se aloja a consciência. Entretanto, a maior parte da vida psíquica continua povoar as sombras, o lado desconhecido, o inconsciente, que por sua vez tem grande influência sobre o indivíduo.

Para Herbert Read “a Arte foi, e ainda é, o instrumento essencial para o desenvolvimento da consciência humana. As Artes Plásticas seriam tipos de atividades que permitiriam ao homem proceder ao reconhecimento e à fixação das coisas significativas, tanto nas suas experiências externas quanto nas internas”.⁵² E o historiador francês René Huyghe vê na origem da Arte a expressão do esforço para distinguir o que pertence ao campo pessoal e o que pertence ao coletivo. “Na sua origem, a Arte seria um meio de apreensão daquelas coisas

⁵⁰ SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982, p. 101-103.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² READ, H. **Icon and Idea**. Cambridge: Harvard University Press, 1955, p. 17.

e grupos de coisas significativas e úteis para o homem arcaico. Um meio de retirá-las do bombardeio estonteante de sensações óticas”.⁵³

Já Jung, para apreender as imagens-instinto, tomava com ponto de partida uma imagem de sonho ou fantasia, solicitava a seu analisando desenvolver livremente o tema trazido pela imagem. Para isso utilizava vários recursos - a dramatização, o diálogo, a dança, a pintura, o desenho. Por meio desse método onde se conjugam “imagem e ação”, Jung descobriu o desdobramento de um processo inconsciente – o processo de “individuação”, que é o próprio eixo de sua psicologia.⁵⁴

“Individuação” foi um termo adotado por Jung através do filósofo Schopenhauer⁵⁵, porém reporta-se a Gerard Dorn⁵⁶, um alquimista do século XVI, ambos falavam do princípio de individuação. Jung aplicou-o à psicologia. Ele usou o termo “individuação” para denotar o processo pelo qual uma pessoa se torna “in-dividual”, isto é, a pessoa se torna uma unidade indivisível ou um todo.⁵⁷ “A individuação não exclui o mundo, mas aproxima o mundo do invólucro da *persona*⁵⁸, por um lado, e do poder sugestivo de imagens primordiais, pelo outro”.⁵⁹

Quando se trabalha com psicóticos tudo parece ser mais complexo. Imagens e correspondentes impulsos arcaicos invadem o consciente de maneira caótica. Estes impulsos se apresentam em estado bruto, desordenados e fragmentados, não se diferenciando na indivíduo”. Ainda: “O objetivo da individuação é nada menos que despír o *self*⁶⁰ dos falsos essência dos conteúdos sobre os quais indivíduos normais são capazes de um trabalho de comparação. Observando as obras do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, pude

⁵³ HUYGHE, R. *L'Art et l'ame*. Paris: Flammarion, 1960, p. 57.

⁵⁴ SILVEIRA, N. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982, p. 101-103.

⁵⁵ **Arthur Schopenhauer** filósofo alemão do século XIX da corrente irracionalista. Sua obra principal é *O mundo como vontade e representação*. Introduziu o Budismo e o pensamento indiano na metafísica alemã. Também combateu fortemente a filosofia hegeliana e influenciou fortemente o pensamento de Friedrich Nietzsche. MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Buenos Aires: Sudamericana, 1958. p. 1209.

⁵⁶ **Gerhard Dorn** [1530-1584] filósofo belga, alquimista, médico. Os escritos de Dorn despertaram grande interesse em Jung, o suficiente para que ele levasse os principais escritos com ele quando viajou para a Índia em 1928. Dorn é uma das fontes sobre alquimia mais citadas por Jung. Disponível em:

< <http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Gerard-Dorn> >. Acesso em: 21 jan. 2009.

⁵⁷ JUNG, C. G. **Collected Works**, parágrafo 490. New York: Princeton University Press, 1970.

⁵⁸ O termo **persona** deriva da palavra latina para máscara usada por atores na época clássica. Daí, *persona* refere-se à máscara ou face que uma pessoa põe para confrontar o mundo. A *persona* pode se referir à identidade sexual, um estágio de desenvolvimento (tal como a adolescência), um *status* social, um trabalho ou profissão. Durante toda uma vida, muitas *personas* serão usadas e diversas podem ser combinadas em qualquer momento específico. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/persona.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

⁵⁹ JUNG, C. G. **Collected Works** 7, parágrafo 269. New York: Princeton University Press, 1970.

⁶⁰ Para Jung “O *self* não é somente o centro, mas também a circunferência total que abrange tanto o consciente como o inconsciente; é o centro dessa totalidade, como o ego é centro da mente consciente” (Collected Works 12, parágrafo 444. New York: Princeton University Press, 1970).

observar que os psicóticos são definitivamente capazes de trabalhar o material arcaico invasor, pois muitas séries de pinturas mostram essa possibilidade.

Segundo Nise da Silveira o esquizofrênico vive mergulhado nas profundezas do inconsciente, isto é, no mundo arcaico de pensamentos, emoções e impulsos fora do alcance das elaborações da razão e das palavras. Portanto, no intuito de restabelecer contato com estes indivíduos e acompanhar o processo psicótico por outro viés, lhes foram oferecidas atividades artísticas. Atividades através das quais a espécie humana sulcou durante milênios para exprimir seus pensamentos, emoções e impulsos: dança, representações mímicas, pintura, modelagem, música. Sendo mais simples e mais eficaz do que a forma verbal, tão comprometida nos casos de esquizofrenia.⁶¹

Todas as expressões e sentimentos do passado, por gerações sucessivas, formataram os costumes de um povo, formando sua cultura. As formas arcaicas do pensamento, o simbolismo do conhecimento primitivo, arquivos arqueológicos ainda insistem em permanecer vivos e a manifestar-se de alguma forma. Antigas formas de pensamento continuam surgir do fundo do ser, apesar do homem ter evoluído e ter despertado sua consciência.

Pode-se comparar a evolução psicológica da criança à evolução do homem a partir do homem pré-histórico, com algumas reservas, pode auxiliar a compreender e explicar as formas plásticas pelas quais estes homens exprimiam sua sensibilidade. Os desenhos dos homens primitivos se assemelham aos croquis infantis.

“Comparo a expressão plástica de uma pessoa que inicia sua aventura no mundo das artes a uma criança”, afirma o crítico de arte Herbert Read, e para ele é distinto o sentimento do estado de ânimo, quando se trata de arte infantil. Para ele a criança tem uma enorme necessidade de expressar esses diferentes estados de ânimo. Assim como o esquizofrênico necessita expressar seus *inumeráveis estados do ser*⁶². As expressões livres são influenciadas por disposições somáticas e psicológicas.

Read define “a Arte como o esforço da humanidade para lograr uma integração com as formas básicas do universo físico e com os ritmos orgânicos da vida. Todas as formas de jogo (atividade corporal, repetição de alguma experiência, fantasia, apreciação do ambiente, preparação do ambiente, preparação para a vida, jogos coletivos, etc), são outros tantos intentos cinestésicos da integração e, deste ponto de vista, se aparentam com as danças rituais

⁶¹ SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982, p. 102.

⁶² Expressão cunhada pelo teatrólogo francês Antonin Artaud, registrada no livro SILVEIRA, N. da. et al, **Artaud, a nostalgia do mais**. Rio de Janeiro: Númen, 1989, p. 9.

dos povos primitivos e, do mesmo modo que elas devem ser consideradas como formas rudimentares de poesia e de drama, às quais se associam naturalmente formas rudimentares das Artes Visuais e Plásticas.⁶³

A criança passa pelo período pré-lógico tentando coordenar suas impressões do mundo. Por volta dos três anos ainda é difícil separar o que é mundo pessoal e mundo externo. Tem uma imperfeita percepção do real. Conforme vai crescendo suas percepções e suas sensações vão sendo armazenadas na memória. Ela consegue distinguir percepção de representação, e cada vez menos confunde os sonhos e a fantasia com a realidade.

A criança começa a traçar linhas pela simples necessidade de se manifestar, inicialmente com movimentos descoordenados; entretanto, quando reconhece em suas garatujas algum aspecto da realidade, isso lhe proporciona uma enorme satisfação. A linguagem foi adquirida e a comunicação estabelecida. A criança dedica-se a aprimorar seus traços, aperfeiçoando-os em busca da forma pela qual deseja apresentar o tema percebido.

Assim como a criança, o homem pré-histórico criava seu próprio universo. Imagens e realidades se confundiam, por ele não apreender a diferença entre mundo externo e suas próprias sensações. Igualmente, para os portadores de esquizofrenia a linha divisória entre mundo interno e externo, entre real e imaginário é muito tênue. Sua percepção de mundo é fragmentada e assim é apresentada, através de linhas e formas segundo os seus próprios estados de alma. Aplica símbolos e seu pensamento é apresentado na forma de sinais, não importando se a forma é figurativa ou não. Cada autor dará um caráter pessoal à imagem, de acordo com a soma de suas experiências e as contribuições de seu imaginário.

Merleau-Ponty, em sua tese da *Fenomenologia*⁶⁴ da Percepção, diz que “o momento da percepção é o momento presente, no qual o sujeito retoma e simboliza o passado latente e inscreve nele um novo sentido, anunciador do futuro”.⁶⁵ Essas noções, são aplicadas no seu texto sobre a pintura, *La Language Indirecte et les Voix du Silence*, onde utiliza modelos extraídos da linguagem e da arte, para falar de um tipo de história que é instituinte e originária, na qual a percepção tem o papel fundamental, e a expressão natural ou simbólica surge como produtividade, fecundidade, força instituinte, o que nos fornece, conseqüentemente, elementos para uma análise da relação do artista com o mundo da cultura, com o seu estilo, com os motivos que o impulsionam a trabalhar.

⁶³ READ, H. **Education por el arte**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977, p. 124.

⁶⁴ A **fenomenologia** tem como objeto de estudo o próprio fenômeno, busca a consciência do sujeito através da expressão das suas experiências. Disponível em: <<http://www.euniverso.com.br/Oque/fenomenologia.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2009.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, M. **Signes**, p.75. Apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 03.

No momento da criação, para Merleau-Ponty, o artista está ligado ao seu mundo ambiente, ao seu próprio trabalho anterior e a todos aqueles que o precederam na história da Arte, mas não o faz de maneira consciente, e sim de forma “pré-reflexiva”. Seu trabalho, embora obscuro para ele próprio, é entretanto guiado e orientado de alguma forma⁶⁶ por forças que escapam à sua percepção. Com esse pensamento, o filósofo se coloca fora da corrente platônica que diz ser a obra algo já pronto que o artista descobre ou desvela, e também distante da corrente romântica, que afirma ser a obra de Arte o fruto da criação absoluta de um gênio.⁶⁷

Ao analisar o ato criador, Merleau-Ponty diz que, “no momento em que está trabalhando, o artista não distingue o que traz de si próprio, o que tirou dos outros, e assim por diante. O artista nunca está sozinho, sua subjetividade tem como correlato o mundo vivido, ou, melhor, ele traz o próprio mundo dentro de si”.⁶⁸

As imagens produzidas nos ateliês de Engenho de Dentro são ricas em conteúdo simbólico, apresentando uma nova possibilidade de linguagem e de comunicação. Essas imagens foram formadas entre o real e o imaginário, entre o consciente e o inconsciente, apresentando o universo mítico, o fantástico, ou apenas o cotidiano.

A herança psicológica, a vivência e a interação com o meio em que viveram, formaram nessas pessoas concepções diferentes de mundo, e cada um criou uma forma plástica especial para apresentá-las. Sem possuir referenciais de obras da história da Arte, foram produzindo imagens que remetiam a algum movimento artístico, algumas com conteúdos arquetípicos, outras com conteúdos mitológicos, o fato é que cada um encontrou uma forma própria de apresentar o mundo segundo sua experiência.

Estes trabalhos provocaram muita polêmica entre os psiquiatras da época, e entre os críticos de Arte (como vimos no segundo capítulo) questionando o valor artístico destas obras produzidas fora das elites e dos padrões acadêmicos. Só foi possível que as pinturas produzidas pelos alienados fossem aceitas como obra de Arte, pela incansável luta de Mário Pedrosa para que seu valor fosse reconhecido, e por causa da mudança de paradigma da Arte na segunda metade do século XX.

⁶⁶ MERLEAU-PONTY, M. **Signes**, p.75. Apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p.03. (Merleau-Ponty também se refere ao assunto em *Phenomenologie de La Perception*, p.404-466).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 03.

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, M. **L’Oeil ET l’Esprit**. P. 69. Apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 04.

3.1 A EVOLUÇÃO DA EXPRESSÃO

Alguns fatores contribuíram para que as obras de Arte dos chamados “loucos” fossem valorizadas: em primeiro lugar a mudança na representação do espaço na própria Arte. Em segundo lugar as contribuições à crítica da Arte dadas pelas novas ciências ou disciplinas: a Antropologia, a Psicologia, a Psicanálise, a Sociologia da Arte, a Filosofia, e Epistemologia, a Estética.

A Arte foi atravessando os séculos e apresentando em suas imagens as influências sócio-culturais de suas épocas.

A Revolução Industrial ao transformar radicalmente a sociedade e os valores dos homens, possibilitou uma pluralidade de estilos. Os artistas passaram a focar o presente e as necessidades cotidianas, vislumbrando a aurora da modernidade. A pintura foi seriamente sacudida pelo surgimento da fotografia. Por exemplo, a sensação visual e a atenção ao fenômeno da luz marcaram o movimento mais significativo do século XIX, o Impressionismo. Os artistas ocuparam novos espaços, foram pintar ao ar livre e o contato com culturas distantes como a do Japão lhes apresentaram novas maneiras de representação da Arte.

Foram introduzidos nas relações cromáticas princípios matemáticos que visavam efeitos ópticos (como o pontilhismo de Seraut e Signac). Outros artistas desenvolveram pesquisas sobre a sensação visual e certos elementos formais (Cézanne), que muito influenciaram pintores como Braque e Picasso, que se dedicaram na investigação da questão dos volumes e dos planos pictóricos. Houve a busca do primitivismo por Gauguin. Arte e vida se misturavam, estimulando o uso do simbólico na cor, o abandono da perspectiva clássica.

A partir destas novas propostas de trabalho surgiram muitos movimentos de vanguardas no século XX, valorizando o novo, o original e o criativo. Servindo de objeto de estudo para as novas ciências como a Antropologia, que convivem na busca de uma compreensão mais complexa do homem e de sua relação com o mundo. O sociólogo da Arte Pierre Francastel⁶⁹ afirma que a Arte nos últimos 500 anos teve seu espaço pictórico fundado

⁶⁹ **Pierre Francastel** (1900/1970). Foi um historiador da arte, o introdutor na França da Sociologia da Arte ou História Social da Arte. Para Francastel, a obra de Arte não é o resultado de uma evolução autônoma das formas, mas pertence à história geral das idéias e deve ser recolocada no quadro da história cultural. A escola de Francastel esforça-se, na França, para relacionar a sociedade e o estilo das obras. O artista não é um ser isolado, mas pertence à sociedade de seu tempo. Francastel afirma que o espaço é uma experiência própria ao homem. **Filosofianet**. Disponível em: <<http://www.filosofianet.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=22>>. Acesso em: 14 fev. 2009.

na Renascença, com suas regras de perspectiva e de composição, sofrendo através das épocas algumas alterações quanto às posições, aos temas ou propósitos da arte. Sendo definitivamente transformado pelos artistas inovadores dos últimos trinta anos do século XIX, onde não havia mais lugar para o antigo espaço, surge uma nova linguagem. Os movimentos artísticos não podem mais ser analisados como um bloco fechado. Alguns autores usam uma linguagem agradável, mas baseados em sistemas já utilizados, mas a outros coube a tarefa de encontrar não só o meio de expressar sensações e sentimentos como também de elaborar uma nova forma de transmitir a figuração do mundo.

Na verdade, se analisarmos algumas obras de Arte, aleatoriamente, perceberemos por um lado obras que podem ser consideradas como sistemas figurativos, como uma forma de linguagem com função referencial; e de outro, como possibilidade de estudo do papel fundamental das representações como expressão de um grupo, revelada por algumas ciências, tais como a Etnografia, a Antropologia e a Sociologia.

A maior mudança ocorrida nos últimos séculos foi o movimento cubista, que quebrou com sistema de perspectiva de ponto de vista único, inserindo infinitos pontos de vista num mesmo campo.

Espaços fragmentados, espaços táteis dos objetos relacionais, espaços fantásticos e imaginários foram experimentados e ocorreram tentativas para que fossem decifrados. O novo espaço é um espaço construído mais em função dos comportamentos que da reflexão. Para a



Il. 21. Gullar com Lygia Pape, Theon Spanúdis, Lygia Clark e Reynaldo Jardim, na época do Movimento Neoconcreto

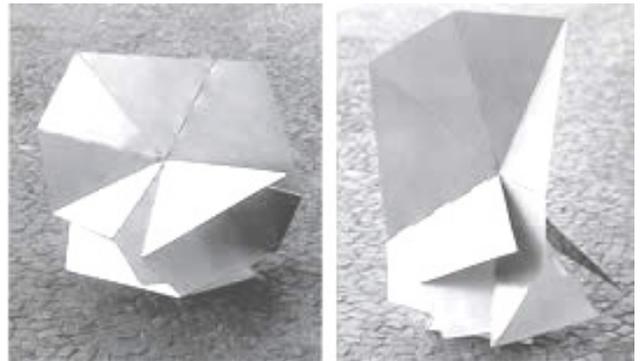
expressão não existe parâmetro de perfeição, mas não existe forma melhor para se comunicar.

Para as Artes Plásticas no Brasil foi muito importante o nascimento do Movimento Neoconcreto, entre o final da década de 1950 e o início dos anos 60, movimento inspirado na *fenomenologia* de Merleau-Ponty. Os artistas propõem, por força de suas experiências, uma nova relação entre o artista, a obra e o

espectador. Vemos na foto ao lado alguns dos integrantes do Movimento Neoconcreto (Il. 20).

No texto do Manifesto Neoconcreto⁷⁰ lemos que “a Expressão Neoconcreta é uma tomada de posição em face da Arte Não-figurativa “geométrica” (Neoplasticismo, Construtivismo, Suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da Arte Concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. [...] O Neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela Arte Não-figurativa Construtiva. O Racionalismo rouba à Arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de Arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência”.

O manifesto define a obra de Arte como *um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos*. Muitas vezes a participação do público era requisitada, não somente para a conversão da obra em objeto estético, mas também para a elaboração da obra. Foi assim com os *Parangolés*⁷¹ de Hélio Oiticica, ou com a série *Bichos* de Lygia Clark (Il.22 e Il.23), criada em 1961, composta por construções metálicas geométricas que se articulavam por meio de dobradiças e requeriam a co-participação do espectador.⁷²



Il. 22 e 23. *Bicho flor*, 1960-63. Alumínio.
Referência: Lygia Clark. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997. P. 128

Muitos artistas que participaram deste Movimento freqüentaram os ateliês e o trabalho criado por Nise da Silveira, que tinha nesta época como monitor de pintura Almir Mavignier:

⁷⁰ **Manifesto Neoconcreto**. Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual fica clara a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo. Assinado por: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanúdis e publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual fica clara a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo.

⁷¹ Os Parangolés são o prolongamento lógico do trabalho de Hélio Oiticica, como se as cores saíssem das paredes para os panos para sambar sobre os corpos dos participantes por ocasião de suas exposições. JACQUES, Paola Berenstein. **Parangolés de Oiticica/ Favelas de Kawamata**. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/coletanea_ho/ho_pbjaques>. Acesso em: 18 abr. 2007.

⁷² BRITO, R. **Neoconcretismo**, p. 12-13. Apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 11.

Abraham Palatinik, Ivan Serpa, Geraldo de Barros, etc e Mário Pedrosa que era o teórico e incentivador desse novo momento da Arte brasileira.

Segundo Elizabeth A. Lima “no Rio de Janeiro, alguns artistas e teóricos do Grupo Frente – formado no início dos anos 1950, e do qual sairiam muitos dos futuros neoconcreto, tiveram ligações mais ou menos profundas com a experiência desenvolvida no Hospital do Engenho de Dentro, não só nas décadas de 1940 e 1950. Lygia Pape, por exemplo, freqüentou, no final dos anos de 1970, as reuniões promovidas semanalmente por Nise da Silveira e afirmou: ‘Adelina Gomes, Fernando Diniz, Raphael traziam uma lição nova de sabedoria sobre a utilização das cores’.”⁷³

Merleau-Ponty comenta, na *Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*⁷⁴, que o pintor moderno apenas se tornou consciente e evidenciou a metamorfose que ocorre na expressão criativa, e esta inovação, que constitui a participação do espectador, a que nos referimos acima, foi encarada como novidade muito mais pelo público do que pelos artistas, uma vez que estes normalmente endereçam sua obra a um público. No entanto, é preciso salientar que, se muitas vezes o artista pareceu indiferente às possíveis reações do público, é porque cada época interpretou a seu modo o papel do artista a quem cabe expressá-la, à sua maneira.⁷⁵

Este movimento recupera o fluxo natural da linguagem, dando um novo sentido, mais amplo, com liberdade de criação artística. O trabalho de arte passa a ser da não representação e da superação do suporte. Torna o espectador participante e pretende desmistificar a Arte e o artista, explorando a importância da relação do objeto-espectador com um novo tempo e com um novo espaço.

Num contexto social de um país em busca de modernização e de uma estética própria, os artistas propõem, com seus trabalhos, vivências individuais e coletivas situando o homem como “ser no mundo”. Exploram o conceito e a experiência de limite, como, por exemplo, limite entre a Arte e a vida, entre o espectador e a obra, delegando ao espectador o papel de co-autor de suas experiências. Os objetos não possuem valor por si só, mas sim quando manipulados. O espectador agora, ora atua no objeto, ora atua nas experiências coletivas, dissolvendo assim os dualismos sujeito-objeto, interior-exterior, corpo-pensamento. A obra de Arte deixa de ser coisa pronta e torna-se outro meio de se relacionar com o cotidiano.

⁷³ LIMA, E. **Arte, Clínica e Loucura**. São Paulo: Summus e FAPESP, 2009, p. 180.

⁷⁴ MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. p. 26. Apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 11.

⁷⁵ WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 11.

Experiências onde o espaço interno e externo, ou avesso e direito, se confundem, dissolvendo dualidades, e indo, além disso, quando as fronteiras entre o corpo e o objeto, os quais se fundem na experimentação. A partir desse momento, a obra tem uma resignificação.

Baseados em Merleau-Ponty que diz que não há objeto em si, o significado não está mais nele e sim na relação. Isso está evidente nos seguintes trechos da *Fenomenologia da Percepção* em que diz:

Assim, a coisa é o correlativo de meu corpo e, mais geralmente, de minha existência, da qual meu corpo é apenas a estrutura estabilizada, ela se constitui no poder de meu corpo sobre ela, ela não é em primeiro lugar uma significação para o entendimento, mas uma estrutura acessível à inspeção do corpo, (...) A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência, e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade⁷⁶

Uma cor nunca é simplesmente cor, mas cor de um certo objeto, e o azul de um tapete não seria o mesmo azul se ele não fosse um azul lanoso.⁷⁷

A Arte propunha a incorporação do objeto pelo espectador, diante disso constata-se a importância da ação e a importância do corpo na obra, no diálogo do sujeito com a obra-objeto, sua participação e resposta imediata. Na Arte Neoconcreta o gesto expressivo adquire outra dimensão, já não é mais o gesto do artista ao criar sua obra, mas sim o diálogo com o outro, a experiência e a existência do momento. A importância o significado da obra se revelam no presente, onde o artista se dilui no mundo, desmistificando a figura do artista como gênio na Arte. O espectador, o homem comum, experimenta a posição do artista, sentindo ao participar cada minuto de experiência.

Com essa nova proposta, a obra não se esgota nela mesma. Participando dessa nova relação com o objeto, sai de uma situação estática, vivência o mundo e estabelece uma resignificação do mundo para si e para o espectador.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 429.

⁷⁷ Ibid., p. 361.

3.2 A RELAÇÃO ARTISTA/MUNDO

A palavra transformação estava presente nas práticas artísticas dos neoconcretistas, que propunham um processo de permanente experimentação, introduzindo na obra o tempo real. O conceito tradicional de “obra de Arte” já não existe mais, transformando a função do artista, do objeto e do espectador numa experiência relacional, colocando-a num espaço para ser vivido, num espaço fenomenológico.

Tomei como um dos fios condutores deste trabalho o filósofo francês Merleau-Ponty, que é a referência fundamental para essa nova proposta de Arte, onde obra-espaço-tempo-espectador estão interligados. É o fazer e refazer como parte integrante da construção artística, que remete ao momento inicial, o da percepção primordial.

Para Merleau-Ponty o mundo da percepção é o domínio da experiência sensível, motora e prática. Através dessa experiência que o mundo da percepção se revela ou se manifesta, de forma original conectando as pessoas ao mundo primordial. Ele procura resgatar o sentido que se dá ao fenômeno, no momento da experiência, o contato corpóreo efetivo com o mundo.

Ele ainda diz que todos os seres percebem as coisas do mundo por sua própria visão, pelas suas vivências, e não por conceitos pré-determinados. E são nesses momentos que são atribuídos sentidos às coisas. O fazer do artista se constitui numa práxis, na utilização de uma “linguagem” que ele aprendeu em contato com o mundo, e a transforma numa linguagem própria. Vemos, então, que o motivo inspirador do artista é formado por várias camadas que, estruturando-se, se apresentam exteriormente como um estilo próprio, graças a um gesto expressivo por meio do qual as sensações, as percepções, os sentimentos, os conhecimentos de quem cria se concretizam na obra de Arte.⁷⁸

Na obra *A Dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty usa o pintor francês Cézanne (1839-1906) para exemplificar a relação do artista com o mundo.

O artista “motivado” associa sua relação com o mundo com sua habilidade de pintor faz nascer a obra. O “motivo” do quadro que dirige todos os gestos do pintor só pode ser a paisagem na sua totalidade.⁷⁹ O pintor é “motivado” de alguma forma, e começa a trabalhar;

⁷⁸ WERNECK, R. *Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 18.

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. p. 66. apud WERNECK, R. *Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 18.

aquilo que ele coloca na tela não é seu “eu” imediato, alguma nuance do sentir, mas seu “estilo”.⁸⁰ O pintor ao criar uma obra de Arte está fazendo com que nasça um indivíduo, que é transcendência de si próprio, pode-se dizer que o artista renasce com a obra.

Merleau-Ponty afirmava que, tanto na linguagem, como na obra de Arte, está o que se quer significar, é apenas um meio diferente de falar algo. Ao interagir com a obra de Arte pode-se trazer a tona o sentido silencioso nela contido. É como se esse sentido ultrapassasse a obra, enquanto objeto, o que possibilitaria a continuidade da comunicação. Há sempre algo a mais, além do que foi dito, não esgotando assim, o autor, sua obra. É a obra no presente com múltiplas possibilidades futuras. É muito mais do que o estilo do artista, é a sua maneira de perceber o mundo, de expressá-lo criativamente através de gestos e de articulações, e compartilhá-lo com o outro. Possibilitando assim mais uma nova significação. Merleau-Ponty compara o ato de escrever com o de tecer, “é um trabalho de tecelão que vai tecendo suas tramas e quando se dá conta, está com seu trabalho repleto de significação”.⁸¹ Ela está à disposição de quem com ela queira dialogar, e cada diálogo será único e original; apresentando caminhos infinitos que só serão desvendados no momento em que forem trilhados.

Emygdio de Barros encontrou na pintura uma nova forma de se expressar e de falar. No gesto calmo e preciso imprimiu um sentido silencioso, ao mesmo tempo em que revelava suas vivências. Pintou lugares de memória, de épocas passadas, de seu cotidiano, recheados de conteúdos simbólicos e com novos significados. Criou mais do que um estilo, atribuiu um sentido ao que percebeu do mundo em que viveu, que revelou nas imagens. Era uma nova fala nascendo, autêntica, espontânea, expressiva, utilizando telas e tintas, linhas e formas, claros e escuros, apresentando por meio das cores a história de sua vida.

O que chamou a atenção de Merleau-Ponty em Cézanne foi sua atitude de busca ou retomada das origens, da experiência primitiva do mundo. Ele buscava trazer para o quadro mais do que uma imagem, e sim sua própria realidade, com a emoção e a profundidade da coisa. Ele queria pintar o próprio mundo com o que ele tinha de essencial em relação a sua vida, buscava ser fiel aos fenômenos.

Vemos uma mudança de paradigma na Arte de Cézanne: ele não se prendeu aos critérios do classicismo, buscava a impressão imediata da natureza, sem abandonar as sensações. Ele preteriu a perspectiva geométrica à perspectiva experienciada, percebida, do

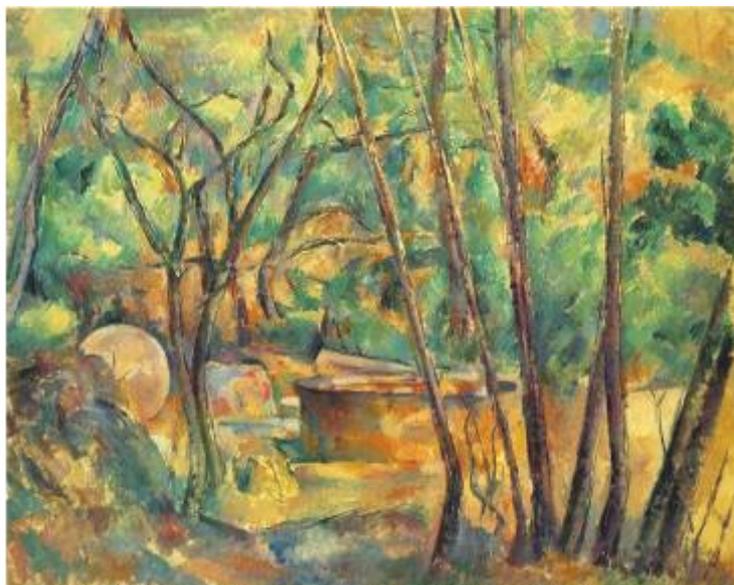
⁸⁰ MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. p. 66. apud WERNECK, R. *Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 20.

⁸¹ MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. In : *Col. Os Pensadores*, trad.: Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 41.

mundo primordial. Queria sempre o entrelaçamento das coisas, unindo sensação e pensamento, embasado na experiência do que viveu. Ele diz sobre os artistas que o precederam: “Eles faziam quadros e nós tentamos um pedaço da natureza”. Diz dos mestres, que “substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha”, e, da natureza, que “é preciso curvar-se ante esta obra perfeita. Dela tudo nos vem, por ela existimos, esquecemos todo o resto”.⁸²

Merleau-Ponty dizia sobre o pintor: “Para todos os gestos que pouco a pouco fazem um quadro só há um motivo, a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta – a que Cézanne justamente chamava de motivo”. Segundo madame Cézanne, quando ele tinha o quadro por terminado ficava ali, parado, estático, contemplando, dizia ela: “Ele germinava com a paisagem”.⁸³ O real não serve de modelo, mas é o “motivo” na medida em que desperta sentimentos, lembranças, e estimula o pintor a pintar.

O artista ao criar experimenta sensações por meio de seu corpo e experimenta sua forma mais simples enquanto indivíduo no mundo. Cézanne ao se negar a pintar conforme a tradição e às leis acadêmicas, inaugura uma nova forma de expressividade do mundo,



II. 24. Paul Cézanne. *Meule et Citerne en sous-bois*

religando o homem ao mundo natural, onde coabitam sentimento, técnica, habilidade e paixão.

Sobre sua experiência artística Cézanne relata que "a natureza, eu quis copiá-la; não consegui. Eu procurava, virava, pegava-a em todos os sentidos, em vão: irreduzível. [...], mas fiquei contente comigo mesmo quando descobri que o sol, por exemplo, não podia ser reproduzido, mas era necessário representá-lo por outra coisa..." II. 24.⁸⁴

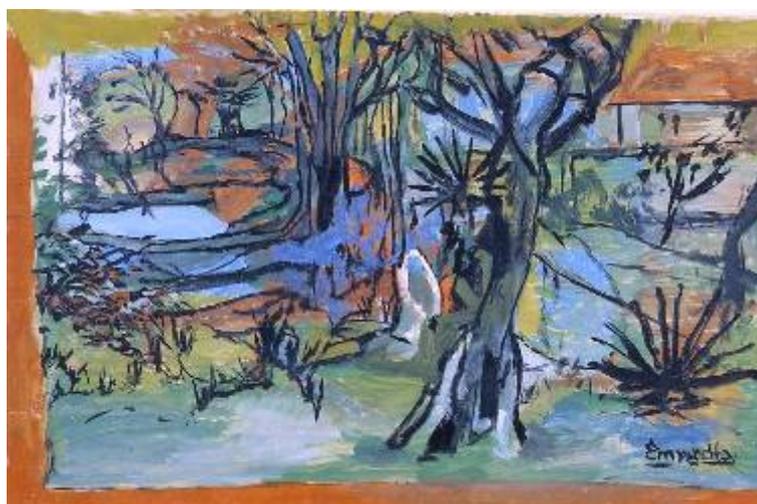
O mesmo podemos dizer das paisagens de Emygdio como exemplificamos neste seu quadro. Segundo Mário Pedrosa a sua “criação neste é por sucessividade, são camadas de

⁸² MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 115-116.

⁸³ Ibid., p. 115-116.

⁸⁴ KANDINSKY, W. **Curso da Bauhaus**. Martins Fontes. **Rever – curso de fotografia**. Disponível em: < http://www.rever.fot.br/estudos_com_cezanne.php >. Acesso em: 10 jan. 2009.

imaginação que vem e vão como ondas. Pode-se dizer que ele pinta de perto e imagina de longe. Suas paisagens, mesmo quando ao natural, não copiam a realidade, resultando de formas tiradas do local e entrelaçadas a outros elementos imaginários. Esses motivos naturais, ele os apanha dia a dia e os vai acumulando na lanterna mágica de sua imaginária. Daí em quase todos os seus quadros notar-se sempre a junção de elementos de um passado longínquo e de impressões recentes. Graças a essa independência em relação ao modelo ou ao motivo natural externo é que ele consegue ordenar a riqueza extrema da imaginação plástica e da fantasia, dentro de telas em geral povoadíssimas.⁸⁵



Il. 25. Emygdio de Barros. Óleo e guache sobre papel,
05/01/1970, 33 x 48 cm. T-1853
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

É a partir de sua percepção do mundo, dos fenômenos, das cores e das formas oferecidas pela natureza, que o artista vai construir sua obra, vai pintar o sentido da natureza vivenciada. Pensamento e visão estão unidos, pensamento que se faz com a visão, a linguagem e o sentido lhe proporcionam. Ação e pensamento entrelaçados à percepção e a gestos libertam o mundo tal qual o artista sente. O que se dá no momento da criação ou no momento da fruição da obra de Arte pela ótica de Merleau-Ponty “apela para a noção de “motivação”, que é um conceito da fenomenologia utilizado por ele para analisar a gênese dos fenômenos, de maneira geral, e afirma que um fenômeno desencadeia outro pelo sentido que oferece. Tem-se que admitir, então, a existência de um fenômeno motivador. [...] É importante, porém, reconhecer que, tanto a influência do artista como a da sociedade, na criação da obra, não são absolutas ou exclusivas, porque a obras não se esgotam, nem no

⁸⁵ PEDROSA, M. **Imagens do Inconsciente**. Apud MELLO, L. C. **Flores do abismo**. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 35.

subjetivismo do artista, nem no conteúdo social que elas expressam, e nem tampouco nas relações formais do objeto. Não é sem razão que Merleau-Ponty diz que a obra não pode ficar circunscrita nem ao objeto, nem às instituições, porque [...] na criação da obra existe uma espécie de um pré-sujeito. Distendido sobre um pré-objeto. E a “gênese do sentido” se dá no entrecruzamento dos dois”.⁸⁶

O ato de criar se dá no presente, onde o artista invoca lembranças, de sua vida pessoal e de seu mundo, esses conhecimentos vêm à consciência. “Repetindo as palavras do filósofo: por meio de uma consciência primária que é a minha percepção interior da rememoração ou da imaginação”.⁸⁷

A consciência se confunde com a existência do indivíduo, e ao “comunicarmos com o mundo, estamos nos comunicando com nós mesmos”, com as nossas lembranças, e até dando um sentido antecipado ao nosso futuro. “Podemos admitir, então, que a criação artística não fica circunscrita à ordem do ‘eu penso’, pois que ela não é um ato puro da consciência, mas à ordem do ‘eu posso’⁸⁸, porque é um movimento que cria, ele mesmo, seus instrumentos e seus meios de expressão. Existe, então, um eixo que verticaliza a projeção do sentido, e em cuja base está a força originária dos signos, que reside, não na consciência, mas na potencialidade projetual do corpo, da sensibilidade, momento a partir do qual esses mesmos signos são pensados, percorridos, informados”.⁸⁹

De uma forma semelhante Emygdio ao criar experimenta a sensação de totalidade por meio do sentido expresso através de sua linguagem plástica. O afeto e o respeito oferecido aos frequentadores do ateliê de pintura certamente foi o grande catalisador para que percepção e sentimentos dialogassem. Ele durante a sua viagem à França pode ter tido contato com obras de Arte em Paris⁹⁰, e esta experiência, certamente, também deve ter sido altamente significativa para ele. Depois de 23 anos de internação ele inaugura uma nova forma de expressão, com um estilo próprio, natural, onde se percebe muita habilidade e necessidade de comunicação. É a partir de sua percepção e da experiência dos fenômenos, que surgem seus espaços com cores em abundância, onde pensamento e sentimento estão constantemente

⁸⁶ MERLEAU-PONTY, M. **Phenomenologie de La Perception**, p. 251. Apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ. P, 15.

⁸⁷ Ibid., p. 487. Apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 17.

⁸⁸ Ibid., p. 485. apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 17.

⁸⁹ WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 17.

⁹⁰ Não existem registros da ida de Emygdio a Paris, mas pela coerência de suas respostas quando questionado em atendimento médico sobre a Cidade Luz, acredita-se que ele realmente esteve por lá. Fonte: Prontuários médicos.

presentes. Com pinceladas leves e precisas, liberta as visões de mundo tal qual significou. Ele cria de acordo com o fenômeno, conforme as sensações que experimentou. Ele trava um diálogo entre fenômeno, formas e cores, e germinam as imagens.

Emygdio não elaborava verbalmente o fazer artístico, de forma semelhante Cézanne confessava seu pensamento num trecho de uma carta ao pintor francês Émile Bernard:

[...] o pintor deve dedicar-se inteiramente ao estudo da natureza e se esforçar para produzir quadros que sejam lições. As conversas sobre arte são quase inúteis. O trabalho que leva à realização de um progresso no nosso ofício é uma compensação suficiente por não sermos compreendidos pelos imbecis. O literato exprime-se com abstrações, ao passo que o pintor concreto o faz por meio do desenho e da cor. Suas sensações, suas percepções. Não somos nem escrupulosos demais, nem sinceros demais, nem submissos demais à natureza, mas somos mais ou menos senhores do nosso modelo e, sobretudo dos nossos meios de expressão. Penetrar o que tem diante de si e preservar em se exprimir o mais logicamente possível [...] ⁹¹

A obra de um artista é o resultado de sua experiência enquanto ser no mundo, de seu contato com a natureza, com os fenômenos, nas sensações de cor, em suas misturas, percebendo as formas e a luz que emanam do interior do objeto. Cézanne quis pintar o mistério do mundo da percepção ao apresentar ao espectador sua visão diante das coisas, de forma ativa e com a liberdade de trocar com a natureza, indo além do olhar.

O artista se permite um distanciamento dos signos já estabelecidos e de uma percepção cotidiana exaurida. Relaciona-se com o mundo com um novo olhar, cria dentro de novos parâmetros a obra de Arte, revê a própria realidade, revê seus espaços e os resignifica. Mais importante que a obra de Arte é o processo em si, onde o artista se relaciona com o mundo, onde os sentidos e a expressão são também muito importantes.

Como qualquer artista Emygdio de Barros imprime em sua obra seu mundo externo e interno. Com calma e tranqüilidade combina cores, encontra formas e as distribui de forma equilibrada sobre o suporte. Suas obras possuem organização, perspectiva e técnica própria, apresentam espaços cotidianos e do mundo imaginário. Expressa percepção e emoção por meio de uma linguagem própria, é feita a comunicação.

Merleau-Ponty afirma, ainda que, a percepção é o momento da criação. A Arte deixará de ser apenas uma representação de algo; no momento da criação da imagem, o artista reúne

⁹¹ CÉZANNE, Paul. **Correspondências**. Carta a Émile Bernard. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 247.

percepção, pensamento, sensação e habilidade, e atribui um sentido a coisa. Em seu texto *A dúvida de Cézanne*, o filósofo diz:

[...] É preciso fazer uma óptica própria [...] Entendo por óptica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo. [...] Trata-se de nossa natureza? [...] Trata-se das duas [...] Gostaria de uní-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la em obra.⁹²

Assim, quando pensamento e sentimento se unem revela-se a natureza, refazendo a relação primitiva que tinha no mundo da percepção, e acontece a expressão. E a cada vez que se visualiza a natureza, ao se mostrar aberto ao mundo, receptivo e predisposto à comunicação com ela, ela surge de forma diferente, sendo renovada a cada momento. Uma mesma *coisa* pode se apresentar de várias formas, dependendo do diálogo entre a sensação e a percepção, e em cada visão todas as outras estarão presentes ao mesmo tempo como fundo, se fazendo perceber, compreendendo uma estrutura expressiva que o autor deseja concretizar. Pretende revelar o mundo visível, libertando-se de materiais e das formas, criando uma realidade nova, sem a necessidade de uma funcionalidade, mas sim com um novo sentido.

O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência [...] O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que participam sem perceber.⁹³

O artista, ao executar a obra de Arte, mescla técnica, sentimentos, gestos e percepção, que procuram um signo para se expressar. Sentido e expectativa entremeiam as coisas em busca de originalidade e de expressividade de linguagem. Cada passo possibilita um novo passo, que possibilita um caminhar infinito. E ao criar a obra ele apresenta sua forma de ser, sua forma pessoal de habitar o mundo, o mundo onde ele cria e recria a sua maneira.

Se um artista tentar copiar a obra de outro, dificilmente terá êxito, pois não possui os mesmos arquivos de memória, de experiências e de significados daquele fenômeno pintado. Mas poderá produzir uma nova significação, apresentando o original com um novo estilo e

⁹² MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. Coleção Pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1980, p. 120.

⁹³ *Ibid.*, p.120.

sob novos referenciais. Como por exemplo, o quadro “As meninas” de Velásquez (Il. 26), que foi apresentada por Picasso sob sua ótica e no seu estilo (Il. 27 e Il. 28).



Il. 26. **As meninas**, de Velásquez, 1656-1657
318 x 276 cm. Madrid: Museu do Prado



Il. 27. **Estudo para As meninas**. 1957.
129 x 161 cm. Barcelona: Museu Picasso



Il. 28. **As meninas**, a partir de Velásquez.
1957. 194 x 260 cm. Museu Picasso

Como dissemos tudo ocorre no momento da percepção. É o autor que se exprime por meio de seu corpo, que percebe e atua. Torna visível ao mundo o que vê do próprio mundo, sendo o estilo apenas uma consequência do desejo de se expressar.

Para Merleau-Ponty “o corpo é o conjunto das condições concretas sob as quais um projeto existencial se atualiza”, o que quer dizer que “cada um tem a sua maneira de andar, de

escalar, de saltar, de carregar um volume” em cada uma dessas ações se revela, para um mesmo indivíduo, um estilo.

“O emblema de uma forma de habitar o mundo, de certo relacionamento com o ser”⁹⁴, diz Merleau-Ponty sobre o estilo. E pelo que lhe parece, no momento em que trabalha, “o pintor desconhece a antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, do estilo e da representação: está demasiado ocupado em exprimir seu comércio com o mundo”, uma espécie de transubstanciação que é feita por um corpo “operante e atual”.⁹⁵

O estilo é algo que vem da experiência corporal, que é vivenciado e significado primeiramente no corpo, que guarda em seus arquivos como matriz de expressão, que afloram no ato expressivo em forma de Arte.

O ato de criar, a partir desse ponto de vista, pode ser considerado como uma relação sujeito-natureza. O sujeito vive primitivamente, um modo de vida "pré-objetivo", em que ele não se sente destacado do seu meio e sim em constante interação com ele, razão pela qual fica também afastada qualquer "cogitatio", "qualquer conhecimento na primeira pessoa", e a experiência do vivido deve ser investigada em função das modalidades de uma vida pré-objetiva, exatamente aquilo que é chamado “ser no mundo”.⁹⁶ O corpo se movimenta, percebendo e interagindo com o mundo. É um corpo dinâmico, atuante, expressivo e espontâneo no mundo.

A obra de Arte está radicada no corpo, pois a fonte da expressão e os registros primordiais estão arquivados no mundo da percepção corporal. O que Merleau-Ponty complementa com seus textos:

O espírito do mundo somos nós, desde que saibamos nos mover, desde que saibamos olhar. Esses atos incluem já o segredo da ação expressiva: movo o corpo sem sequer saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria preciso buscar os instrumentos desta ação, do mesmo modo pelo qual o artista irradia seu estilo até as fibras da matéria que trabalha.⁹⁷

[...] eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo.⁹⁸

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. p. 62. WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 20.

⁹⁵ WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 20.

⁹⁶ MERLEAU-PONTY, M. **Phenomenologie de La Perception**, p. 68-69. apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 21.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, M. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. Coleção Pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1980, p. 98.

⁹⁸ Id., **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 207.

A percepção, a experiência corporal e os sentidos formam uma unidade corporal. Cada experiência vivenciada é guardada em forma de arquivos sensoriais e experimentais. Ao se exprimir lança-se mão desses conteúdos de forma criativa, espontânea e autêntica.

Não se possui a princípio um conhecimento de si mesmo, este se dá na experiência, na existência do ser no mundo, sentindo e percebendo-o plenamente. É simultaneamente totalidade e fragmento. São arquivos registrados e decodificados por equivalências, significações que envolvem tempo e espaço.

Assim se dá com as obras de Arte, que são uma teia de significações, que remetem a arquivos de um mundo primordial do autor ou de imagens do inconsciente. A expressão tem como base o corpo. As significações originam-se no corpo, que ao agir estabelece uma relação com os espaços cotidianos.

A significação de uma obra de Arte só se dá no momento em que se interage com ela. Tanto no indivíduo, quanto na obra de Arte, as significações são construídas na experiência corporal, ao se movimentar, ao estar e “ser no mundo”. O espectador ao se relacionar com a obra de Arte acessa seus arquivos, conhece ou reconhece as significações que lhes foram atribuídas, seus códigos e seu sentido, e a partir deles cria novo sentido.

Para Merleau-Ponty, toda linguagem tateia em torno de uma intenção de significar, de modo que a operação de um escritor ou de um pintor pressupõe a existência de uma significação tácita, segundo o conhecimento que o indivíduo adquiriu ao longo da vida, mais ligado ao lado subjetivo e às suas habilidades. O ato de criar sugere que o sujeito releva da “intencionalidade corporal”, pois acredita Merleau-Ponty, que toda percepção, toda ação que a supõe, todo uso humano do corpo, em suma, já é *expressão primordial*. A palavra, o gesto, o corpo são ‘potências significantes’, mediadores da relação do sujeito com o objeto.⁹⁹

Os próprios artistas dos primeiros 50 anos do século XX contribuíram com as mudanças na forma de se expressar e, conseqüentemente, com a mudança do olhar sobre a Arte; também outras disciplinas, tais como a Antropologia, que vai ser tratada em outro segmento, a Etnografia, a Psiquiatria, a Sociologia, e seus estudos foram fundamentais para que as pinturas e as esculturas produzidas pelos esquizofrênicos fossem validadas como Arte. Foi muito grande a luta de pessoas, como a psiquiatra Nise da Silveira e do crítico de arte Mário Pedrosa, que valorizaram desde o início a produção desses indivíduos. A imagem fluía naturalmente, através dos gestos e das tintas, das mentes dessas pessoas isoladas da sociedade, rotuladas como loucas, desvinculadas de escolas artísticas.

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 110

Nos quadros de Emygdio vemos a expressão que percorre a evolução da pintura de sua época, apuro espacial, distribuição equilibrada das cores, apresentando técnica e desenho profundamente pessoais, linhas caprichosas, com finas pinceladas, que equivale a expressão de um grande artista.

4 O LUGAR: EXPERIÊNCIA E SIMBOLISMO

Já mostramos que um dos pilares dessa pesquisa é a *fenomenologia*, que ajuda a elucidar como os significados de experiências passadas podem influenciar e modelar o presente e o futuro, contribuindo para a conscientização existencial. Este estudo é fundamental para mostrar como os indivíduos estruturam o ambiente de um modo inteiramente subjetivo.

No caso da Arte estas significações são transportadas para telas, que transformam a realidade em formas. O trabalho adquire um valor fundamental no processo da conscientização e da representação do real, no processo da concretização dos fenômenos, da relação do homem com a natureza e do homem com os outros homens. A produção artística torna-se a reprodução de sua atuação enquanto “ser no mundo”.

Nas obras produzidas por Emygdio, encontramos imagens que mostram vários tipos de espaços. Espaços hospitalares, como os das enfermarias, os jardins do hospital, o ateliê de pintura; espaços rurais; espaços ligados aos tempos de marinha; espaços imaginários e do inconsciente. O conceito de espaço mostrou-se importante e vai ser trabalhado como fio condutor desta dissertação. Neste capítulo serão discutidos os conceitos espaço e de lugar à luz de várias ciências.

Todo fenômeno humano pode ser estudado em suas variações espaço-temporais. Espaço e tempo são duas noções que habitualmente andam conjuntas, na História é o relato dos fatos que se sucedem um após o outro no tempo, enquanto na Geografia é a apresentação de fenômenos que se encontram um ao lado do outro no espaço. História e Geografia associadas resultam no conjunto de percepções, e em alguns momentos uma pode suplantar a outra.

Ao analisar as produções de uma pessoa ou de um grupo, deve-se considerar que as produções são resultados de um processo, que envolve a questão da historicidade e do tempo; embora os produtos estejam no presente, eles envolvem o passado e o futuro, como também diferentes pontos de vista. A construção do espaço representado numa pintura, por exemplo, faz parte de um processo que reconstrói o sentido do mesmo e encerra com a possibilidade de transformá-lo e dar-lhe um novo sentido.

Dessa forma entende-se que o estudo do espaço supõe um trabalho multidisciplinar, do qual podem fazer parte especialistas de muitas ciências e disciplinas: geógrafos, sociólogos,

filósofos, urbanistas, ecologistas, cartógrafos, paisagistas, historiadores, psicólogos, dentre outros, que contribuem com os seus pontos de vista que convergem para uma única realidade estudada.

A Geografia sempre foi tida como a ciência que estuda aspectos dos fenômenos que ocorrem no mundo organizando e modificando os espaços, e conseqüentemente interferindo na paisagem.

Nos últimos tempos, no entanto, o conceito de espaço e sua significação vêm sofrendo alterações e deixou de ter relação apenas com a extensão e a organização desses espaços, atualmente o que se considera é a sua utilização e a relação de valores a eles conferidos.

É importante salientar que para os autores influenciados pela *Fenomenologia*, ou seja, aqueles que buscam a descrição dos fenômenos de uma forma mais compreensiva, existe uma diferença entre espaço e lugar. Optamos então por considerar que o conceito de espaço do ponto de vista fenomenológico, onde o momento vivido é o “motivo” na medida em que desperta sentimentos, lembranças, e estimula o pintor a pintar. O método fenomenológico aplica-se a vários domínios e tenta explicar como se opera a consciência das coisas.

Ao longo da História do pensamento, o espaço é um conceito abstrato para as ciências, que concentra sentimentos que as pessoas atribuem a locais não-conhecidos. O oposto é o conceito de lugar, que está contido no espaço, e para onde converge a afetividade que as pessoas adquirem através de sua experiência vivida, ordenando seu mundo e atribuindo-lhe significados. Dessa forma a casa e o cotidiano coletivo distinguem o lugar, onde o prédio, a comunidade, o bairro e o trabalho são lugares vividos para seus moradores.¹⁰⁰

O indivíduo traz para a consciência e constrói sua realidade através de suas experiências. Segundo o geógrafo João Baptista Ferreira de Mello, “certos espaços só se tornam lugares após uma demorada experiência. O que inicialmente é feio, sem vida ou até mesmo odiado (espaço), com o tempo ganha foros de lugar. Espaços se tornam lugares em razão do contato com outras pessoas e em trocas afetivas, econômicas, etc.”.¹⁰¹ De forma semelhante às habitações, inicialmente despossuídas de simbologia, com o decorrer do tempo tornam-se carregadas de significações.

Quando se estuda um determinado lugar ou espaço, devemos considerar todos os pontos de vista e laços afetivos atribuídos pelas pessoas a uma paisagem e a um período de

¹⁰⁰ MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana**: o caso do condomínio residencial José de Alencar. Rio de Janeiro: Caderno Geociência, n. 13. jan./mar, 1995, p. 49.

¹⁰¹ MELLO, João Baptista Ferreira de. Geografia Humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo. P.92. Apud MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana**: o caso do condomínio residencial José de Alencar. Rio de Janeiro: Caderno Geociência, n. 13. jan./mar, 1995, p. 51.

tempo. Pois as pessoas possuem visões diferenciadas de mundo, que são expressas também através das preferências de grupo, seja por meio de atitudes, ou seja, pelos valores relacionados aos seus locais conhecidos. Mattos expõe que “isto acontece porque ao organizar seu mundo, o homem o distingue dos demais, situando-o egocentricamente, no centro das atenções e ilusões. Ao mesmo tempo um homem ao passar a residir em outro recinto, leva consigo todos os valores e conteúdos de seu mundo vivido experienciado anteriormente, em outros locais e os readaptam à sua realidade do momento, construindo assim, em torno de si, um novo mundo vivido”.¹⁰²

Conforme já foi dito na introdução, este estudo procura captar a importância no desenvolvimento da expressividade, como consequência da mudança de espaço freqüentado dentro do hospital e as mudanças na forma de tratamento. Encontrei respostas na Geografia, pois ela busca interpretar o mundo a partir do estudo das relações das pessoas com a natureza. Tomando uma abordagem humanística que “centraliza no homem, enquanto ser pensante, uma importância vital, visando a compreender e interpretar os seus sentimentos e entendimentos do espaço e, até mesmo, como a simbologia e o significado dos lugares podem afetar a organização espacial”.¹⁰³

¹⁰² MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana:** o caso do condomínio residencial José de Alencar. Rio de Janeiro: Caderno Geociência, n. 13. jan./mar, 1995, p. 48.

¹⁰³ MELLO, J. B. F. de. Op. cit., p. 48.

4.1 ESPAÇOS ANTROPOLÓGICOS

Na década de 1990, ampliou-se o interesse da Antropologia e das Ciências Sociais à relação do espaço com as relações sociais e seu significado simbólico. O espaço deixa de ser apenas cenário e passa a ser um elemento esclarecedor de como se dão as relações sociais de uma determinada comunidade, vindo somar aos elementos materiais e espaciais da cultura.

Como já disse anteriormente, o homem passa a ser compreendido como um ser social, que interage com o seu meio ambiente, estruturando-o simbolicamente. O espaço deixa de ser uma referência no mapa e metamorfoseia-se em lugar. O espaço e o tempo, além de uma dimensão física, apresentam várias significações simbólicas, criadas e recriadas pelo homem, que lhe atribuem significados variáveis ao longo do tempo.

De acordo com Mattos, “indivíduos de uma sociedade com a mesma cultura, percebem e compreendem diferentemente o mundo. Deste modo, ao visualizar um objeto, uma paisagem e os outros indivíduos, essas imagens são analisadas pela memória, que guarda todos os pré-conceitos culturais de seu mundo e de seus estereótipos. Em contrapartida, uma pessoa que esteja fora de seu grupo ou inserida nele, porém com pouco tempo de residência no local (não possuindo assim dos mesmos valores culturais e simbólicos dados a ele), verá o lugar de forma distinta dos demais. A diferenciação entre estas estruturas do mundo vivido pelos moradores tem, portanto, suas origens no tempo experienciado por eles no ambiente, pois este é um dos elementos fundamentais para o entendimento da afetividade atribuída a algum lugar ou objeto”.¹⁰⁴

As produções plásticas de Emygdio de Barros revelam lugares carregados de significados afetivos e simbólicos. Seu mundo vivido se apresenta na forma de vários lugares.

A Antropologia tem sua forma particular para definir lugar como a construção concreta e ao mesmo tempo simbólica do espaço. O lugar antropológico caracteriza-se por garantir simultaneamente identidade, relações e história aos membros do grupo cuja cultura o constituiu. O lugar antropológico pode ser mapeável.

Por isso busquei os conceitos formulados pelo antropólogo francês Marc Augé¹⁰⁵ sobre lugar e espaço. O lugar é antropológico, para Augé, no sentido de ser constituído, mas

¹⁰⁴ MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana: o caso do condomínio residencial José de Alencar**. Rio de Janeiro: Caderno Geociência, n. 13. jan./mar, 1995, p. 53.

¹⁰⁵ **Marc Augé** (Poitiers, 1935) é professor de antropologia e etnologia de l'École des Hautes Études em Sciences Sociais de Paris, instituição da que foi diretor (1985-1995). Também tem sido responsável e diretor de diferentes

também simbolizado. E o termo espaço foi por ele tomado na maneira funcional, na maneira que designa o espaço sem simbolizá-lo, de um modo que garanta identidade, relações e história, como por exemplo: espaço hospitalar.

As noções opostas entre lugar e espaço usadas por ele vão gerar a distinção entre *lugares* e *não-lugares*.

Marc Augé chama de *lugares* antropológicos os *lugares* em que se vive e se relaciona em contraposição aos *não-lugares*, espaços de passagem desprovidos de identidade, como aeroportos, supermercados, hospitais.

Quando se fala em *não-lugares*, fala-se de duas realidades diferentes embora complementares. Primeiro seriam lugares utilizados num determinado espaço de tempo para um fim específico, (meios de transporte, shoppings, áreas de lazer, aeroportos), e segundo seriam consideradas as relações específicas entre as pessoas, e entre o indivíduo e o espaço utilizado.¹⁰⁶

O *lugar* antropológico cria o que é sistematicamente social; no *não-lugar* as pessoas interagem apenas o estritamente necessário para estar neste não-espaço.

Para Augé, *não-lugar* é definido como um espaço organizado, mas sem identidade, sem história, sem relações interpessoais e nem com o território. Transforma também os *lugares* antropológicos criados num tempo passado em “lugares da memória”, que funcionam como símbolos de certos lugares, em outros tempos, os quais não foram integrados nem assimilados no presente.

Foi muito importante para a dissertação a contribuição da Antropologia com seus conceitos de *lugar* e de *não-lugar*, acrescentando com a sua visão sobre espaços e lugares e auxiliando na compreensão da longa experiência de vida hospitalar de Emygdio de Barros.

Ao realizarmos esta dissertação, percebemos que muitas alterações ocorreram nas sociedades, evidenciando as estratificações sociais, onde os diferentes eram discriminados, seja por sua condição econômica, seja por sua raça, por sua opção sexual, ou por ser mentalmente dito anormal. Os doentes mentais eram excluídos e depositados em hospitais psiquiátricos localizados em regiões distantes dos olhos da sociedade.

investigações no Centre National da Recherche Scientifique (CNRS). Disponível em: <http://www.casadellibro.com/libros/auge-marc/auge32marc/pt_pt>. Acesso em: 20 jan 2009.

¹⁰⁶ CARDOSO, C. F. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa: Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (DEHIS), vol. 3 nº 1 - Verão 1998, p.02.

O hospital psiquiátrico é considerado um lugar, onde se viverá por tempo indeterminado, de relacionamentos impessoais. Já conhecemos no segundo capítulo um pouco da história da psiquiatria e quais transformações que sofreu. Seria quase impossível a sociabilidade desses internos marcados pelo estigma da doença mental e pela discriminação social vivendo em condições tão precárias. Indivíduos que buscavam por um lugar de tranquilidade e silêncio, viviam num ambiente com permanente invasão de privacidade.

Os ambientes hospitalares, tais como enfermarias, pátios, refeitórios, não propiciavam a privacidade necessária, causando mais tensões e conflitos psicossociais aos seus freqüentadores, como podemos observar nas Il. 29, Il. 30, Il. 31, Il. 32 e Il. 33.

Os espaços eram usados pelos internos autonomamente, em seus estados delirantes habitam lugares criados nas profundezas de suas mentes, lugares imaginários, virtuais. Estas experiências eram interrompidas por intervenções dos enfermeiros, deslocando-os de lugar a lugar, das enfermarias para os pátios, deste para



Il. 29. Acervo fotográfico da SAMII



Il. 30. Enfermaria do Centro Psiquiátrico Pedro II. Acervo fotográfico da SAMII



Il. 31. Corredor das enfermarias do Centro Psiquiátrico Pedro II. Acervo fotográfico da SAMII

refeitórios, destes para banheiro. Estranhos controlavam horários para seu deslocamento e utilização dos espaços, reforçando o caos que era viver entre o espaço imaginário e os espaços de um hospital psiquiátrico.

Os pacientes viviam nesses lugares, carregados pelo peso da desigualdade social, da diversidade étnica e cultural.

O fator sobrevivência, que seria um elemento favorável, perde sua força diante de tamanha desordem interna e de ocupação autômata dos espaços.



Pátio do Centro Psiquiátrico Pedro II. Ils. 32 e Il. 33. Acervo fotográfico da SAMII

Lugares de tratamento e de possível cura foram transformados por seus responsáveis, em depósitos de excluídos da sociedade, locais de tratamentos desumanos.

Emygdio ao tomar conhecimento da união de seu irmão com a mulher que ele amava, descontrolou e foi levado para o Hospital Nacional de Saúde Mental. Franzino e tímido passou a viver num *não-lugar* sem perspectiva de alta. Após algumas reinternações, fica por tempo indeterminado internado excluído da sociedade, sem ter sua identidade preservada, recebendo os tratamentos desumanos utilizados na época.

Octávio Ignácio, um dos artistas que freqüentavam os ateliês do Museu, nos diz sobre os altos muros do hospital como é mostrado na última foto. Ele diz numa conversa com um jovem pesquisador do Museu: “O muro é muito bonito para quem passa do lado de fora. É bem feito, bem arrumado. Mas para quem está aqui dentro é horrível. O muro não deveria ser assim, deveria ter algumas aberturas. [...] Você vê a entrada do hospital, é enorme, mas se um de nós quiser passar por ela para ir lá fora não deixam. Olha. É verdade que do lado de dentro deste muro que pega de esquina a esquina, tem banquinhos, árvores, pra nos dias de visita os doentes ficarem lá. Mas mesmo assim todos nós somos controlados. Este muro serve para

fechar a nossa vista para o lado de fora [...]. Nós nunca podemos ser considerados gente com um muro deste tapando nossa visão.”¹⁰⁷

Os hospitais com seu cotidiano podem ser estudados como lugares antropológicos, onde as pessoas se relacionam entre si e com seu meio, estão inseridos num contexto histórico-social. Embora tenham seus espaços pessoais fragmentados, chegando à beira da perda de identidade.

Por vezes depara-se com pessoas sem referências temporais, vivendo em seu mundo ficcional. Existe um passado anterior ao surto, que pertence a uma memória a qual pode ou não se ter acesso. É comum encontrar pessoas que vivem na ausência de referências temporais e terem também ausência de referências espaciais.

Os hospitais psiquiátricos, estes lugares que poderiam restabelecer a boa comunicação, um bom relacionamento, e a dignidade humana, apresentaram os seguintes cenários e enredos cruéis, segundo relatos de ex-internos:

O ambulatório psiquiátrico X , com a dedicação de estudantes e recém-formados, [...], a despeito do vergonhoso no exagero de métodos arcaicos de tratamento, que só transforma o paciente em mendigo (a esmolinha afetiva), vagabundo (se o patrão o descobrisse ex-presidiário do asilo de loucos) e palhaço (tragicomédia dos apelos desesperados). (M. F.)

Mas os doentes que entram no sistema ainda adolescentes, lá amadurecem e lá não encontram saídas. Não aprendem ser nem mendigos, nem palhaços, mas tornam-se crônicos. Tornar-se crônico é catalisar o sofrimento de uma comunidade silenciosa, cuja tristeza e desolação é mais expressiva que a alegria de um teatro de revistas.(M. F.)

Lembranças dos pátios, das angústias, dos eletrochoques coletivos sem anestésicos, dos abusos nas dopagens... (M. F.)

O choro no dia de visitas daquele doente que põe seu pijama passado, ávidos por uma visita que nunca tiveram. (M. F.)

Queria voltar para casa, conversar com outras pessoas, precisava de gente para conversar. Lá era proibido conversar. (M. F.)¹⁰⁸

¹⁰⁷ SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981, p. 34.

¹⁰⁸ M. F. que nos anos 60/70 foi interno psiquiátrico, tendo sido submetido a cerca 90 choques elétricos e insulínicos. Depois de tratar-se com a Dra. Nise, reintegrou-se à sociedade. Hoje dirige uma organização de defesa aos usuários da saúde mental, no Brasil. MELLO, L. C. **Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde**. (no prelo) p. 306.

Esses internos, indivíduos vindos de uma sociedade, onde a discriminação e a estratificação social imperavam, em sua maioria humildes e de pouca cultura, reféns de seus estados emocionais, percebem e compreendem diferentemente o mundo. Aos lugares vivenciados durante os anos de internação foram atribuídos diferentes valores culturais e simbólicos. Como já dissemos, a diferenciação entre estas estruturas do mundo vivido pelos moradores tem, portanto, suas origens no tempo experienciado por eles no ambiente, pois este é um dos elementos fundamentais para o entendimento da afetividade atribuída a algum lugar (II. 34).

Nise da Silveira foi além da práxis terapia ao criar a Seção de Terapêutica Ocupacional, ela deu uma guinada na forma de tratar os internos. Exigia respeito e tratamento digno para essas pessoas tão frágeis e com os egos despedaçados. E logo percebeu que o afeto era essencial.



II. 34. Enfermaria do Centro Psiquiátrico Pedro II.
Acervo fotográfico da SAMII

Os internos escolhidos eram retirados das tristes enfermarias, com janelas gradeadas, uma cama ao lado da outra, sem armários individuais, onde eram apenas mais um número de prontuário, e eram acolhidos por pessoas afetuosas. Saíam da experiência de lugares sem identidade, estranhos e ameaçadores, para um lugar carregado de afetividade, tanto da parte dos técnicos, quanto da carga de afetiva atribuída ao lugar pelos freqüentadores. Percebemos que as imagens criadas por eles nos ateliês de pintura tinham como alicerce a significação dada aos fenômenos ocorridos e aos lugares freqüentados no decorrer de suas vidas. E o motivo que os impulsionaram a realizar estas pinturas foi o sentido atribuído a esses episódios. Emygdio foi um dos internos que se beneficiou das oficinas da STOR. Ele era

usado para serviços braçais, carregando trouxas de roupas sujas, e graças à sensibilidade do monitor Hernani Loback, Emygdio passou a frequentar a oficina de encadernação e logo em seguida a oficina de pintura. Analisando suas pinturas perceberemos quão significativo foi a possibilidade de mudança de tratamento e de ambiente hospitalar.

O Museu de Imagens do Inconsciente conserva hoje em seu acervo imagens ricas em significados. As imagens produzidas em série evocam lugares de memória e podem apresentar o percurso do processo psicótico. Conforme Nise da Silveira expõe nos textos de seu livro *O mundo das Imagens*: “Na intenção de realizar pesquisas sobre o desdobramento do processo psicótico através de imagens simbólicas, reuni séries de desenhos, pinturas e modelagens. Esse rico material, colecionado a partir de 1946, constituiu o acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. [...] O pesquisador encontrará nos seus arquivos longas séries de imagens, datadas e reunidas segundo os respectivos autores. Poderá acompanhar por meio dessas seqüências de imagens o fio significativo do processo psicótico, assim como temas recorrentes, enigmáticos, que desafiam os especialistas de diferentes áreas”.¹⁰⁹

Há escolas que estudam as imagens, mas admitem que as imagens pintadas são apenas válidas como meio para que o indivíduo chegue à expressão verbal, que para elas é a única válida. A imagem como veículo terá de ser traduzida em palavras. Para nós a imagem é válida em si mesma, ela fala por si própria, e fala eloqüentemente. Por isso talvez nosso trabalho tenha tido muita repercussão entre pessoas mais sensíveis a esse mundo das imagens, poetas, artistas, escritores, músicos, e tenha pouca aceitação no meio psiquiátrico propriamente dito. [...] Mas acho a imagem extremamente poderosa, e, se um doente consegue verbalizar esse fenômeno dizendo: ‘Mudei para o mundo das imagens’, se eu quiser entendê-lo, tenho de acompanhá-lo nesse mundo das imagens, do contrário ficarei do lado de fora da porta.¹¹⁰

¹⁰⁹ SILVEIRA, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992, p. 94.

¹¹⁰ Id. Entrevista à *Revista Brasileira de Saúde Mental*. Brasília: ano II, nº. 2 e 3 Vol. 2. mar. a out. 1988, p. 3.

4.2 A ARTE E O MUNDO VIVIDO

Ao artista é dada a capacidade de sentir e perceber infinitas imagens, que devem ser traduzidas e plasmadas em cores e formas. Imagens e pensamentos que podem ser revelados por meio de tintas. A Arte possibilita que o homem desenvolva a subjetividade, crie e reinvente infinitamente a sua realidade, garantindo a ela um espaço, que é origem de múltiplos lugares.

A Arte enquanto apresentação de uma realidade pode também ser estudada pelo viés da Antropologia, que se dedica ao estudo das questões do espaço, de suas paisagens, e enredo.

A nossa pesquisa se desenvolve num lugar, onde habitavam indivíduos vindos de todas as regiões da cidade do Rio de Janeiro e do interior do Estado, com histórias de vida variadas. Conforme foram chegando ao hospital psiquiátrico, um lugar desconhecido, vivenciavam um espaço sem significados, entremeado de muitas emoções.

Como já foi visto, para os cientistas humanistas, que estudam as questões relacionadas ao ser humano, o espaço é considerado como todo o local pouco experienciado pelo indivíduo, que desta forma não lhe atribui sentimentos, podendo ser um lugar de passagem esporádico ou visualizado de longe, ou o lugar onde se localiza uma nova morada. Portanto a noção de espaço compreende um grande conjunto de idéias, valores e sentimentos, implicando em um símbolo comum de liberdade. Ao organizar o espaço novo, o indivíduo utiliza de suas experiências íntimas com o seu eu e com outras pessoas, a fim de “confrontá-los a suas necessidades biológicas e relações sociais”.¹¹¹

Para novos moradores, esses locais, no momento do reconhecimento, se apresentam ameaçadores, porque os deixam vulneráveis a seus vizinhos. De um modo geral, quando as pessoas se mudam para um novo ambiente preferem se isolar e buscam a privacidade de seus lares, principalmente porque lá eles encontram objetos que contém recordações de suas vidas passadas em outros lugares.

No caso dos internos dos hospitais psiquiátricos, além de experienciar um espaço novo e de desconhecer seus novos companheiros, a nova situação os torna mais vulneráveis, preferindo a solidão e o isolamento. Buscam a privacidade, mas o que encontram é a

¹¹¹ TUAN, Yi-Fu. Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Apud MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana: o caso do condomínio residencial José de Alencar**. Rio de Janeiro: Caderno de Geociência, n. 13. jan./mar. 1995, p. 51.

desintegração da identidade e a exclusão da sociedade, fragmentando e desordenando ainda mais a sua realidade.

Para Emygdio e para os esquizofrênicos, em geral, existe uma subtração de identidade. Primeiro é a própria crise que arranca a pessoa da realidade, de sua vida pessoal, de seu trabalho, da vida em sociedade. Depois, se a solução psiquiátrica encontrada é a da internação, quando internado, lhe são tirados todos os objetos referenciais da vida extramuros, impossibilitando a re-conexão com a realidade, o que diferencia de um morador em um novo lugar, que tem em sua nova morada seus objetos antigos como referência de lar. A identidade e a vida ficam ameaçadas e podem ruir. Sua mente desestruturada e estilhaçada acessa seu imaginário, onde encontra os arquivos pessoais e coletivo, o mundo dos sonhos e dos arquétipos.

Como vimos, para Marc Augé, a definição de lugar pode surgir das relações históricas, identitárias ou relacionais formadas pela cultura com o espaço. Quando esses requisitos não são preenchidos podemos chamar o espaço de *não-lugar*.

Ao estudar utilizando o olhar da Antropologia, lançamos mão da possibilidade do uso da alteridade, ou seja, a capacidade de se colocar no lugar do outro na relação interpessoal, cuida-se de resguardar a identidade do outro estudado.

Os relacionamentos e os prováveis vínculos que se criam a partir das experiências vividas são de extrema importância para o nosso estudo. Os vínculos criam relações simbólicas e verdadeiras, por isso que o acolhimento, o aconchego, a hospitalidade foram fundamentais para o desenvolvimento do vínculo entre internos e técnicos, propiciando que aflorasse a criatividade nos frequentadores dos ateliês de pintura da STO; a receptividade os deixava confortáveis e relaxados para se expressar, sem desconfianças e sem medos. Podiam criar livremente as imagens de suas memórias, reais ou as que emergiram do inconsciente ou do mundo imaginário.

Os internos, entre os quais encontramos Emygdio, indivíduos comuns, de classe média-baixa a pobre, que viviam um cotidiano insólito, por não corresponderem aos padrões comportamentais ditos normais, são rejeitados, excluídos do convívio da sociedade. Apresentam seu universo imagético, real, virtual, fantástico, cruel, de sonho, de fantasia.

Marc Augé nos fala que "toda imagem pode provocar um fenômeno de apropriação ou de identificação que lhe confere, em troca, uma espécie de existência autônoma e de vida própria: isso é verdade com relação à imagem material, mais ainda com relação à imagem do sonho, e ainda mais com relação a ambas, quando elas se confundem, alimentando-se o sonho

de imagens diurnas e estas, por sua vez, aparecendo como lembranças ou prolongamentos do sonho que lhes deu corpo." ¹¹²

Quando observamos as obras, questionamos se são apresentações de realidades ou alucinações. Seriam sonhos com fundamentação no mundo externo, no mundo imaginário ou conseqüências das forças avassaladoras que emergem do inconsciente.

As imagens apresentadas por Emygdio possuem um estilo próprio, são recheadas de símbolos e significados, com um vasto repertório de códigos cromáticos e plásticos, realidade ou ficção. Um ego cindido que usa a imagem como forma de resgatar a conexão com o mundo externo. Cria um código simbólico para se comunicar, se reestrutura, se reconhece e cria uma nova identidade.

Interessa-nos agora fazer uma relação dos conceitos estudados por nós sobre espaço e lugar, e trazer para a Arte ampliando mais os conceitos.

Para o filósofo Michel Certeau ¹¹³ o conceito de espaço é mais abstrato do que o de lugar. O espaço pode ter uma dimensão temporal, que dará mais clareza na percepção da realidade; pode ser um espaço geométrico, passível de cálculo, e ainda podem ser virtuais como os cyberspaços. Então para qualificar o espaço, é necessário conhecer algumas características espaciais. Se o espaço possui um limite, ele possui uma forma. O espaço estudado é revelado por meio de uma imagem, seja ela uma foto, um filme, uma escultura, uma pintura. Traz como limite o enquadramento ou o limite físico da tela ou da obra. Assim sendo, o espaço pode ser estudado a partir das imagens geradas referentes a ele; e se tem a oportunidade de usar os conceitos de lugar na análise das imagens.

Depois de um tempo num lugar, aumentam as relações interpessoais e é agregado algum tipo de sentimento ao espaço, que deixa de ser visto como estranho e amedrontador. Dessa forma, o espaço amorfo do passado se transforma no lugar carregado de afetividade e de significado. ¹¹⁴

Ao analisarmos o mundo vivido dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional, na década de 1940, podemos considerar que o ato de habitar um lugar, é mais do que morar ou

¹¹² AUGÉ, M. **A guerra dos sonhos**. Apud Resumo de Gustavo Cunha. Disponível em: <http://www.abordo.com.br/sat/res03_gus.htm>. Acesso 10 ago. 2007.

¹¹³ **Michel de Certeau** (Chambéry, 1925 - Paris, 9 de janeiro de 1986) foi um jesuíta e erudito francês que combinou em suas obras psicanálise, filosofia, e ciências sociais. A educação e formação profissional de Certeau foi bastante eclética. De Certeau publicou uma série de trabalhos que deixaram nítido seu interesse pelo misticismo, fenomenologia e psicanálise. GIARD, Luce. **Literature**. Departamento de História, UC San Diego, Fev. 2006. Disponível em: <<http://literature.ucsd.edu/news/conferences/decerteau/biography.html>>. Acesso 21 fev 2009.

¹¹⁴ MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana: o caso do condomínio residencial José de Alencar**. Rio de Janeiro: Caderno de Geociência, n. 13. jan./mar. 1995, p. 51.

organizar o espaço, é principalmente, um diálogo diário e simbólico entre o meio ambiente ecológico e o social da pessoa. Este estudo de símbolos dados a um lugar tem perdido seu poder de refletir na mente e nos sentidos humanos, porque “este poder depende da existência de um mundo coerente. Sem este mundo, os símbolos tendem a se tornar indistinguíveis dos sinais”.¹¹⁵

Mas, ao conhecer os moradores, em nosso caso os internos de um hospital psiquiátrico, e os valores por eles atribuídos ao lugar, é possível analisar os sentimentos a ele atribuídos, pois além de ser sua morada é também o *locus* de lembranças de sua existência.

Todos os conceitos das ciências e disciplinas estudadas nesta dissertação se tornaram fundamentais para a compreensão da obra de Emygdio. Segundo registros, em 1924 obrigatoriamente passa à condição de morador do Serviço Nacional de Saúde Mental, na Praia Vermelha, na seção militar. Após um curto espaço de tempo, em 1931, é reinternado no Pavilhão de Observação do Instituto de Psicopatologia, sendo pouco tempo depois transferido para a seção Pinel, e finalmente para a Seção Calmeil no Hospital Nacional de Saúde Mental. No início de 1944 é transferido para o Hospital Gustavo Riedel, em Engenho de Dentro. É transferido de um lugar a outro se desconsiderando sua vontade. Partindo do pressuposto que a história e a memória contribuem como fio condutor da análise, que procura esclarecer o papel da experiência e da imaginação das noções geográficas, admitimos que da mesma forma estes mesmos elementos somados aos ambientes e às paisagens foram importantes para a construção das imagens. Emygdio por 23 anos habitou os espaços dos hospitais psiquiátricos, vivenciou a experiência da internação, dos tratamentos desumanos e do confinamento. Só depois de 1947 passa a freqüentar a STO, quando foram introduzidos novos elementos: o respeito e o afeto. Onde finalmente encontrou uma ferramenta para dar voz à sua experiência e à sua forma de pensar.

Outros autores que comungam com o pensamento fenomenológico nos trazem contribuições para analisar as imagens que apresentam espaços.

A concepção de Mircea Eliade¹¹⁶ sobre o espaço pode ajudar a compreensão e a análise dessas imagens. Para ele há “um espaço sagrado, e por conseqüência ‘forte’,

¹¹⁵ TUAN, Yi-Fu. Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Apud MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana: o caso do condomínio residencial José de Alencar**. Rio de Janeiro: Caderno de Geociência, n. 13. jan./mar. 1995, p. 53.

¹¹⁶ **Mircea Eliade** (1907-1986) é uma das maiores autoridades no estudo das religiões, considerado também filósofo. Estudou a linguagem dos símbolos, usada em todas as religiões para chegar às origens, que se situam sempre no sagrado. Estudou sânscrito e filosofia hindu. O método de abordagem de suas obras sobre mitologia guarda certa ressonância com o enfoque dado por Jung à questão do mito em sua psicologia analítica. Disponível em: < <http://www.salves.com.br/jb-eliade.htm> >. Acesso 21 fev 2009.

significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado (o único real, que existe realmente) e todo o resto, a extensão informe, que o cerca”.¹¹⁷

A criação de imagens, símbolos e mitos respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser.¹¹⁸

A simbologia fenomenológica explicita o mundo de Emygdio, representado em suas obras, revelando os aspectos mais profundos de sua realidade e busca o equilíbrio para as suas emoções.

Gilbert Durand¹¹⁹, seguidor de Jung e de Bachelard¹²⁰, também nos dá elementos para avaliar e para fazermos a análise dos símbolos contidos nas imagens, a metade visível de um símbolo, o “significado”, será sempre carregado do máximo de concretude, e como o diz excelentemente Paul Ricoeur¹²¹ “todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas:

- Cósmica – retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia;
- Onírica – enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta de nossa biografia mais íntima;
- Poética – o símbolo apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto a mais concreta”.¹²²

¹¹⁷ ELIADE, M. Imagens e símbolos – ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Apud MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana: o caso do condomínio residencial José de Alencar**. Rio de Janeiro: Caderno de Geociência, n. 13. jan./mar. 1995, p. 53.

¹¹⁸ Ibid., p. 53.

¹¹⁹ **Gilbert Durand**, nascido em 1921, é um universitário francês conhecido por seus trabalhos sobre o imaginário e mitologia. Professor de Filosofia de 1947 a 1956, professor de Sociologia e de Antropologia da Universidade de Grenoble II, é co-fundador, juntamente com Léon Cellier e Paul Deschamps, em 1966, e atualmente diretor, do Centro de Pesquisas sobre o Imaginário (Centre de recherche sur l'imaginaire). **Letras & Letras**. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/recen035.htm>>. Acesso em: 20 jan 2009.

¹²⁰ **Gaston Bachelard** (1884- 1962). Foi um filósofo e poeta francês. A obra bachelardiana pode ser dividida em duas: a diurna e a noturna, como ele mesmo escreveu na obra *Poética do Espaço*: "Demasiadamente tarde, conheci a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seria a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma". JAPIASSÚ. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1976, p. 47.

¹²¹ **Paul Ricoeur** (1913 –2005) foi um dos grandes filósofos e pensadores franceses do período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Ricoeur participou em debates sobre a linguística, a psicanálise, o estruturalismo e a hermenêutica, com um interesse particular pelos textos sagrados do cristianismo. Entre as suas obras contam-se *Histoire et Verité* (1955), *Soi-même comme un autre* (1990), *La Memoire, l'histoire, l'oubli* (2000) e *L'Hermeneutique biblique* (2001). **Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/>>. Acesso em: 10 jan 2009.

¹²² DURAND, G. **L'a imagination symbolique**. Paris. Press Universitaire du France. 1964, p. 13.

Mas, da mesma forma a outra metade do símbolo, a parte invisível e inqualificável, produz um mundo de representações indiretas, de signos alegóricos, todavia inadequados,



Il. 35. Emygdio de Barros, óleo sobre papel, 13/06/1973, 28,0 x 36,6 cm. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.

constituindo uma espécie com uma lógica a parte. O mundo que Emygdio construiu em torno de si, ao longo de sua existência dentro de um hospital psiquiátrico, guarda todas as alegrias e dificuldades vivenciadas por ele nesse lugar. Suas lembranças estão relacionadas a todos os sonhos que teve em relação aos fatos de sua vida, por exemplo, o sonho de casar com a mulher amada (onírico), o qual não conseguiu realizar na vida real, pois ela se casou com seu irmão, que ele

revive o sonho transformado em desilusão através de imagens (Il. 35).

Quando passou a freqüentar os ateliês de pintura, vivenciou o respeito, o acolhimento, num lugar organizado com afeto, fez surgir nele um sentimento de segurança e de paz, o que transporta de uma forma poética para as imagens referentes a esse período. E diferentemente apresenta os espaços hospitalares, com a visão da arquitetura e dos ambientes frios, precários e com falta de privacidade.

Para nós tornaram-se imprescindíveis a poética de Bachelard e sua epistemologia à fundamentação de nossa pesquisa, tendo por objetivo a espacialidade, que incluem análise das imagens apresentadas e simbolizadas por Emygdio, relacionadas com o imaginário dos espaços habitados.

Para Bachelard só a *Fenomenologia* pode nos ajudar a restituir a subjetividades imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade¹²³ da imagem. “Todas essas subjetividades, transsubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*. [...] No entanto, fora de qualquer doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do

¹²³ Considerando ser a **subjetividade** o mundo interno de todo e qualquer ser humano, composto por emoções, sentimentos e pensamentos, e através da qual construímos um espaço relacional, ou seja, nos relacionamos com o "outro". E considerando **espaço transsubjetivo** como o espaço sócio cultural, no qual se estabelecem relações com um ou vários representantes da sociedade: valores, crenças, ideologias, história, tragédias sociais. Trachtenberg, Ana Rosa Chait. **Consciência Geracional, Exogamia e Subjetivação na Adolescência**. II Congresso Luso-Brasileiro de Psicanálise, 2007. p. 05. Disponível em: <http://www.febrapsi.org.br/artigos/2007_luso/2007_luso_anarosa.doc>. Acesso em 19 out. 2008.

objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões. Nesse âmbito da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica. Por isso essa fenomenologia tem probabilidades de ser estritamente elementar. Nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura, mas efêmera, com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo de inumeráveis experiências; beneficia-se de observações que podem ser precisas porque são simples, porque "não têm inconvenientes", como é o caso dos pensamentos científicos, que são sempre pensamentos interligados. Em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança. Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem *antes* do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a *consciência sonhadora*".

A imaginação criadora encontra no método fenomenológico sua fundamentação, já que ela está além do meramente dado, enxerga o invisível, vai à profundidade antes mesmo de movimentar a superfície.

Para que uma obra de arte seja compreendida, tomei como contribuição o texto de René Huyghe, no belo prefácio que escreveu para a exposição das obras de Georges Rouault¹²⁴, "devemos lançar-nos no centro, no âmago, no ponto central em que tudo se origina e adquire sentido: e eis que reencontramos a palavra esquecida ou rejeitada, a alma". E a alma, como complementa Bachelard, - como prova a pintura de Rouault - "possui uma luz interior, aquela que uma "visão interior" conhece e expressa no mundo das cores deslumbrantes, no mundo de luz do sol. [...] Será necessário participar de uma luz interior que não é o reflexo de uma luz do mundo exterior; sem dúvida as expressões visão interior e luz interior são muitas vezes reivindicadas com excessiva facilidade. Mas quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. [...] No princípio de tal

¹²⁴ Embora o expressionismo tenha adquirido caráter nitidamente alemão, o francês **Georges Rouault** (1871 – 1958) foi quem uniu os efeitos decorativos do fauvismo à cor simbólica do expressionismo germânico. Rouault foi colega de Matisse na academia de Moreau e expôs com os fauvistas, mas sua paleta e sua temática profunda o colocam como um dos primeiros expressionistas, ainda que isolado. A obra de Rouault tem sido descrita como "o fauvismo de óculos escuros". Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_964.html>. Acesso em: 11 abr. 2009.

pintura há uma alma que luta. [...] Portanto, tal pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada”.¹²⁵

E com esta mesma intensidade se apresentam as imagens de Emygdio, com sua visão de mundo particular, com sua luz interior e, sobretudo, com sua simplicidade, imagens que partem de uma pessoa de pouca cultura e com uma vivência tremenda de vida. As imagens emergem de forma espontânea e verdadeira.

A imagem adquire categoria de imagem poética, e quando é relacionada à linguagem, ela passa a ter uma fala criativa, expressiva e autêntica, uma fala falante, como foi tratado no capítulo 3.2 A Relação Artista/Mundo. Através da criatividade, a consciência *imaginante* se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem. Para Bachelard, “isolar esse valor de origem de diversas *imagens poéticas* deve ser o objetivo, num estudo da imaginação, de uma fenomenologia da imaginação poética. [...] A *imagem poética* é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. [...] Esses impulsos lingüísticos que saem da linha comum da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital”.¹²⁶ O que vem reforçar a colocação de Mário Pedrosa da *Arte como necessidade vital*, como vimos no segundo capítulo.

Das *imagens poéticas*, segundo Bachelard, podemos destacar uma esfera de *sublimação pura*, que é aliviada da carga das paixões, liberada do ímpeto dos desejos. Essas imagens possuem uma *significação poética*, com suas milhares de imagens imprevisíveis, imagens pelas quais a imaginação criadora se instala nos seus próprios domínios.

A imagem é apresentada com uma linguagem inédita, que descarta correlações entre o passado e o presente, torna-se atemporal e seu criador se transforma num novo ser.

Assim como na poesia, quando admiramos uma pintura, não há a necessidade de se ter vivido os sofrimentos do autor para compreender a beleza das palavras oferecidas por ele. Da mesma forma a *imagem poética* possui um sentimento e uma emoção que lhes são próprios, independente do drama que ela seja levada a ilustrar. Este poder de sublimação, inerente à poesia, encontramos nas imagens, que Bachelard chama de *poéticas*, assim como a capacidade de serem *surpreendentes, imprevisíveis* e dá forma às emoções vividas pelo autor.

A sublimação, encontrada nas *imagens poéticas*, ao ser estudada pelo psicanalista ou pelo fenomenólogo, só se diferenciará por uma questão de metodologia. O psicanalista, para Bachelard, não está preparado para estudar as *imagens poéticas* em sua realidade superior e nem estudar a natureza humana dos poetas, pelo fato de habitar na região passional. O que

¹²⁵ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo:Victor Civita, 1978, p. 184-186.

¹²⁶ Ibid., p. 188.

exemplifica com as palavras de C. G. Jung: "o interesse desvia-se da obra de Arte para se perder no caos inextricável dos antecedentes psicológicos, e o poeta torna-se um caso clínico, um exemplar que porta um número determinado da *psychopathia sexualis*. Assim, a psicanálise da obra de arte afastou-se do seu objeto, transportou o debate para um âmbito geralmente humano, que não é de forma alguma específico do artista e principalmente não tem importância para a sua arte".¹²⁷

A Imagem ao ser surpreendente e imprevisível, torna-se também autônoma, assumindo a Arte um novo ponto de partida. Mesmo numa arte como a pintura, que oferece o testemunho de um ofício, os grandes sucessos estão fora do ofício. Como a grande mudança ocorrida na época de Emygdio na forma de tratar os internos, lhes oferecendo respeito e tratamento digno, e possibilidade de exercerem sua criatividade, um instante de recomeço puro que faz de sua criação um exercício de liberdade.

"A Arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono. [...] Nem por um instante se trata de refazer exatamente um espetáculo que já pertence ao passado. Mas necessito revivê-lo inteiramente, de uma maneira nova e pictórica desta vez, e, assim fazendo, dar a mim mesmo a possibilidade de um novo choque." E Lescure conclui: "O artista não cria como vive, mas vive como cria".¹²⁸

A Imagem é um produto da imaginação, que nos desliga ao mesmo tempo do passado e da realidade, e abre uma possibilidade para o futuro. A imaginação poética utiliza elementos da realidade e do mundo irreal. E é o que muito nos interessa nessa dissertação, a compreensão do imaginário e como são originadas as imagens dos espaços do cotidiano de Emygdio. Este estudo poderia receber também o nome de Topofilia, que é o estudo do elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico, é o estudo da percepção, das atitudes e dos valores atribuídos aos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados.

Para Bachelard "o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente, é o espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem". E quanto às imagens que invocam lugares inóspitos, logo fica evidente que atrair e repelir não resultam de experiências contrárias. "Mas as imagens não

¹²⁷ JUNG, C. G. "**La psychologie analytique dans ses rapports avec l'oeuvre poétique**", apud *Essais de psychologie analytique*, trad. francesa de Le Lay, ed. Stocl, p. 120. Apud BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo:Victor Civita, 1978, p. 193.

¹²⁸ LESCURE, Jean. **Lapicque**, ed. Galanis, p. 78. Apud BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo:Victor Civita, 1978, p. 194.

aceitam idéias tranqüilas, nem sobretudo idéias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens.” E concordo com Bachelard ao dizer que “é essa riqueza do ser imaginado que gostaríamos de explorar.”¹²⁹

Para compreender os espaços e lugares apresentados por Emygdio em suas pinturas teremos que nos embrenhar no estudo da *poética da casa* e como o imaginário se estrutura a partir do sentido atribuído a esses lugares. “Com a imagem da casa temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos pelo nome de topoanálise. Analisada nos horizontes teóricos mais diversos parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo. Para dar uma idéia da complexidade da tarefa do psicólogo que estuda a alma humana nas suas profundezas, C. G. Jung pede ao seu leitor para considerar esta comparação: ‘Temos de descobrir um edifício e explicá-lo: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra que ela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial’. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma’. Naturalmente, Jung sabe da insuficiência dessa comparação. Mas, pelo próprio fato de ela se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana”.¹³⁰

Bachelard complementa dizendo que nem só nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas.

A experiência de habitar está relacionada à experiência de se encolher, do encontro dos cantos onde escolhemos para nos encolher ou fomos encurralados e minimizados. Depois estudo desenvolve uma reflexão sobre a relação com os espaços, o grande e o pequeno, exterior ou interior, da miniatura e da imensidão, do aberto e do fechado, que às vezes apenas está em nós.

¹²⁹ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo:Victor Civita, 1978, p. 196.

¹³⁰ JUNG, C. G. “Le conditionnement terrestre de l’âme”, op. cit., p. 86. Apud BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo:Victor Civita, 1978, p. 196.

Para Bachelard, “não é em sua positividade que a casa é verdadeiramente ‘vivida’, não é somente no momento presente que reconhecemos seus benefícios. Os verdadeiros bem-estares têm um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova”.¹³¹

O estudo fenomenológico da imaginação poética e geográfica dos internos permite explorar as contradições existentes no lugar vivido pelos indivíduos e pelo grupo. Entretanto, não é uma tarefa simples, porque cada pessoa possui em seu íntimo, um universo simbólico distinto dos demais, de onde surgem concepções de espaço (local de pouca ou nenhuma afetividade atribuída a ele) e de lugar (local onde há um excesso de sentimentos de pertencimento a ele).

Além, disto, diz Mattos que “o universo simbólico está estruturado em uma infinidade de pequenos cosmos imaginários, denominados aqui por microcosmos. Os microcosmos podem ser definidos como todas as imagens simbólicas relacionadas a alguns objetos ou lugares particulares, que se tornam íntimos. De uma forma geral, a passagem do concreto para o simbólico ocorre porque uma pessoa ao visualizar uma imagem limitada e acanhada do real, a re-(a)presenta à sua consciência carregada de sentimentos atribuídos a esta imagem, que assim se metamorfoseia. Estas imagens, entretanto, como já foi dito, ‘não aceitam idéias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens’. A imagem simbólica necessita assim, ser sempre revivida pelas lembranças, para que as mesmas, no decorrer de algum tempo, não possam sofrer reduções ou mutações”.¹³²

A comunicação entre a imagem simbólica e o mundo real se faz por meio de campos intermediários, que são representados pelo tratamento individual dado a alguma coisa ou lugar. Estes campos vivenciados podem ser experienciados a partir de lugares fechados, onde a atenção toda converge para um ponto central. Estes lugares delimitados por paredes se assemelham a uma concha, ou a um castelo, por dar a seus habitantes a sensação de conforto e de segurança. Bachelard diz que “quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido”.¹³³

Ao utilizar o símbolo da *casa*, pretendemos remeter ao sentimento de proteção que uma casa tende a proporcionar. Pois a *casa* é nosso canto no mundo, é o nosso primeiro universo. Lugar com cantos e ambientes mágicos que guardam os pertences ricos em lembranças dos lugares vividos anteriormente em outros lugares.

¹³¹ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Victor Civita, 1978, p. 200.

¹³² MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana**: o caso do condomínio residencial José de Alencar. Rio de Janeiro: Caderno de Geociência, n. 13, jan./mar, 1995, p. 58.

¹³³ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 141.

Se aplicarmos estes conceitos na trajetória de Emygdio de Barros poderíamos dividi-la em dois momentos: primeiro o de interno de hospitais psiquiátricos por 23 anos, onde a própria condição de interno o mantém confinado em lugares fechados, impessoais, com métodos de tratamentos agressivos, que o sentimento de segurança era uma esperança remota. A partir de 1947, surge um lugar dentro desse contexto, quando passa a conviver com pessoas respeitadas, onde o afeto é a mola mestra. Aqui sim encontramos o surgimento do sentimento de segurança, e as pessoas vivem este lugar intensamente, possibilitando a expressão espontânea que dará origem às imagens de lugar vividos anteriormente, ou no presente. O ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo.

O ambiente criado por Nise da Silveira não havia grades, todos os freqüentadores demonstravam amor por esse espaço. Carlos Pertuis, por exemplo, à tarde verificava se janelas e portas estavam bem fechadas. Quando tacos do assoalho se soltavam, Carlos os recolocava, arranjando cimento por iniciativa própria. Muitos dos freqüentadores do ateliê de pintura retratavam este lugar numa demonstração da importância que tinha para eles. Emygdio foi um dos que mais retratou o ateliê que certamente era uma *casa*, um lugar de proteção, um oásis dentro do hospital psiquiátrico.

Esses lugares podem ser analisados como *casa*, a partir dos conceitos desenvolvidos por Bachelard em sua *Poética do espaço*. O indivíduo vive a *casa* em sua realidade e em sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da *casa*.

Estudando as imagens da casa devemos ter o cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, espera-se sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem e atingir o fundo poético do espaço da *casa*.

É necessário dizer que a *casa* é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, para as lembranças e para os sonhos dos homens. A *casa* fornece abrigo e segurança nas tempestades do céu e nas tempestades da vida. Assim que nascemos e “somos atirados no mundo” somos acomodados num berço, e a *casa* representa esse grande berço.

Aos espaços são atribuídos sentido de acordo com a experiência, lugares de acolhimento relacionamos à *casa*, e os lugares hostis são relacionados a fora da *casa*.

Nas áreas comunitárias, sejam elas no interior do hospital (enfermarias, refeitórios, etc.), ou pátios, jardins, com suas dinâmicas coletivas, compulsórias, o mundo parece mais cinzento, lúgubre e sem significados, por se tratar de espaços impessoais, sendo associados a espaços de ninguém, pois não produzem o sentimento de pertencimento.

Ao contrário dos apartamentos de condomínios, as enfermarias, os lugares comunitários externos e internos são barulhentos, sem identidade, e os hóspedes são apenas mais um doente para ser deslocado de um lado para outro. Enquanto a Seção de Terapêutica Ocupacional assume as características mágicas da *casa*, desvelando um universo de formas e cores, onde se dá a comunicação do real com o simbólico. O relacionamento aqui continua restrito, permanecendo a individualidade preservada. Através de suas janelas, as imagens dos pátios e dos jardins do hospital ganham novas significações. Para Emygdio e para os outros freqüentadores, a estes lugares são atribuídos grandes significados, como por exemplo, o de uma ponte mágica que o une a outros espaços ou a outras pessoas. Desta ponte simbólica partem fluxos de informações sobre os fatos de seu cotidiano, atual ou passado, real ou imaginário.

O sentido da *casa*, do lugar seguro e estável, do berço acolhedor, pode ser encontrado nos lugares aos quais foram atribuídos o sentido de *casa*, lugares que oferecem atividades (STOR) como música, dança, teatro, recreação, jardinagem, e principalmente nos ateliês de pintura e de modelagem. São nesses lugares que eles descontraem, relaxam e conseguem trazer a criatividade para o seu cotidiano.

As atividades são vivenciadas de forma distinta entre eles. A esquizofrenia já causa um afastamento da realidade, e as atividades oferecidas pela STOR contribuem para que cada um se volte mais para o seu interior, e reencontrem suas *casas* pessoais, onde vivenciam intensamente momentos de prazer e de tranquilidade.

O prazer de pintar faz emergir imagens de diferentes mundos, lugares, com conteúdos e questões culturais particulares a cada indivíduo. Desses ateliês surgiram séries de imagens representando seus microcosmos.

Percebe-se que os ateliês se tornaram territórios com fronteiras imaginárias, com características de mágico, encantado, carregados de afetividade. Além disso, este mundo era povoado por símbolos e imagens, que das quais pode-se compreender e captar a riqueza dos significados atribuídos por seus habitantes.

O mundo vivido pelos freqüentadores da STOR contém um complexo sistema de imagens e valores atribuídos aos espaços (amplos e desconhecidos) e aos lugares (seguros e aconchegantes), mas não são suficientes para abarcar todo o simbolismo que estas pessoas atribuem aos lugares vividos, dos confinamentos aos espaços aconchegantes, onde tinham a liberdade para criar, vivendo cada um a seu tempo, dentro do seu histórico e com a sua intensidade.

Nise da Silveira percebeu que “através do estudo de diferentes séries de pinturas de pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional podemos verificar que os frequentadores dos ateliês conseguem paulatinamente organizar os espaços, dividindo-os em quatro, em oito, em doze partes, a fim de reorganizá-los e reordená-los. As imagens surgidas revelam diferentes vivências do espaço – viagens através de espaços desconhecidos, sofridas vivências dos reversos e das confusões do espaço cotidiano, luta tenaz para recuperá-lo”.¹³⁴

Considerando o lugar significado como *casa*, e a *casa* como nosso corpo, Bachelard afirma que “a *casa* é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente a realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da *casa*; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da *casa*”.

Parafrazeando Paul Klee: “A Arte não reproduz o visível; ela torna visível o invisível”, a pintura é uma janela para a alma.¹³⁵

¹³⁴ SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982, p. 32.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 39.

4.3 O PENSAMENTO GESTÁLTICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO

Além dos autores estudados, estamos introduzindo neste capítulo alguns conceitos da Gestalt Terapia, como complemento, importando alguns conceitos que julgamos relevantes.

Gestalt é uma palavra alemã de difícil tradução, que pode representar forma, figura, padrão, estrutura e configuração. Estas são traduções possíveis, mas nenhuma é exata.

Nesta dissertação, as premissas da filosofia da Gestalt mais relevantes pretendem compreender como se dá a relação entre os indivíduos, e com o meio em que vivem.

A Arte de perceber e compreender os sinais ganhou o interesse de um segmento da Psicologia, chamada de Psicologia da Gestalt, que se originou como uma teoria da percepção que incluía as inter-relações entre a forma do objeto e os processos do autor. O pensamento gestáltico enfatiza a percepção espontânea, a percepção de totalidade, percebendo-se figura e fundo, a percepção de formas como um registro de dinâmicas passadas e a fluidez do processo de criação das imagens.

Para a Gestalt a maneira que se atribui sentido às coisas é também relacionada como a pessoa percebe e se relaciona com o mundo. A maneira que linhas, formas e cores são utilizadas, como se relacionam entre si e com o espaço onde estão inseridas, e a que espaços se referem, podem revelar como este indivíduo tem seus padrões de vida organizados. A existência de estrutura e como ela está apresentada poderão revelar também como esta pessoa age e se relaciona com seus espaços.

Ao se aventurar no mundo da expressão artística, o indivíduo mergulha num processo de expansão e exploração de seus espaços, interage com eles de forma criativa, indo ao encontro de conteúdos dos mais diversos, reais ou fantasias.

Segundo Fritz Pearls:

[...] há uma grande área da atividade na fantasia que exige tanto da nossa excitação, de nossa energia e da nossa força de vida que deixa muito pouca energia para estar em contato com a realidade. Agora, de desejarmos tornar a pessoa um ser total, precisamos, primeiro, entender o que é mera fantasia e irracionalidade, e temos de descobrir onde a pessoa é tocada e o que a toca. Com muita freqüência, se trabalhamos e esgotamos essa zona intermediária da fantasia, esse *maya*, encontraremos a experiência de *satori*, do despertar.

Repentinamente, o mundo está lá. Você desperta de um transe como se despertasse de um sonho. Você está lá, inteiro, novamente.¹³⁶

Pela teoria da Gestalt, o todo é mais importante do que a soma das partes. Aplicando esse conceito poderemos compreender melhor as narrativas, visualizando o processo todo de criação de uma pessoa. Naturalmente procuramos perceber a relação entre as partes. Quando nos concentramos no todo, percebemos como as diferenças e semelhanças dos detalhes formam padrões.

Retomemos aqui o pensamento de Merleau-Ponty que diz que “o artista ‘motivado’ associa sua relação com o mundo com sua habilidade de pintor faz nascer a obra. O pintor é “motivado” de alguma forma, e começa a trabalhar; aquilo que ele coloca na tela não é seu “eu” imediato, alguma nuance do sentir, mas seu “estilo”.¹³⁷

Então essa forma pessoal de narrar os fatos vividos podemos chamar de estilo, no contexto da Arte, estilo artístico, que podem refletir o estilo de vida do autor. Em representações pictóricas, vemos aspectos do estilo sempre em conjunto com os aspectos de conteúdo e do material utilizado. Para melhor perceber a totalidade do processo, não podemos separar esses aspectos, nem na criação, nem na compreensão, pois eles atuam juntos para transmitir a mensagem.

Não existe uma fórmula para se entender uma obra de arte, visto que existem demasiadas variáveis nas experiências individuais, culturais e psicológicas do autor. Devemos considerar a gama mais diversa possível de aspectos de expressão, para podermos compreender o sentido de todas as mensagens.

No mundo da expressão encontramos as mais variadas experimentações possíveis, desde objetivas, reais, e experiências emocionais. A comunicação plástica apresenta símbolos que emergem do imaginário do autor, o que dá margem a diversas compreensões da mensagem, e impossibilita que se estabeleça uma verdade única. Contudo precisamos começar de algum lugar, e o conteúdo da figura é o mais fácil de se perceber.

O sentido de uma pintura, muitas vezes pode ser resultado de uma catarse de sentimentos experimentados pelo autor, vivenciados em algum tempo e espaço. O sentido deve considerar o estilo de vida do autor, percebendo as mudanças de padrões de pensamento,

¹³⁶ PEARLS, F. S., *Gestalt Therapy verbatim* (Moab, UT, Real people press, 1969), p. 50. Apud RHYNE, J. **Arte e Gestalt**. Summus. São Paulo 2000, p. 91.

¹³⁷ MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. p. 66. apud WERNECK, R. **Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty**. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, p. 20.

que viajam entre os espaços reais e os espaços imaginários, do inconsciente pessoal à consciência.

Ao usar a linguagem gráfica, o autor busca criar formas visuais que correspondam às suas imagens interiores. O sentido refletirá algum momento vivido, que às vezes não se enquadra num tempo e espaço lógicos. Materiais plásticos são utilizados para traduzir o que e como o mundo foi percebido e que sentido lhe foi atribuído, sai dos domínios da subjetividade para formas externas objetivas. A escolha do material a ser utilizado torna-se parte integrante da experiência da arte. O tipo do material contribui para que se complete a mensagem visual. O ideal seria ter uma grande variedade de materiais para que fossem experimentados, para que se descobrisse qual a linguagem preferida, e com qual a narrativa fluiria melhor.

Na experiência com arte é possível explorar e expressar o que é essencial, encontrar a melhor forma de expressar experiências. A arte é especial, é só se colocar a disposição e deixar as histórias fluírem através das mãos.

Como vimos a linguagem plástica, o ambiente tranquilo e acolhedor foram favoráveis para que se produzissem as mais variadas imagens, que vamos analisar e classificar por sua temática. Aos espaços vividos são atribuídos sentidos relacionados ao afeto. São espaços vividos, espaços de vida que representam o ambiente cotidiano, real, mas é também uma espécie de espaço emocional. O espaço real pode ser chamado de objetivo e o emocional de subjetivo. No objetivo podemos encontrar uma inter-relação entre o autor e os outros em seu meio físico, e no subjetivo podemos encontrar uma maneira livre e particular de ser e experimentar o que é. Na vida os dois espaços se sobrepõem e se misturam, e não podem ser separados (espaço físico do emocional).

Ocasionalmente, autores, como Emygdio, com uma história de vida de dissociação, com seu emocional fragilizado, com o mundo interno aparentemente destruído, ficavam surpresos, ao perceber que podiam de uma maneira segura entrar em contato com suas vivências, experimentá-las, expressá-las, e pouco a pouco dominá-las. Como num jogo, ir ligando parte a parte, se reestruturando, podendo atingir um estado próximo da unidade.

Para analisar imagens recorreremos a capacidade de aperceber as coisas através dos sentidos. O mundo não se apresenta como um caos, como uma trama de sensações diversas, mas como um campo delimitado, sobre o qual se destaca uma figura. E tudo se organiza nessa estrutura figura e fundo.

Num primeiro momento a impressão que se tem é de ordem global. Num segundo momento as figuras vão se apresentando paulatinamente numa sucessão de figuras isoladas e

progressivas. É uma impressão instantânea que se tem das coisas e de suas relações. Segundo Koffka, essas impressões primeiras constituem o alicerce da impressão estética.¹³⁸

De acordo com a Gestalt, a arte na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o indivíduo uma necessidade, e são considerados indispensáveis em qualquer tipo de manifestação visual. O autor vai em busca de uma ordem, dentro de um todo, deixando de lado qualquer preocupação cultural.

Gestalt em seu sentido mais amplo significa a integração das partes em oposição à soma do “todo”. Pode ser traduzida por estrutura, figura ou forma, ou simplesmente por boa forma.

O movimento gestaltista, através de numerosos estudos e da teoria da forma, atuou principalmente no campo da teoria da forma, contribuindo muito aos estudos e pesquisas da percepção e linguagem. Inteligência, aprendizagem, motivação, conduta exploratória e dinâmica de grupos sociais. A psicologia da forma se apóia na fisiologia do sistema nervoso, ao procurar explicar a relação sujeito-objeto no campo da percepção.

Segundo estudos, o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. O estímulo cerebral não se dá em pontos isolados, mas por extensão. Não existe na percepção da forma um processo posterior de associação das várias sensações. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada.

Segundo João Gomes Filho:

O postulado da Gestalt, no que se refere a essas relações psicofisiológicas, pode ser assim definido: todo o processo consciente, toda forma psicologicamente percebida está estreitamente relacionada com as forças integradora do processo fisiológico cerebral. A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo auto-regulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados.

Essas organizações, originárias da estrutura cerebral, são, pois, espontâneas, não arbitrarias, independentemente de nossa vontade e de qualquer aprendizado. A escola da Gestalt, colocando o problema nesses termos, vem possibilitar uma resposta a muitas questões até agora insolúveis sobre o fenômeno da percepção.¹³⁹

¹³⁸ PEDROSA, M. **Da natureza afetiva da forma na obra de Arte**. Tese de concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: 1949. p. 02.

¹³⁹ GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. p. 19.

Para Koffka, quando se estuda o fenômeno da percepção visual, existe inicialmente uma primeira divisão geral entre forças externas e forças internas.

As forças externas são originadas na luz proveniente do objeto exterior que provoca um estímulo à retina. Estas forças se diferenciam de acordo com as condições de luz em que se encontra o objeto.

Já as forças internas são forças de organização que estruturam as formas numa determinada ordem, de acordo com o estímulo das forças externas. Segundo a teoria da Gestalt, as forças internas tem a sua origem num dinamismo fundamentado pela própria estrutura do cérebro.

Essas forças internas de organização se processam mediante relações subordinadas a leis gerais. Através de pesquisas, observaram-se certas constantes nessas forças internas, quanto à maneira como se estruturam ou organizam as formas percebidas psicologicamente. Estas constantes foram chamadas de padrões, princípios básicos, fatores ou leis de organização da forma perceptual. Por meio destes princípios a Gestalt explica porque vemos as coisas de uma determinada maneira e não de outra. Cada imagem percebida é resultado da interação das forças internas com as externas. As externas compreendidas como agentes luminosos estimulando a retina, e as forças internas num movimento da melhor forma possível de organização de estruturas dos estímulos externos.

A análise de uma imagem disseca e retalha a impressão, destruindo as qualidades sensíveis percebidas no primeiro contato com o objeto. Surge uma infinidade de impressões, todas qualitativamente distintas, semelhanças e diferenças entre as próprias partes.

Segundo Mário Pedrosa, essa característica sensorial pura da percepção estética indica que o problema fundamental, quando se aborda o fenômeno artístico, não é o de saber como os objetos são concebidos já na consciência refletida, mas como nós os percebemos. O aspecto sensível dos objetos é o que antes de tudo seduz o artista. As concepções e crenças que temos sobre as coisas podem, sem dúvida, influir na própria percepção. Não se isola o aspecto sensível dos objetos para considerar o saber e as idéias preconcebidas relativamente aos mesmos, senão na medida em que estão em condições de agir secundariamente sobre aquele aspecto sensível.¹⁴⁰

A percepção estética é regida em grande parte por leis de organização ou leis da estrutura. A escola da Gestalt desenvolveu um sistema de leitura visual, criado como suporte

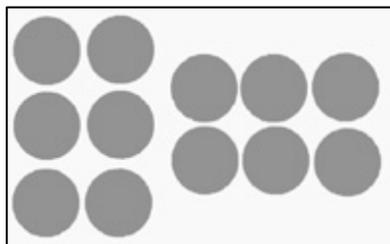
¹⁴⁰ PEDROSA, M. **Da natureza afetiva da forma na obra de Arte**. Tese de concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: 1949. p. 03.

sensível e racional, que permite e favorece a análise e interpretação da forma do objeto. Nessa forma de análise estão inseridas: propriedades da forma e categorias conceituais fundamentais (harmonia, equilíbrio visual, contraste, luz, cor, tom, movimento, ritmo, proporção, clareza, simplicidade, complexidade, ambigüidade, fragmentação, espontaneidade). Estas categorias são pontos de partida a estudos da forma, que podem ser aprofundados e podem dar origem a outros mais, uma vez que trabalhamos com temas inesgotáveis.

Selecionei alguns dos processos visuais que contribuirão para esta dissertação:

- Distância

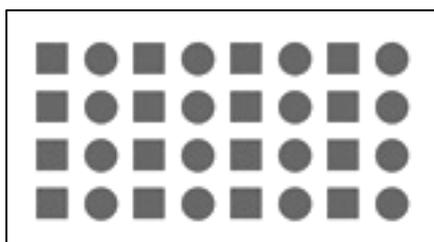
A segregação é o fenômeno mais elementar e primário da experiência estética. Este processo separa no espaço as formas independente de sua significação. As formas se apresentam organizadas em grupos pela proximidade ou pela distância (Il. 36).



Il. 36. Objetos próximos um do outro tendem a ser agrupados .

- Semelhança

Não só a proximidade de uma figura ou de um objeto de outro acarreta essas segregações estruturais. A semelhança das partes ou a identidade das formas indica outro fator de separação perceptual. As combinações espontâneas no plano sensorial perceptivo constituem as leis fundamentais da forma, aplicadas de forma empírica ou intuitiva pelos artistas. Estas combinações podem gerar um conflito de formas, que se agrupam ou se separam na busca da melhor organização (Il. 37).



Il. 37. O que vemos quadrados e círculos, ou colunas de quadrado e de círculos?

A psicologia da percepção ensina que sob o choque de um mosaico de estímulos que impressionam a retina, o sistema nervoso do organismo desenvolve processos de organização de maneira que a forma criada seja a melhor possível. Dessa maneira, forma e espaço, cor e luz, figura e fundo são aspectos independentes do padrão organizado, presentes no estímulo visual.

- Boa Forma

O equilíbrio e a simetria são características perceptivas do mundo visual. No campo perceptivo, os teóricos da Gestalt falam de formas naturais, fortemente organizadas, privilegiadas: regulares, simples, simétricas, que se impõe aos nossos sentidos.

O princípio de boa forma é uma função de uma força coordenadora interna autônoma e dinâmica da mente humana. Quanto melhor for a organização visual da forma, mais fácil será a compreensão da linguagem visual, isto é, maior será a rapidez de leitura ou interpretação, maior será seu grau de pregnância (Il. 38).

Il. 38. A boa forma é uma função de uma força coordenadora interna autônoma e dinâmica da mente humana.



Segundo Pedrosa, a Arte consiste em segregar um todo material ou imaginário, o qual decide de suas partes, determina as posições destas e destas ainda recebe os eflúvios ou as pressões necessárias para que o todo seja dotado de sua qualidade vital. Dentro do todo se trava a busca do equilíbrio, de um estado de repouso equivalente ao mesmo dinamismo sensorial livre, em luta com o material, tendendo à forma privilegiada. Para P. Curie, a assimetria rege o curso do mundo. A ausência de elementos simétricos é necessária à ocorrência de todo acontecimento natural. A natureza procura corrigir a ausência de simetria,

como se buscassem uma ordem. As diferenças, as irregularidades, as dissimetrias, são causas das mudanças.¹⁴¹

O prazer da simetria é inerente ao homem. Além do prazer das cores, das linhas, há sempre uma significação intelectual que nos dará a chave para compreender a estética e a beleza de uma imagem. Portanto, as qualidades estéticas próprias de uma obra de arte não seriam dadas apenas pela forma. Por meio de processos de associação de idéias nos seriam reveladas as qualidades formais da interação das partes do todo, das estruturas das imagens.

Ao analisar uma imagem não se pode limitar ao campo plástico, é necessário abordar os problemas fenomenológicos relacionados com a atividade artística.

A estudar a maneira que se dá a percepção no homem, compreendemos que se dá através de diferenciações, sejam elas de cor, de textura, de forma. Todo objeto sensível só existe em relação a certo fundo, a característica heterogênea da imagem destaca a figura do fundo.

A imagem em busca do equilíbrio tende a compor uma clausura. Uma área fechada aparece mais forte, mais estável, do que outra aberta e sem limites. Nossos sentidos preenchem os espaços entre as unidades (clausura), conexões latentes são criadas, sejam elas bidimensionais como tridimensionais (Il. 39).



Il. 39. Clausura: Os elementos de uma forma tendem a se agrupar de modo que formem um todo ou uma forma fechada.

¹⁴¹ GUILLAUME, P. **La Psychologie de La Forme**, p. 37. Apud PEDROSA, M. **Da natureza afetiva da forma na obra de Arte**. Tese de concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: 1949. p. 13.

Essa lei de organização visual tende a ultrapassar-se, pedindo todos maiores. Elas se fundem num todo vitalizado por um dualismo dinâmico, no campo visual se organizam dois elementos opostos: figura e fundo.

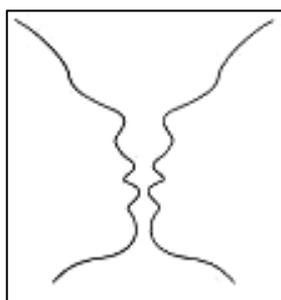
Muito antes da era cristã, na China, seus sábios já tinham o sentimento da vitalidade espacial. O poeta e pensador chinês Lao-Tse é amigo da idéia de espaço: “Modela-se o barro, fazendo um vaso; a utilidade deste depende de seu interior oco. Para fazer uma casa, abrem-se portas e janelas; a utilidade da casa depende dos espaços vazios. Assim, é o inexistente nas coisas que lhes dá utilidade”. O espaço deixa ser um muro aterrador e torna-se uma morada do espírito libertado... o universo é um todo ilimitado.¹⁴²

A função destes espaços é levar os olhos a movimentos de diferentes velocidades ao seguir as relações intermodais, criando a unidade com a mais ampla variação de superfícies.

- Dissociação figura-fundo

Este fenômeno depende exclusivamente a orientação absoluta do espaço. A regularidade leva à figura. Isto se torna visível quando suas partes de um campo, que objetivamente não mudam, podem ser vistas alternadamente, ora figura, ora fundo.

Fixando-se a imagem durante algum tempo, inesperadamente percebemos outra figura. Ora vêem-se dois rostos de perfil, ora percebe-se uma taça. Alternam-se no papel de figura principal, logo em seguida passando a posição de fundo. Assim, percebemos que a figura tem forma definida, e o fundo não. Não podemos enxergar simultaneamente as duas coisas. O caráter do fundo é informe, indefinido, e cambiante (Il. 40).



Il. 40. Exemplo clássico de figura e fundo que se alternam.

As propriedades de contornos:

Percebemos um objeto mais pelo seu contorno do que um espaço oco em seu interior. Diante da ilustração xxx percebemos primeiro uma das duas possibilidades, por exemplo, a taça, a qual atribuímos a função de figura, torna-se no momento nosso centro de interesse. Ao

¹⁴² BINYON, L. **The Spirit of Man in Asiam Art**, p. 77. Apud PEDROSA, M. **Da natureza afetiva da forma na obra de Arte**. Tese de concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: 1949. p.20.

mesmo tempo, a parte convertida em fundo, os dois rostos de perfil, luta para tornar-se o centro de nossa experiência.

Quando olhamos uma imagem, a nossa visão estará envolvida nessa dinâmica, nesse movimento de ora perceber algum campo como figura e logo alternar com campos anteriormente coadjuvantes (fundo) serem percebidos como figura. Uma parte do campo exerce papel principal de figura; dentro desta suas partes se organizam em função do todo figural, mas cada uma no seu lugar. Semelhantes na forma, mas diferentes em suas funções em cada conjunto. Esta dinâmica espacial intensifica-se com a entrada em jogo de novos elementos, como cor e textura. O fundo apresenta-se cheio de atrações, torna-se envolvente, não no sentido cromático do impressionismo, mas num sentido psíquico-sensorial.

Nas pinturas de Emygdio temos primeiro a impressão do todo, e aos poucos elementos apresentam-se como figuras, vão se destacando do todo, num grande movimento retratando a cada figura percebida o cotidiano vivido por ele.

Uma pintura é um universo cheio de surpresas. Segundo Kepes ¹⁴³, uma forma, uma estrutura contém sempre dentro de si os mistérios e os dramas mais inverossímeis. Os intervalos de cores, valores, vivem em estado permanente de disponibilidade, e deles, com frequência, emergem formas novas até então insuspeitadas. Estabelecem-se mesmo uma hierarquia de metamorfoses, que em sentido descendente produz, dos intervalos de linhas, padrões, e dos intervalos de grupos, linhas. A geração sucessiva e flutuante de contornos cinéticos e figuras é incessante e determinada pelas situações óticas.

São figuras que dormem no fundo de um quadro, infinitos padrões que esperam que nossos olhos os captem. Além da sensação ótica, um estímulo original produz uma reação, uma emoção. Um estímulo pode produzir efeitos emocionais específicos. A obra de arte desperta uma emoção profunda, por vezes, inconscientes em nós. A experiência sentida já não é somente estética. São estimulados arquivos de memória, elementos que nos remetem a estados emocionais vividos. Estabelece-se uma relação entre emoção e objeto. O indivíduo entra em emotividade em contato com o objeto, tornando-se também um dado fenomenológico. A emoção passa a ser considerada como um resultado inteligente das propriedades do objeto.

Compreendemos, então, que o objeto tem em sua própria estrutura, independente de toda experiência anterior do sujeito que os percebe, um caráter e qualidades próprios, seja do

¹⁴³ KEPES, G. **Language of Vision**, p. 60. Apud PEDROSA, M. **Da natureza afetiva da forma na obra de Arte**. Tese de concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: 1949. p.29.

insólito, do estranho, do assustador, do gracioso, do elegante, do áspero, do repulsivo, do atraente.

Emygdio transportava para suas pinturas toda sua vivência, às quais atribuiu sentido no momento vivido e as traduziu em cores e formas, utilizando o espaço ora retraído, oprimido num canto do espaço da tela ou do papel, ora utilizando todo o campo pictórico transmitindo liberdade, harmonia, equilíbrio. Como veremos no capítulo 5 dois exemplos: na ilustração de número 62, na página 131, Emygdio retrata uma cena da enfermaria, a figura está toda deslocada para o lado esquerdo do espaço da folha, passando a sensação de estar acuado num canto. Já na ilustração de número 69 da página 135, ele retrata o ateliê de pintura, que ocupa todo o espaço da folha, com traços e cores leves indicando ser um espaço arejado, agradável e acolhedor.

Para o escultor Naum Gabo: “Toda a forma tornada absoluta adquire vida própria, fala sua própria língua e representa um único embate emocional preso unicamente a ela mesma. As formas agem, as formas influenciam nossa psique, as formas são acontecimentos e coisas. Nossa percepção das formas é inseparável de nossa percepção da existência mesma. O conteúdo sensorial de uma forma absoluta é único e não pode ser substituído por qualquer outro meio ao alcance de nossas faculdades espirituais. A força emocional de toda forma absoluta é imediatamente irresistível e universal. É impossível apreender o conteúdo de uma forma absoluta somente por meio da razão. Nossas emoções constituem a verdadeira manifestação desse conteúdo. Por influência de uma forma absoluta a psique humana pode ser partida ou moldada. As formas excitam e deprimem, inspiram ou desesperam; estabelecem a ordem como a confusão, e podem harmonizar ou perturbar as nossas forças psíquicas. Tem faculdade construtiva ou representam um perigo destruidor. Em suma, as formas absolutas manifestam todas as propriedades de uma verdadeira força dotada de uma direção positiva e outra negativa”.¹⁴⁴

Dessa forma, percebemos que o objeto, em suas qualidades intrínsecas, é carregado de reações emocionais do artista atribuídos através da linguagem artística, o objeto passa a ter o caráter de objeto fenomenal. Tudo se passa no plano das emoções e dos sentimentos, e a este momento, ou a este fenômeno é atribuído um sentido. A intensidade do contato do sujeito com o objeto ou com o mundo, ou com o campo que os envolve varia de caso a caso.

¹⁴⁴ GABO, N. **Carving and Construction in Space**, em Circle, p. 110. Apud PEDROSA, M. **Da natureza afetiva da forma na obra de Arte**. Tese de concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: 1949. p.74-75.

No *Medo dos anjos: em direção à epistemologia do sagrado* (1987), Mary Catherine e Gregory Bateson em seus metadiálogos falam “[...] que a conversação está sempre se movimentando entre intelecto e emoção, sempre lidando com relacionamento e comunicação, com e entre sistemas”. É necessário ter claro que as imagens são sistemas dentro de outros sistemas, conectados a sistemas maiores, embora fechados em si, são ao mesmo tempo partes de um todo muito maior.

Eles ainda refletem para que servem os metadiálogos, dizendo, que “cada trabalho de arte depende de uma complexidade de relações internas e pode ser visto como mais um naquela família de exemplos que se pode olhar para entender os padrões que se conectam [...]. Unidade estética está muito próxima das noções de integração sistêmica e de percepção holística. E pode-se argumentar que a apreciação de um trabalho de arte é um reconhecimento, talvez novamente, de um novo reconhecimento de *self*”.¹⁴⁵

Da mesma forma que o todo é formado por diferentes partes, e suscetível a mutações, a compreensão do mesmo deverá se dar por meio de uma compreensão teórica multidisciplinar. Logo, para compreender as pinturas de Emygdio lancei mão de ciências e disciplinas de diversas áreas do conhecimento que tratam do desenvolvimento do ser humano e sua relação com o outro e com os seus espaços. E como o artista, ao retratar suas vivências, ocupou o espaço pictórico das telas e dos papéis.

¹⁴⁵ BATESON, G & BATESON, M.C. *Angels Fear: Towards and epistemology of the Sacred*. Apud RHYNE, J. *Arte e Gestalt*. São Paulo: Summus, 2000, p. 272.

5 A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA DE EMYGDIO DE BARROS

Para dar conta da compreensão das imagens criadas por Emygdio de Barros recorreremos a estudos que abordavam as questões ligadas: ao pensamento e forma de tratamentos adotados pela psiquiatria a partir do século XIX; a mudança de paradigma ocorrida na Arte a partir desse século; a evolução da expressão e a necessidade de comunicação do homem; e sua relação com o mundo. Utilizamos os olhares da Fenomenologia, da Geografia, da Antropologia, da Sociologia da Arte, da História da Arte, e outras filosofias do significado que enveredavam, todas, para a análise da relação homem e mundo, e consideravam esta relação como construtora do sentido da experiência vivida, e que destes fenômenos surgiam o “motivo” para a expressão e da criação de imagens.

Diante da variedade e da quantidade de imagens produzidas por Emygdio fizemos um recorte selecionando as imagens que tratavam e que reproduziam as questões do espaço. Imagens de lugares distintos, que refletiam a dicotomia que existia no próprio hospital e em sua vida. Logo tomamos como norte o estudo do espaço e das relações constituídas pelo indivíduo em seu contexto para a escolha dos teóricos e seus conceitos.

Algumas vezes será necessário retomar dados de sua biografia trabalhados em capítulos anteriores, para melhor compreensão dos significados de suas pinturas.

Almir Mavignier traduziu em forma de poema características de dois grandes artistas de Engenho de dentro, Raphael Domingues e Emygdio de Barros:

RAPHAEL E EMYGDIO

Raphael dissociava.
 Emygdio associava.
 Raphael intitulava *Flausi-flausi*.
 Emygdio intitulava *Universal*.
 Raphael era solicitado para assinar.
 Emygdio assinava espontaneamente.
 Raphael trabalhava comigo.
 Emygdio trabalhava sozinho,
 Raphael projetava suas estruturas automaticamente.
 Emygdio projetava suas vivências conscientemente.
 Raphael aprendeu a terminar, jogando a folha do desenho no ar.
 Emygdio aprendeu a separar as vivências em diferentes telas.
 Raphael parou de desenhar depois da minha viagem.
 Emygdio pintou até morrer.¹⁴⁶

¹⁴⁶ MAVIGNIER, A. **O início do ateliê de pintura**. In Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000, p. 247.

5.1 OS ESPAÇOS DE EMYGDIO

Como já falamos no capítulo 2.3 QUEM ERA EMYGDIO DE BARROS, Emygdio era torneiro mecânico do Arsenal da Marinha Brasileira, e o único contato com o universo da Arte que ele talvez tenha tido, tenha sido durante sua permanência por alguns meses na França. Embora não exista registro que confirme este fato, a não ser por respostas coerentes sobre Paris que ele dera numa conversa em consultório médico. Portanto, a evolução de seu **estilo** se desenvolveu de forma natural e espontânea.

Conforme expôs Nise da Silveira, em seu livro *O mundo das Imagens*, Emygdio por vinte e três anos permaneceu internado, vítima de problemas familiares, submisso e com a comunicação verbal comprometida. Espontaneamente ele não se dirigia a ninguém. Preferia se manter em silêncio. Em 1945, apresentava alterações no curso do pensamento, enquanto a memória permanecia intacta.

Frágil, passou por internações em vários hospitais psiquiátricos. Sujeito aos tratamentos desumanos adotados na época, até que surgiu Nise da Silveira com suas idéias inovadoras da práxis terapia.

Nise, em 1946, criou o ateliê de pintura, onde o respeito e o afeto eram os princípios básicos. Um oásis dentro do hospício. Mesmo com escassez de material, a atividade se desenvolvia sobre qualquer suporte. Eram bem-vindos, papéis, jornais, tecidos, telas. Se expressar era o que importava. Os internos tinham a necessidade vital de contar suas histórias, e a Arte foi a grande mediadora.

A trajetória artística de Emygdio iniciou-se em 1947, quando começou a freqüentar a Seção de Terapêutica Ocupacional, apesar do psiquiatra responsável por ele dizer que seria uma perda de tempo, pois se tratava de um crônico muito deteriorado. Entretanto, aprendeu depressa a complexa técnica do ofício de encadernador, e realizava atento e de forma cautelosa esse trabalho, contradizendo as observações registradas no hospital.

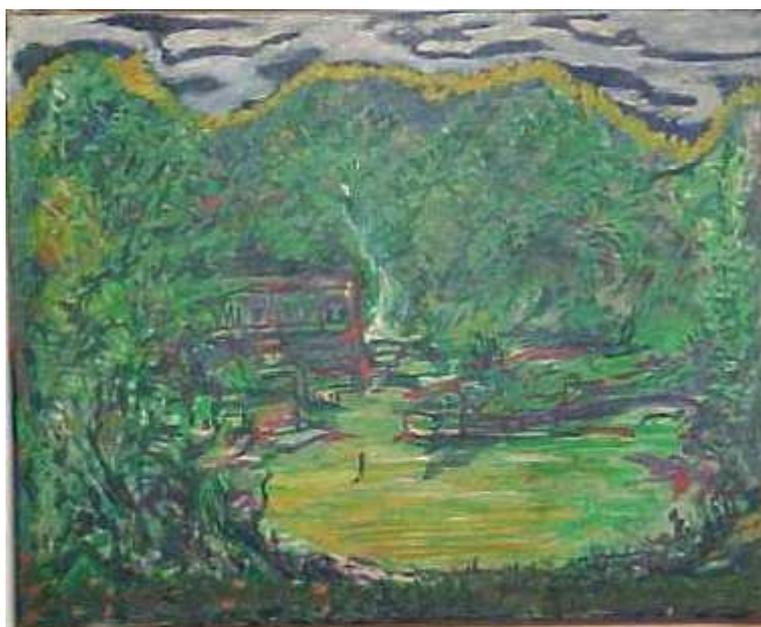
Para tentar promover outro tipo de expressão, foi proposto a ele que experimentasse pintar. O que ele aceitou com satisfação.

Ao contrário dos outros freqüentadores do ateliê de pintura, que se entregavam aos impulsos impetuosos do inconsciente, Emygdio pintava lentamente, com gestos delicados. Detinha-se muitas vezes para retocar esta ou aquela imagem, ficando às vezes imóvel,

meditativo olhando para a tela. Modificava muitas vezes a imagem, passando por várias fases, levando alguns dias até dar por terminada.

Segundo relatos de Nise da Silveira no livro *O mundo das imagens*, inicialmente ele pintou paisagens, segundo ele reminiscências de lugares que conheceu, surpreendentemente ordenadas.

Suas primeiras pinturas evocavam lembranças de locais agradáveis onde viveu, como podemos ver na imagem (Il. 41).



Il. 41. Emygdio da Barros. Óleo sobre tela, 1950, 45 x 56 cm.
T- 0938 – Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Em suas composições, percebem-se as diferentes maneiras de percepção dos lugares e espaços vividos.

Examinemos agora a obra de Emygdio no seu desenvolvimento, comentando-a de forma mais sistematizada e observando como evoluíram as configurações de espaços produzidas por ele.

Podemos encontrar “fases” na obra de Emygdio, que se diferenciam pelas cores usadas. Mas devemos considerar a falta de materiais adequados que vigorava nos ateliês de pintura da STOR.

Ao longo desses anos, como pesquisadora do Museu de Imagens do Inconsciente e com o olhar de arteterapeuta, tive a oportunidade de estudar atentamente boa parte das obras de Emygdio, o que contribuiu muito para a escolha das obras que julguei mais significativas para o desenvolvimento deste estudo.

Para analisar de forma mais objetiva, eu as dividi em categorias:

1. Paisagens iniciais
2. Explosão do inconsciente
3. Oficinas mecânicas
4. Paisagens rurais
5. Imagens do hospital psiquiátrico
6. Ateliê de pintura
7. Pintura ao ar livre

5.1.1 Paisagens iniciais

Em sua primeira fase, Emygdio pinta paisagens que apresentam equilíbrio entre figura e fundo, com riqueza de colorido e limpeza na composição. Estas pinturas possuem uma singeleza, e existe nelas um toque de imaginário, que ele diz serem reminiscências de lugares que ele conheceu.

Em suas primeiras pinturas não se percebe os fenômenos da dissociação, freqüente na esquizofrenia. Ao contrário do esperado, as pinturas se apresentam extremamente ordenadas. Segundo Nise da Silveira “parecia que os fenômenos da dissociação, suficientes para provocar as fissuras do pensamento lógico que sua linguagem verbal revelava, não haviam, contudo, atingido sua capacidade de configurar imagens”.¹⁴⁷



Il. 42. Emygdio da Barros. Guache sobre papel, outubro de 1947, 33 x 44 cm. T- 1575. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Emygdio utiliza diversos materiais para retratar seus lugares vividos, como podemos ver nas imagens a seguir feitas a nanquim, aquarela, guache e óleo, entre 1947 e 1949 (Ils. de 42 a 48).

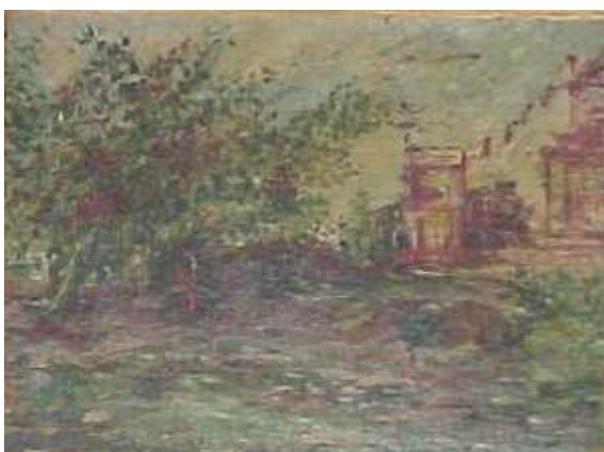
¹⁴⁷ SILVEIRA, N. **O mundo das Imagens**. São Paulo: Ática, 1992. p. 63.



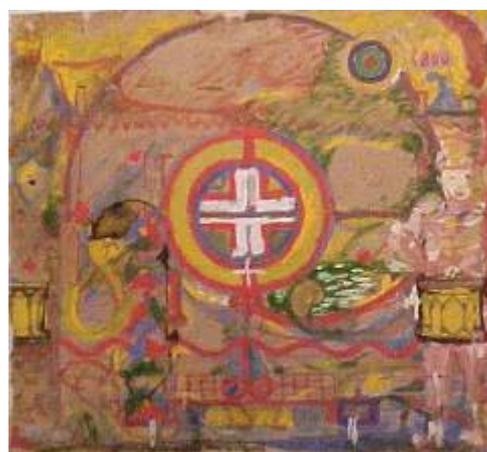
Il. 43. Emygdio de Barros. Ponta seca sobre nanquim, 28/06/1947, 25 x 31 cm. T – 1559. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 44. Emygdio de Barros. Aquarela sobre papel, 12/07/1947, 33,5 x 49,5 cm. T- 01543. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 45. Emygdio de Barros, *Barra do Pirai*. Óleo sobre papelão, 17/07/1947, 27 x 35 cm. T – 0946. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 46. Emygdio de Barros. Guache sobre papel, s/d, 44 x 47 cm. T – 1594. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Participou da Exposição de Zurich, 1957, e da 30ª Exp. do MII



Il. 47. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 20/02/1949, 33 x 50 cm. T – 09100. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.



Il. 48. Emygdio de Barros. Guache manufaturado sobre papel, 12/09/1949, 29 x 41 cm. T – 1572. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

5.1.2 A explosão do inconsciente (paisagens interiores)

O primeiro período da obra de Emygdio dura pouco tempo. Logo depois ocorre uma verdadeira explosão do inconsciente em pinturas de intenso colorido carregadas de imagens simbólicas. Sua obra revela a luta entre consciente e as avassaladoras forças do inconsciente.

148

Uma das obras que se destaca nesse segundo período é o quadro *Universal* (Il. 49), segundo o seu autor. É uma pintura impressionante, onde ele consegue criar uma estrutura unitária com objetos diferentes que normalmente não mantém relações entre si. Embaixo uma escada conduz para o interior de casas intrincadas entre os quais um trem se distingue. Na parte superior do trabalho chama atenção um sol multicolorido e uma torre de igreja.



Il. 49. Emygdio de Barros. *Universal*. Óleo sobre tela, 1948
105,4 x 109 cm. T- 0928 – Acervo do
Museu de Imagens do Inconsciente

Mário Pedrosa analisa a obra *Universal* de Emygdio dizendo que ela “serve bem de ponto de referência para medir-se o formidável avanço do artista, a partir de *Carnaval*. Apesar da extrema complexidade dos temas, onde predominam elementos arquitetônicos, a começar por fascinante escadaria que parece dar entrada para os planos centrais da composição, alternados por sugestões mecânicas, nas quais sobressai uma locomotiva em vermelho e

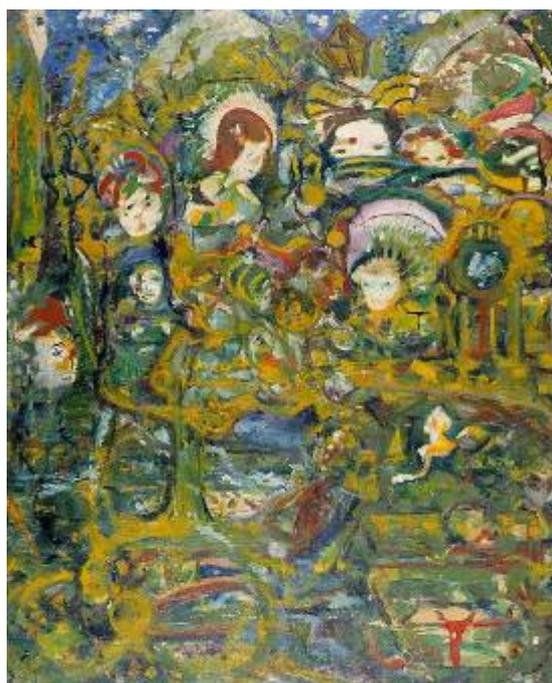
¹⁴⁸ SILVEIRA, N. *O mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 1992. p. 63.

marrom, o pintor revela-se aqui senhor de seus meios, quer quanto à estrutura, que quanto ao colorido. Este se processa através de três grandes massas: a dos primeiros planos, onde prevalecem os tons amarelos; a dos planos médios, com predominância de tons vermelhos e a dos últimos, onde azuis entremeados de brancos tomam os céus. O drama estrutural se joga nos planos do centro entre máquinas e casas, que se sucedem em lances ascendentes. A riqueza, das formas e de desenhos é tal que poderia dar impressão tumultuária se não fosse dominada, logo a seguir os motivos arquitetônicos e uma grande forma solar radiosa, uns tons azuis profundos entre tons brancos e vermelhos, num lago ritmo sinuoso. Com esse tratamento em manchas puramente pictóricas, sem atravancamentos de linhas e planos, o olhar descansa e acompanha, sereno, no sentido horizontal, o movimento ondulante do céu no alto”.¹⁴⁹

Ao contrário dessa primeira pintura em que elementos do mundo externo se combinam em uma complexa harmonia, agora Emygdio revela imagens do inconsciente que assume total predomínio. Exemplificamos com a tela que ele denominou *Carnaval* (Il. 50).

A tela é povoada de imagens enigmáticas que emergem numa explosão de formas e cores, tornando cenas de sonho. Nela as figuras que se destacam são imagens da mulher interior, da *anima*, reveladas sob diversas formas.

Mário Pedrosa, no mesmo artigo *Os Artistas de Engenho de Dentro*, descreve ser “uma tela maior, a que ele denominou de *Carnaval*. É uma explosão de figuras, perfis, sugestões de objetos os mais variados, inclusive belos



Il. 50. Emygdio de Barros. *Carnaval*. Óleo sobre tela, 1948, 70 x 47 cm. T-0935 – Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

ícones bizantinos, uma belíssima torreão longo da margem esquerda do quadro, um barco no primeiro plano, etc. A obra é antes produto de projeção das próprias imagens oníricas, eidéticas, e até alucinatórias do que composição. Mas nela já se nota a extrema sensibilidade colorística do pintor. O artista ainda não saiu do casulo. Sente-se o conflito entre a vontade

¹⁴⁹ PEDROSA, M. *Os Artistas de Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 10 jan. 1950.

plástica em luta para desabrochar, e a explosão caótica psíquica da personalidade ainda a debater-se, à procura de afirmação”.¹⁵⁰



Em 1949, Emygdio pinta a tela (Il. 51) que ele denominou de *A Casa de São Cristóvão* (bairro do Rio de Janeiro). Trata-se de uma reminiscência da casa no bairro onde morou, onde se vê claramente elementos reais de uma habitação que se misturam com os mais diferentes objetos e símbolos, tornando-a numa paisagem fantástica.

Il. 51. Emygdio de Barros. *A Casa de São Cristóvão*. Óleo sobre tela, 1949, 155 x 187 cm. T – 0927 – Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

5.1.3 Oficinas mecânicas

Dois anos depois de Emygdio começar a freqüentar o ateliê de pintura, ele escreve cartas pedindo sua volta ao trabalho de torneiro mecânico que havia exercido no Arsenal da Marinha. Era o seu desejo de sair do Hospital e retornar a vida na sociedade. Neste período Emygdio faz uma pintura extraordinária de uma oficina com suas máquinas. As cores que predominam na tela são o vermelho e seus matizes, que revelam seu intenso desejo de voltar à sua profissão. No momento em que Emygdio pintava esta tela (Il. 48) a pintora Djanira estava em visita ao ateliê e ficou espantada com o equilíbrio da composição e elogiou muito o trabalho feito por ele, que respondeu: “Não sou pintor, sou um operário”.¹⁵¹ A resposta evidencia sua vontade de voltar ao seu trabalho. A Doutora Nise da Silveira fez a tentativa de readaptá-lo ao seu ofício de torneiro mecânico na oficina da Central do Brasil em Engenho de Dentro. Mas 25 anos haviam se passado e a técnica de seu ofício havia se transformado muito, e ele não se adaptou e se recusou a voltar à oficina.

¹⁵⁰ PEDROSA, M. *Os Artistas de Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 10 jan. 1950.

¹⁵¹ SILVEIRA, N. *O mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 1992. p. 69.

Sobre esta fase de Emygdio, Mário Pedrosa conta que *Fundição de ferro* (Il. 52) é outra etapa importante na evolução do artista: aqui a sobriedade de meios é admirável; toda a



Il. 52. Emygdio de Barros. *Fundição de ferro*
Óleo sobre tela, 1949, 45 X 37 cm. T-0949.
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.
Participou das exposições em Zurich, 1957.

tela se resolve em uma sucessão de verdes, verdes-azuis, marcados por pretos e louros alaranjados. Emygdio era torneiro de profissão. O tema da oficina e os motivos mecânicos, êmbulos, manivelas, dínamos, cilindros, rodas, pistões se repetem em suas telas. Coteja-se essa primeira *Fundição* com *Oficina* (Il. 53), obra prima das últimas fases. *Oficina* é admirável no rigor dos planos geométricos, cuja segura as tonalidades rosa, rosas-roxos suavizam e unificam. É um quadro de impecável equilíbrio”.¹⁵²



Il. 53. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1949, 38 x 46 cm.
T-0950. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente. Participou das exposições
em Zurich, 1957, da 12ª exposição no Museu em 1964 e no MAM, em 1970.

¹⁵² PEDROSA, M. *Os Artistas de Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 10 jan. 1950

5.1.4 Paisagens rurais

Em janeiro de 1950, Emygdio sai do hospital, após 25 anos de internação e vai residir com pessoas de sua família num lugarejo do interior, nas montanhas de Teresópolis. Segundo relatos, adapta-se bem à vida familiar, executando pequenas tarefas domésticas, realizando-as diariamente. É aceito pelos moradores do lugarejo.

Era freqüentemente visitado por Almir Mavignier, Mário Pedrosa e amigos, que levavam materiais de pintura como incentivo.



Il. 54. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 25/07/1957, 53 x 46 cm.
T – 0951. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.
Participou da exposição em Zurich, 1957.

Emygdio realiza pinturas, nesse período, de alta qualidade artística, principalmente paisagens. Pinta também cenas de interiores de casas e alguns abstratos. Ele compõe quadros com parcelas de realidade que haviam sido pessoalmente vivenciadas numa única obra.

Em 1951, Mavignier viaja para a Europa, cessando as visitas que tanto estimulavam o pintor, que aos poucos perde o interesse pela pintura.

Emygdio encontrou apoio e afeto durante estes anos residindo em Teresópolis e em Paraíba do Sul. Mas viu este lar desmoronar com a morte do chefe da família. Restando a ele

vir morar com seu irmão, no Rio de Janeiro. Esta convivência na casa do irmão tornou-se insustentável. Resultando na sua reinternação em 1965.

Na obra que ele denominou *Minha casa na Paraíba do Sul* (Il. 55), Emygdio retrata uma casa em ruínas, com o espaço vazio e se desintegrando, representando a dissolução da família com quem viveu por tanto tempo.¹⁵³



Il. 55. Emygdio da Barros, *Minha casa na Paraíba do Sul*. Óleo sobre papel, 01/09/1970, 33 x 48 cm. T- 1902
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Nise escreve em *O mundo das Imagens* que “depois de viver 15 anos longe das tenazes do hospital psiquiátrico, Emygdio cai novamente no tumulto anônimo das enfermarias. Teve, apesar disso, a oportunidade de voltar ao seu ateliê. E Emygdio vai experimentar, seja de forma figurativa ou abstrata, o núcleo de sua problemática emocional. Essa problemática encontra paralelo no tema mítico dos dois irmãos inimigos, como Osíris e Set no Egito, Caim e Abel, Esaú e Jacó na Bíblia”.¹⁵⁴

Emygdio afirmava que o irmão lhe roubara tudo na vida, inclusive o leite materno, e mais a mulher que ele amava. A imagem ao lado retrata os três personagens do drama: a mulher com a flor na mão escolherá o eleito (Il. 56).

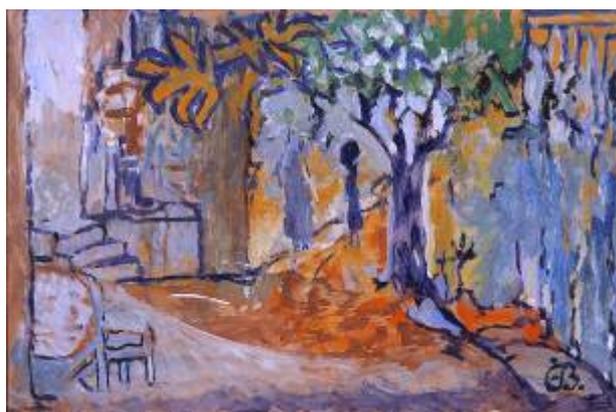


Il. 56. Emygdio de Barros. Lápis cera sobre papel jornal, 14/02/1966, 22 x 32 cm. T- 2108
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.

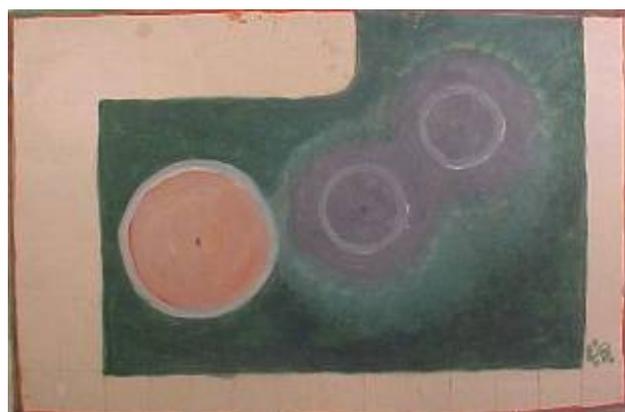
¹⁵³ SILVEIRA, N. *O mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 1992. p. 72.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

Emygdio apresenta em muitas imagens o drama do triângulo amoroso, ou de forma figurativa (Il. 57) ou abstrata (Il. 58). Segundo a Doutora Nise da Silveira “a situação afetiva é tão intensa e geradora de angústia que o indivíduo nem sempre consegue exprimi-lo figurando os personagens em jogo. Num procedimento defensivo, recorre à abstração para exprimir a mesma problemática. Certamente a linguagem abstrata presta-se a dar forma a segredos pessoais, satisfazendo uma necessidade de expressão que os outros os devassem. Figuras e formas abstratas intercalam-se na obra do autor”.¹⁵⁵



Il. 57. Emygdio da Barros. Óleo sobre papel,
07/02/1968, 33 x 48 cm. T- 2169
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 58. Emygdio da Barros. Óleo sobre papel,
25/05/1972, 36 x 55 cm. T- 2257
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

5.1.5 Imagens do Hospital Psiquiátrico

Os espaços vividos nos tempos de encarceramento e de tratamentos desumanos são apresentados por Emygdio por um jogo de cores frias e com poucos elementos simbólicos, mas com grande carga emocional, ao contrário de sua pintura habitual.

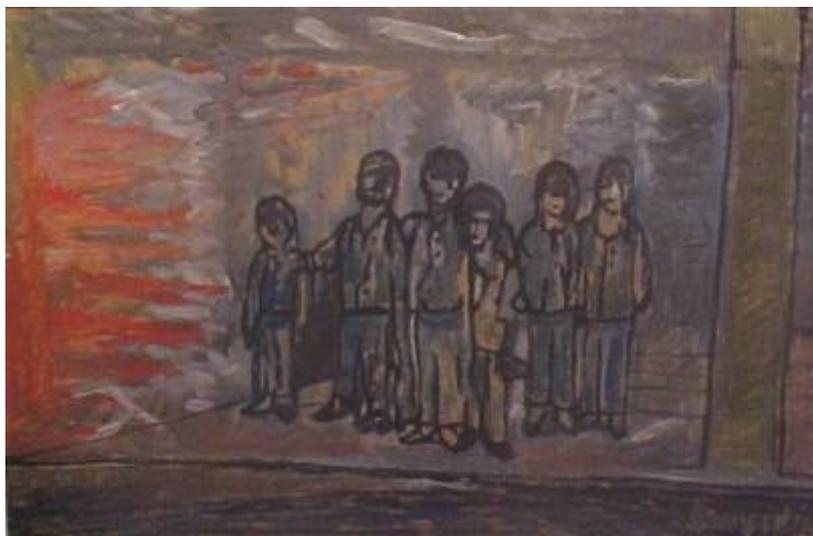


Il. 59. Detalhe do Centro Psiquiátrico Pedro II, RJ.
Acervo fotográfico da SAMII.

A motivação para a execução dessas obras é a indignação que invade Emygdio nesse momento. Aqui ele está formulando com grande profundidade o problema da internação através de uma linguagem simples. Invoca todo o seu passado de interno (Il. 59), e cria imagens onde dá o melhor de sua percepção de espaço vivido. Faz uma pintura chapada, com pouca

¹⁵⁵ SILVEIRA, N. **O mundo das Imagens**. São Paulo: Ática, 1992, p.73.

profundidade, sem movimento, onde o silêncio e as emoções são traduzidos pelas linhas e cores sombrias. Nesta pintura (Il. 60), Emygdio retrata um grupo de internos tristes, em posturas rígidas, como permaneciam com altas dosagens de remédios neurolépticos.



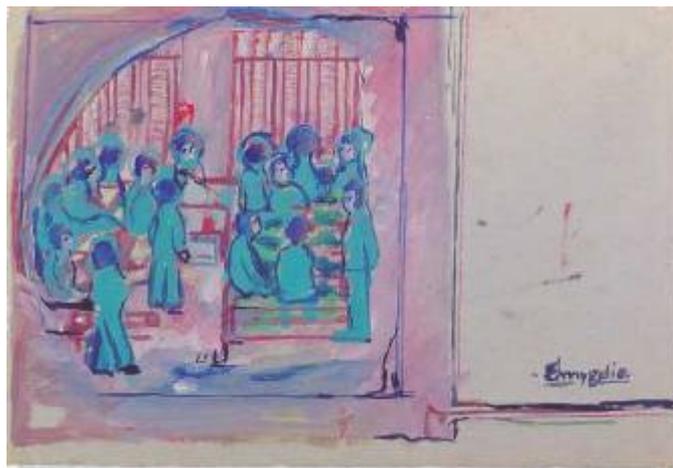
Il. 60. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 15/04/1968, 33 x 48cm.
T- 1781 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Emygdio retrata nesta imagem (Il. 61) o refeitório com uma abertura na parede onde eram passadas as bandejas com alimentos. Apesar do lugar ser um local densamente povoado nos horários da refeições, ele o traduz numa pintura em cores sombrias revelando seu sentimento de tristeza e solidão.



Il. 61. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 30/05/1968, 33 x 48cm.
T-1791- Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Nesse próximo trabalho (Il. 62) Emygdio representa-se com um grupo de internos numa enfermaria. Trajados de uniforme, igualando a todos a condição de mais um número na instituição. Ao fundo as janelas com grades sempre presentes. A imagem tem seu peso deslocado pelo quadrado situado à esquerda sustentado por uma linha horizontal que serve de âncora ao lado direito do campo.



Il. 62. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 25/03/1970, 33 x 48 cm. T- 1820
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

A poetisa Teresa Vignoli, que freqüentou o Grupo de Estudos C. G. Jung e o Museu de Imagens do Inconsciente na década de 1970, fez em 1973 uma poesia intitulada *Homens de Engenho de Dentro*.¹⁵⁶

Homens de Engenho de Dentro

Teresa Vignoli

filas de homens azuis
no cinzento de paredes grossas
uniforme massacrando seres
únicos universos
sós
condenados a uma solidão maior
do que a que já sofriam

vêm pessoas que não os vêem
olhados que são pelo que não são
seu mundo imagem
reduzido a rótulos

vivem esferas que desconhecemos
limitados que somos
tão difícil atravessar a ponte
reconstruí-la
mas pelo menos tentar de
coração aberto

¹⁵⁶ MELLO, L. C. Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde. (no prelo) p. 126.

Em sua pintura dos espaços hospitalares predomina um monocromatismo, como a enfermaria retratada abaixo, com elementos simbólicos desenvolvidos a partir da realidade dura e rígida da experiência de internação psiquiátrica. Pintura toda em tons de cinza revelando sua solidão diante das grades da enfermaria. Hospital e cárcere se confundem.

As imagens dessa categoria espaços hospitalares – enfermarias transmitem espanto pela calamidade cotidiana, além de uma emoção sufocante, e a indignação que brota naturalmente. Conserva a imobilidade austera e cruel de uma camisa de força, e da prisão. A denúncia da frieza, do tratamento desumano, da falta de identidade, através de “gritos” em tons de cinza, como vemos nesta imagem (Il. 63), e a solidão diante de grades (Il. 64).



Il. 63. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 01/07/1970, 33 x 48 cm. T- 1887 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 64. Emygdio de Barros. óleo sobre papel, 10/03/1970, 33 x 48 cm. T – 1869 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

5.1.6 Ateliê de pintura



Il. 65. A entrada do ateliê de pintura por Emygdio de Barros.
Óleo sobre papel, 12/04/1968, 33 x 48 cm.
T- 1783 –série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

A mudança de tratamento, que conduziu alguns dos internos a freqüentar as oficinas da STO, foi fundamental para que a criatividade pudesse aflorar nesses indivíduos vítimas de maus tratos, preconceito e exclusão social. A possibilidade de sair do confinamento, mesmo que por poucas horas, receber tratamento respeitoso e acolhedor acendeu uma luz de esperança e possibilidade de transformação da condição de pessoas rotuladas como esquizofrênicos e crônicos deteriorados

Nise conta que “o ateliê era um lugar agradável, amplo espaço com janelas sempre abertas deixando ver velhas árvores. O recinto do ateliê foi muitas vezes espontaneamente escolhido como motivo para pinturas, o que indica quanto este lugar era significativo para seus freqüentadores. Ali o mundo externo era ameno. Num ambiente de aceitação e de simpatia a livre produção de formas podia desdobrar-se sem a interferência de quem quer que fosse médico ou monitor”.¹⁵⁷ (Il. 65 e Il. 66)



Il. 66. O ateliê de pintura e seus freqüentadores
Acervo fotográfico SAMII

¹⁵⁷ SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro, Editora Alhambra, 1981. p.37

As vivências do espaço de Emygdio foram pouco a pouco sendo cunhadas em suas imagens. Como podemos ver em uma das primeiras apresentações do ateliê de pintura, de 1949. De estrutura mais orgânica do que geométrica trabalha paredes, teto, mobiliário, janelas abertas sem grades (Il. 67 e Il. 68), introduzindo muitas cores na composição, muito diferente dos retratos dos espaços hospitalares.



Il. 67. Interior do ateliê por Emygdio de Barros. Guache sobre papel, 17/02/1949, 33 x 48 cm. T-1589 – série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 68. Janela do ateliê por Emygdio de Barros. Guache sobre papel, 19/06/1967, 27x37 cm. T- 1721- série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 69. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 06/03/1967, 37 x 55 cm.
T-1672 –série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

O espaço da Il. 69 é organizado, possui um jogo de linhas que constroem a perspectiva impecável da composição. A distribuição dos elementos que compõe a imagem é equilibrada. A luz é um elemento importante. Os tons escolhidos produzem um efeito de equilíbrio e harmonia. A ausência de figura humana ressalta a importância do **espaço** e da sensação de tranquilidade que ele proporciona.

A seguir, mais cenas do ateliê. Emygdio retrata outro freqüentador do ateliê (Il. 70), o desenhista Raphael Domingues, na tranquilidade de seu momento de individualidade preservada, em sua escrivaninha num canto do ateliê, como habitualmente ficava (Il. 71), na postura típica de quem está todo voltado para o mundo interior.

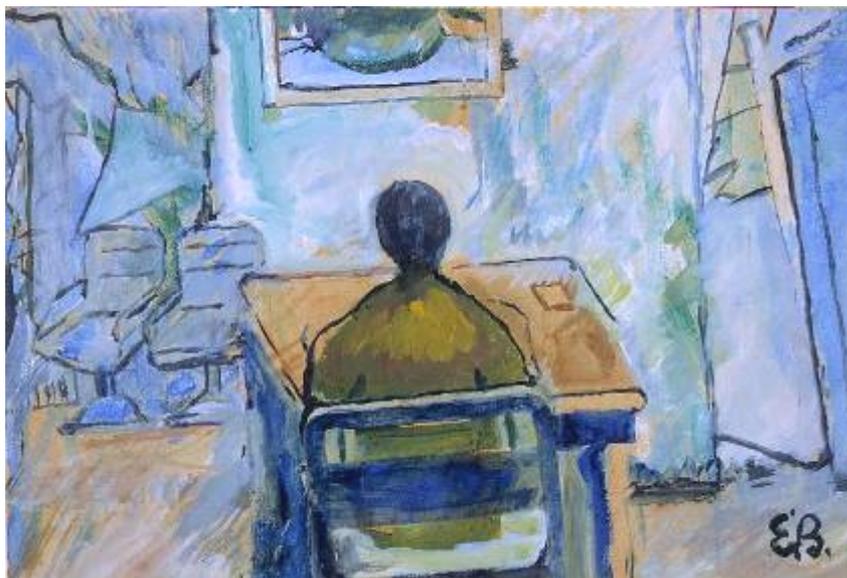


Il. 70. Raphael Domingues
Acervo fotográfico SAMII



Il. 71. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 08/10/1968,
37 x 55 cm. T-1807 –série ateliê - Acervo do
Museu de Imagens do Inconsciente

Em outra obra Emygdio se auto-retrata trabalhando no ateliê.



Il. 72. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 27/09/1967, 33 x 47 cm.
T-1735–série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

A série “ateliê” de pintura é o resultado de um cuidadoso processo de composição. As obras foram concebidas do ponto de vista da experiência do frequentador no espaço do ateliê, transitando entre as mesas de trabalho. Proporcionando a sensação de inserção no espaço, trazendo elementos do lugar: como a cadeira, a mesa, a janela aberta. Estas obras são exemplos de sua capacidade criativa e o uso de cores claras revelam a alegria de Emygdio de frequentar este ambiente que nos remete ao aconchego da casa de Bachelard (Il.72).

Na próxima pintura (Il. 73) Emygdio retrata o ateliê e seus pintores. Em primeiro plano Carlos Pertuis que gostava de desenhar de pé (Il. 74).



Il. 73. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 07/05/1968, 33 x 48 cm.
T-1787–série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 74. Carlos Pertuis no ateliê. Década de 1950.
Acervo fotográfico SAMII.

Aqui mais dois momentos do ateliê com elementos de grande significado para Emygdio: a figura de mulher segurando um gato no colo, retratando a Doutora Nise segurando um gato (Il. 75) - Os animais - cães e gatos – eram considerados por ela como co-terapeutas e estavam sempre presentes nas oficinas (Il. 76 e Il. 77).

O antigo monitor Almir Mavignier conta que Emygdio quando terminava uma pintura, ele iniciava outra na mesma tela sobre a primeira. Percebendo isto deixava sempre uma tela em branco por perto para oferecer a ele, dessa forma conseguiu preservar no início as pinturas de Emygdio.



Il. 75. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 23/07/1968, 33 x 48 cm.
T-1803 – série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 76. Nise no jardim do hospital.
Acervo fotográfico SAMII



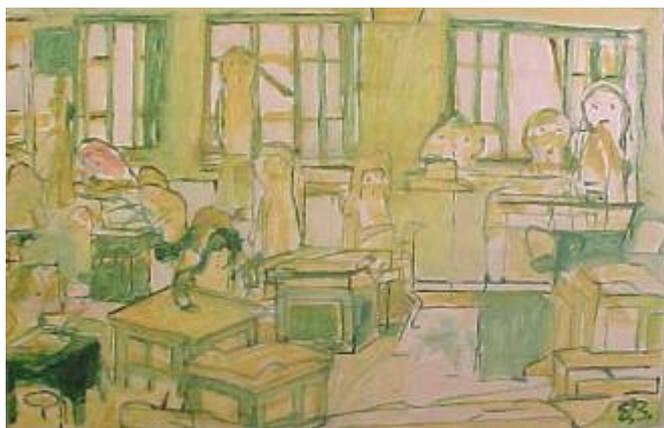
Il. 77. Emygdio de Barros. Guache e óleo sobre papel, 18/05/1970, 33x 48cm
T-9096 – série ateliê - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Um dos temas que fascinaram Nise da Silveira foi o estudo das alterações do espaço na esquizofrenia, que se tornavam apreensíveis por meio da pintura: viagens através de espaços desconhecidos, sofridas experiências de subversão do espaço.

Um exemplo dessas experiências pode ser encontrado nesta série de pinturas de Emygdio representando o ateliê de pintura.

Nas pinturas de Emygdio que retratam o ateliê podemos acompanhar a luta entre consciente e inconsciente, entre a percepção do mundo externo e a percepção do mundo interno através das imagens do inconsciente.

Se em determinados momentos ele retrata o ateliê bem próximo da realidade, em outros revela imagens simbólicas, mais próximas do mundo interno. Frequentemente esses dois sistemas de percepção se mesclam, como podemos observar nas imagens (Il. de 78 a 81).



Il. 78. Emygdio de Barros. 16/07/1974, óleo sobre cartolina, 37 x 56 cm. T - 2096 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 79. Emygdio de Barros. 12/06/1974, óleo sobre papel, 28 x 39 cm. T - 2092 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 80. Emygdio de Barros. 02/01/1974, óleo sobre papel, 37 x 55 cm. T- 2067 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 81. Emygdio de Barros. Óleo e guache/papel, 1974, 36 x 55 cm. T - 1935 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

5.1.7 Pintura ao ar livre

Os jardins do hospital por onde Emygdio transitou milhares de vezes durante os duros anos de internação psiquiátrica, encontra para a sua expressividade um tratamento simbólico nas cores, que transmitem seus sentimentos e apontam para sua reorganização psíquica (Il.82).

Não é uma simples mudança de palheta que ocorre, e sim uma mudança significativa no cotidiano. Um novo mundo surge nas pinturas de Emygdio.

Estar num espaço, habitá-lo pressupõe criar sentidos, criar relações, desdobramentos e aprofundamentos na espacialidade onde se inscreve o homem... Habitar é uma experiência de amorosidade, de afetividade.¹⁵⁸



Il. 82. Emygdio de Barros. *O Pátio*. Guache e óleo sobre papel, 1948, 65,0 x 92,6 cm.
T-0933 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Pretendendo trazer o interno para o contato com a realidade, Nise da Silveira promovia momentos de pintura ao ar livre, num espaço conhecido por “Morrinho” dentro do terreno do Centro Psiquiátrico Pedro II, “ali a natureza é muito bela e árvores acolhedoras dão sombra e frescura. Nesses lugares vários esquizofrênicos espontaneamente pintaram telas inspiradas na paisagem que os cercava, algumas bem próximas da realidade externa acrescida de contribuições subjetivas maiores ou menores. Outros começavam reproduzindo um elemento

¹⁵⁸ CARVALHO, M. **A poética da casa: a tessitura dos espaços do habitar**. In: *Conversando em casa*. Org. FERREIRA, Gina e FONSECA, Paulo. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000. p. 121.

da natureza, árvore, casa, mas logo desgarravam para o mundo interno, atraídos pelo ímã de suas imagens”.¹⁵⁹

Estes momentos foram registrados na trilogia *Imagens do Inconsciente*, do Leon Hirszman (Il. 83), e em pinturas feitas por muitos freqüentadores do ateliê de pintura. (Il. 84).



Il. 83. Frequentadores do ateliê e monitores em atividade ao ar livre, durante as filmagens da trilogia *Imagens do inconsciente*, de Leon Hirszman. Acervo fotográfico SAMII



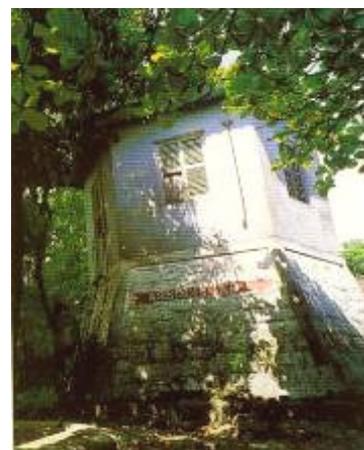
Il. 84. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira cinza, 30/07/1970, 34 x 47 cm. T-1891 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

¹⁵⁹ SILVEIRA, Nise da. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981. p. 110.

Emygdio retrata muitas vezes e com técnicas variadas o “Morrinho” com os pintores, a caixa d’água e as árvores presentes neste espaço (Ils. 85 a 89).



Il. 85. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira cinza, 07/08/1970, 33 x 48 cm.
T-1892 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 86. Caixa d’água no morrinho, onde os freqüentadores do ateliê pintavam ao ar livre. Acervo fotográfico SAMII



Il. 87. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 25/09/1969, 33 x 48 cm. T-1842 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 88. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1972, 47 x 70 cm
T- 1155 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 89. O ateliê de modelagem por Emygdio de Barros.
Guache e óleo sobre papel, 05/10/1973, 36x 55 cm.
T-2055 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

As oficinas criadas pela doutora Nise constituíram um oásis no cotidiano do hospital psiquiátrico. O ateliê de pintura, enquanto espaço referencial, pode ser analisado pela conceituação simbólica da *casa* desenvolvida por Bachelard. Segundo ele, “a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da *casa*. Através de todas as *casas* que encontramos abrigo, além de todas as *casas* em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida [...] é preciso superar os problemas de descrição – seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela nos diga fatos ou impressões – para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. [...] Encontrar a concha inicial, em toda moradia, mesmo no castelo, eis a tarefa primeira do fenomenólogo. Mas, quantos problemas conexos encontraremos se quisermos determinar a realidade profunda de cada um dos matizes de nossa atração por um lugar escolhido! Para um fenomenólogo, o matiz deve ser tomado como um fenômeno psicológico de primeira ordem. O matiz não é uma coloração superficial suplementar. É preciso dizer então como habitamos nosso *espaço vital* de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num *canto do mundo*.”¹⁶⁰

Emygdio atribuiu ao ateliê de pintura o sentido e o valor da *casa* conceituada por Bachelard. Nele ele redescobriu seu *canto no mundo*.

Segundo Bachelard, numa região longínqua a memória e a imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. A *casa*, para Bachelard, traz o poder de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. A importância da *casa* e o conceito de espaço vistos nos capítulos anteriores contribuíram para a compreensão das pinturas de Emygdio. E as mesmas nos mostram que ele está, ao mesmo tempo, em busca da reestruturação de seu mundo e de reordenar seu *self*.

Ao explorar as imagens de Emygdio percebemos um jogo de matizes claros e escuros que correspondem com sua experiência cotidiana.

Segundo Nise da Silveira, ao estudar o espaço subvertido, “foi com a fenomenologia e a psiquiatria existencial que os problemas relativos ao espaço começaram a ser estudados”. Foram introduzidas a noção de *espaço vivido*, juntamente com a noção de *tempo vivido*.¹⁶¹ Estudou-se o *espaço claro*, caracterizado pela nitidez do contorno dos objetos, pela existência

¹⁶⁰ BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Victor Civita. 1978. p. 199-200.

¹⁶¹ MINKOWSKI, E. **Le Temps Vécu**, Delachaux, Suisse, 1968. Apud SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982. p. 33.

de espaço livre entre as coisas. O indivíduo sente diante de si a amplitude da vida. Outro tipo de espaço vivido, o *espaço escuro*, não se trata de luz física, porém da sensação de estar envolvido, apertado, oprimido por uma obscuridade misteriosa. Apaga-se a distância entre os objetos (distância vivida). O espaço vital estreita-se sem perspectivas. Este estudo acentua que a experiência da espacialidade é essencialmente determinada pelo tom afetivo dominante no momento. O espaço adquire qualidades peculiares de acordo com o estado emocional do indivíduo: sensação de plenitude ou de vazio, de espaço amplo, iluminado, ou estreito, sombrio, opressor.¹⁶²

Além da distância física que existe entre o indivíduo e as coisas, diz Merleau-Ponty, há uma distância vivida que o liga às coisas significativas para ele. “o que garante o homem sadio contra o delírio ou a alucinação não é a sua crítica, é a estruturação de seu espaço (...). O que leva à alucinação é o estreitamento do *espaço vivido*, o enraizamento das coisas no nosso corpo, a vertiginosa proximidade do objeto.”¹⁶³

A questão da ambiência é de grande importância para penetrar os espaços de Emygdio. Como vemos nessa imagem onde ele retrata a figura humana encapsulada num espaço estreito, um vazio branco, incapaz de comunicar-se com o ambiente (Il. 90).

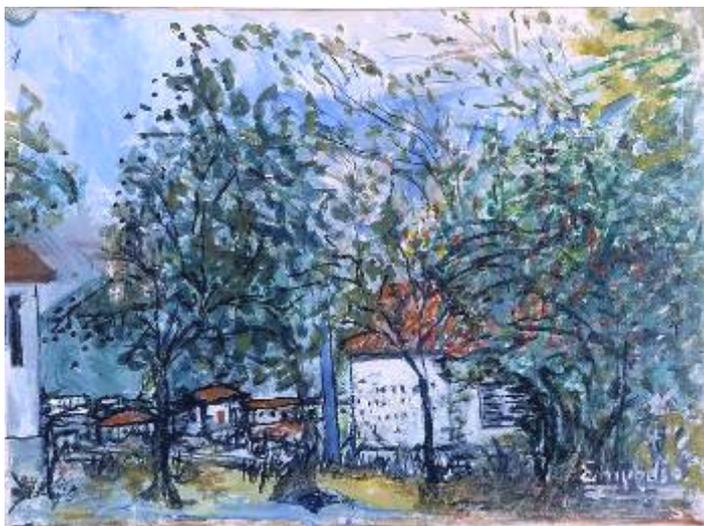


Il. 90. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 1972, 36 X 55 cm. T – 01984
Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

¹⁶² SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982. p. 33.

¹⁶³ MERLEAU-PONTY, M. – *Phenomenologie de la Perception*. Gallimard, Paris, 1945. p. 331. Apud SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982. p. 33.

As paisagens de Emygdio revelam, segundo Nise da Silveira “não uma cópia de elementos do mundo externo, porém algo mais que só os gênios alcançam. Esse fenômeno manifesta-se sobretudo em suas extraordinárias árvores, [...] reveladoras da busca de tornar visível a própria essência estrutural dessas árvores”.¹⁶⁴ (Il. 91 e Il. 92).



Il. 91. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 28/11/1969, 45,5 x 60,0 cm. T-0984 – Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 92. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 6/06/1969, 49 x 69 cm. T- 0971 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

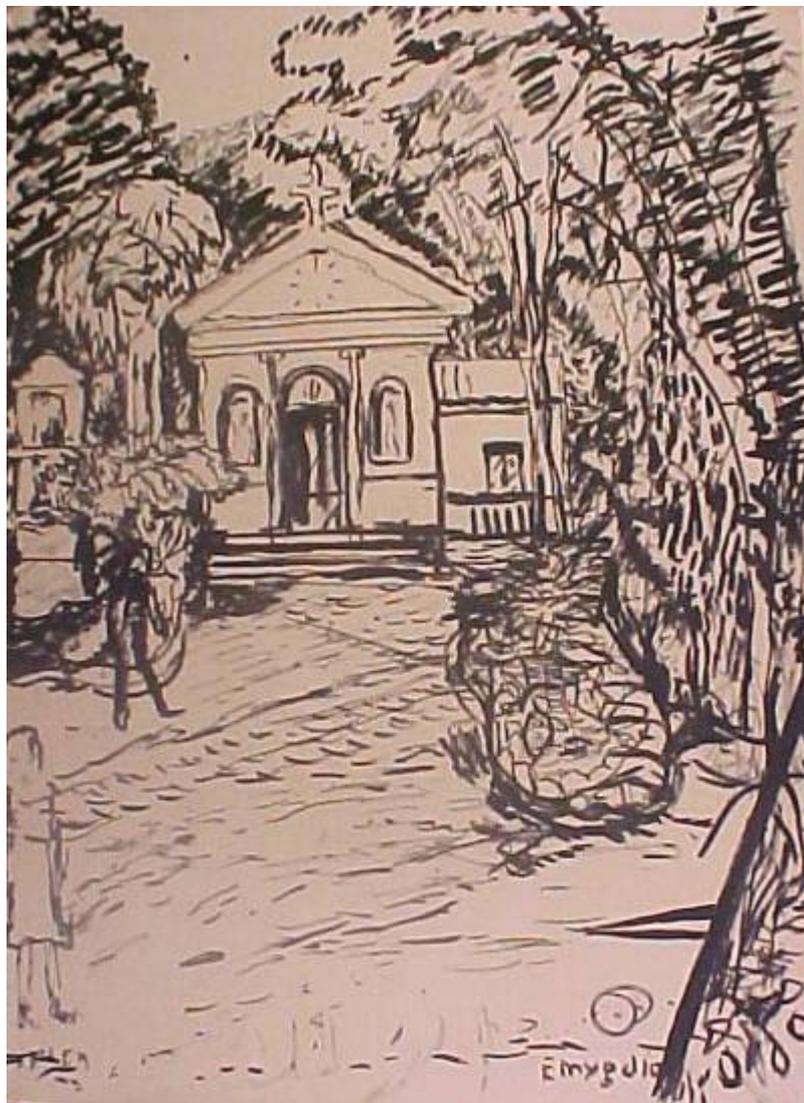
A STOR também promovia passeios fora do hospital, tendo como um dos destinos a Floresta da Tijuca. E num desses passeios Emygdio fez uma pintura a nanquim da Capela Mayrink, a qual foi muito cobiçada por Cicillo Matarazzo¹⁶⁵. Episódio narrado por Nise da Silveira em seu livro da coleção Museus: “Cicillo Matarazzo gostou muito de um quadro de Emygdio – *Capela do Mayrink*. Desejou adquirí-lo. [...] Negamos.

Matarazzo fazia ofertas sempre maiores. Respondemos: nem por ouro, nem prata, nem por sangue de Aragão. Aquele desenho significava um marco importante, sendo a primeira representação da realidade externa imediata feita por Emygdio. Foi desenhado em plena natureza, por ocasião de um passeio à Floresta da Tijuca. [...] Os freqüentadores do ateliê levavam cavaletes, tela, tintas e pincéis. Emygdio sentiu-se atraído pela beleza do lugar e abandonou, ao menos por momentos, seu mundo onírico ou a evocação de paisagens ligadas a

¹⁶⁴ SILVEIRA, N. **O mundo das Imagens**. São Paulo: Ática, 1992. p. 75.

¹⁶⁵ **Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho**, mais conhecido como **Cicillo Matarazzo**, (São Paulo, 20 de fevereiro de 1898 — São Paulo, 16 de abril de 1977) foi um industrial e mecenas ítalo-brasileiro. Filho de Andrea Matarazzo um dos irmãos do conde Francesco Matarazzo. Casou-se em 1943, no México, com Iolanda Penteadó, desquitada de Jayme da Silva Telles. Foi diretor de empresas de diversos ramos em São Paulo e foi grande incentivador das artes plásticas. Fundou, em 1946, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em 1951, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, entidade que presidiu até a data de sua morte. Foi também um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Disponível em: <<http://www.parquedasartes.com.br/int.asp?cid=14&sid=74>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

emoções da infância, temas até então constantes na sua pintura. Assim, a *Capela do Mayrink* (Il. 93) ocupava posição especial na série de obras de Emygdio. Dadas essas explicações a Cicillo Matarazzo ele compreendeu nossa negativa e elegantemente não mais insistiu.¹⁶⁶



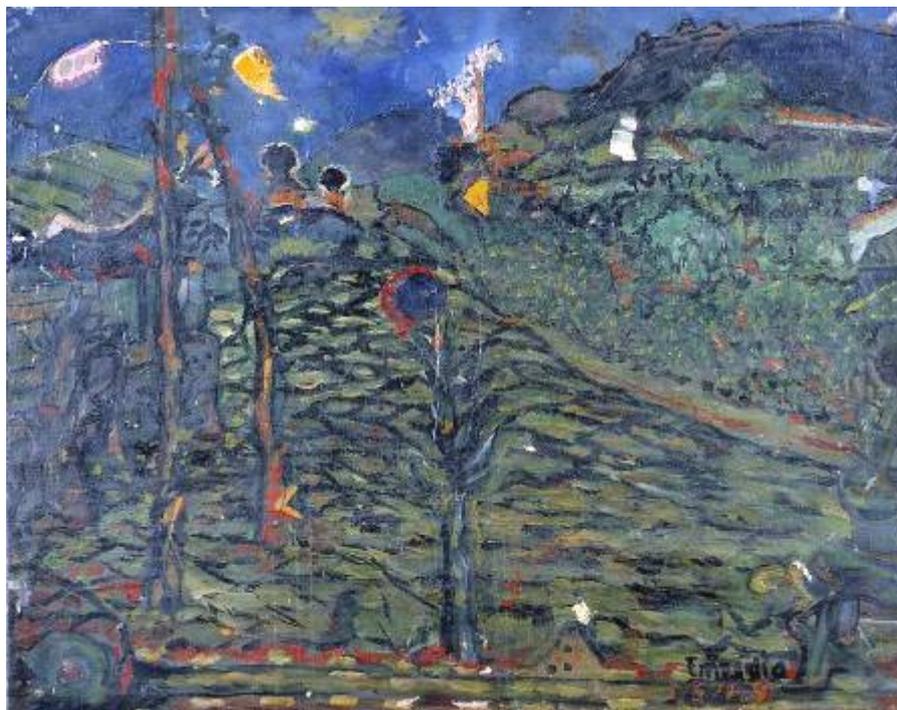
Il. 93. Emygdio da Barros, *Capela Mayrink*, nanquim com pincel sobre papel, s/d, 66,3 x 47,9 cm. T. 0990. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

Mário Pedrosa se referia aos quadros pintados no Alto da Boa Vista como “cheio de um lirismo de bogaris e magnólias, é de uma riqueza de matéria que encanta”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ SILVEIRA, N. da. **Museu de Imagens do Inconsciente**. Coleção Museus. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. p.15.

¹⁶⁷ PEDROSA, M. **Os Artistas de Engenho de Dentro**. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 10 jan. 1950

Em outra ocasião, são levados a passear na Gávea, bairro da cidade do Rio de Janeiro. Emygdio “inspira-se para uma tela que não se subordina às restrições da realidade espacial nem ao tempo”. Assim ele pinta, natureza, flores, roupas no varal, e ao fundo um esboço da Torre Eiffel, “recordações e saudades de sua adolescência e de sua viagem à Europa, em 1922”.¹⁶⁸ (Il. 94).



Il. 94. Emygdio de Barros. Óleo sobre tela, 1949, 93 x 74 cm.
T – 0929 - Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 95. Almir Mavignier com freqüentadores da STOR em um desses passeios fora do hospital.
Acervo fotográfico SAMII

¹⁶⁸ SILVEIRA, N. **O mundo das Imagens**. São Paulo: Ática, 1992. p. 67.

As obras de Emygdio de Barros estiveram presentes em muitas exposições no Brasil e no exterior desde a primeira realizada em 1947.

Em 1981, fez parte da mostra da XVI Bienal de São Paulo, o segmento denominado de *Arte Incomum*, que segundo o Curador Geral da Bienal Walter Zanini englobava múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos. [...] a produção de seus autores é independente dos padrões habitualmente reconhecidos na síndrome da artisticidade, opondo-se a espécie marginal de sua mensagem às características reguladoras da atividade profissional.¹⁶⁹

Ainda em 1981, o propósito dessa mostra era despertar a atenção do público para uma produção altamente criativa, que estava à margem do sistema cultural, assim como a *Art Brut* e *Arte Virgem*, e promover sua preservação e incentivar pesquisas sobre estas produções.

No mesmo catálogo, o curador internacional da Bienal Victor Musgrave, afirma tratar-se de uma Arte sem precedentes, um mergulho às profundezas da mente, transbordando emoções e sentimentos, e, no entanto disciplinada pelos mais altos recursos técnicos. E diz que Emygdio, pintor por excelência, constrói seus quadros com cores vibrantes, com contrastes cromáticos violentos, mas equilibrados por passagens harmoniosas. Sua pincelada é densa, a matéria é espessa.

A composição desenrola-se quase toda no primeiro plano, sem grandes preocupações com a profundidade, com a perspectiva. O desenho é conciso, de traços incisivos, enquanto a forma é definida pelo cruzamento, pelo entrechoque das pinceladas, que criam uma impressão de dinamismo e vitalidade.

“Em *Janela* (Il. 96) o¹⁷⁰ jogo cromático já aparece



Lá fora está o mundo externo ensolarado. Mas, contidos do lado de dentro, abaixo da janela, e nos vidros laterais, conteúdos do mundo interno, do inconsciente, borbulham, tentando ir romper e invadir o campo do consciente.

Il. 96. Emygdio de Barros, óleo/tela, 1948, 65 x 91 cm. T – 0934

Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente

¹⁶⁹ ZANINI, W. *Catálogo da XVI Bienal de São Paulo-Arte Incomum*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p. 07.

¹⁷⁰ SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*, p.37. Rio de Janeiro, Editora Alhambra, 1981.

mais em função das relações das cores entre si na tela, do que ao acaso da simbologia inconsciente. A pintura se torna mais regular, em manchas azuis e amarelas. Seu toque tende a individualizar-se, à Van Gogh, e o progresso no sentido da arrumação dos planos é evidente”, foram as palavras de Mário Pedrosa dessa obra extraordinária de Emygdio.¹⁷¹

Emygdio era levado também pelos artistas para passear fora do hospital, e um desses momentos foram registrados na pintura que ele chamou de *O Municipal*, que ele pintou tempos depois de memória. Mário Pedrosa escreve em seu arquivo sobre *Os artistas de Engenho de Dentro*, que “o pintor atinge aqui um plano superior. O senso de espacial toma uma intensidade arrebatadora. Sob o pincel de Emygdio o nosso Teatro Municipal, tão arrivista na sua meia cultura, se transfigura, reverberando da luz misteriosa de certas madrugadas prenunciadoras. Tudo está envolvido num halo espectral feito de rajadas de tintas, de roxos, azuis, de verdes, com cintilações amarelas (Il. 97).



Il. 97. Emygdio de Barros. *O Municipal*. Óleo sobre tela, 1949, 70,5 X 100,0 cm.
T- 0926. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

O pintor conseguiu dar no quadro o que metaforicamente se tem chamado, em relação a quadros mais ilustres, de “o espírito do lugar”. Com efeito, as sombras, o espaço, as rajadas coloridas ali reinantes lembram a atmosfera das grandes telas da época metafísica de Chirico, quando esse nome ainda significava um grande artista. Na pintura brasileira, tal densidade espacial, tal sopro de imaginação e poder sugestivo são quase desconhecidos.

¹⁷¹ PEDROSA, M. *Os Artistas de Engenho de Dentro*. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 10 jan. 1950

Finalizo este capítulo com imagens dos espaços de Emygdio.

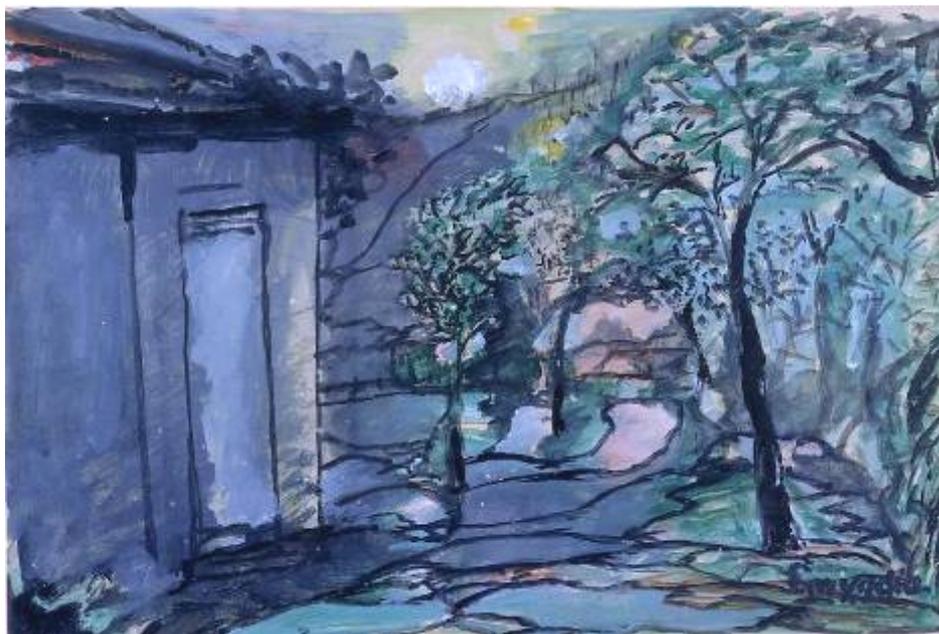


Il. 98. Emygdio de Barros. **Efracim**. Óleo sobre tela, 1948, 105 X 109 cm.
T – 0930. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente



Il. 99. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel, 1972, 36 X 55 cm. T – 1994.
Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Emygdio era de sua timidez total dificilmente se comunicava com os outros seres, sempre retraído, voltava-se quase sempre para o seu mundo interior. Tinha o hábito de ficar encostado na parede, cabisbaixo e solitário.



II. 100. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel madeira, 1970, 33 X 48 cm.
T – 1884. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente



II. 101. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel. 1971, 36 X 55 cm.
T – 1937. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente



II. 102. Emygdio de Barros. Óleo sobre papel. 1949, 61 X 51 cm.
T - 0932. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme o panorama apresentado no desenvolvimento desta dissertação, percebemos que Emygdio revelou ser um artista excepcional, mesmo afastado do mundo por 23 anos e rotulado como um esquizofrênico crônico e sem perspectivas de melhora. A pintura lhe ajudou a voltar à normalidade do dia-a-dia, e retornar ao convívio familiar, por alguns anos. Emygdio apresentou desde o início pinturas, de alta qualidade estética, que revelavam momentos marcantes de sua vida. Utilizou elementos pictóricos de maneira empírica para expressar toda a sua emoção e sentimentos sobre estes momentos.

Durante meu processo de investigação julguei ser mais aceitável que uma única ciência não se impusesse sobre as demais, pois só desta forma conseguiria dar conta de responder às questões levantadas sobre a mudança de ambiente que ocorreu durante sua internação, fator que foi fundamental para desencadear em Emygdio de Barros a criatividade e a expressão através da pintura.

Senti a necessidade da busca em várias áreas do conhecimento e de sua aplicabilidade, no sentido pragmático, psicológico, filosófico, sociológico, antropológico, geográfico e da História da Arte.

Contextualizar a Psiquiatria e a Arte, a partir do final do século XIX, por exemplo, foi importante para compreender como as mudanças de paradigmas, ocorridas em ambas, contribuíram para que a Arte dos excluídos fosse aceita.

No assunto abordado no segundo capítulo, verificamos que alguns hospitais psiquiátricos, na Europa e no Brasil, passaram a valorizar a produção realizada pelos doentes, demonstrando que uma pulsão criadora, uma necessidade de expressão instintiva, sobrevive à desintegração da personalidade. Este olhar foi reforçado, pelos conceitos de *Arte Bruta* e de *Arte Virgem*, desenvolvidos por Jean Dubuffet e por Mário Pedrosa, que consideravam produções de toda espécie, que apresentassem um caráter espontâneo e fortemente inventivo, que nada deviam aos padrões culturais da Arte, tendo por autores pessoas desconhecidas e provenientes de grupos sócio-culturais, como loucos, índios, negros e crianças.

Relacionando com estes argumentos apresentados, percebemos que desde o início os trabalhos de Emygdio deram a impressão de Arte verdadeira. Ele mostrou nas pinturas seus dons pessoais através de uma linguagem poética, deu vida às cores em simples acordes cromáticos. Encontrando na Arte um meio de se expressar, Emygdio percebeu que tinha muito que contar através da pintura, convivendo forma e conteúdo em equilíbrio na imagem,

sem obedecer a nenhuma regra acadêmica, que para ele eram desconhecidas. Transmitia com muita eloquência e beleza sua visão do mundo vivido. Concordo com Mário Pedrosa e afirmo que suas imagens percorrem toda a evolução da pintura contemporânea, desde o impressionismo. Sua obra repete, no plano individual, a evolução coletiva, social, estética da pintura surgida com Cézanne, Guaguin e Van Gogh. Seus quadros transitam entre paisagens impressionistas (*O Pátio*), o expressionismo arquitetônico (*Efrain*), e o fauvismo transfigurado de *O Municipal*.

O contato direto com os usuários do ateliê de pintura, durante os meus anos de pesquisa no Museu de Imagens do Inconsciente, confirmou ser fundamental um ambiente saudável e acolhedor, onde a afetividade é a mola mestra, para o desencadeamento da produção espontânea. Estes fatores nortearam a escolha das imagens a serem analisadas. A partir disto fiz o recorte escolhendo somente as imagens que revelavam espaços vividos.

A importância quanto ao tipo de ambiente foi comprovado nas imagens de Emygdio, que apresentam suas múltiplas vivências do espaço. Vindo da experiência de internação em muitos hospitais psiquiátricos, com formas de tratamento desumano, se beneficia com a mudança de tratamento proposta por Nise da Silveira, passando a frequentar o ateliê de pintura, em 1947. Estes dois momentos muito significativos em sua vida são retratados em seus quadros, de forma contundente. Essa nova possibilidade de comunicação permitiu que Emygdio revisitasse, através de seu imaginário, lugares e momentos do passado.

Emygdio, era uma pessoa tímida e de pouca comunicação, desenvolveu solitário a técnica e a forma de se expressar. Seu desenho carrega grande tensão interior e revela momentos de grande significado de sua vida. Varia de finas pinceladas, ora frenéticas, ora muito leves. Utiliza contornos que variam do preto a coloridos. Em suas paisagens, acentua-se o cuidado espacial na composição, as cores estão distribuídas por zonas cromáticas, sem se preocupar com pormenores realistas. Embora percebamos claramente a presença de elementos da realidade exterior. As linhas são delicadas e estão harmonizadas com os planos coloridos.

Impossível olhar a sua obra e não se surpreender admirando a riqueza de detalhes com que compõe as imagens. Estas revelam mais do que uma representação de espaços vividos, foram fiéis ao “motivo” que o levou a pintá-los. O que vem confirmar a escolha de autores como Merleau-Ponty e o entendimento dos conceitos da Fenomenologia para compreender a obra do pintor, quando nos fala da importância da experiência, do sentido atribuído ao vivido, e como este se transforma no “motivo” para a execução de uma obra. Importante também é compreender a nova relação que se dá entre autor – obra – expectador, trazendo uma nova dinâmica no fazer artístico e um novo olhar para a obra de Arte.

Encontramos em algumas obras de Emygdio imagens que sugerem a invasão do consciente por conteúdos do inconsciente. Entendemos que quando isto ocorre, podem surgir respostas compensatórias com formas arcaicas ao drama vivido pelo indivíduo.

Levando-se em consideração o fato do ato de expressar ser inerente à espécie humana. O homem encontra na Arte, nos mitos e nas religiões, formas de expressão para as suas mais profundas emoções. Compreendemos que além da Arte, mito, linguagem e história são modalidades de simbolização, e que, conforme Cassirer, o homem constrói sua cultura através de diferentes maneiras de simbolizar. E que da estruturação das relações do indivíduo com o mundo surge o símbolo.

A Arte deve também ser considerada como instrumento essencial para o desenvolvimento da consciência humana. Entendemos que as atividades artísticas permitem ao homem proceder ao reconhecimento e à fixação das coisas significativas, tanto nas suas experiências externas quanto nas internas.

Uma característica importante que devemos salientar para a compreensão dos esquizofrênicos, é que eles vivem mergulhados nas profundezas do inconsciente, onde pensamentos e emoções estão fora do alcance das elaborações da razão e da verbalização. Por esta característica, fez-se a tentativa de estabelecer contato com estes indivíduos por meio de atividades artísticas, pinturas, desenhos e modelagens, atingindo resultados mais eficazes do que a forma verbal. Cada imagem produzida carrega o estilo pessoal do autor, tecido a partir de suas experiências e das contribuições de seu imaginário, revelando o mundo que ele cria e recria a sua maneira.

Considerando que este mundo é composto por espaços e lugares, e levando-se em conta os conceitos estudados a partir da Antropologia e da Geografia, entendemos que o ato de viver num lugar, ou num espaço, envolve relações de afetividade e com o decorrer do tempo tornam-se carregados de significações. Valores e sentimentos são atribuídos ao lugar, que além, de representar sua morada, é o *locus* de lembranças de sua existência. Percebemos, através das cores e das formas utilizadas nas imagens de Emygdio, a importância e a qualidade do elo afetivo existente entre ele e as pessoas, e entre ele e os lugares ou ambientes vividos.

Logo, analisando estas produções entendemos que elas são resultados de um processo, envolvendo toda a sua vida. A própria construção do espaço pictórico faz parte de um processo de reestruturação e resignificação, possibilitando a reconstrução do sentido deste espaço de uma forma poética.

Levando-se em conta a nova relação autor-obra-espectador praticada a partir da

segunda metade do século XX, compreendemos, ao admirar uma pintura, que não há necessidade de se ter passado pelas experiências do autor para compreender a beleza das imagens oferecidas por ele. A *imagem poética* possui um sentimento e uma emoção que lhes são próprios, independente do drama que ela seja levada a ilustrar ou dar forma.

Portanto, consideramos a Imagem como um produto da imaginação, que nos desliga do tempo e do espaço. A *imaginação poética* utiliza elementos da realidade e do mundo irreal. Emygdio tomou o pintar como um ofício, que executava calmamente e com esmero. As imagens fluem do seu imaginário carregadas de significados e de emoção, e nos convida a uma viagem ao tempo e ao espaço por ele vivido.

Quando a este espaço vivido, ao lugar vivido é atribuído o significado de *casa*, incorpora o conceito da *casa* ser formada por imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Por ser a *imaginação poética*, essencialmente *variacional* e incessantemente ativa, a realidade é constantemente reimaginada. Conseguir distinguir todas estas imagens seria revelar a alma da *casa*, ou do lugar, ou do espaço vivido.

Quando tomamos o simbolismo da *casa* usado por Bachelard e relacionamos com a experiência vivida por Emygdio nos hospitais psiquiátricos, encontraremos lugares, como o ateliê de pintura, que representa a *casa*, com todo o seu poder de integração para os pensamentos, para as lembranças e para os seus sonhos, fornecendo a sensação de estabilidade, segurança e de abrigo. Enquanto as recordações do hospital antes da experiência do ateliê, como o confinamento e o tratamento desumano, remetem a sentimentos de solidão, desamparo e insegurança.

A linguagem escolhida para retratar estes momentos vividos será definida pela forma com que o artista se relaciona afetiva e emocionalmente com a realidade, às vezes, utilizando de maneira defensiva o recurso da abstração, quando não suporta o contato com a sua problemática.

Além das considerações feitas a respeito da imagem, é fundamental perceber que elas devem também ser analisadas como sistemas dentro de outros sistemas, partes de um todo maior. Desta forma que as imagens produzidas em Engenho de Dentro foram organizadas e analisadas por Nise da Silveira e por seus colaboradores, estes sistemas foram denominados por ela de séries.

Teço assim minhas considerações finais, com base nos conceitos fundamentados na multidisciplinaridade e nos depoimentos dos que tiveram o prazer de conviver com Emygdio, pois me possibilitaram desenvolver este estudo e este mergulho consciente no Universo desse grande Poeta do Espaço. Cujas imagens brotaram de seu interior em estado virgem, à medida

que as cores foram se espalhando pelas telas e papéis. As percepções de Emygdio trazem uma nova dimensão lírica e espacial para a pintura. Em seu imaginário, planos do racional e do irracional se confundem. Em seu inconsciente, ao calor das vivências, acumulam-se imagens primordiais. Neste universo de percepções, não se separa pensar do sentir, a razão da emoção, não se distinguem os fatos das idéias, permanecendo o mundo e pessoa num processo simbiótico. Nessa condição o homem pode ser tudo simultaneamente: ser vivo, animal, criança, artista, místico, poeta.

Emygdio nos ajuda a criar essa nova relação autor-obra-espectador, e ajuda a despertar um novo modo de sentir. As suas obras nos fazem perceber a força da imagem, traduzindo a experiência sensível, a vivência afetiva e a relação dos espaços, pela forma silenciosa, dos homens e das culturas de todos os tempos. Mostra como a Arte pode ser mais eloqüente que a forma verbalizada.

Em face disso, somos levados a acreditar, que nosso estudo, possa ser também uma contribuição, conquanto modesta, para uma análise mais profunda das imagens, principalmente para o campo da Arteterapia que, como vimos pode se relacionar e estabelecer trocas com muitas ciências: a Antropologia, Filosofia, a Psicologia, a Psiquiatria, a Geografia, a Sociologia e outras.

Finalizo propondo uma reflexão a partir de algumas palavras de Mário Pedrosa sobre a obra de Emygdio de Barros, o Poeta do Espaço:

“Emygdio de Barros é modesto e simples, inteiramente alheio aos complicados argumentos do cronista. Magro, retorcido como uma planta ao vento, de visão profunda e nostálgica, o branco dos olhos rosado de sangue, ele hoje vive apenas para nos dar ainda algumas imagens transportadoras do mundo visionário que jaz no sonho acumulado da humanidade e que ele é dos raros a nos transmitir com o seu pincel”.¹⁷²

¹⁷² PEDROSA, M. **Os Artistas de Engenho de Dentro**. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 10 jan. 1950

7 FONTES E REFERÊNCIAS

7.1 BIBLIOGRÁFICAS

Arqueologia da psique. Catálogo da exposição realizada no Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal em Brasília: nov. 1997. Espaço Cultural da Caixa em Curitiba: jul. 1998 e Espaço Cultural da Caixa, Rio de Janeiro: nov. 1998. No XVII Congresso Brasileiro de Psicanálise, Rio de Janeiro: abr. 1999.

Art Brut – Collection de L’Aracine. Musée d’Art Moderne, Communauté Urbaine de Lille, Villeneuve d’Ascq, 1997.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres Complètes**, XIII, p.118. França: Gallimard, 1974.

Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Catálogo da exposição. São Paulo: IMS, 2004.

AUGÉ, M. **Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade.** São Paulo: Papirus, 2003.

AUMONT, J. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1995.

BARTHES, R. A Escritura do Visível – A Imagem. In: **O Óbvio e o Obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo. Martins Fontes , 1989.

Beyond Reason – Art and Psychosis: Works from the Prinzhorn Collection. Hayward Gallery Publications, 1997.

CAMPOFIORITO, Q. **O Jornal**, Rio de Janeiro: 22 dez. 1949.

CARDOSO, C. F. **Revista de História Regional.** Ponta Grossa: Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (DEHIS), vol. 3 nº 1 - Verão 1998.

CARVALHO, M. **A poética da casa: a tessitura dos espaços do habitar.** In: Conversando em casa. Org. FERREIRA, Gina e FONSECA, Paulo. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano.**

CÉSAR, O. **A expressão artística nos alienados.** São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juquery, 1929.

_____. **A Arte nos Loucos e Vanguardistas.** Rio de Janeiro: Flores e Nano, 1934. p. 36.

CLARKE, J. J. **Em busca de Jung.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CORRÊA, D. A. **Arthur Bispo do Rosário: sua trajetória como artista plástico**. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, 2002. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, UFRJ, 2000.

FERRAZ, M. H. C. T. **O pioneirismo de Osório Cesar**. Catálogo da exposição *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery*. Catálogo da exposição. São Paulo: IMS, 2004.

FERREIRA, Gina. **Lygia Clark – Memória do corpo: glossário de casos clínicos**. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1996.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Martins Fontes, 1987.

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

_____. **Nise da Silveira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

HUYGHE, R. **L'Art et l'ame**. Paris: Flammarion, 1960.

Imagens do Inconsciente. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba: 2005.

JASPERS, K. **Psicopatologia General**, 4. ed. Buenos Aires: Editorial Beta, 1971.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papyrus, 1994.

JUNG, C. G. **Collected Works**. New York: Princeton University Press, 1970.

CÉZANNE, Paul. **Correspondências**. Carta a Émile Bernard. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LIMA, E. **Arte, Clínica e Loucura**. São Paulo: Summus e FAPESP, 2009.

LOMBROSO, C. **Genio e Follia**. Milão: S. V. Hoepli, 1882. Apud MELLO, L. C. **Flores do abismo**. In *Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos, artes visuais, 2000.

MAUDUIT, J. A. **Quarenta mil anos de arte moderna**. Itatiaia: Belo Horizonte, 1959.

MEDEIROS, R. **Signos e representações**, apontamentos sobre um estudo da imagem. O Objeto de arte como sujeito: reflexão e fazer artístico. In: *Encontro do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ*, 6, 1998, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

_____. **A representação das coisas e dos lugares notas sobre uma semiologia da paisagem da paisagem no cinema**. Anais do PPGAV/UFRJ. Rio de Janeiro.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. In: *Col. Os Pensadores*, trad.: Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MERLEAU-PONTY, M. **A dúvida de Cézanne**. Coleção Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. Coleção Pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1980.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORA, José Ferrarter. **Diccionario de Filosofia**. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

Mostra do Redescobrimento - Módulo Imagens do Inconsciente. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba: 2008/2009.

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

_____. **Da natureza afetiva da forma na obra de Arte**. Tese de concurso para a cadeira de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: 1949.

_____. (1947). Pintores de arte virgem. In Mário Pedrosa, **Dimensões da Arte**. Rio de Janeiro: MEC, Serviço de Documentação, 1964.

_____. **Coleção Museus Brasileiros II**. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1980.

_____. **Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II**. São Paulo: USP, 1996.

PRINZHORN, H. **Artistry of the mentally ill** [1922]. New York, USA: Springer-Verlag, 1972.

READ, H. **Icon and Idea**. Cambridge: Harvard University Press, 1955.

_____. **Education por el arte**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977.

RICHTER, I. M. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas: Mercado das Letras Edições e Livrarias Ltda., 2005.

RHYNE, J. **Arte e Gestalt**. Summus. São Paulo 2000.

SANTOS, M. e SOUZA, M. A. de (Coord.) **O espaço interdisciplinar**. São Paulo: Nobel, 1986.

SILVEIRA, N. **20 Anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro**. Revista Brasileira de Saúde Mental, Rio de Janeiro, 1966.

SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Brasília: Alhambra, 1981.

_____. Entrevista à **Revista Brasileira de Saúde Mental**. Brasília: ano II nº. 2 e 3 Vol. 2. mar. a out. 1988.

_____. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. et al, **Artaud, a nostalgia do mais**. Rio de Janeiro: Númen, 1989.

THÉVOZ, M. **L'Art Brut**. Genebra: D'Art Albert Skira, 1975.

VOLMAT, R. **L'Art Psychopathologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

ZANINI, W. **Catálogo da XVI Bienal de São Paulo-Arte Incomum**. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

7.2 JORNAIS

CAMPOFIORITO, Q. Rio de Janeiro: **O Jornal**. 22 dez.1949.

PEDROSA, M. Rio de Janeiro: **Jornal Correio da Manhã**, 7 fev. 1947.

_____. **Os Artistas de Engenho de Dentro**. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã, 10 jan. 1950.

SILVEIRA, Nise da. **O Inconsciente é um Oceano**. *Jornal Rio Artes*, ano 2, nº 10. Rio de Janeiro, junho de 1993. Entrevista concedida a Márcia Guimarães.

7.3 REVISTAS

MATTOS, R. B., **O mundo vivido por uma comunidade urbana: o caso do condomínio residencial José de Alencar**. Rio de Janeiro: Caderno Geociência, n. 13. jan./mar, 1995.

SILVEIRA, N. **Doze personagens falam de um autor**. *Revista Manchete*, nº 90, p. 24-27, 9 jan. 1954. Entrevista concedida a Darwin Brandão.

7.4 TESES e DISSERTAÇÕES

AMENDOEIRA, M. C. R. **A expressão artística e a esquizofrenia: o caso de Adelina Gomes por meio das imagens**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psiquiatria e Saúde Mental - PROPSAM do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, J. O. P. *A psiquiatria e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente*. 2006. 150f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de Artes, São Paulo, 2006.

WERNECK, R. *Cerâmica e estética: uma abordagem a partir do pensamento de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado, departamento de Filosofia, UFRJ, Rio de Janeiro, 1989.

7.5 SITES

AUGÉ, M. **A guerra dos sonhos**. Apud Resumo de Gustavo Cunha. Disponível em: <http://www.abordo.com.br/sat/res03_gus.htm>. Acesso 10 ago. 2007.

BRASIL. Decreto-lei nº. 7.055, de 18 de novembro de 1944. **Senado Federal**. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=2741>>. Acesso 19 abr. 2009.

Biografias. Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_964.html>. Acesso em: 11 abr. 2009.

CARREIRA, S. **O não lugar da escritura: Uma leitura de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago**. Revista eletrônica Sincronía Invierno 2001. Universidade do Grande Rio. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/onao.htm>> . Acesso em: 01 out. 2009.

Cronologia da Memória da Loucura. Disponível em: <<http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/Mostra/retratos06.html>>. Acesso em: 21 fev. 2009.

Dicionário Crítico de Análise Junguiana. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/persona.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/492804/Sir-Herbert-Read>>. Acesso 20 jan. 2009.

Euniverso. Disponível em: <<http://www.euniverso.com.br/oque/fenomenologia.htm>>. Acesso em: 05 jan. 2009.

Filosofianet. Disponível em: <<http://www.filosofianet.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=22>>. Acesso em: 14 fev. 2009.

HOLZER, Werther. (Departamento de Arquitetura da UFF). **A Geografia Cultural e a História: uma leitura a partir da obra de David Lowenthal**. Espaço e Cultura, UERJ. RJ. Nº 19-20, p. 23, Jan/dez de 2005. Disponível em: <http://www.nepec.com.br/holzer_espaco_e_cultura_19-20.pdf>. Acesso em: 21/02/2009 às 18h20.

GIARD, Luce. **Literature**. Departamento de História, UC San Diego, Fev. 2006. Disponível em: <<http://literature.ucsd.edu/news/conferences/decerteau/biography.html>>. Acesso 21 fev 2009.

Gestalt. Disponível: <<http://www.psicologado.com/site/escolas/humanismo/exemplificacao-sobre-as-leis-da-gestalt>>. Acesso 25 jul 2008.

Gestalt. Disponível: http://www.desenhoindustrial.com.br/artigos_t_gestalt.htm Acesso 25 jul 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. **Parangolés de Oiticica/ Favelas de Kawamata.** Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_pbjaques>. Acesso em: 18 abr. 2007.

KANDINSKY, W. **Curso da Bauhaus.** Martins Fontes. **Rever – curso de fotografia.** Disponível em: <http://www.rever.fot.br/estudos_com_cezanne.php>. Acesso em: 10 jan. 2009.

Letras & Letras. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/recen035.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2009.

Literatura e leitura. Disponível em: <<http://urs.bira.nom.br/autor/ursb/ed000178.htm>>. Acesso 22 jan. 2009.

Manifesto Neoconcreto. Disponível em: http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto.shtml?porelemesmo>. Acesso em: 10 set. 2007.

Marc Augé. Disponível em: <http://www.casadellibro.com/libros/auge-marc/auge32marc/pt_pt>. Acesso em: 20 jan 2009.

Nationmaster Encyclopedia. Disponível em: <<http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Gerard-Dorn>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

Parque das Artes. <<http://www.parquedasartes.com.br/int.asp?cid=14&sid=74>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

Portal Saúde. Disponível em: <http://portal.saude.gov.br/portal/arquivos/multimedia/adolescente/textos_comp/tc_11.html>. Acesso 20 dez. 2008.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/ricoeur/>>. Acesso em: 10 jan 2009.

8 ANEXOS

8.1 EMYGDIO DE BARROS por Luiz Carlos Mello

O trabalho da Doutora Nise da Silveira tirou Emygdio da difícil tarefa que lhe era imposta pelo hospital de levar roupas sujas da enfermaria para a lavanderia em troca de alguns trocados. Ele foi para os ateliês de atividades expressivas de seu serviço. Logo ele, um desacreditado da instituição hospitalar, com 23 anos de internação rotulado como um crônico muito deteriorado.

Emygdio era de sua timidez total dificilmente se comunicava com os outros seres, sempre retraído, voltava-se quase sempre para o seu mundo interior. E foi o monitor de encadernação Hernani Loback que antes era cliente do Serviço de Nise e se recuperou para a sociedade. Através do trabalho pioneiro de Nise do uso do cão em terapia. Foi ele que levou a Nise a abrir este setor cuidando de um cachorro machucado e se curou junto com ele. A partir daí tornou-se monitor. Só ele que atravessou os inumeráveis estados do ser poderia ler no canto de olho de Emygdio o desejo de acompanhar o grupo para a sua oficina de encadernação, quando ele ia buscar os doentes na enfermaria. Desta atividade foi para o ateliê de pintura e lá construiu, realizou uma obra importante na História das Artes visuais brasileiras.

Nunca havia pintado, era torneiro mecânico, mas sua força de criação despertou o olhar do mundo das Artes. Emygdio tinha gestos delicados, sempre meditando para realizar os seus movimentos. O mesmo acontecia no ato de pintar, levava 2 a 3 dias para concluir uma tela, cada pincelada obedecia uma melodia interior, um adágio, onde a harmonia das cores resultava numa grande sinfonia.

Sua obra fazia despencar, contradizendo os conceitos, as definições de loucura cunhada por uma visão pessimista, pelo olhar distorcido que só via ruína com o avançar da doença.

Nise não se detinha nisto, ela contestava e provava com a obra de Emygdio a permanência da afetividade, da inteligência e da criatividade.

A obra de Emygdio foi construída pelo afeto, pelo ambiente criado por Nise em seu espaço de trabalho, contrário ao ambiente frio e pesado do hospital psiquiátrico. Tanto que

mais tarde fora do hospital, vivendo num asilo, levamos material para ele pintar e sua resposta não permite dúvidas: “Eu só pinto no Museu. É lá que tenho idéias”. O Museu era a sua casa, era o lugar para a sua criação, para a liberação dos tesouros que estavam escondidos por trás de sua aparente fraqueza.

Rio de Janeiro, 30 de abril de 2009

8.2 PARA OUVIR EMYGDIO por Lula Wanderley ¹⁷³

Nessa série de imagens sobre papel, algumas estão no início da pintura de Emygdio. Duas delas contrastam pela composição simples de cores esmaecidas e contornos firmes, como quem estuda as potencialidades do quadro. Nas outras, contudo, algo luminoso se afirma e traz para Emygdio uma outra identidade para além daquela imposta pelo diagnóstico psiquiátrico. O gênio não tem explicação. Como explicar quem começou a pintar aos 52 anos, dos quais vinte e dois internado em hospital psiquiátrico, e já, nas primeiras telas, traz um vigor metafísico e um expressionismo admirável? Como explicar um torneiro mecânico que jamais tivera contato com a pintura, e que nem gostava de ser considerado pintor, nascer pronto para a arte?

Emygdio revela-se, desde o início, um pintor ousado que, utilizando principalmente a cor, transforma imagens banais do cotidiano em poderosas imagens poéticas. Quando pinta uma janela ela torna-se mais que uma janela, adquire a iluminação da fantasia. Por duas vezes em sua breve volta ao museu antes de sua morte, fiz-me “ausente” a seu lado e pude vê-lo pintar. Em determinado momento cria espaços com um contorno descontínuo e os preenche de cor, mas logo em seguida, de forma surpreendente, é a massa de tons que surge e domina. O contorno vem complementá-la. A esse jogo de contração e expansão, em que algo surge de dentro para em outro momento vir de fora, Emygdio acrescenta a justaposição de tons, o contraste das cores, a relação entre formas e a luz. O resultado desses ritmos são imagens de grande beleza colorística e densidade interior que chega aos nossos olhos como música. Orquestração plástica onde a cor é o elemento formal.

Em alguns trabalhos (raros) a cor é densa, de um escuro algo sujo; Em outros (também raros) a composição adquire um rigor geométrico próximo do racional. Neles a intencionalidade da experimentação, tantas vezes não reconhecida nos artistas do Museu de Imagens do Inconsciente, ocupa o lugar da atmosfera habitual de lirismo.

¹⁷³ **Imagens do Inconsciente.** Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba: 2005.

Lula Wanderley nasceu em Recife, Pernambuco. Colaborou com jornais e revistas como artista gráfico e participou de exposições como poeta visual. Simultaneamente estudou medicina e formou-se pela Universidade Federal de Pernambuco. Migrou para o Rio de Janeiro em 1976, onde se ligou a Nise da Silveira, trabalhando na Casa das Palmeiras e no Museu de Imagens do Inconsciente. Colaborou com Lygia Clark na transposição do Objeto Relacional para uma proposta psicoterápica, desenvolvendo um trabalho junto a esquizofrênicos em hospitais psiquiátricos. Com amigos, criou o Espaço Aberto ao Tempo (EAT), onde trabalha atualmente. Autor do livro **O dragão pousou no espaço**, onde transita entre a Arte Contemporânea, o sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark. WANDERLEY, Luiz. **O dragão pousou no espaço**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Nos breves instantes que fiquei absorto, vendo Emygdio pintar percebi que move o pincel com precisão, mas seu movimento é leve e displicente tal como os gestos simples da vida cotidiana. Sugeriu-me que ele pertence ao grupo daquelas pessoas que construíram um mundo muito amplo dentro de si a ponto de, um dia, senti-lo fruir através da pele. Com Emygdio acontece principalmente com as mãos indo escorrer pela ponta dos dedos. A doença lhe impôs uma fragmentação que dificulta seu contato com o mundo; a pintura surgiu como uma ponte na comunicação com o outro. Emygdio lança uma torrente de palavras não pronunciadas, fala com as mãos e nós ouvimos com os olhos. Introvertido e denso nos entrega imagens que dizem e dizem do mundo que lhe anda por dentro. Entrega-nos imagens que estão entre as mais belas do expressionismo brasileiro

Rio de Janeiro, 14 de fevereiro de 2005

8.3 EMYGDIO por Ferreira Gullar

Emygdio de Barros é talvez o único gênio da pintura brasileira. Um gênio não é pior nem melhor que ninguém. Com respeito a ele não há termo de comparação: um gênio é uma solidão fulgurante, ultrapassa as medidas e as categorias. Não é possível defini-lo em função de escolas artísticas, vanguardas, estilos, *metiér*.

Com relação a Emygdio podemos afirmar que raramente alguma obra pictórica foi capaz de nos transmitir a sensação de deslumbramento que recebemos de seus quadros.

A pintura de Emygdio não reflete a experiência humana no nível da sociedade e da história. A ruptura com o mundo objetivo precipitou-o numa aventura abismal, em que o espírito parece quase perder-se na matéria do corpo, afundar-se no seu magma

E é daí, desse caos primordial, que ele regressa, trazendo à superfície onde habitamos, com suas imagens fosforescentes, os ecos de uma história outra, que é também do homem, mas que só a uns poucos é dado viver.¹⁷⁴

¹⁷⁴ **Imagens do Inconsciente.** Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba: 2005.

8.4 ENTREVISTA COM ALMIR MAVIGNIER¹⁷⁵

Artista plástico. Professor da Escola de Arte de Hamburg. Antigo monitor do MII

Data: 14 de junho de 2005, às 12h25min.

Ateliê do artista, em Hamburgo, Alemanha

Entrevistadora: Dra. Maria Cristina Amendoeira – pesquisadora

Pesquisadora (P) – Prof. Almir gostaria que você falasse um pouco daquela época em que conviveu com a Adelina. Poderiam ser os primeiros contatos com ela ou até porque você estava no ateliê de pinturas? Seria interessante, também, a gente ter uma imagem do ateliê naquela época, até geograficamente mesmo...

Almir Mavignier (AM) – Bom, na época em que eu entrei no Centro Psiquiátrico Nacional cujo diretor era o Dr. Paulo Elejalde, não havia um ateliê de pintura. O que havia era um serviço de ocupação terapêutica chefiado pela Dra. Nise, e também havia um sistema de assistentes sociais - que ela chefiava e houve uma exposição de trabalhos manuais desse serviço ocupacional, de terapêutica, mostrando toalhas, bordados que os doentes faziam e que talvez vendessem... Não estou seguro se aqueles objetos se vendiam.

Então, tendo a inauguração da exposição dos trabalhos ali, eu me dirigi à Dra. Nise e perguntei a ela se ela não tinha interesse em fazer um ateliê de pintura, eu era pintor. E ela achou a idéia boa: “penso há muito tempo em fazer isso, mas me falta um funcionário”, achou tudo isso muito bom e então, começou. O Dr. Paulo Elejalde me deu salas para o ateliê, todo um andar para o ateliê, fomos instalados, não apenas numa sala coletiva para os internos, mas, para mim, pessoalmente, uma pequena sala onde instalei meu ateliê. Aliás a idéia de fazer o ateliê era motivada pela minha própria necessidade, como pintor, de ter um ateliê, porque eu queria pintar.

P - Em que prédio era?

A.M - Esse prédio era no Centro Nacional, que era um edifício, na época novo, recém construído, no próprio Centro Psiquiátrico. Era um prédio central e havia 4 hospitais vizinhos, o Hospital Pedro II, há outro hospital, na Rua Ramiro Magalhães e um outro hospital. Têm 4 hospitais, um hospital para crianças e o hospital onde Adelina estava internada que é hoje o Museu de Imagens do Inconsciente. Ela estava ali, naquele hospital

P- Em que ano foi isso?

AM – Isso deve ter sido no ano em que entrei, 1946.

P- E como era o espaço do ateliê?

AM- Ah, o espaço era muito grande, uma sala grande, havia um grande corredor, esse corredor dava para diversas salas pequenas. Para a da Dra. Nise, tinha o gabinete ali, para o

¹⁷⁵ AMENDOEIRA, M. C. R. **A expressão artística e a esquizofrenia: o caso de Adelina Gomes por meio das imagens.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psiquiatria e Saúde Mental - PROPSAM do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

serviço social, a da assistente social também era ali, havia então um grande ateliê no fundo; um salão, era nesse salão coletivo que os doentes trabalhavam, nesse salão coletivo; e havia uma pequena sala para mim, onde eu trabalhava, sozinho.

Durante meu trabalho com os internados, eu deixava o Emygdio pintando que era o único lugar onde o Emygdio podia ter uma certa tranqüilidade, porque no grande salão havia uma grande agitação, gente que entrava e que saía, etc., e ele (pensava eu), para ter uma certa concentração e atmosfera para fazer seu trabalho. Por fim, os trabalhos dele, ele pintava na minha sala, no meu ateliê, e esse quadro com as janelas, ele fez pela primeira vez uma paisagem, certamente nessa sala.

P- E nessa sala, o que tinha?

AM – Tinha os móveis, cadeiras, mesas, uma mesinha com cadeira para cada doente, não era muito grande para os doentes, havia um grupo de 10, 15, mais ou menos, muitas vezes menos e interessante foi uma vez a entrada de Vicente. Foi um doente que, mas é uma outra história, não quero sair da Adelina.

P- O Vicente, tudo bem.

AM – Não, não... foi o único pintor que fez uma pintura mural, pra fazer uma pintura mural tivemos que pedir consentimento, ele fez toda uma parede.

P- Uma das paredes do ateliê...

AM – Uma das paredes do ateliê era grande e esse, esse Vicente, era um pintor tipo *naif*, ele fez uma pintura, a guache, de mulheres tomando banho no rio. O Vicente participou da primeira exposição em São. Paulo e ele era tão inteligente que eu lhe disse: “olha essa parede é muito grande para você”. E ele: “não, você me dá um grupo dessa gente que vocês chamam de artista e eu vou instruindo eles como deve fazer, faço o desenho e eles vão botando as cores”.

P- Então fez a parede pintada.

AM- Fez a parede, mas o Vicente não terminou e foi recoberto, hoje talvez consigam descobrir, porque pintaram por cima dele, não é impossível de tirar o que foi pintado em cima e descobrir, ele fez a estrutura das paisagens, um desenho belíssimo, que esta sobre ou sob a parede. Depois, bom, então, por exemplo, meu trabalho lá era procurar artistas, eu sabia que aquilo não era uma escola de artes, claro, era de ocupação, era um setor de terapia ocupacional, a minha impressão era essa, eu não era psiquiatra. Eu era um artista e eu tinha interesse em descobrir os artistas internados. Pra mim, tinha interesse em descobrir os artistas internados como deve ter artista lá dentro. O meu interesse não é qualquer um que chegasse ali, que fizesse a terapêutica ocupacional e depois da ocupação fosse embora. Os artistas, tem artista, deve ter artista, assim como existe artista fora, então comecei a buscar os artistas; buscando os artistas, eu encontrei o Carlos. Na enfermaria dele, eu descobri os desenhos do Carlos e através dos desenhos eu solicitei o Carlos para o ateliê e ouvi dizer que havia uma mulher muito perigosa, uma mulher num dos hospitais vizinhos, mas essa, me diziam, não deve ir. É uma mulher que faz bonecas.

A mim, me interessava pessoas que fizessem qualquer coisa. Fazer boneca já é pra mim um ato de criação, então eles me preveniram muito, olha, você não leve essa mulher, ela surra as companheiras dela, é uma mulher muito agressiva, todo mundo tem medo dela, ela bate nas

outras, vai trazer problema no ateliê, não leve, não busque, não tem nenhum sentido. Mas, naquela ocasião, o interesse em encontrar artistas, aquela que fazia bonecas, me interessava o fato de fazer bonecas, e depois a agressividade, etc. Eu imaginava: eles são tratados lá como animais, fazer uma coisa, uma gentileza, tratá-los bem já era uma coisa importante e chovia naquele dia, tive a idéia de levar um guarda-chuva para proteger, não apenas a idéia, quando chove você precisa de um guarda-chuva e caminhava mais de cinco minutos do hospital de Adelina para o ateliê. Não deixei o enfermeiro trazer, tinha outros colegas que poderiam ir buscá-la... Eu quis buscar: cheguei lá e encontrei uma mulher enorme, gorda, não parecia perigosa (mas, poderia ser), fortíssima (e eu era muito magro); inspetor nenhum, eu sozinho e Adelina. Sim, o fato é que levei o guarda-chuva, a protegi, naturalmente, talvez de maneira oportunista (porque eu queria que ela trabalhasse), então comecei a fazer aquela gentileza, exagerando um pouco talvez, mas mostrando a ela que tem uma pessoa que é gentil, porque sabia que eram tratados como animais.

Então, a protegendo da chuva, (e Adelina era enorme), protegendo-a da chuva, molhando, mas ela estava protegida da chuva pra não se molhar. Em tudo isso havia uma estratégia, porque eu queria ganhá-la sem agressividade, e ela se comportou muito bem, como uma criança; ela vinha como uma criança, gentil, delicada, muito feminina. Toda aquela gordura, muito mole, macia, muito simpática e Adelina nunca me deu trabalho.

Aquela busca de Adelina a conquistou: comigo não havia problema. Não falava nada, era muito introspectiva, desenhava ou trabalhava na modelagem com uma força, com uma força que nas enfermarias batia nas colegas, então ela batia no barro, fazia aquelas formas fortes e foi quando eu vi as primeiras formas de Adelina: a escultora.

P – Adelina começou modelando no barro, então?

AM– É, começou trabalhando no barro, mas desenhava ou pintava, desenhava, fazia os dois, o que ela não podia fazer no barro. Havia um homem idoso, alcoólico que era ele, a profissão dele era fazer moldes de barro, ele fazia todas as peças de barro, ele fazia os moldes, em gesso; em gesso o trabalho dele, a Adelina nunca fez gesso, a Adelina.... Jamais fez, ela fazia no barro e ele pegava estas esculturas e fazia as formas, tirava as formas das esculturas e podia multiplicar.

P- Você trabalhava junto com a Adelina no ateliê, ficava junto com ela?

AM – Sim, eu chefiava a pequena salinha de modelagem e o grande salão, dava as tintas pra ela, o material, eu sozinho.

P- Esses pacientes, tinha sua mesa e a deles? Eles desenhavam separadamente?

AM- Cada um tinha sua mesa, desenhavam separadamente, mas todos juntos. O problema de um influenciava os outros e isso era interessante, eu também pintava junto.

P - Junto com eles?

AM- É, junto também na minha salinha, mas eles viam, mas eles se respeitavam uns aos outros, não havia problema de fazer cópia, eu não dava revistas de artes, não queria trazer influência de fora dentro do trabalho pessoal deles.

P - Fale um pouco sobre isso: qual era sua interferência no trabalho deles?

AM- A interferência principal era mostrar que a aquarela se dissolve na água e o óleo se dissolve na terebentina...

P- Conhecimento técnico...

AM- Depois, lavar os pincéis com sabão.

P- O uso do material, então?

AM - É, o uso do material, em primeira mão e, no caso da Adelina, apenas era o suficiente: ela produzia, produzia; e, no caso do Carlos produzia e não precisava fazer mais nada; o Emygdio não, pintava, ressuscitava lembranças. Ele pintava lembranças, ele não pintava como um pintor, ele ressuscitava as lembranças, o ateliê mecânico que ele fez, ele começava a desenhar, depois ele pintava, pintava uma lembrança que estava num lugar, ou uma paisagem, não havia um lugar onde ele esteve, onde ele morou, passou férias. O Emygdio visualizava as vivências, essa vivência, ele pintava da esquerda para a direita, depois recomeçava da esquerda para a direita com outras vivências; quer dizer ele repintava, ele cobria, o maior dos quadros dele, um castelo e umas figuras, houve várias fases, tem várias fases do quadro. Então eu via, via e sofria, porque ele fazia coisas maravilhosas, ele não deveria recobrí-las, mas como é que você pode controlar, quando ele recobre ou não recobre, eu não podia dizer ele vai recobrir, ele podia querer retocar, ele não fazia retoque, ele não retocava nada, não, ele pintava as vivências dele, depois chegava à direita, no início tava retocando... outras vivências e desapareciam coisas maravilhosas, coisas fantásticas desapareciam...

E eu sofria, eu sofria, eu tossia pra não dizer pára, eu não podia dizer isso: pára.

Então, eu tossia, eu tossia, para aquela vivência, afastar... Eu disse não, isso não pode ser assim e eu descobri o truque: comprei várias telas e disse: olha, Emygdio quando você tiver pronto com uma vivência sua tem mais, tem outras telas vazias.

P- Ele já ficava com várias telas...

AM- Isso ele obedeceu da mesma forma que o Raphael, fazia, cobria, recobria, destruía, ele não destruía, não retocava, não refazia, ele recomeçava com novas. Adelina? Não era necessário fazer isso, Adelina sabia, exatamente: ela terminava. Adelina terminava, o Emygdio, no início, não terminava, ele continuava; Raphael continuava; o Carlos terminava, absolutamente consciente. Todos terminavam, com exceção do Emygdio e Raphael. Adelina terminava.

P- Você citou o nome de alguns aí, fale de outros companheiros de Adelina, numa época. Você falou de Adelina, Emygdio, Carlos, Raphael. Quem mais freqüentava o ateliê, nesta época?

AM- Bom, há uma diferença de companheiros, colegas ou outros...

P- Outros? A gente está falando agora de pacientes?

AM- Dos pacientes, eu gosto muito da palavra paciente, pois é, realmente. Quando traduzida aqui em alemão, paciente aqui também se diz paciente, mas eu não sabia. Paciente é um termo correto, coitado dos pacientes.

Kleber, que participou da exposição em São Paulo, Kleber era uma outra personalidade, um outro que eu esqueci o nome, haviam pessoas, homens e mulheres e belos tipos que você

não poderia acreditar.

C- Você falou uma coisa importante. Agora, os pacientes se arrumavam para ir ao ateliê?

AM - Se arrumavam? Nada, fediam, tinham o fedor da enfermaria, vinham de pijamas, haviam tipos extraordinários, mas eles andavam de pijama, andavam livre como a mãe dele, a mãe dele se internou, dormia lá, porque era, era, mãe, complexo materno, ela estava lá, ela não abandonou o filho, ela estava sempre presente... (Isaac)

O Quintanilha. Era um sujeito extraordinário, ele era velho demais. O Quintanilha, ele era muito, muito delirante; falava muito, mas era um homem que gostava de mulheres, e que gostava, apreciava, fazia elogios às assistentes sociais. Ele era muito charmoso, ele era um feio maravilhoso, atrativo, falando naqueles delírios, ele falava coisas delirantes, mas, no fundo, ele cantava as meninas, e elas se sentiam, todos gostavam. Quintanilha, era muito popular, tratava muito bem as meninas, dizia muitas coisas bonitas, como uma poesia, não direta, mas que elas sabiam que estavam sendo cantadas, exatamente cantar e que assim havia um tipo maravilhoso, fazia uns desenhos sem importância, não era um artista, havia os artistas e havia os desenhistas, os que se ocupavam, pintavam como ocupação; e, o Abelardo... Era o grande acadêmico nosso, que fazia aquelas obras... sem interesse, fazia tudo certo. O pior não era ele, que era um sujeito fortíssimo, belo homem, mas de uma arrogância enorme, consciente e ele queria ser professor, me dizia: “Almir, está tudo errado, tem que ensinar esses meninos”. Muitos meninos, do hospital de crianças, como o Wilson, que fez coisas maravilhosas, esqueci dos nomes, nas etiquetas deles, típicas etiquetas que traziam nome, idade, idade psicológica, etc.

Então, queria obrigar, um dia queria obrigar, não façam assim, façam assim, tomou a coisa, ficou muito agressivo, agressividade foi tão grande que eu tive que pedir SOS, para buscar o Abelardo, conduziram-no à força, porque ele queria que os meninos pintassem o que ele achava que era o certo.

P- Isso acontecia muito? Algum tipo de agitação no ateliê?

AM- Não.

P- Todos eram pacientes internados?

AM - Todos eram internados e não eram pacientes: eram apaixonados. Pacientes é quando você entra num um consultório e tem que esperar sua vez na sala de espera, você precisa paciência até chegar. Não eram pacientes não, eram apaixonados. Era a única coisa a fazer, era muito difícil quando chegava às três horas, todo mundo às três horas, às duas e meia da tarde eles eram buscados, porque às três horas partiam o ônibus que iam buscá-los, se eu não fosse ao ônibus ia ficar pintando pra mim mesmo, mas eles tinham que voltar ao hospital a partir de 14h30min, um artista como o Emygdio que gostaria de pintar até não sei quando...

P- A que horas começava a atividade?

AM- Começava às 10 horas, chegavam às 10 horas, às 10 horas os colegas iam apanhar as mulheres.

P- Funcionava, então, de 10h às 14h30min.

AM- Para os funcionários, de 10h às 15h. O funcionário chegava às 10h e, até chegar, buscar

os clientes, eram, mais ou menos, umas 10h30min.

P- Então, o ateliê ficava aberto nesse período?

AM- O ateliê ficava aberto, e haviam as pessoas que entravam e saíam quando queriam, por exemplo, o Isaac. O Isaac não foi buscado, jamais foi buscado, ele andava pelo hospital, andava livre com a mãe dele atrás. Ele, uma vez, entrou, entrou lá, sentou e começou a desenhar; e ele tocava o piano...

P- Tinha um piano no ateliê?

AM – Tinha um piano, e o Isaac não tocava uma música conhecida, tocava coisas fantásticas: Debussy, Ravel, um tom ao lado do outro, coisas fantásticas!

P- Os trabalhos dos pacientes ficavam dependurados nas paredes? Em cavaletes?

AM- No cavalete... eram dependurados no corredor, sim; nas paredes, não.

P- Na sala, não?

AM- Não.

P- A gente falou dos pacientes, mas os colegas, funcionários. Quem participava do ateliê nessa época?

AM- Eu era o único, porque o serviço era dividido em várias seções: a seção de encadernação, seção de sapataria, seção de pintura, de modelagem - eu tinha as duas, por exemplo. Diversas seções, e a Nise era a chefe do conjunto. A Nise não andava na seção pra ver o que acontecia no final, ela não andava para ver ou controlar o que acontecia nas seções. A Nise, a coisa principal da assistência social, essa era a coisa principal da Nise, o discutir os problemas da família... A Nise dava toda a liberdade aos monitores, os monitores faziam com toda liberdade, e sustentava. Eu ganhava muito pouco, ganhava uma miséria, sabia que ia ganhar isso, sabia qual seria o meu ordenado... A Nise lutou muito para melhorar a nossa situação, nos deu salário de monitor, que não existia. O serviço não existia, hoje o Museu existe e não existe, um museu que não é museu, não é museu é coleção. Um edifício de museu exige temperatura, coisas técnicas, restauradores, a palavra museu exige uma equipe, uma equipe técnica, essa equipe não existe; existe um diretor, um curador. Mas (ignoro hoje), na minha época, na época que estive lá não havia restaurador.

Um museu dentro do que necessita, um restaurador, quer dizer ali as coisas que acontecem ali, por exemplo, quando eu fiz a seleção dos trabalhos para expor tinha uma pintura lindíssima do Isaac: uma cabeça... E então me preveniram, cuidado por que um outro doente pintou o olho. Quer dizer não era do Isaac. O restaurador, deveria não apenas restaurar, sim restaurar esta parte e pintar.

P - Você poderia falar um pouco da Adelina no ateliê? O que se sabe, nos livros, é que ela, a partir desse momento, que aceitou o seu convite, ela ia todos os dias pintar.

AM- Ela ia todos os dias, não pintar, ia trabalhar. Trabalhar, porque nesse trabalho podia ser a escultura, a pintura, a modelagem, a modelagem e a pintura.

P- E o seu contato com ela?

AM- O meu contato com ela era um contato que desde o início foi resolvido, nunca houve problema, ela era muito doce, era doce, dócil, muito simpática, de vez em quando sorria, sorridente e sempre ocupada, eu sabia que não tinha nada com o que me preocupar. Ao Emygdio eu era obrigado a dar as telas vazias para que ele aprendesse a terminar, a terminar as vivências dele, e a recomeçar numa nova tela. Para Adelina não, no papel estava lá no papel: Adelina fazia, e também pintou a óleo.

P- Ela falava sobre o trabalho, alguma coisa?

AM- Ela não falava. Eu tenho uma história da Nise da Silveira sobre a Adelina, ela me contou há pouco tempo, da última vez que estive no Brasil.

P- Quando?

AM- Alguma coisa na curadoria da Brasileira...

P- Noventa e quatro?

AM- A última vez que estive com ela, ela me contou que ela chegava à Adelina, você deve saber dessa história. Bom dia, Adelina, ela não respondia, como está você, como vai? Ela não dava bola. A Nise se sentia deprimida, mas tentava sempre. Uma vez uma outra funcionária notou que a Nise se afastou e olhou para Adelina e Adelina fez um gesto jogando um beijo para ela... Não, Adelina era calada, comigo, muito calada...

P- Ela tinha alguma mudança? Você falou sempre muito doce, nunca se agitou no ateliê?

AM- Não, nunca Eu respeitava muito ela, ela sabia. Não criava problema com a Adelina, não por covardia. Tratava bem dela, é uma coisa muito importante tratar normalmente essa gente, não precisa tratar nem bem nem mal, tratar normalmente como se trata qualquer um.

P- Descreva um pouco dos pacientes. Iam ao ateliê com uniforme? Como a Adelina ia pro ateliê?

AM- Com o vestido que ela andava nas enfermarias, com uniforme. O mesmo uniforme que ela andava durante o dia... O Emygdio estava no mesmo hospital da Adelina. O Hernani era o monitor. Era o meu colega, era o monitor do serviço de encadernação. Foi ele quem descobriu o Emygdio. O Hernani quando ia buscar os clientes, entre eles, a Adelina, então havia, era aquilo... O Emygdio sentado num canto e olhando para o Hernani, para o grupo que saía... Então, um dia, o Hernani trouxe um doente a mais: "Hernani, o que você está fazendo? Nós não temos material, mais nada, e você traz mais um". "Olha, não tive mais coragem, eu ia buscar e ele num canto me olhava com os olhos tão grandes que eu não tive mais coragem. Eu tive que trazê-lo". Na encadernação, tem uma fotografia... O Emygdio estava de lado, mas ele não se interessou. Eu o trouxe aqui, talvez se interesse. Mas nós não temos mais nada... Uma pequena aquarela.... Quando eu vi: é um impressionista, é isso que tinha a minha vantagem, eu não era ignorante como pintor, era escolado, eu sabia o que era... Como qualquer estudante que tem contato eu podia ler. Ele, quando pintava, misturava cores... Então o Emygdio foi aquela revelação pra mim e comecei a comprar material pro Emygdio, telas cada vez maiores não como para os outros. A Adelina não tinha ainda a segurança de comprar, tela não, ela pintou tela, segurança, como o Emygdio dava.

P - Fale um pouco do trabalho de Adelina, do processo que você acompanhou e depois quando voltou ao Brasil, pra...

AM- O trabalho mais importante da Adelina, pra mim, é a modelagem, trabalho com esses dois.... Expressionistas... Essas figuras impressionantes... E tem um dorso dela, uma cabeça que é... Sabia que Adelina era... Incluí Adelina na primeira exposição, em São Paulo. Os desenhos, pinturas naquela época, não eram então... Ela desenvolveu muito depois que eu saí de lá... O forte era na modelagem, fez coisas que até hoje, são obras fortes...

P- Em que ano você saiu?

AM - Eu saí em novembro de 1951, para Paris, mas houve uma interrupção. Eu disse para Nise: “Olha, Nise eu preciso ganhar mais dinheiro, o que eu ganho aqui não posso corresponder”. Então ela muito gentil e permitiu que eu me afastasse, numa outra ocupação ganhei 3,4 vezes mais, muito bem, mas a minha função era catalogar o número de perfumes que chegavam e comecei a notar que meus companheiros tinham que trabalhar no sábado porque faziam erros tão grandes que tinham que ser corrigidos no sábado próximo por meus colegas, não era possível eu poder continuar a trabalhar lá. Eu não tinha prazer nenhum disso, fazia minha obrigação, ali depressa e pintava as montanhas e escondia na gaveta. Era melhor e voltei pro ateliê, até que me empenhei numa bolsa de viagem à Europa e tinha aquela crise pra voltar um ano e põe um ano, semestre, ameaça de voltar um ano, eu queria ver os museus, ver tudo antes de voltar ao Brasil; voltando ao Brasil é a despedida da Europa... Vendo os museus da França, depois Londres... Uma fome de museus... E foram se prolongando os anos e fui ficando, mas sempre com a ameaça de voltar.

E a Nise, com muita sabedoria, muita paciência. A Nise ficou paciente, virou minha paciente, ela valorizou muito o meu trabalho lá, nós éramos muito amigos e ela, uma personalidade fantástica, fascinante. A Nise fascinava as moças da assistência social. A Nise tinha a sua corte, era uma corte por fascinação... Havia uma assistente social muito rígida, muito severa e nós não combinávamos nada um com o outro. Eu era muito livre, a Nise me dava liberdade total, eu podia fazer experimentar com absoluta liberdade, uma liberdade que ajudou muito, ajudou o serviço... Eu não gostava dela, nós nos odiávamos (a assistente social). Uma vez essa assistente social me chamou na sala dela para fazer uma reclamação, e me deu uma espinafração por qualquer motivo... Eu, com raiva, o que eu faço? A chave ficava do lado de fora da porta e eu fechei a porta à chave e ela gritava lá de dentro, e eu não tinha coragem de abrir a porta. E eu procurei a Nise. A Nise libertou a assistente social. Isso dá uma idéia da atmosfera do que era.

P- Você falou que voltou ao Museu nos anos 90 para fazer a curadoria da exposição de Frankfurt-A Brasileira...

AM- Eu voltei mesmo antes, em 63. Tinha uma grande exposição no Museu de Arte Moderna, no Rio. Em 76 tentei convencer a Nise e convenci de deixar algumas obras em outros museus... Até hoje sou de opinião que aquele Museu, as obras mais importantes daquele Museu precisam, por uma questão de conservação, ir para o de Belas Artes... Para dois museus, porque ficar como estão... Ficar no Engenho de Dentro, fica perdida. Por questão de conservação, se não há possibilidade de conservar lá, não há um time, é um diretor, esse diretor faz o que ele quer e não importa, mas o museu necessita de uma equipe, uma equipe de profissionais, não vai ter, então pelo menos combinar com mais de um museu. O público também precisa conhecer... Também é de interesse psiquiátrico, do fenômeno

social do esquizofrênico, do internado ser representado dentro de um Museu de Belas Artes, não um museu... Museu de loucos, não é museu de imagens do inconsciente, é museu de loucos. O Rafael e o Emygdio não são mais loucos na pintura deles, existem coisas que são de grande interesse profissional, tudo... Importante ter o Raphael e o Emygdio no Museu Nacional de Belas Artes, na companhia de outros artistas. O Mário Pedrosa incluiu o Emygdio na Bienal de Veneza, eu vi isso, eu estava em Paris e tive a felicidade, a satisfação de ir à Bienal de Veneza e estarem expostas uma ou duas naturezas mortas do Emygdio, sem nenhuma referência a esquizofrenia, louco, como não há referência em Van Gogh, epilético, quando você vê um quadro dele. Você está falando do Estatuto da Arte Livre, é lógico, é lógico. Em 63... Eles fizeram uma exposição no MAM, depois que eu saí de lá, já com a intenção... Por felicidade não fizeram isso porque o Museu pegou fogo. Imagina você se tivesse pegado fogo. É necessário fazer isso em dois museus, pois se um pega fogo... Já pegou fogo, fogo pode pegar em qualquer um.

Bom, voltando a Adelina, Adelina é..., pertence a este contexto...

P - Estava falando então, em 63 você voltou lá e foi também para a curadoria dessa exposição de Frankfurt, e sua avaliação dos trabalhos da Adelina, os trabalhos mais recentes...

AM - Então eu vi, não sabia que era da Adelina, eu queria ver como curador da mostra, ver o que havia de novo e até descobri trabalhos meus que ficaram, provavelmente 17 pinturas, que desapareceram, até hoje eu não sei aonde estão.... Eu não sei, então eu tinha interesse não apenas na curadoria, interesse em dobro para a curadoria e as coisas mais, quando o Lula me disse: Olha, isso não é tão importante, nem precisa ver. Não, eu quero ver tudo. Então tem um quadro que o Lula disse: não esse... Não sabemos quem foi, não está assinado, claro, então eu assino pra você esse quadro é meu, uma natureza morta que eu fiz lá, que eu pintei lá. É seu é, é meu e eu assinei, está lá, pertence... Tá bom não estava terminado. Então eu peguei um quadro belíssimo. Quem foi que fez? Eu disse: Adelina. Foi assim que eu encontrei Adelina sem saber se quer da Adelina, um quadro que foi escolhido, reproduzido no catálogo da feira de Frankfurt.

P- É o da caixa d'água.

AM- Da caixa d'água.

P- O que foi essa exposição de Frankfurt?

AM- Está ligada a um amigo meu, a exposição do Engenho de Dentro está ligada a um amigo meu. Este amigo, eu conheci quando eu voltava em 63 de navio para a França. Encontrei um argentino, Júlio... Têm parentes na Dinamarca... Fizemos uma grande amizade um com outro. Depois que voltei ao Brasil, ele fez estudo de cinema. Ele fez uma firma no Brasil, com muito êxito, uma firma cultural, de fazer eventos culturais, trazendo eventos europeus para o Brasil e levando eventos brasileiros na Europa. Ele era um dos produtores da feira do livro de Frankfurt. Cada ano... Um país diferente e neste ano..., então o Júlio visitou o Engenho de Dentro e ficou impressionado... Depois ele tinha a influência para realizar projetos, então ele fez o projeto de Engenho de Dentro do MII, foi ele que teve a idéia de fazer o MII..., e eu como curador, porque não apenas eu fui o iniciador do ateliê, é isso que ninguém sabe.

P- Voltando então ao trabalho mais recente de Adelina, você como artista, o que queria falar, já falou de técnica já...

AM - Adelina, eu vi no trabalho dela uma artista forte, de personalidade fortíssima, que não precisava de nada, de uma orientação. O Emygdio precisa com as novas telas... Não precisava de nada, precisava de trabalhar de ser deixada em paz, trabalhar em paz.

P- Houve alguma evolução a seu ver no trabalho dela, no decorrer dos anos?

AM- Houve uma evolução enorme... Principalmente na pintura,... Mais na pintura do que na escultura, na escultura tem coisas fortíssimas. A exposição da Adelina em São Paulo (Mostra do Redescobrimto, 500 anos), você viu, foi muito importante, foi muito bem encenada, até o chão que acompanhava, foi impressionante, muito melhor que o efeito do Emygdio...

P - Qual seria a diferença dessas primeiras pinturas para as últimas pinturas dela, que você observou?

AM - A diferença é que nas últimas pinturas ela voa, ela voava com as cores, empregava as cores de uma forma muito livre. Ela “voa” com uma grande liberdade expressionista. A caixa d’água é um exemplo dessa expressão cromática. Ela está reproduzida na página 105 do livro "Brasil: Museu de Imagens do Inconsciente, de Frankfurt.

8.5 MANIFESTO NEOCONCRETO

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner - construía sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos

servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro pela coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura “geométrica” uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda vêem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus

elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (Merleau-Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do, organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo - como

especialização da obra. Entenda-se por especialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)