

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
CURSO DE DOUTORADO  
ÊNFASE EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE**

**TRAJETÓRIAS DA DESRAZÃO. VIDAS SILENCIOSAS E MARGINAIS**

**ORIENTANDA: MARA EVANISA WEINREB**

**ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ AUGUSTO AVANCINI**

**PORTO ALEGRE, 2009.**

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
CURSO DE DOUTORADO  
ÊNFASE EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE**

**TRAJETÓRIAS DA DESRAZÃO. VIDAS SILENCIOSAS E MARGINAIS**

**ORIENTANDA: MARA EVANISA WEINREB**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini.

**PORTO ALEGRE, 2009.**

## **AGRADECIMENTOS**

Inicialmente gostaria de fazer um agradecimento muito especial ao meu orientador, professor José Augusto Avancini, por sua constante atenção, orientação, e estímulo à realização desta pesquisa.

Às professoras: Tânia Galli, do Instituto de Psicologia da UFRGS, Blanca Brites e Romanita Disconzi, do Instituto de Artes da UFRGS por suas participações na qualificação, com orientações e sugestões de leituras enriquecedoras. E à professora Maria Amélia Bulhões também do Instituto de Artes da UFRGS por suas indicações bibliográficas.

Com carinho à Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, por aceitar esta proposta de pesquisa, nas pessoas de Bárbara Neubarth (psicóloga), e Gisele Sanches (coordenadora da Oficina), como agradecer a Tânia Capra (funcionária), Neusa Borges (assistente social), e Dóris Engel (enfermeira responsável pela enfermagem Luiz Ciulla, onde reside Luiz Guides), por seus depoimentos e apoio as nossas atividades no local.

À professora Lurdi Blauth, do Centro Universitário Feevale, por acreditar em nossa proposta.

À Mônica Hoff, pela gentileza em nos ceder imagens de Luiz Guides, referentes ao período de sua passagem pela Oficina de Criatividade.

Ao próprio Luiz Guides, incansável na Oficina de Criatividade ao longo destes 18 anos, nos brindando com a produção artística, que possibilitou a realização deste presente trabalho.

Será que irradia calor? Frio? Para além da incandescência, nada disso importa....O homem da minha obra não é espécie, mas ponto cósmico. Meu olho terreno enxerga longe demais e quase sempre vê através das coisas...

Paul Klee

## RESUMO

Esta pesquisa discute as obras de artistas oriundos de um campo conhecido como Arte e Loucura, com a proposta de realizar uma crítica de abordagens múltiplas, relacionando-as a um contexto cultural e artístico atual. Iniciaremos pela trajetória desse tema no Brasil, com as atividades de Osório César no Hospital do Juqueri, em São Paulo, em 1929, e, no Rio de Janeiro, com os ateliês de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional desde 1946. Para tanto nos valem também do conceito desenvolvido por Mário Pedrosa sobre a Arte Virgem, valorizando o artista esquizofrênico, e do conceito de diferença e repetição de Gilles Deleuze, que reforça as idéias sobre a desrazão trazidas por Michel Foucault e Peter Pal Pélbart. Em nossa sociedade, onde fronteiras e territórios oscilam em formato e conteúdo, no campo da arte e cultura a trajetória artística de Arthur Bispo do Rosário é referência e exemplo deste movimento. Exemplo de uma obra que migrou do ambiente manicomial para o mundo da Arte. E Manoel Luiz Rosa, portador de deficiência mental, frequentador do Centro de Desenvolvimento da Expressão, em Porto Alegre, há 47 anos, também dialogará com a trajetória de Luiz Guides. Morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro, há 50 anos em Porto Alegre, frequenta a Oficina de Criatividade há 19 anos nessa instituição. A obra de Luiz Guides, devido ao fato de ser pouco divulgada pela crítica, será estudada com mais ênfase, revelando-se com qualidades artísticas.

**Palavras-chave:** Arte, loucura, desrazão, estudo de caso.

## ABSTRACT

This research discusses the works of artists from a field known as Art and Madness, with the proposal to conduct a review of multiple approaches, relating them to a contemporary cultural and artistic context. We will initiate by the trajectory of this theme in Brazil, with the activities of Osório César in the Juqueri Hospital, São Paulo, in 1929 and in Rio de Janeiro with the workshops of Nise da Silveira in the National Psychiatric Center since 1946, recurring also to the concept developed by Mário Pedrosa about Art Virgin, highlighting the artist schizophrenic, and to Gilles Deleuze's concept of difference and repetition, which reinforce the ideas about unreason brought on by Michel Foucault and Peter Pal Pelbart. In our society, where borders and territories vary in format and content, in the field of art and culture the artistic trajectory of Arthur Bispo do Rosario is a reference and an example of this movement. Example of a work that migrated from the environment of madhouse to the world of art. And Manoel Luiz Rosa, with a mental disability, that attends the Center for Development of Expression, in Porto Alegre, in the last 47 years, also talk with the trajectory of Luiz Guides. Resident of the Psychiatric Hospital São Pedro, living for 50 years in Porto Alegre, he attends the Creativity Workshop for 19 years at that institution. The work of Luiz Guides, due to be little released by the critics, will be studied with more emphasis, with very artistic quality.

**Keywords:** Art, madness, unreason, case study.

## RESUMÉE

Cette recherche aborde les oeuvres d'artistes d'un domaine connu sous le nom d'Art et Folie, avec l'intention de réaliser une critique de multiples approches, qui seront associés a un contexte culturel et artistique actuel. On commence par la trajectoire de ce thème au Brésil, avec les activités d'Osório César à l'Hôpital de Juqueri, São Paulo, le 1929, et à Rio de Janeiro avec les ateliers de Nise da Silveira dans le Centre Psychiatrique National depuis 1946. Pour ça on va utiliser aussi le concept développé par Mário Pedrosa sur l'Art Vierge, qui met en évidence l'artiste schizophrène, et le concept de différence et répétition de Gilles Deleuze, qui renforce les idées sur la déraison présentées par Michel Foucault et Peter Pal Pelbart. Dans notre société, où les frontières et des territoires varient en forme et contenu, dans le domaine de l'art et de la culture artistique la trajectoire d'Arthur Bispo do Rosario est une référence et un exemple de ce mouvement. Exemple d'un travail qui a émigré de l'environnement du hospice pour le monde de l'art. Et Manoel Luiz Rosa, porteur de handicap mental, qui fréquente le Centre pour le Développement de l'Expression, à Porto Alegre, depuis 47 ans, parle aussi avec la trajectoire de Luiz Guides. Résident de l'Hôpital Psychiatrique São Pedro, habitant depuis 50 ans à Porto Alegre, il assiste à l'Atelier de Créativité, à cette institution, depuis 19 ans. Le travail de Luiz Guides, encore peu divulgué par la critique, sera ici étudié avec plus d'attention, comme art de beocup importance.

**Mots-clés:** art, folie, déraison, étude de cas.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1. Pablo Picasso. Óleo s/ tela. *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (1906-7).  
Fonte: Linda Doeser.....25
- Figura 2. Aloise. Pintura. Coleção H. Prinzhorn, Heidelberg. Fonte: Maria  
Cristina Melgar.....26
- Figura 3. Tarsila do Amaral. *Antropofagia*. Óleo s/ tela, 102 x 104 cm. 1929.  
Fonte: Walter Zanini.....27
- Figura 4. Albino Braz. Coleção Museu de Arte de São Paulo. Fonte: Maria  
Heloisa Ferraz.....29
- Figura 5. Aurora Cursino dos Santos. Óleo s/ papelão. 80 x 49,5 cm. Fonte:  
Maria Heloisa Ferraz.....30
- Figura 6. Emydio de Barros. Óleo s/ tela. Fonte: Nise da  
Silveira.....36
- Figura 7. Raphael Domingues. Nanquim s/ papel. 27 x 36 cm. Fonte: Nise da  
Silveira.....37
- Figura 8. Fernando Diniz. Sem título, s/d. Óleo s/ papel. 56,5 x 75,8 cm. Fonte:  
Catálogo Mostra do Redescobrimento.....40
- Figura 9. Portão de entrada do Museu de Imagens do Inconsciente. Instituto  
Nise da Silveira, Engenho de Dentro. Rio de Janeiro. Dezembro de  
2008.....46
- Figura 10. Vista geral da Galeria de Arte, com seis telas de Isaac Liberato.  
Museu de Imagens do Inconsciente. Instituto Nise da Silveira, Engenho de  
Dentro. Rio de Janeiro. Dezembro de 2008.....47
- Figura 11. Arthur Bispo do Rosário. Exposição Centro Cultural Banco do  
Brasil. São Paulo, outubro de 2003. Fonte: Catálogo Ordenação e  
Vertigem.....50
- Figura 12. Arthur Bispo do Rosário. Exposição Centro Cultural Banco do  
Brasil. São Paulo, outubro de 2003. Fonte: Catálogo Ordenação e  
Vertigem.....52
- Figuras 13 e 14. Arthur Bispo do Rosário. *Assemblage* com madeira e pentes.  
40 x 120 cm, s/d. *Assemblage* com papel, caneta, pregos, madeira e tecido. 40  
x 120 cm, s/d. Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.....53
- Figura 15. Arthur Bispo do Rosário. Carrinho de acumulação. S/d. Fonte:  
Patrícia Burrowes.....55

Figura 16. Arthur Bispo do Rosário. <i>Os Órficos</i> . S/d. Fonte Patrícia Burrowes.....	56
Figura 17. Arthur Bispo do Rosário. <i>Instalação</i> : com papel, pregos, madeira, tecido e plástico. 60 x 120 cm, s/d. Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.....	58
Figura 18. Homem santo. Japarutuba/SE. Fonte: <a href="http://www.japarutuba.se.org.br/outrasnoticias.htm">www.japarutuba.se.org.br/outrasnoticias.htm</a> . Acesso em: 3 dez. 2008.....	59
Figuras 19 e 20. Arthur Bispo do Rosário. Exposição Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, outubro de 2003. Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.....	65
Figura 21. Exposição de Manoel Luiz Rosa. Saguão da Faced/PUCRS, 2004.....	67
Figuras 22. Exposição de Manoel Luiz Rosa. Saguão da Faced/PUCRS, 2004.....	67
Figura 23. Luiz Guides. Sem título, detalhe do painel de 20 trabalhos, 1992. Guache sobre papel. 115 x 351 cm. 2003. Museu de Arte do Rio Grande do Sul.....	69
Figura 24. Johannes Itten. Smithsonian Art Museum. 1966. Robert Smithson. Quebra-mar espiral. 1969-1970. Basalto, cristais de sal e areia. Grande lago salgado, Utah. Fonte: Rosalind Krauss.....	89
Figura 25. Waldomiro de Deus. <i>Flor Ensanguentada</i> . 200 x 250 cm. Óleo s/ tela. 1977. Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo. Fonte: Oscar D'Ambrósio.....	93
Figura 26. Hieronymus Bosch. <i>A Nau dos insensatos</i> . Óleo s/ madeira, 33 x 58 cm. 1490-1500. Museu do Louvre. Fonte: Trewin Copplestone.....	89
Figura 27. Recado de José Pancetti, 11.01.1950, Salvador. Fonte: Catálogo <i>Odorico Tavares, a minha casa baiana, sonhos e desejos de um colecionador</i> . São Paulo: Imprensa Oficial.....	105
Figura 28. Arthur Bispo do Rosário vestido com o Fardão e ao fundo a proteção de plástico para seus trabalhos. Fonte: Luciana Hidalgo.....	106
Figura 29. Jean Dubuffet. <i>La vision tisserande</i> . Série <i>Théatres de La memoire</i> , 1976. Coleção M. et J. Levy, Lausanne. Fonte: Maria Cristina Melgar.....	110

Figura 30. Benjamin Saulnier-Blanche. <i>Clowns tristes</i> . Acrylique sur toile. 46 x 55 cm. 2006. Fonte: <a href="http://www.galerieartsingulier.com">www.galerieartsingulier.com</a> .....	113
Figura 31. Manoel Luiz Rosa. Giz pastel e caneta hidrocor s/ papel. 47 x 67 cm. 1977. Fonte: Acervo CDE.....	116
Figura 32. Mão humana. 24 cm. Líbia. Pintura, s/d. Mão humana frotage, s/d. Rodésia. Fonte: Andréas Lommel. Manoel Luiz Rosa. Recorte e colagem s/ cartão. Década de 80. Acervo CDE.....	117
Figura 33. Manoel Luiz Rosa. Giz de cera. 39 x 49 cm, s/d. Acervo: CDE.....	120
Figura 34. Manoel Luiz Rosa. Guache s/ papel, 39 x49 cm. Década de 60. Acervo: CDE.....	120
Figura 35. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache s/ papel. 34 x 50 cm. 1968.....	122
Figura 36. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel s/ papel. 25 x 34 cm. Década de 70.....	123
Figura 37. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34 x 45 cm. 1970. Fonte: Acervo CDE.....	124
Figura 38. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor s/ papel. 33,5 x 68 cm. 1980. Acervo: CDE.....	125
Figura 39. Manoel Luiz Rosa. Colagem com giz de cera e hidrocor s/ papel. 34 x 45 cm. 2003. Acervo do CDE.....	127
Figura 40. Manoel Luiz Rosa. Ateliê do CDE. Novembro de 2007.....	129
Figura 41. Dormitório da unidade Luiz Ciulla, com a cama de Luiz Guides. 2008.....	137
Figura 42. Escada de entrada para o Pavilhão Protásio Alves. 2006.....	140
Figura 43. Porta de entrada do pavilhão Protásio Alves. 2006.....	141
Figura 44. Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2006.....	142
Figura 45. Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2006.....	143
Figuras 46. Acervo de Luiz Guides. 2006. Oficina de Criatividade.....	144

Figura 47. Luiz Guides. Detalhe de um guache de 43 x 64 cm. 2005. Acervo da Oficina de Criatividade.....	148
Figura 48. Luiz Guides. Grafite s/ papel. 37 x 56 cm. 1990. Acervo: Oficina de Criatividade.....	150
Figura 49. Luiz Guides. Guache s/ papel, 37 x 56 cm. 1990. Acervo: Oficina de Criatividade.....	151
Figura 50. Desenho com a escrita cuneiforme. Fonte: <a href="http://tipografos.net/escrita/sumerio.html">http://tipografos.net/escrita/sumerio.html</a> . Acesso em >18 de janeiro de 2008.....	152
Figura 51. Luiz Guides. Quatro Guaches s/ papel, 48 x 167 cm 1992. Acervo: Oficina de Criatividade.....	153
Figura 52. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1994. Acervo: Oficina de Criatividade.....	154
Figura 53. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 63 cm. 2000. Acervo: Oficina de Criatividade.....	155
Figura 54. Luiz Guides. Guache s/ papel. 48 x 63 cm. 2001. Acervo: Oficina de Criatividade.....	156
Figura 55. Maria Helena Vieira da Silva. 365 x 480 cm. Fonte: Wikipédia.....	157
Figura 56. Maria Helena Vieira da Silva. 353 x 400. Óleo s/tela. S/d. Fonte: Wikipédia.....	157
Figura 57. Torres García. Arte Constructivo, óleo s/ tela, 78 x 99 cm. 1942. Coleção M.N.B.A. Buenos Aires. Fonte: Catálogo: <i>A vanguarda no Uruguai</i> ..	159
Figura 58. Jasper Johns. Óleo s/ tela. Fonte: Revista Viver, Mente & Cérebro.....	161
Figura 59. Luiz Guides na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff. 2003.....	163
Figura 60. Luiz Guides na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff. 2003.....	163
Figura 61. Cavalete de Luiz Guides. Agosto/2006.....	164
Figura 62. Luiz Guides. Agosto/2006.....	164
Figura 63. Luiz Guides. Agosto/2006.....	166
Figura 64. Luiz Guides. Agosto/2006.....	167

<b>Figura 65. Luiz Guides. Agosto/2006.....</b>	<b>168</b>
<b>Figura 66. Luiz Guides. Agosto/2006.....</b>	<b>169</b>
<b>Figura 67. Luiz Guides. Agosto/2006.....</b>	<b>170</b>
<b>Figura 68. Luiz Guides. Agosto/2006.....</b>	<b>171</b>
<b>Figura 69. Luiz Guides. Agosto2006.....</b>	<b>172</b>
<b>Figura 70. Luiz Guides. Agosto/2006.....</b>	<b>173</b>
<b>Figura 71. Luiz Guides. Agosto/2006.....</b>	<b>174</b>
<b>Figura 72. Luiz Guides. Agosto/2007.....</b>	<b>176</b>
<b>Figura 73. Luiz Guides. Agosto/2007.....</b>	<b>176</b>
<b>Figura 74. Luiz Guides. Agosto/2007.....</b>	<b>178</b>
<b>Figura 75. Luiz Guides. Agosto/2007.....</b>	<b>179</b>
<b>Figura 76. Luiz Guides. Agosto/2007.....</b>	<b>180</b>
<b>Figura 77. Luiz Guides. Agosto/2007.....</b>	<b>181</b>
<b>Figura 78. Luiz Guides. Agosto/2007.....</b>	<b>181</b>
<b>Figura 79. Luiz Guides – Guache s/ papel, 48 x 100 cm. S/d. Acervo Oficina de Criatividade.....</b>	<b>182</b>
<b>Figura 80. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1996. Acervo: Oficina de Criatividade.....</b>	<b>184</b>
<b>Figura 81. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1990. Acervo: Oficina de Criatividade.....</b>	<b>187</b>
<b>Figura 82. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1991. Acervo Oficina de Criatividade.....</b>	<b>187</b>
<b>Figura 83. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1992. Acervo Oficina de Criatividade.....</b>	<b>188</b>
<b>Figura 84. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1992. Acervo Oficina de Criatividade.....</b>	<b>189</b>
<b>Figura 85. Luiz Guides. Guache s/cartolina. 32,5 x 47,5 cm. 1995. Acervo: Oficina de Criatividade.....</b>	<b>190</b>

Figura 86. Luiz Guides. Guache s/ cartolina. 32,5 x 47,5 cm. 1996. Acervo: Oficina de Criatividade.....	192
Figura 87. Luiz Guides. Guache s/ cartolina. 65 x 93 cm. 1998. Acervo: Oficina de Criatividade.....	194
Figura 88. Luiz Guides. Guache s/ papel. 65 x 93 cm. 1999. Acervo: Oficina de Criatividade.....	194
Figura 89. Luiz Guides. Guache s/ papel. 63 x 93 cm. 2000. Acervo: Oficina de Criatividade.....	195
Figura 90. Luiz Guides. Guache s/papel, 65 x 93 cm. 2000. Acervo: Oficina de Criatividade.....	196
Figura 91. Luiz Guides. Guache s/ papel, 65 x 93 cm. 2001. Acervo: Oficina de Criatividade.....	197
Figura 92. Luiz Guides. Acrílico s/ papel, 65 x 93 cm. 2007. Acervo: Oficina de Criatividade.....	198
Figura 93. Luiz Guides na Oficina de Criatividade. Outubro/2008.....	199
Figura 94. Van Gogh. <i>Sala dos loucos furiosos</i> . 1888. Fundacion Simon, Los Angeles. Fonte: Maria Cristina Melgar.....	202
Figura 95. Manoel Luiz Rosa. Fragmento de colagem e desenho. 36 x 260 cm. Acervo: CDE.....	205
Figura 96. Manoel Luiz Rosa. Colagem e desenho, 20 x 34 cm. Década de 70. Acervo: CDE.....	206
Figura 97. Arthur Bispo do Rosário. <i>Assemblage de Canecas</i> . S/D. Fonte: Patrícia Burrowes.....	206
Figura 98. Luiz Guides. Dois acrílicos s/ papel, 74 x 112 cm. 1992. Acervo: Oficina de Criatividade.....	208
Figura 99. Luiz Guides. Quatro guaches s/ papel. 120 x 120 cm. 1992. Fonte: Acervo: Oficina de Criatividade.....	208
Figura 100. Luiz Guides. <i>Seis guaches s/ cartolina</i> . 60 x 180 cm. 1995. Acervo: Oficina de Criatividade.....	209
Figura 101. Arthur Bispo do Rosário. Faixas e cetros de misses. S/D. Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.....	210
Figura 102. Janela da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2006.....	212

<b>Figura 103. Ad Reinhardt. Oil on canvas. Abstract Painting, 1981. 60 x 60 cm. Fonte: <a href="http://www.museumofcontemporaryart.com">www.museumofcontemporaryart.com</a>. Chicago.....</b>	<b>213</b>
<b>Figura 104. Manoel Luiz Rosa. Xilogravura. Fonte: Acervo CDE. 2003.....</b>	<b>214</b>
<b>Figura 107. Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm. 1997. Acervo: Oficina de Criatividade.....</b>	<b>215</b>

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>ARTE E LOUCURA, UMA OUTRA HISTÓRIA .....</b>	<b>20</b>
2.1	O CONTEXTO BRASILEIRO.....	21
2.2	ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E A RECRIAÇÃO DO MUNDO.....	49
2.3	A HORA DA VISIBILIDADE: PARTICIPAÇÃO DE NOSSOS ARTISTAS EM EVENTOS CULTURAIS .....	60
<b>3</b>	<b>POR UMA CULTURA DA DIFERENÇA .....</b>	<b>72</b>
3.1	TRAJETÓRIAS DA DESRAZÃO .....	87
3.2	A DESRAZÃO ENQUANTO DIFERENÇA.....	101
3.3	MANOEL LUIZ ROSA E A CASA/CORPO EXPANDIDO .....	112
<b>4</b>	<b>ESTRANHAS ARTES E SEUS ESTRANHOS ATORES.....</b>	<b>128</b>
4.1	LUIZ GUIDES: ARTE EM ESTADO BRUTO .....	132
4.2	ESCRITURAS INVENTADAS.....	140
4.3	O GESTO QUE RESTA.....	157
4.4	INTERVALOS-LUZ, LUCIDEZ E COR .....	177
4.5	APROXIMANDO OS ARTISTAS E AS OBRAS.....	194
<b>5</b>	<b>CONCLUSÕES.....</b>	<b>215</b>



<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>219</b>
--------------------------	------------

## **ANEXOS**

**ANEXO A – LUIZ GUIDES: OBRAS EM ORDEM  
CRONOLÓGICA**

**ANEXO B – LUIZ GUIDES: DEPOIMENTOS**

**ANEXO C – LUIZ GUIDES: DOCUMENTOS**

**CRONOLOGIA *ARTE E LOUCURA***

## 1 INTRODUÇÃO

O campo artístico conhecido como Arte e Loucura tem sido uma motivação para nossas atividades profissionais e pessoais. Em 1993, aceitamos o convite para ministrar uma oficina de arte-educação, simultânea a uma oficina de teatro, no Centro de Desenvolvimento da Expressão – CDE. Este convite aconteceu devido aos estudos e atividades que realizávamos na área, envolvendo processos grupais, arte e criatividade. Nesta época, conhecemos a produção artística de Manoel Luis Rosa, portador de deficiência mental e frequentador daquela instituição desde a sua inauguração, em 1961. No ano de 1995, a então diretora, Marisa Silva, pensou em catalogar a produção de Manoel e, interessada em abordar as relações entre a arte e a psicologia, convidou-nos para organizar este material. Levamos a ideia como proposta de pesquisa junto ao curso de mestrado do Instituto de Artes da UFRGS. A por este estudo deu-se pelo destaque que gostaríamos de oportunizar a Manoel Luiz, devido aos seus resultados artísticos.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, fazíamos com frequência visitas à Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Observávamos as atividades de seus frequentadores, e em especial se destacava a produção de Luiz Guides. Na época confeccionamos um breve catálogo sobre seus trabalhos, relacionando-os à produção de Manoel Luiz Rosa, mas devido à dificuldade em consultar o Acervo da Oficina durante o curso de mestrado, optamos por pesquisar essa produção artística em outro momento, que agora acontece.

Em 2005, iniciando o curso de doutorado, retornamos à Oficina de Criatividade. Neste momento, procuramos estender nossa pesquisa anterior, relativa à arte de Manoel Luis Rosa, agora nos debruçando com maior atenção sobre a produção artística de Luiz Guides, tendo como parâmetro Arthur Bispo do Rosário, exemplo de migração imediata e de deslocamento entre fronteiras culturais. A descoberta de sua produção artística, devido à ação do crítico Frederico Moraes, ganhou reconhecimento imediato no mundo das artes. Mudou o olhar sobre sua produção, mas nada mudou em relação a sua vida asilar no manicômio.

Nossa proposta volta-se agora para uma discussão das obras destes artistas, oriundas de um campo artístico específico conhecido como Arte e Loucura, e marginal quanto a sua visibilidade e reconhecimento nas artes. Procuramos desenvolver uma crítica que discuta estas obras a partir de abordagens múltiplas, com a intertextualidade dos conceitos e leituras que contemplarão nossa pesquisa. Nosso objetivo principal é oferecer um olhar despatologizante, que permita ver estas obras em si mesmas, proporcionando um diálogo com o contexto cultural e artístico. Assim as singularidades das obras de nossos artistas serão consideradas em seus contextos específicos, que buscaremos em seus próprios locais, lembrando a frase de Djanira, no painel frontal de sua retrospectiva no MARGS, em dezembro de 2006: “Minha arte não é ingênua, eu é que sou”.

Iniciaremos a contextualização da história da Arte e Loucura ocorrida no Brasil através do acompanhamento das atividades de Osório César e da criação de oficinas de arte no Hospital do Juqueri, em São Paulo, a partir de 1929, atividades que apenas na década de 50, mesmo sem apoio institucional, foram oficializadas com o nome de *Escola Livre de Artes Plásticas – ELAP*, tendo artistas e arte-educadores como instrutores. No Rio de Janeiro, no Engenho de Dentro, em 1946, Nise da Silveira inaugurava a *Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação – S.T.O.R.* Ambos os médicos partilhavam ideias que não se inseriam no sistema psiquiátrico vigente, oferecendo ao doente mental uma opção, ou oportunidade de expressão através de imagens, quando a palavra não era mais possível. Muitos eventos aconteceram como a participação dos artistas do Juqueri, como a I Bienal de São Paulo, em 1951, entre outros. Mas um silenciamento dos debates ocorre durante a época da ditadura militar. Eles retornam a partir da descoberta de Arthur Bispo do Rosário, em 1980, após 50 anos de internação na Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Ainda no primeiro capítulo, apresentaremos considerações sobre Bispo do Rosário, Manoel Rosa e Luiz Guides, como artistas da arte e loucura com trajetórias brasileiras e internacionais.

Bispo representou um retorno triunfal para os debates das questões que envolvem Arte e Loucura. Assim, participou da 46° Bienal de Veneza, em 1995, e sua arte, reconhecida como arte contemporânea, tornou-se exemplo de arte marginal, manicomial e consagrada.

Resgataremos, neste trabalho, aspectos de nossa pesquisa anterior sobre a produção artística de Manoel Luiz Rosa, contemplando com mais ênfase a obra de Luiz Guides, não somente porque ele se encontra em uma das mais extremas condições de marginalização artística e cultural, mas pela pouca discussão que sua arte tem recebido. No segundo capítulo, para a discussão da Arte e Loucura como Arte Marginal, se faz necessário ir ao encontro dos artistas e das suas obras com sua trajetória local, alheia aos processos artísticos formais e acadêmicos. As ideias sobre a desrazão trazidas por Michel Foucault e Peter Pal Pelbart serão importantes contribuições para a afirmação de nossos artistas em suas culturas da diferença, e da desrazão com possibilidades de interações junto à cultura dominante, com suas singularidades próprias. Esta sociedade atual é trazida pelos sociólogos Mike Featherstone, Norbert Elias, e Zygmunt Bauman, e pelo historiador John Lukács. Constituídas por um meio de incertezas, tal sociedade é instável e escorregadia, nela fronteiras e territórios oscilam em formato e conteúdo, contribuindo para as discussões sobre o contexto artístico atual. O segundo capítulo traz ainda aspectos da trajetória artística de Manoel Luiz Rosa que servirão para dialogar com Bispo do Rosário e Luiz Guides, com o posicionamento do crítico de arte Mário Pedrosa, e com as incursões do artista nas oficinas de arte da Terapêutica Ocupacional de Nise da Silveira.

O terceiro capítulo será dedicado a Luiz Guides, apresentando o Hospital Psiquiátrico São Pedro e a Oficina de Criatividade. Será abordada sua internação no Hospital, a partir de dados e informações relativas a sua vida asilar e seu início na Oficina em 1990. Luiz Guides tem uma produção artística constituída de aproximadamente 3700 obras, produzidas até o final de janeiro de 2009. Trabalhamos em seu acervo, procurando dar atenção aos aspectos e elementos de sua arte que revelavam um processo muito singular e de qualidade artística, como a escritura, o gestual e o tratamento dispensado às cores. Sua trajetória não estaria completa sem os depoimentos dos profissionais e colaboradores da Oficina e os registros encontrados no Acervo dessa instituição.

Quanto aos conceitos estabelecidos em relação à loucura, produtores e suas obras aproximarão os artistas no quarto capítulo, quando nos valem do conceito desenvolvido por Deleuze sobre diferença e repetição, que pode

ressignificar o artista esquizofrênico, para além das patologias, contribuindo para a compreensão do conceito de desrazão que permeia nossa pesquisa. Nesta linha de pensamento também incluiremos o conceito de Benilton Bezerra relativo à importância da comunicação não verbal, uma forte característica de nossos artistas, em um mundo de sujeitos constituídos pela linguagem. Por fim, apresentaremos nossas conclusões sobre estas expressões artísticas e sobre as implicações que possam acarretar ao cenário de nossa cultura, no momento em que a crítica e a teoria da arte se debruçam sobre elas. A conceituação de arte marginal, louca, enquanto oriunda do hospício, e desarrazoada enquanto expressão de uma diferença cultural e social, não corresponde ao padrão convencional ou consagrado em arte. Mas se quisermos nos surpreender, poderemos encontrar, no percurso desta leitura, uma trama de conceitos e discussões que envolve as estranhas artes e seus estranhos artistas.

## 2 ARTE E LOUCURA: A OUTRA HISTÓRIA

As questões que envolveram o tema da Arte e Loucura no Brasil foram o resultado de intelectuais e de suas iniciativas arrojadas, contrários às ideias então vigentes no país. Estes debates inseriam-se em um contexto político-social tenso e conflitivo, e passam a contar outra história, a história não oficial. Para elucidar estas questões convenciamos dividir esta história em quatro períodos, escolhendo os eventos mais significativos que caracterizassem o início de cada momento, contemplando as obras produzidas nas instituições totais, que eram ou ainda são mantidas em reclusão, e as pessoas que se dedicaram para que estas produções alcançassem um outro olhar. São críticos de arte como Osório César e Mário Pedrosa que buscam no campo da arte e da cultura um lugar para o reconhecimento artístico dos internos psiquiátricos.

Após a descoberta de Bispo do Rosário, merece especial destaque iniciativas como a inauguração da Arte Incomum na XVI Bienal de São Paulo, em 1981, quando são retomados os debates sobre Arte e Loucura, e as ideias de reformas antimanicomiais, que, nos anos 60, já surgiam no mundo, sob a influência de Laing, mas somente na década de 80 começam a ser discutidas no Brasil. A Organização Mundial de Saúde – OMS reconhece, no Brasil, as iniciativas de experiências pioneiras quanto a reformas antimanicomiais. No Rio Grande do Sul, o Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, é um dos precursores destas iniciativas. Isto, sem dúvida, revitalizava ações com arte nas instituições de saúde mental, em todo o país. Dentre estas iniciativas, Maria Heloisa Ferraz, pesquisadora e arte-educadora, retoma o trabalho de Osório Cesar inaugurando, em 1985, o Museu Osório Cesar, no Juqueri. E a recuperação das obras dos artistas que frequentaram a ELAP possibilita a criação de um acervo, estabelecendo também um espaço para exposições, assim como recupera as oficinas de arte, que estavam abandonadas.

Em 2000, durante as comemorações dos 500 anos de descobrimento, a Arte e Loucura teve uma expressiva participação no evento chamado *Mostra do*

*Redescobrimiento, Brasil 500 Anos*, que prestigiava as artes indígena, negra, colonial e dos loucos. Apresentando-se de forma itinerante pelo país e pelo mundo, com o módulo *Imagens do Inconsciente*, incluía as obras dos artistas do Juqueri, do Engenho de Dentro, e de Bispo do Rosário. É o tempo de grandes eventos nas artes plásticas e, da continuação das reformas nas instituições manicomiais. Com o término anunciado dessas instituições, surgem os serviços de atendimento ao portador de sofrimento psíquico. Assim, o portador se torna usuário tanto desses serviços quanto dos ateliês de arte a eles vinculados, que proliferam pelo país. Agora tratada em centros menores e com o predomínio de uma abordagem social, a doença mental passa a ser questão de todos, e não mais exclusividade de um ou outro campo do conhecimento. As propostas de inclusão desafiam as mais diversas instituições, que necessitam adaptar-se às novas exigências e reciclar seus conceitos.

## 2.1 O CONTEXTO BRASILEIRO

É um erro classificar a obra de arte criada pelo doente mental, de arte degenerada ou patológica. Na expressão artística do doente, descortinamos um mundo calmo, ingênuo, rico de colorido, do qual a doença não participa como degenerescência. É, pois, uma clamorosa injustiça classificá-la como tal. O panorama artístico do doente mental tem a mesma amplitude, a mesma beleza, daquele do homem chamado normal.

Osório Cesar

Durante o primeiro período da história da Arte e Loucura no Brasil (1922-1949), escritores, artistas e educadores, inspirados pela Semana de Arte Moderna de 1922, trouxeram à luz os primeiros estudos da arte dos loucos. Nas décadas de 20 e 30 o país fervilhava com ideias e aspirações que mudariam significativamente o perfil das artes e da literatura brasileira. Segundo Maria Heloisa Ferraz,<sup>1</sup> as consequências deste novo momento contaminariam diversos campos, gerando movimentos sociais, políticos e culturais que viriam a constituir o movimento modernista brasileiro. Estas mudanças eram reflexos do panorama político mundial

---

<sup>1</sup> FERRAZ, Maria Heloisa de Toledo. *Arte e loucura*. São Paulo: Lemos, 1998.

e das vanguardas européias que inspiraram o surgimento de núcleos partidários de tendência comunista e integralista na política. Temos a Escola Nova na educação, nas artes o grupo Antropofágico e o grupo Anta, e na área da saúde o Movimento de Higiene Mental, que integraria as áreas médica, social e educacional. Anita Malfatti orientava classes para jovens e crianças em São Paulo e Mário de Andrade escrevia artigos em jornais, nos quais incluía estudos sobre a arte das crianças.

O Comitê Americano de Higiene Mental servia de modelo para a América Latina. No Brasil, o mesmo papel era desempenhado pela Liga Brasileira de Higiene Mental (LBHM), criada em 1922, no Rio de Janeiro. Esta, com o passar dos anos, revelou tendências fascistas, mas sua vertente em Pernambuco, liderada por Ulisses Pernambucano, em 1923, apresentou propostas inovadoras, como a construção de uma escola para excepcionais. Como diretor da Tamarineira (Hospital Psiquiátrico), Ulisses eliminou calabouços e camisas de força, criou espaços de praxiterapia e uma escola para jovens psiquiatras. Em São Paulo, em 1926, era criada a Liga Paulista de Higiene Mental, com sede no Hospital do Juqueri. Fato relevante, na época, foi a criação da Sociedade Brasileira de Psicanálise, a primeira na América Latina, também em São Paulo. Este era o cenário em que Osório Cesar, médico psiquiatra, músico e crítico de arte, se inseria entre os intelectuais e artistas da época.

Desde 1923, Osório Cesar, já trabalhava no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, e com interesse especial pela produção plástica dos doentes mentais. O aprofundamento sobre este tema o leva a buscar subsídios nas obras de Freud, Prinzhorn e Vinchon, que na época realizavam estudos sobre questões do inconsciente e o sentido do trabalho na produção dos loucos e alienados. O estudante que chegara da Paraíba era músico, violinista, e isto viria garantir sua sobrevivência imediata, como também facilitaria sua circulação na sociedade paulista. Suas observações das pinturas e desenhos dos doentes mentais fizeram com que se dedicasse a analisá-las sistematicamente, começando a escrever artigos para jornais e revistas e a promover debates e palestras sobre sua qualidade artística. Em 1925, publica *A Arte Primitiva nos Alienados*. Neste artigo, afirmava que:



[...] a arte dos loucos possui uma estética própria, que inclui deformações e distorções figurativas, com caráter simbólico, e pode ser comparada com a “estética futurista.”<sup>2</sup>

As relações da arte com a psiquiatria acontecem aproximadamente desde o século XIX, quando aparecem as primeiras referências sobre o tema. Sob inspiração do romantismo, foram introduzidas nos hospitais psiquiátricos algumas novidades de natureza artística ou artesanal. Em 1906, o livro de Fritz Mohr, *A Propósito dos desenhos de doentes mentais e da possibilidade de sua utilização para fins de diagnóstico*, provoca um novo olhar sobre a produção artística dos loucos como uma expressão pessoal fundada na experiência estética. Continuando esta tendência, Prinzhorn, em 1922, publica *Expressões da Loucura*, e Vinchon, em 1925, *L'Art et Folie*. Ambos discutem também os estados mórbidos e distúrbios mentais da vida de artistas consagrados. Embora a cultura ocidental não se reconheça mais como exótica ou primitiva, o ser arcaico que habita em nós é estudado pela psicanálise. Sigmund Freud, por exemplo, toma para discussão os impulsos primários, libido e desejo, temas que Jung chamaria de forças arquetípicas e Melanie Klein de fantasias primárias. Após a descoberta do inconsciente, revelava-se o quanto a natureza do sujeito estava encoberta pelo processo civilizador, a imagem exerce atração, fascina, remete aos mitos agora internalizados. Segundo o historiador Giulio Carlo Argan,<sup>3</sup> para os filósofos renascentistas o artista era visto como “melancólico”, com um temperamento contemplativo e solitário, lunático e criativo, indo da melancolia ao gênio e à loucura a um curto passo.

Desde 1925, Osório Cesar já se referia aos internos como os artistas do Juqueri. Em suas publicações e artigos, descrevia as manifestações expressivas dos doentes mentais, como os desenhos nos muros do hospital, em terreiros entre os pavilhões, desenhos a carvão ou com instrumentos pontiagudos, e mais o trabalho artesanal, que já acontecia no Juqueri, desde 1923, como as bonecas e os bordados feitos pelas mulheres internas. A Charanga Hebefrênica, regida por Osório Cesar, era formada por um grupo de internos que tinham alguma noção de música.

---

<sup>2</sup> CÉSAR, Osório apud FERRAZ, Maria Heloisa de Toledo. *Arte e loucura*. São Paulo: Lemos, 1998. p. 45.

<sup>3</sup> ARGAN, Giulio C. *O Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1992.

Apresentava-se em datas festivas para os visitantes, e era surpreendente que possuíssem um repertório de valsas, tangos e maxixes. Mesmo que alguns pacientes tivessem crises epiléticas durante as apresentações, os outros internos prosseguiam com a música como se nada tivesse ocorrido.

Ao mesmo tempo em que o conceito de esquizofrenia ganhava espaço de discussão, surgiam no campo das artes as vanguardas artísticas. Estes movimentos encontraram seu auge nas primeiras décadas do século XX, como o expressionismo, o surrealismo, o cubismo e o dadaísmo, que acreditavam na liberdade estética da criação artística. Especialmente o surrealismo, com concepções tais quais a valorização das experiências oníricas e o automatismo psíquico, coincidia com o imaginário do esquizofrênico. O cubismo, com suas sobreposições, desmembramento do corpo e as metamorfoses de Picasso, em que touros se mesclam a formas humanas, e o expressionismo, valorizando a espontaneidade e liberdade de criação, tornam o meio cultural receptivo às produções expressivas dos loucos, das crianças e dos primitivos.

Por volta de 1905, os *fauves* franceses e os expressionistas alemães descobriram a arte africana e a oceânica, através de coleções de arte primitiva. Era uma espécie de rebelião contra a cultura européia, e a confrontação com a arte chamada primitiva agiu como um estimulante, dando força e vitalidade às manifestações artísticas e intelectuais. O artista Pablo Picasso, referência do movimento modernista europeu, com a pintura *Les Femmes d'Alger (O J) (Fig. 1)* voltou-se para formas greco-hispânicas arcaicas e africanas, sínteses formais de uma criação inconsciente, mitológica.



Figura 1. Pablo Picasso. Óleo s/ tela. Les Femmes d'Alger (O Version O) (1906-7).  
Fonte: Linda Doeser.

Desde os primeiros anos do século XX, no meio científico, intelectual e artístico, surge uma inquietação provocada pelo contato com a produção plástica de doentes mentais devido à semelhança desta com as tendências da arte moderna, que rompia com a tradição, adotando linguagens e conteúdos diversificados. Correntes artísticas como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo provocaram rupturas estéticas, marcando significativamente o pensamento da época. Estas tendências eram vistas como destorcidas, fragmentadas e desestruturadas pela presença do insólito, do primitivo e do abstrato.

O expressionismo, dentre os vários movimentos, foi o que mais chamou a atenção da área científica e artística, tanto pela busca dos aspectos ancestrais, primitivos, como pelas experiências sensoriais e subjetivas. As correntes filosóficas como o existencialismo e a psicanálise, influenciaram sem dúvida os artistas, que passaram a valorizar as expressões emocionais em suas pinturas. A título de

exemplo, temos: Vincent Van Gogh, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, e Edward Munch, entre outros. A descoberta da arte dos psicóticos interessa especialmente a artistas como Paul Klee, Max Ernst e Hermann Hesse, que vão a Heidelberg para conhecer a coleção de Prinzhorn, *A Arte dos Insanos* (fig. 2).



Figura 2. Aloïse. 1948-1950. Pintura. Coleção H. Prinzhorn, Heidelberg.  
Fonte: Maria Cristina Melgar.

Entre os modernistas brasileiros, Mário de Andrade e Anita Malfatti, trouxeram as ideias da livre-expressão, divulgando-as em artigos e jornais da época e renovando o campo da educação artística. Ambos foram influenciados pelas teorias expressionistas e pela psicanálise, e proporcionam uma nova valorização à arte das crianças. Em 1928, Oswald de Andrade divulga o *Manifesto Antropofágico*:

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em Totem. A humana aventura. [...] Contra a realidade social, vestida e

opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, [...] sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.<sup>4</sup>

Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Flávio de Carvalho sintetizam uma estética psicológica, e as obras de Tarsila, como o *Abaporu*, *Antropofagia* (fig. 3), e *Sol Poente*, são vistas como projeções do inconsciente, como formas sensuais e oníricas. Em 1933, o Movimento Modernista vai perdendo seu fôlego, mas é fundado o CAM – Clube de Artistas Modernos, que organizava eventos na área das artes e da cultura, com a participação de seus membros, entre eles, Osório César. Neste mesmo ano ocorre a *Semana dos Loucos e das crianças*, com exposições e palestras. Frente às críticas ocorridas na época, Carvalho argumentava sobre a importância dos desenhos infantis e sua liberdade de expressão, e posicionava-se contra o ensino formal e acadêmico das artes nas escolas. Assim, o modernismo, com sua revelação do primitivo e do inconsciente, descoberto por Sigmund Freud, em 1900, abre caminho para pesquisas e eventos no Brasil, conhecidos como Arte e Loucura.



Figura 3. Tarsila do Amaral. *Antropofagia*. Óleo s/ tela, 102 x 104 cm. 1929.  
Fonte: Walter Zanini.

<sup>4</sup> ANDRADE, Oswald apud FERRAZ, Maria Heloisa de Toledo. *Arte e loucura*. São Paulo: Lemos, 1998. p. 39.

No ano de 1929, Osório Cesar edita o livro *A Expressão Artística nos Alienados*, com 84 ilustrações, onde analisa pinturas, esculturas e poesias de pacientes do Hospital Juqueri. O livro faz um estudo comparativo entre a expressão artística de variados grupos: loucos, crianças, povos primitivos (indígenas e povos da pré-história), além de arte medieval, japonesa e africana. Com o nome de *Arqueologia da psique*, mais tarde o catálogo de Nise da Silveira, lançado na década de 80, apresentaria também comparações entre as pinturas de seus pacientes e as artes do período medieval e clássico.

Osório Cesar e Pernambucano acreditavam no acompanhamento artístico junto aos doentes mentais, baseado na expressão individual, na livre escolha de temas ou na cópia natural. Aliavam a isto o conhecimento do uso dos materiais com apoio e estímulo de um orientador, que não interferia diretamente nas produções. Estas seriam as condições favoráveis à criação artística dos internos do Juqueri em São Paulo. Em seus artigos, Osório costumava escrever sobre a análise psicológica da obra de arte dos internos do Juqueri. No artigo *Psicose e Esquizofrenia*, publicado no jornal *Estado de São Paulo*, em 1944, o autor desenvolve uma análise a respeito da criação artística dos doentes mentais:

O processo de criação artística pela inspiração tem, pois, analogia com os sonhos e com certos atos psicológicos do subconsciente, ligados ao êxtase místico, às visões e às alucinações hipnagógicas. Também nas moléstias mentais [...] encontramos uma forma particular bastante curiosa de criação artística ou poética. Esse processo de criação artística vem todo ele do inconsciente.<sup>5</sup>

Nas oficinas de arte, os materiais usados eram de extrema simplicidade, assim como ainda são hoje em muitas oficinas de instituições psiquiátricas. Tratava-se basicamente de lápis, retalhos de papel e pano e até mesmo os muros do hospital serviam como suporte. Quando não havia tintas, elas eram improvisadas. As convicções de Osório Cesar distanciavam-se muito das técnicas artesanais, técnicas artesanais, aproximavam-se das ideias da Escola Nova e das concepções de John Dewey e Herbert Read. Posteriormente Nise da Silveira instituiu ateliês de

---

<sup>5</sup> CESAR, Osório. *Psicoses e Esquizofrenias*. Jornal Estado de São Paulo, 22 de fevereiro de 1944. p. 12.

arte também inspirada nestes autores, como no arte-educador brasileiro Augusto Rodrigues.

Quanto aos artistas do Juqueri, Osório se valia de uma leitura estética e psicanalítica para analisá-los. Entre eles figura Albino Braz (Fig. 4), natural de Jaboticabal, interno desde 1934, que permaneceu no Juqueri até sua morte, em 1950. Sua obra está hoje na Coleção Museu de Arte de São Paulo. Albino apresentava um conteúdo figurativo muito rico em símbolos e cores, classificando sua produção em quatro períodos; o primeiro é o período de sua internação, onde desenhava com lápis preto, bichos, serpentes e figuras trajadas. No segundo período, já usava o lápis de cor, sendo este considerado o mais original, com uma rica simbologia psicanalítica, com serpentes, bastões, aves e flores. No terceiro período há uma ênfase no desenho de animais, e muitas composições de cenas eróticas. Já no quarto período surgem paisagens com campos, lagos, castelos e camponeses.



Figura 4. Albino Braz. Coleção Museu de Arte de São Paulo.  
Fonte: Maria Heloisa Ferraz.

Aurora Cursino dos Santos, de Perdizes, São Paulo, foi internada em 1948, com 48 anos, e faleceu em 1958. Mesmo sem nunca ter tido experiência artística, comenta Osório Cesar, seu desenvolvimento foi lento, devido a alucinações auditivas e aos neologismos em sua fala. Apreciava descrever suas pinturas, e sua temática constituía-se dos períodos de sua vida, misturados com alucinações auditivas. Para Osório Cesar seu melhor período foi quando frequentou a Escola Livre de Artes Plásticas e tematizou sexo e violência (fig. 5). A maior parte de seus trabalhos ficou na coleção do Hospital do Juqueri, aproximadamente 186 pinturas sobre papel-cartão, em sua maior parte pintadas nos dois lados.

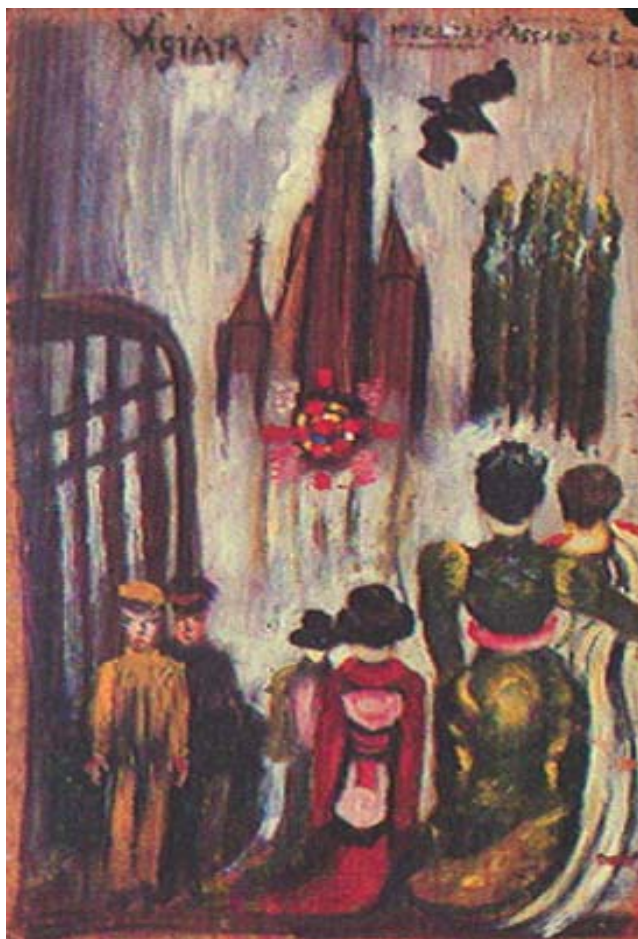


Figura 5. Aurora Cursino dos Santos. Óleo s/ papelão. 49,5 x 80cm.  
Fonte: Maria Heloisa Ferraz.

José Theophilo R., desenhista brasileiro, internado no ano de 1944, aos 24 anos, desenhava com lápis em caixas de fósforos usando pedaços de metal como régua. Os depoimentos falam de sua forma de trabalhar, lenta e silenciosa. Seu tema principal eram casas e igrejas, que se diferenciavam pela forma, tamanho e



tratamento. Destacavam-se também artistas como Braz Navas, João Rubens Garcia, Toski Todo e Ana Câmara, entre outros.

Nise da Silveira, contemporânea de Osório César e parceira na compreensão da doença mental e de suas expressões artísticas, passa a morar no Rio de Janeiro, quando é então aprovada no concurso para psiquiatria da antiga Assistência a Psicopatas. Começa seu trabalho no Hospital da Praia Vermelha, onde permanece por seis anos. Ferreira Gullar lembra que seria necessário fazer-se justiça com um dos fundadores deste hospital, José Clemente Pereira, ministro de Dom Pedro II que esteve adiante de seu tempo, pois enviou instrumentos musicais para os doentes mentais, uma rabeca, uma flauta, um clarinete e uma requinta, dizendo: “Para pessoas doentes a fim de que se distraiam ou talvez se curem”.<sup>6</sup> Neste mesmo hospital, em 1936, é presa por posse de literatura suspeita – tratava-se de livros sobre marxismo, entre outros, pois possuía uma biblioteca variada. Um ano depois é posta em liberdade, devido à falta de provas que a incriminassem. Na casa de detenção da Rua Frei Caneca, para onde foi levada, teve como colegas de prisão, entre outras ilustres figuras, Olga Benário e Graciliano Ramos. Mais tarde, Nise seria lembrada por Graciliano Ramos em sua obra *Memórias do Cárcere*.

E ao recusar-se a acionar o botão do eletrochoque, Nise criou um impasse dentro do hospital: afirmou que não tinha condições de fazer tal coisa. Na época, o diretor, Paulo Elejade, disse-lhe que não existia lugar onde não se aplicassem as novas tendências em psiquiatria. Com a proposta de revitalizar um espaço abandonado, foram criados dezessete núcleos, incluindo oficinas de encadernação, setor de música, setor de danças folclóricas, esportes e ateliês de pintura e modelagem:

Uma coisa que me decepciona é a falta de compreensão de alguns médicos que aqui trabalham. Apesar de ser afirmado e reafirmado por grandes autores da psiquiatria a utilidade da ocupação com fim terapêutico, vários colegas meus não lhe dão o devido crédito. Acreditam mais em “choques” elétricos e outros processos. Talvez

---

<sup>6</sup> GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira, uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996. p. 56.

seja a influência da época que atravessamos: a era da máquina. A alma é colocada em segundo lugar.<sup>7</sup>

Dentre os vários núcleos, as oficinas de arte eram as preferidas de Nise, tanto para sua pesquisa sobre a esquizofrenia como pela oportunidade de propiciar outro tratamento para os doentes mentais, pois percebia que as atividades plásticas facilitavam uma comunicação não verbal. É assim que surge, então, em 1946, dentro da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação – S.T.O.R., no Hospital Psiquiátrico Pedro II, uma oportunidade para os doentes mentais se comunicarem através das imagens: Nise dirige essa seção até 1974. Com suas múltiplas atividades, ela revelava por inúmeros indícios que o mundo dos psicóticos guardava incríveis riquezas, preservadas mesmo depois de longos anos de doença, o que contrariava os conceitos estabelecidos de degeneração psíquica. A escola viva, como Nise a chamava, era visitada por ela diariamente, as dificuldades e os desafios a conduziam para estudos apaixonantes e a levavam para caminhos além do campo da psiquiatria, como o das artes, o dos mitos, o das religiões e da literatura. Temos a seguir um depoimento de Nise da Silveira, transcrito e exposto no Museu de Imagens do Inconsciente, no qual, quase como um desabafo, apresenta motivos também pessoais que a levaram a trilhar outro caminho na psiquiatria brasileira:

Procurei o chefe da enfermaria, que era o Dr. Fábio Sodré. E comecei, com ele a tentar criar atividades diferentes para os doentes. Logo de cara, a arquitetura, os espaços do hospital psiquiátrico, mostram o conceito que se faz da doença, Eram corredores e enfermarias, como se fosse um hospital para cirurgia. E eu comecei a me interessar muito por uma terapêutica por meio de atividades. É possível que aí pese também a minha experiência de prisão, porque todo preso procura uma atividade, senão sucumbe mentalmente.<sup>8</sup>

Era também admiradora especialmente de autores como Merleau-Ponty, Bachelard, Klee, Kandinsky, Worringer e Artaud, que, entre outros, contribuíram para a construção de suas investigações sobre a loucura e suas manifestações artísticas. Freud, com a obra *O Mal-Estar da Civilização*, inspirou Nise ao apontar que nada se compara à realização do trabalho para trazer o homem à realidade,

---

<sup>7</sup> Depoimento de Nise da Silveira transcrito para a *Exposição Permanente do Museu de Imagens do Inconsciente*, Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, dezembro de 2008.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

como a possibilidade de deslocar os componentes narcisistas, agressivos e eróticos da libido, conferindo ao trabalho um valor que não pode ser menosprezado.

Ainda que muitos dos frequentadores esquizofrênicos dos ateliês nunca tivessem pintado antes, ou que nunca tivessem tido algum contato prévio com materiais plásticos, fato é que apresentavam intensa exaltação em sua atividade imaginativa, como uma “pulsão configuradora de imagens”. Esta ideia Nise da Silveira compartilhava com psiquiatras como Prinzhorn, Osório Cesar e com o crítico de arte Mário Pedrosa. Afirmavam que uma pulsão criadora, uma necessidade instintiva sobrevivia à doença mental. Não faziam distinção entre a produção plástica dos artistas e a dos loucos. A médica definia assim os artistas no catálogo da exposição, *Nove Artistas de Engenho de Dentro*:

Trate-se de artistas sadios ou de artistas doentes, permanece misterioso o dom de captar as qualidades essencialmente significativas... Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro de imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam.<sup>9</sup>

Foram organizadas duas exposições com pinturas dos internos, uma em fevereiro de 1947 no Ministério da Educação, e outra em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os que se tornaram mais conhecidos foram: Adelina Gomes, Emydgio de Barros, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Isaac Liberato, Raphael Domingues e Octávio Ignácio. Em relação a estes dois eventos os críticos de arte demonstraram mais atenção e interesse pela produção plástica dos esquizofrênicos que a classe médica.

Mário Pedrosa, crítico de arte, escrevia no Correio da Manhã de sete de fevereiro de 1947:

[...] é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser louco

---

<sup>9</sup> SILVEIRA, Nise apud GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira, uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996. p. 61.

e artista ao mesmo tempo [...]. De qualquer modo, para nós, eles continuam a ser formidáveis artistas. E desafiamos quem, diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário. Estamos mesmo dispostos a comparecer a um tribunal de críticos e especialistas, para aí sustentar, de pés juntos, ser Raphael um artista com sensibilidade de um Matisse ou de um Klee.<sup>10</sup>

A exposição *Nove artistas de Engenho de Dentro* teve repercussões em diversas crônicas como as de Sérgio Milliet, Quirino da Silva e Jorge de Lima. Nessa ocasião, Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito estabeleceram um debate sobre o valor artístico das obras apresentadas, o que motivou a defesa veemente de Mário. O crítico fazia visitas rotineiras às oficinas, sempre entusiasmado pelas atividades de seus frequentadores. Visitava Raphael e Emygdio na casa de seus familiares, acompanhado pelo artista Almir Mavignier.

A conferência realizada por Mário Pedrosa em 1947, *Arte, Necessidade Vital*, durante a exposição, chama a atenção para o papel educativo e terapêutico da arte, e para o quanto aquelas manifestações plásticas poderiam ser consideradas obras de arte. Enfatizava que, com a descoberta do inconsciente, as origens psíquicas e a subjetividade na realização da obra começavam a ser abordadas no mundo das artes. Garatujas aparentemente sem significado, distrações, enganos, gestos inconsequentes, tudo se tornou interessante e objeto de pesquisa. Logo se evidenciaram os traços comuns dos povos primitivos e das crianças nas obras dos chamados loucos.

Leon Degand, crítico de arte e primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, escolheu pessoalmente os desenhos, pinturas e modelagens, do ponto de vista da qualidade artística, para a exposição *Nove Artistas de Engenho de Dentro*. Tudo isto trazia muita gratificação e alegria para Nise da Silveira, que se manteve sempre muito discreta ao falar sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes mentais. No catálogo da exposição, fez um apelo às pessoas em geral e à classe médica para a produção da arte dos chamados loucos, apelo que esteve presente ao longo de sua obra. Sempre se colocou como uma opositora ao sistema

---

<sup>10</sup> PEDROSA, Mário apud GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira, uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996. p. 61.

médico vigente, defendendo com sensibilidade e inteligência suas ideias sobre a doença mental:

[...] os loucos são considerados comumente embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável a criações de legítimos artistas. Os hospitais, porém, continuam seguindo rotina de raízes em concepções já superadas, cumpre reformá-los. Seja a exposição agora apresentada uma mensagem dirigida a todos que aqui vieram e participaram do encantamento de formas e de cores criadas por seres humanos encerrados nos tristes lugares que são os hospitais para alienados.<sup>11</sup>

Ainda no ano de 1947, o Hospital Juqueri participa de sua primeira exposição, organizada por Osório Cesar, no Museu de Arte de São Paulo. Tratava-se da primeira exposição com desenhos de loucos em um museu de arte e sabe-se que recebeu muitas críticas favoráveis. Osório César começava, a partir de então, de uma forma mais efetiva, a concretizar suas ideias e convicções.

Neste período Nise conta o seguinte caso: ao fim do ano de 1947, um monitor trouxe um interno sem a autorização escrita do psiquiatra responsável. O monitor repreendido respondeu que há vários dias percebia “no canto do olho” do interno um interesse em acompanhá-lo. E aconteceu que o homem que havia falado com o canto do olho, teve sua arte reconhecida por Mário Pedrosa: tratava-se de Emygdio de Barros. Lembra ainda que Almir Mavignier foi monitor de Raphael Domingues e também de Emygdio de Barros(Fig.6), mas na produção de Raphael (Fig. 7) sua presença influenciou de uma forma direta, devido a sua mudança para a Europa, na qualidade de seus trabalhos. Esta situação era mais uma entre tantas, com as quais a Terapêutica Ocupacional teria que lidar.

---

<sup>11</sup> SILVEIRA, Nise apud GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira, uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996. p. 62.

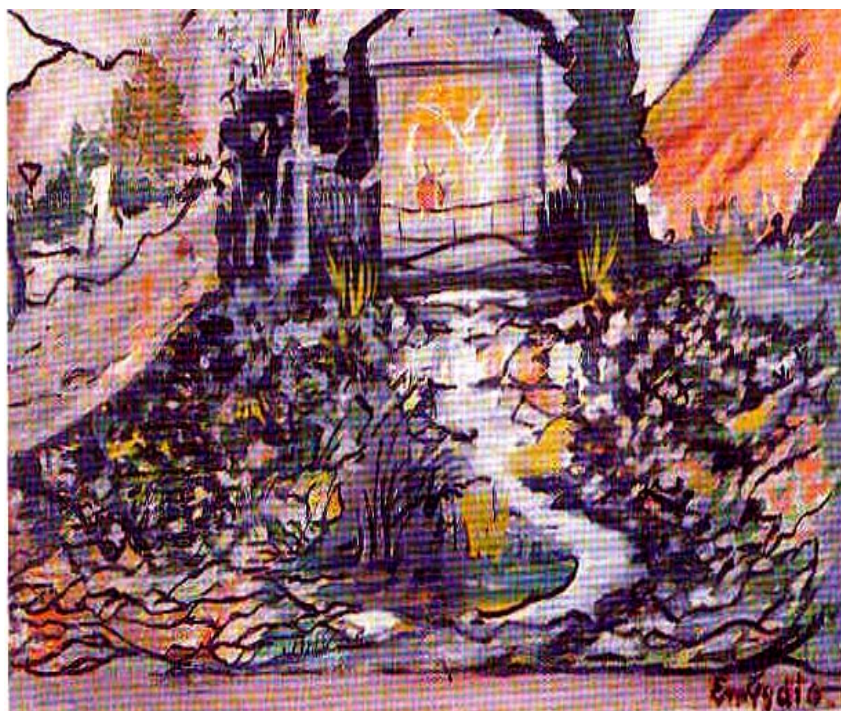


Figura 6. Emydio de Barros. Óleo s/ tela.  
Fonte: Nise da Silveira.

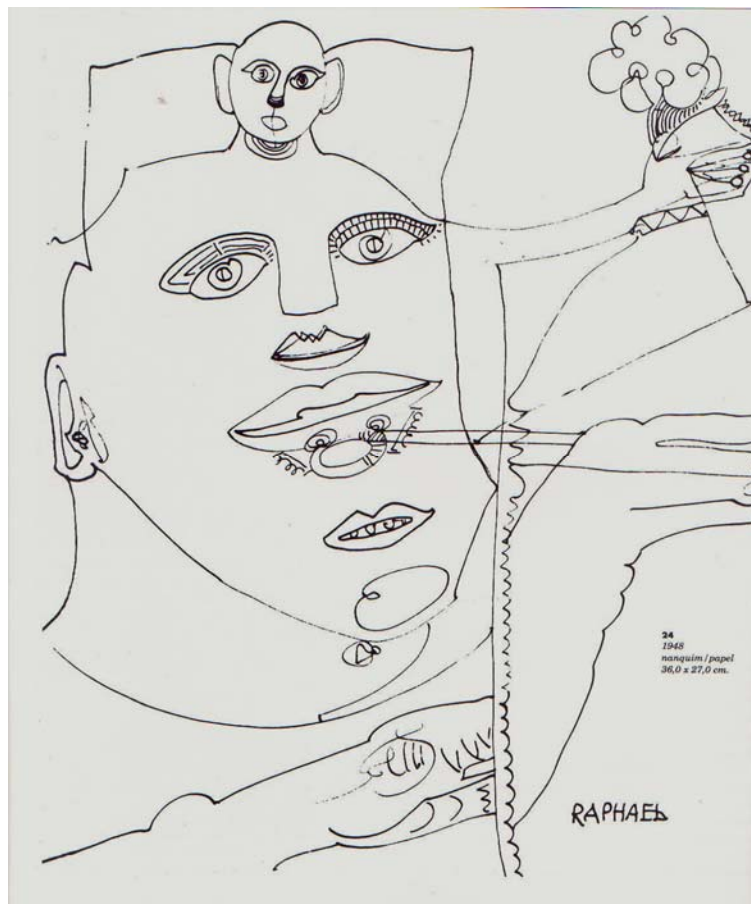


Figura 7. Raphael Domingues. Nanquim s/ papel. 27 x 36 cm.  
Fonte: Nise da Silveira.

Nise da Silveira organizava o ambiente da Terapêutica Ocupacional com uma proposta que utilizava a pintura, a música e a modelagem, mas para que tivesse eficácia, necessitava da presença de um monitor, seu apoio seria fundamental para o processo criativo dos pacientes. Um ambiente de aceitação natural ajudaria na sua frágil autoconfiança. A função do monitor era semelhante à de um catalisador, que na química auxilia as reações das substâncias, em oposição aos inibidores. Aqueles que lidam com doentes mentais, podem desencadear um efeito catalisador ou inibidor.

Seu método de trabalho consistia na integração íntima entre o olho e a mão, o sentimento e o pensamento, e para que isso acontecesse eram fundamentais os exercícios de ações criativas. Sua intenção não era fazer com que os internos produzissem obras de arte, o que poderia ocorrer, mas possibilitar que estabelecessem uma linguagem com o meio em que viviam e uma melhora no convívio social.

Uma frase em um artigo do poeta e dramaturgo Antonin Artaud, na revista *Cahiers d'Art*, chama a atenção de Nise: “o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos”. Quando pensava em substituir a definição de esquizofrenia pela expressão “os inumeráveis estados do ser”, dizia que os médicos deveriam ouvir mais os poetas. Alegava que a psiquiatria não tinha ainda encontrado uma descrição tão exata sobre os dramas que vivem os doentes mentais, e que a esquizofrenia não era propriamente uma doença, mas uma manifestação destes estados do ser, afirmando que uma pessoa está psicótica e não é psicótica. Nise lembrava que Artaud falava do desejo de escrever um livro que causasse muita perturbação:

Essa perturbação terminaria abrindo uma porta para outras realidades: “Porque tememos tanto transpor, por momentos que sejam, essa porta misteriosa, embora contígua com a realidade?”<sup>12</sup>

Artaud esteve internado em um hospital psiquiátrico de Rodez, por nove anos, com o diagnóstico de esquizofrenia. Neste período escrevia cartas aos médicos com apelos desesperados quanto ao tratamento que recebia:

O eletrochoque me desespera. Apaga minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração, faz de mim um ausente que se sabe e se vê durante semanas na busca do seu ser, como um morto que caminha ao lado de um vivo que não é mais ele [...]. Na última série eu fiquei durante os meses de agosto a setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser.<sup>13</sup>

Nise lidou com portadores de sofrimento psíquico, passo a passo, percorrendo seus labirínticos caminhos, os caminhos da desrazão, um mundo de imagens do inconsciente, onde não existem regras e roteiros. É a experiência do avesso, em que encontramos as marcas das costuras, das dobras, dos recortes e das emendas, que denunciam sua fragmentação, em um constante refazer-se. Imagens de impacto, imagens de sofrimento, provocadoras de diversas reações como o encantamento, a dor, o abandono e a incompreensão.

---

<sup>12</sup> ARTAUD, Antonin apud SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981. p. 83.

<sup>13</sup> *Ibidem*.



Quando a palavra falhava, outra linguagem acontecia, não mais interessada em regras ou convenções formais, mas carregada de paixão e angústia. Ao estudar as produções plásticas dos doentes mentais, desenvolveu uma leitura e uma compreensão muito própria. Para ela a ausência da forma humana ou de formas orgânicas, quando predominavam a abstração, a estilização e o geometrismo, era atribuída ao afastamento cada vez maior do mundo real.

Expressando no papel fragmentos desordenados do drama que está vivendo, o doente mental dá forma às suas emoções e despotencializa imagens ameaçadoras, que atormentam a mente do esquizofrênico. Nise da Silveira dizia que através das pinturas procurava abrir brechas até conseguir uma espécie de auto-retrato dos pacientes, documentando a riqueza de imagens resultantes dos processos psíquicos da loucura, invisível para aqueles que vêem apenas a miséria da loucura, o sinistro e sua falência. Suas ações levaram adiante o termo "arte dos loucos", que foi conquistando mais espaços, como merecedor de reflexões e aprofundamento, como a famosa fala de Fernando Diniz: "Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da pessoa".<sup>14</sup>

Fernando Diniz, conhecido como um dos nove artistas de Engenho de Dentro, cresceu em meio a constantes mudanças de endereço, a mãe, costureira, residia por um tempo nas casas onde desenvolvia seu trabalho, levando o filho consigo, assim os interiores passaram a ser o tema preferencial de suas pinturas. Segundo Nise da Silveira, Fernando buscava um lugar estável, começando com os cantos dos ambientes, depois preenchendo com mobiliários e instrumentos musicais (fig. 8), os quais muito apreciava: "É um cantinho de sala, se estiver grande a gente vai se perder".<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> SILVEIRA, Nise. *O Mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992. p. 83.

<sup>15</sup> DINIZ, Fernando apud SILVEIRA, Nise, op. cit., p. 45.



Figura 8. Fernando Diniz. Sem título, s/d. Óleo s/ papel. 56,5 x 75,8 cm.  
Fonte: Catálogo Mostra do Redescobrimento.

No Correio da Manhã de 19 de março de 1950, Mário Pedrosa, crítico de arte, escreve sobre os artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II, afirmando que superavam as convenções acadêmicas, como a visão naturalista e fotográfica, e que nenhum deles levava as regras em consideração. Esta arte despojada foi denominada por ele de “Arte Virgem”. Mário integrou o enfoque social à crítica de arte, referindo que a crítica não poderia abster-se de duas questões, o temperamento do crítico e sua bagagem cultural. Tinha esperança na arte das crianças, loucos e primitivos, como uma promessa de fusão das questões de dimensão estética, ética, fundamento vital, experimento artístico e vínculo social renovado. Para o crítico, sentimentos e imagens, tanto nas crianças como nos doentes mentais, são uma espécie de confiança subjetiva, inserida no processo de elaboração criadora.

“Flores do Abismo”<sup>16</sup> foi o nome dado pelo crítico para uma de suas reportagens, na qual defendia com fervor a qualidade artística destes artistas, argumentando que uma ingenuidade nativa comum a todos esses criadores anônimos iluminava suas obras, seja de natureza artesanal, ou mais desinteressada ou mística, como a representação da imagem de um deus indígena. Essa ingenuidade natural funcionava como uma senha, dando entrada por toda parte, porque se sentia nela uma evidente manifestação de ordem poética, que é universal.

Isaac Liberato, dizia ironicamente, era um eminente pensionista de Engenho de Dentro. Seus retratos de mulheres clamam para seu dilema, mais do que retratos bem matizados em tons suaves, eles vão se desmaterializando, quase etéreos, mas com expressões ardentes e densas. Carlos fazia torres mágicas sem castelos, alegóricas e com uma rara claridade. Suas cores são simbólicas, sem relação com o mundo exterior, fora do tempo, em um espaço onírico deslocado, ou pelo menos remete à igreja da Penha, tendo ao fundo morros do Rio de Janeiro.

Sobre Fernando Diniz, Mário comentava que foi o último a chegar, sempre com muito amor à pintura, é o pintor por excelência das naturezas mortas, com inspiração cubista, em suas composições aparecem características lúdicas. É o mais plástico, ou o mais abstrato, que ora remete a densas sombras, ora à claridade. Os espaços são de muita tensão, lembrando o cubismo. Mesmo com um ateliê próprio no hospital, costuma juntar velhos lençóis no lixo, costurando e pintando várias vezes, denominando-os de “Tapetes Digitais”. Estruturas geométricas que, segundo ele mesmo diz, têm como início sua mão e seus dedos, formando pequenos quadrados em infinitas combinações, todos pintados como uma colcha de retalhos, com costuras invisíveis.

Permanentemente mobilizado pelas relações pessoais, todo o objeto o atrai, toda a matéria o prende, todo o êxito o fascina. Fernando foi sempre um oprimido social que, no fundo, nunca tomou consciência dessa opressão, os problemas sociais, de classe ou de cor estavam sempre pesando sobre ele: mas ele os foi

---

<sup>16</sup> PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.

atravessando como se não os percebesse... No fundo, entretanto, é ainda o menino Fernando a estudar os seus famosos vestibulares.

Em, Raphael Domingues, Pedrosa fala do jogo e do ornamento que se fundem de maneira desinteressada. A delicadeza acompanhava cada traço, cada gesto era milimétrico. Sua linha, morrendo e nascendo ali mesmo, assemelhava-se a uma mímica, cuja finalidade era realizar-se em graça e finura:

Via Raphael traçar em segundos. Alguns dos desenhos mais belos de nosso tempo [...]. Sorrindo misterioso e alegre, não sei para quem... Passa, por vezes, pelas costas, o lápis de uma para outra, e com o mesmo movimento deixava o outro braço, agora armado, correr livremente pelo painel, conclusão de um gesto que vinha de longe.<sup>17</sup>

O segundo período (1950-1963) iria se caracterizar pela consolidação dos serviços que promoviam a expressão artística dos alienados nos grandes hospitais psiquiátricos, do Rio de Janeiro e de São Paulo, como também pela consagração de seus artistas em eventos culturais. Em São Paulo, em 1950, na Seção de Artes Plásticas, do Juqueri, que originou a Escola Livre de Artes Plásticas, o objetivo maior era revelar o artista com sua técnica e estilo, sem deixar de esclarecer sobre os aspectos patológicos. As exposições, nas quais a Seção de Artes Plásticas havia participado anteriormente, terminaram por contagiar outros psiquiatras do hospital, como o Dr. Mário Yahn, que, além de acompanhar os trabalhos nas oficinas de arte, possuía uma coleção própria. Osório César, ao definir a orientação da Escola Livre de Artes Plásticas, convidou artistas plásticos para trabalharem com os internos, e promoveu uma exposição permanente com suas produções artísticas. Neste mesmo ano, em Paris, Robert Volmat foi encarregado pelo comitê organizador de estudar a Exposição Internacional "Arte e Psicopatologia", paralela ao I Congresso Mundial de Psiquiatria, em 1951. Impressiona-se com a representação brasileira, que definia como um grupo que usava muitas cores, formas fantásticas, surrealistas e naturalistas. Este grupo era representado por pacientes do Hospital Juqueri, do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e da Colônia Juliano Moreira.

---

<sup>17</sup> PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 89.

Como a produção artística crescia em qualidade, também aumentavam as participações em eventos e exposições. Em 1951, quando da inauguração da I Bienal em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, MAM, os artistas do Juqueri expuseram seus trabalhos. Nesta ocasião foi dada maior ênfase aos aspectos artísticos e menor aos patológicos. Mário Pedrosa manifestava seu apoio ao evento, afirmando que a exposição de arte virgem fora realizada no Museu de Arte Moderna, onde outro psiquiatra eminente, o Dr. Osório Cesar, mantinha no Hospital do Juqueri, com notável êxito e diferente orientação científica, uma seção equivalente à do Centro do Rio de Janeiro.

Sem dúvida as questões entre arte e loucura sempre caminharam muito juntas com as ideias dos críticos de arte, de modo fundamental, ajudando a definir sua importância e seu lugar no meio cultural e científico da época. Osório César acreditava na existência de um impulso para a expressão artística, principalmente em relação aos doentes mentais, assim como Prinzhorn. Estas concepções são encontradas de uma maneira semelhante nas pesquisas de Nise da Silveira, que também descrevia uma pulsão configuradora de imagens, e a importância de um ambiente acolhedor nos ateliês para favorecer a criação artística.

Em Engenho de Dentro começou-se a pensar na criação de um museu, constituído pelo acervo das obras ali produzidas. Assim, no dia 20 de maio de 1952 foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, em uma pequena sala do Centro Psiquiátrico Pedro II, vinculado aos ateliês de pintura e modelagem. O método de trabalho do museu é o do estudo do conjunto das obras por autor, pois isoladas são praticamente indecifráveis. Embora a ELAP estivesse vivendo momentos difíceis, as exposições continuaram a acontecer, uma em especial, em 1954, no Museu de Arte de São Paulo – MASP, na época do IV Centenário da cidade. O evento despertou grande interesse dos críticos de arte, que se pronunciaram em vários jornais da cidade, como *A Gazeta* e na revista do MASP, com títulos como *Pinturas de loucos*, de Menotti Del Picchia, e *Pintores sem Regras*, de Edu Machado Gomes.

Neste mesmo ano, o Hospital Psiquiátrico do Juqueri já apresentava sinais de decadência e os pacientes que frequentavam os ateliês de arte diminuíram em

número. Até o encerramento da escola, a frequência ficava em torno de vinte pessoas. Aproximava-se um momento de crise institucional, em que o apoio e o incentivo para a continuidade da ELAP dependiam exclusivamente do trabalho e dedicação de Osório César, como também de alguns funcionários, e ela passa a sobreviver das vendas das obras dos internos. Nesta época, Osório Cesar fazia apelos em jornais, reportagens e entrevistas, para que o público comprasse as obras, descrevendo o trabalho de artes do Juqueri e sua rica produção. A questão do mercado era desafiada: muitas pinturas e cerâmicas tinham qualidade técnica e criativa, mas pertenciam a um asilo de loucos. Afinal, nos perguntamos, a arte escolhe lugar para se manifestar?

Nesta época, impressionada com o número de egressos que retornavam aos hospitais psiquiátricos, Nise da Silveira, através de um projeto piloto inaugura, em 1956, a Casa das Palmeiras. Tratava-se de uma instituição sem fins lucrativos, com o objetivo de oportunizar a reabilitação psicossocial. Para lá Nise levou sua experiência da Terapêutica Ocupacional, ou seja, da “emoção de lidar”, nome da poesia de um frequentador da casa. Para que seus clientes recebessem a mesma atenção eram indispensáveis as atividades das oficinas, a fim de que pudessem restabelecer a confiança necessária em sua recuperação. Acreditava que o próprio ambiente da Casa era terapêutico, com portas e janelas sempre abertas, sem enfermarias, e com os membros da equipe não usando crachás nem uniforme. A equipe estava treinada para lidar com o que transparecia nas faces, nas mãos e nos gestos. Eram desenvolvidas atividades de pintura, xilogravura, modelagem, e também atividades como tecelagem, marcenaria, jogos recreativos, passeios e música. Infelizmente, no ano de 2005 a casa sofreu um trágico incêndio e praticamente nada restou. Não se sabe ainda a origem do incêndio, se foi criminoso ou acidental.

Assim termina um período de conquistas e consolidações, mas tanto a ELAP, como as atividades do Museu de Imagens do Inconsciente, sempre sofreram com a falta de verbas, fato este que se agravou na década seguinte, pois dependiam de instituições que as amparassem. No Juqueri, tal instituição era o Instituto de Assistência Social ao Psicopata – IASP, que sempre apoiou suas oficinas de arte com materiais e recursos humanos. Mas as atividades da Escola

Livre de Artes Plásticas reduziram-se a partir de 1958, quando a IASP não manteve mais seu apoio. Por contrariar os interesses das políticas em saúde mental, foi extinta no início dos anos 60.

O terceiro período seria um período de retrocesso (1964-1979), quanto aos avanços anteriores, ateliês foram fechados, debates e eventos diminuíram, praticamente desapareceram. É a época da ditadura militar, quando intelectuais são perseguidos e exilados. Neste período, retomam-se as internações, semelhante ao período do Estado Novo, quando ocorreu a superlotação do Juqueri, e o fechamento compulsório de seus ateliês de arte. Devido à política de subvenção às empresas privadas, surgiram no país grandes centros psiquiátricos. As internações, com tudo o que acarretavam, foram suas grandes motivações. A ditadura militar não se interessava por discursos que levassem a contestações, reformas ou mudanças. Mas a repressão à liberdade de pensamento não ficaria sem resposta. Neste momento os movimentos estudantis no Brasil e no mundo aproximam a produção erudita da criação popular. Surgem movimentos artísticos inspirados na *pop art*, ocorrem performances e um retorno à figuração. No país, desenvolvem-se muitas tendências artísticas, praticamente ao mesmo tempo, quando se buscava inspiração nas diversas correntes de estilos tanto da Europa como dos Estados Unidos, não obstante a censura, que controlava as manifestações intelectuais e culturais, principalmente as teatrais, cinematográficas e literárias. Os museus de arte no país, por esta época, ficaram desamparados, por falta de recursos técnicos e financeiros, o que viria a ser uma constante. A juventude ocupava espaços nos salões e exposições, como a Exposição Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC. O Museu de Imagens do Inconsciente sobrevive mediante a criação da Associação de Amigos do Museu, a AAMII, em 1974. Hoje o Museu deve muito sua manutenção aos projetos encaminhados na área da saúde e da cultura, com uma estrutura museológica irretocável (fig. 9), composta de galeria de arte, com exposição permanente (fig. 10), acervo e ateliê para os clientes. Ao se chegar lá se percebe o imenso contraste entre o museu e a estrutura hospitalar que o cerca, praticamente em ruínas.



Figura 9. Portão de entrada do Museu de Imagens do Inconsciente, com *Engrenagens* (terracota e guache), de Fernando Diniz. Instituto Nise da Silveira, Engenho de Dentro. Rio de Janeiro. Dezembro de 2008.

Em nossa visita ao Museu tivemos a oportunidade de conhecer uma estrutura impecável, um tanto paradoxal em relação ao estado físico do hospital, estrutura relativa ao armazenamento das produções dos ex-internos e atuais frequentadores do ateliê, que funciona ao lado da Galeria de arte que expõe permanentemente as obras de seus artistas.





Figura 10. Vista geral da Galeria de Arte, com seis telas de Isaac Liberato. Museu de Imagens do Inconsciente. Instituto Nise da Silveira, Engenho de Dentro. Rio de Janeiro. Dezembro de 2008.

É o tempo da contracultura, no qual a cultura oficial parecia estar em suspensão. Uma antiarte, assim o crítico de arte Flávio de Aquino, segundo Walter Zanini,<sup>18</sup> referia-se às novas tendências de exposição nas artes plásticas, quando o público era convidado a interagir com os objetos, como um agente co-criador da produção exposta. Neste período, enquanto os discursos e as ações sobre a Arte e Loucura pareciam haver terminado ou se recolhido ao interior dos muros dos manicômios, seus resultados seriam retomados, em boa parte devido ao enfraquecimento e o término do governo militar no país. Temos então um quarto período (1980-2002), marcado pelas descobertas da obra de Arthur Bispo do Rosário e dos acervos da antiga ELAP, do Juqueri, fatos estes que desencadearam eventos, estudos e reportagens sobre o tema, mobilizando segmentos importantes da sociedade e permitindo que as discussões sobre Arte e Loucura fossem retomadas. Arthur Bispo do Rosário nunca buscou fazer arte, seu trabalho era para ele uma missão divina. Eram matéria-prima para ele os objetos encontrados no asilo, e os fios que desfiava do uniforme, um símbolo das instituições psiquiátricas, com os quais bordava em panos e lençóis, transformando-os em mantos e

<sup>18</sup> ZANINI, Walter. *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

estandardes. Bispo do Rosário desafiava, assim, os conceitos e os limites referentes às artes e à doença mental. Isolado por 50 anos em um manicômio, Bispo fazia instalações, *assemblages*, reunia objetos, realizava sua catalogação em etiquetas de tecido, bordava as verdades de sua recriação do mundo, inserindo-se, desse modo, no cenário da arte contemporânea, após ser descoberto pela mídia e pelos críticos de arte.

Discorrendo sobre lugares sociais, o antropólogo Marc Augé<sup>19</sup> apresenta a ideia do não-lugar, em que não ocorrem relações, identidade e história, um lugar de passagem, contraposto ao lugar, que seria o espaço onde o indivíduo estabelece vínculos compartilhados. Na prática, não existem lugares e não-lugares puros. Deste modo, encontramos nossos artistas, com uma história que se confunde e atravessa as instituições que frequentam e frequentaram, poder-se-ia dizer, ironicamente, que os acolheram. O fato de Bispo do Rosário e Luiz Guides serem institucionalizados foi e é um benefício paradoxal. Os asilos psiquiátricos terminaram, e eram a porta de entrada ou de saída para que produções em arte ganhassem visibilidade. Desde os ateliês que Nise da Silveira criou, por lá passaram críticos e artistas, e tais locais passaram a ser objeto de pesquisa em vários campos de conhecimento. Suas produções começaram, portanto, a estabelecer contato com o público, uma visibilidade no mínimo provocante e polêmica.

As instituições que enclausuraram e catalogaram a loucura, nascidas na Europa do século XVII e desmontadas a partir da década de oitenta do século XX, no Brasil, constituíram-se como um outro lugar quando passam a acolher o abandono. Esse era desde o início também seu propósito, é verdade, mas hoje acabam por apresentar um caráter mais assistencial do que propriamente excludente, muito devido à questão social gerada pelo movimento antimanicomial.

---

<sup>19</sup> AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2001.

## 2.2 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO E A RECRIAÇÃO DO MUNDO

Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japaratinga, Sergipe, no ano de 1911. Fez de sua vida um retiro de fé e devoção, fiel aos costumes de sua cidade natal, herdeira de uma tradição católica fervorosa. Orações e oferendas à Virgem Maria eram realizadas no mês de maio, todo o mês era cheio de procissões e rezas, e Bispo se diria filho da Virgem até seus últimos momentos. Cresceu junto a beatas, rituais, mandamentos, culpas e pecados. Durante a Festa de Reis, o Reisado, a luta entre cristãos e mouros era revivida junto à população, com o rei mouro vestindo um manto vermelho bordado e cravejado, com coroa e espada. Segundo Luciana Hidalgo, provavelmente o menino impressionado, vendo tal imagem, registrou-a em suas lembranças, vindo mais tarde a se dedicar a uma tarefa que levou décadas para ser concluída, como o Manto da Apresentação, cuja confecção levou em torno de dez anos (fig. 11), ricamente bordado por dentro e por fora, com dizeres místicos, religiosos, temas da Marinha, cordões coloridos e objetos do cotidiano. Bispo queria vesti-lo para sua apresentação junto ao Todo Poderoso no dia do Juízo Final.

Era Natal de 1938 quando Bispo descansava no pátio da residência da família Leone, onde trabalhava como zelador e motorista, em Botafogo, no Rio de Janeiro. De súbito, avistou sete anjos de aura azulada e brilhante. Conta que vieram ao seu encontro: era um chamado. Atendendo a este chamado, por dois dias perambulou pelas ruas do centro, seguindo vozes, e por fim chegou ao Mosteiro de São Bento, onde se apresentou, anunciando aos padres que estava ali para julgar os vivos e os mortos. Foi imediatamente recolhido ao Hospício da Praia Vermelha. Tinha 27 anos.

Sua entrada na vida asilar se deu ao bater à porta do mosteiro. Com um barroquismo elegante, esculpido em madeira e revestido em ouro, seu interior é um acúmulo de formas e elementos, com nichos, arcos e altares em degraus. Imagem delirante e vertiginosa, a partir de então com extremada devoção iniciou sua peregrinação de reclusão e arte.



Figura 11. Arthur Bispo do Rosário e o Manto da Apresentação.  
Fonte: Luciana Hidalgo.

O Hospício da Praia Vermelha, chamado depois de Pedro II, foi o primeiro asilo oficial do Brasil, inaugurado por decreto do Imperador Pedro II em 1852. Antes de completar um mês de internação, Bispo foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, fundada nos anos 20, no bairro de Jacarepaguá, Rio de Janeiro.

Tratava-se de um local histórico, com construções ainda do século XIX, como a Igreja Nossa Senhora dos Remédios, frequentada pelos pacientes, quem sabe buscando outro remédio. A psiquiatria brasileira nasce sob os moldes

franceses, com projetos arquitetônicos exuberantes e palacianos, instaurando o saber sobre a loucura de forma oficial e legitimando o confinamento. O louco, então, de criminoso passa à categoria de paciente medicável.

No ano de 1945, os pavilhões do Centro Psiquiátrico Pedro II estavam superlotados. Bispo foi transferido junto com os crônicos para a Colônia Juliano Moreira, quando, por ironia do destino, no ano seguinte, Nise da Silveira inauguraria a Seção de Terapêutica Ocupacional. Por outro lado, o culto do eletrochoque garantia a paz no hospício. Mas Bispo do Rosário criou um método muito pessoal de driblar a medicação e crises. Trancava-se no quarto e jejuava, até por meses, mas antes avisava aos enfermeiros:

– Estou me transformando. – Mas eu tenho que ver pelo menos se você está vivo – retrucava o guarda José Januário. Pode vir de manhã que eu dou o sinal, devolvia Bispo.<sup>20</sup>

Eram os momentos em que mais se concentrava. Destes períodos de reclusão surgiam miniaturas, cuja missão era mostrar aos céus a vida na Terra, “É o significado da minha vida”.<sup>21</sup> Bispo, o xerife, como era chamado pelos internos, tinha certos privilégios, auxiliava na ordem e no cuidado com os doentes, assim podia juntar os objetos que eram desperdiçados, como colheres, tênis, xícaras, garrafas, ou borrachas (fig. 12), todos reunidos em seu quarto, a cela forte, tudo matéria-prima para suas *assemblages*, que percorreriam o mundo em mostras e exposições. Referia-se à loucura da seguinte maneira: “Os doentes mentais são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão”.<sup>22</sup> Recriou o mundo: mesa de sinuca, dados, bicicleta, avião, os 21 veleiros, fogão, lambreta, palavras, números...

---

<sup>20</sup> HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 56.

<sup>21</sup> Idem, p. 35.

<sup>22</sup> Ibidem.

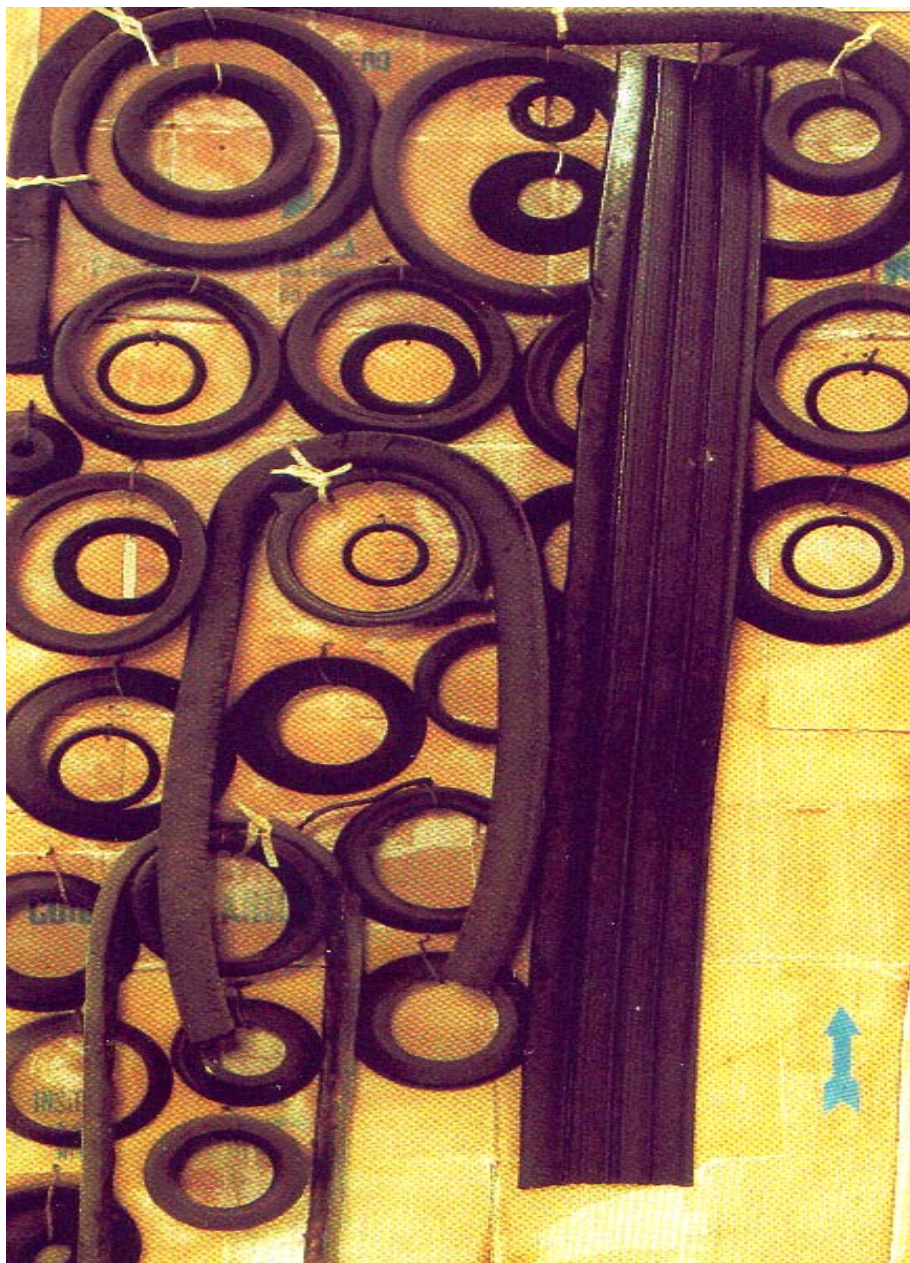


Figura 12. Arthur Bispo do Rosário. *Assemblage*. S/d. Madeira, papelão, borracha e metal. 109 x 57 x 8 cm. Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.

Seus bordados mostravam mapas da Colônia com pavilhões, pacientes e funcionários, também bairros e ruas do Rio de Janeiro: Praça da República, Botafogo, Rua São Clemente, Rua do Passeio, Largo da Glória, entre outros.

Mediante um processo devocional e, ao mesmo tempo, de substituição. Substituíu o mundo que julgava imperfeito, e recriava outro mundo, um mundo com o qual conseguia se comunicar. Nunca frequentou museus, galerias ou bienais, mas trabalhou com instalações (figs. 13 e 14), saindo do suporte convencional para criar



o discurso da loucura nunca é, por sua vez, totalmente inconsciente. Frederico Moraes ressalta que Bispo do Rosário foi um artista genial, apesar da loucura, a loucura como uma circunstância biográfica. Nós pensamos que sua obra, contudo, é também o resultado de seu contexto, sendo a reclusão e a loucura partes integrantes de seu processo artístico. Ao se referir à obra de Bispo no catálogo da exposição, Frederico Moraes compara-o a artistas renomados:

Bispo fez, nos anos 60, *assemblages* como as de integrantes do novo realismo. Os textos costurados lembram manuscritos de Torres García, nos quais funde palavra e imagem, o manto e as demais roupas de Bispo remetem aos parangolés de Hélio Oiticica.<sup>23</sup>

Bispo construiu a partir do banal, com objetos de um cotidiano marcado pelo descaso e pela omissão, o que lhe valeu, por outro lado, a possibilidade de um autogerenciamento, fato raro ou mesmo inexistente entre os doentes mentais. Isto lhe permitiu estabelecer um território livre, em suas quatro celas fortes, das regras e subordinações hospitalares. Sua matéria-prima era cuidadosamente acondicionada em um carro feito de madeira e com rodas, facilitando o deslocamento. Os mais diversos materiais, embalados em sacos plásticos, eram distribuídos entre os andares deste singular veículo, um ateliê móvel (fig. 15), e demonstram o zelo e o cuidado com sua obra, e ainda o espírito de conservação como processo. Neste carro, com suas subdivisões em sacos plásticos, acondicionando objetos variados, à primeira vista tudo poderia ser descartado, mas a ação de reciclar confere outra significação aos seus conteúdos. Tais objetos foram mantidos vivos, modificados por uma atitude de preservação, e ao mesmo tempo apresentam uma estética que faz pensar nas relações que estabelecemos com nosso cotidiano.

---

<sup>23</sup> MORAES, Frederico apud HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 86.





Figura 15. Arthur Bispo do Rosário. Carrinho de acumulação. S/d.  
Fonte: Patrícia Burrowes.

Para Jorge Anthonio e Silva,<sup>24</sup> catalogar no fazer de Bispo seria inventariar o passado pela utilização da escrita e do número, sendo este procedimento identificado como uma apropriação da linguagem para a arte. Bispo buscou seriar, conectando números às palavras, perseguindo uma organização, uma coerência que não se sustenta de forma vertiginosa. Sua escrita era bordada ou desenhada, preenchendo os espaços vazios, preche de narrativas e memórias, a princípio caóticas. Esquecimento em fragmentos, lembranças subterrâneas irrompem vertiginosamente à superfície, atualizada como obra. Bispo não tinha dúvidas de sua missão, era somente sua, não pregava, nem persuadia ninguém a compartilhar suas crenças. Era intenção do artista transformar os objetos encontrados no manicômio em objetos de devoção, em incessante dedicação.

Bispo costurava, envolvia com os fios pás, pentes, frigideiras (fig. 16), como que os encapsulando, assim sua recriação tornava-se prisioneira, presa, bem amarrada para que não se desprendesse em fuga, para que não desaparecesse de suas mãos, repetia-se, e na repetição encontramos a busca pela eternidade.

---

<sup>24</sup> SILVA, Jorge Anthonio e. *Arthur Bispo do Rosário; arte e loucura*. São Paulo: Quisquer, 2003.

Sacralizando sua obra, Bispo do Rosário preencheu seu território, ordenando e catalogando objetos tanto por similaridade como por contiguidade.

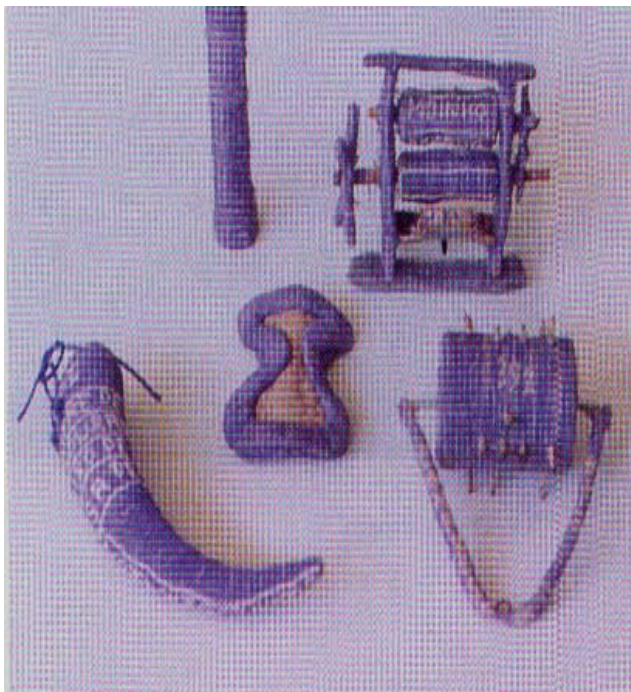


Figura 16. Arthur Bispo do Rosário. *Os Órficos*. S/d.  
Fonte Patrícia Burrowes.

Bispo trabalhava em várias dimensões, iniciando pelo ato despretensioso de desfiar o fio, com o qual bordava panos em um plano bidimensional. Também dominava o tridimensional, com instalações vitrines, *assemblages*, e admiráveis miniaturas.

O caso de Bispo do Rosário, com sua repercussão mundial, provocou, sem dúvida, a retomada das discussões sobre a Arte e Loucura no Brasil, atualmente com cerca de 800 obras catalogadas, conforme depoimento da psicóloga Flávia Corpas, curadora e atual coordenadora da Escola Livre de Artes Visuais do Museu Bispo do Rosário, no centro do Rio de Janeiro. Sua obra, sabemos, percorre ainda hoje o mundo artístico, atualizando-se sempre devido aos discursos que provoca junto aos críticos e intelectuais, mas agora em um outro contexto histórico e social, do qual pretendemos lançar mão a seguir para contextualizar nossos artistas, Manoel Luiz Rosa e Luiz Guides. A importância de Bispo, a nosso ver, se deve muito pelo fato de sua obra transitar pelos âmbitos histórico, artístico e social, não somente o que tange aos estudos da Arte e Loucura, mas aos segmentos do teatro,

da dança, do audiovisual, e das artes em geral, inclusive obtendo prêmios na área da cultura. Trazendo à tona questões de uma arte marginal em um amplo trânsito, Bispo dialoga com artistas reconhecidos, e assim sua trajetória torna-se um referencial para os artistas aos quais dedicamos nosso estudo, Manoel Luiz Rosa e Luiz Guides.

De uma matéria bruta a uma sensibilidade de emoções, a obra de Bispo do Rosário espelha uma vida asilar, que ele soube tão bem reciclar quando denuncia ainda uma aflição planetária. Com uma lição singela, seu apelo é mais que atual, reciclar é transformar e conservar. Trata-se de ações realizadas em um asilo de loucos, pobre e carente de recursos em geral, ações que confrontam o consumismo atual, tão cultuado como um *life style* contemporâneo. Mas o ato de reciclar pode assumir aspectos simbólicos, invisíveis e muitas vezes desprezados, como a ideia de reciclar conceitos. Isto Bispo igualmente conseguiu, pois suas instalações, *assemblages*, objetos ou bordados nos provocam este olhar, em especial a obra a seguir, em que não há revestimentos, a matéria, a madeira está crua, nua, temos bandeirinhas coloridas de papel, confeccionadas artesanalmente, *handmade*, também *readymade*, como avião e sua hélice giratória, ambos de plástico colorido e inseridos na instalação de um grande veleiro, o ex-marinheiro sabia como amarrar e dar nós. Assim, os elementos desta instalação, como os das outras, estão ligados ou por cordas, ou por pregos, em uma estrutura de madeira que se apresenta em três andares, divididos em retângulos que criam espaços contendo veleiros menores (fig. 17).

No ano de 1989, Arthur Bispo do Rosário, cuja obra, trazida a público, havia apontado novos caminhos para a Arte e Loucura e para a arte contemporânea, termina seus dias na Colônia Juliano Moreira, vindo a falecer aos 80 anos de idade, vítima de infarto do miocárdio. Completava 51 anos de internação. Anos antes anunciava o que mais parecia um epitáfio:

Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 195.

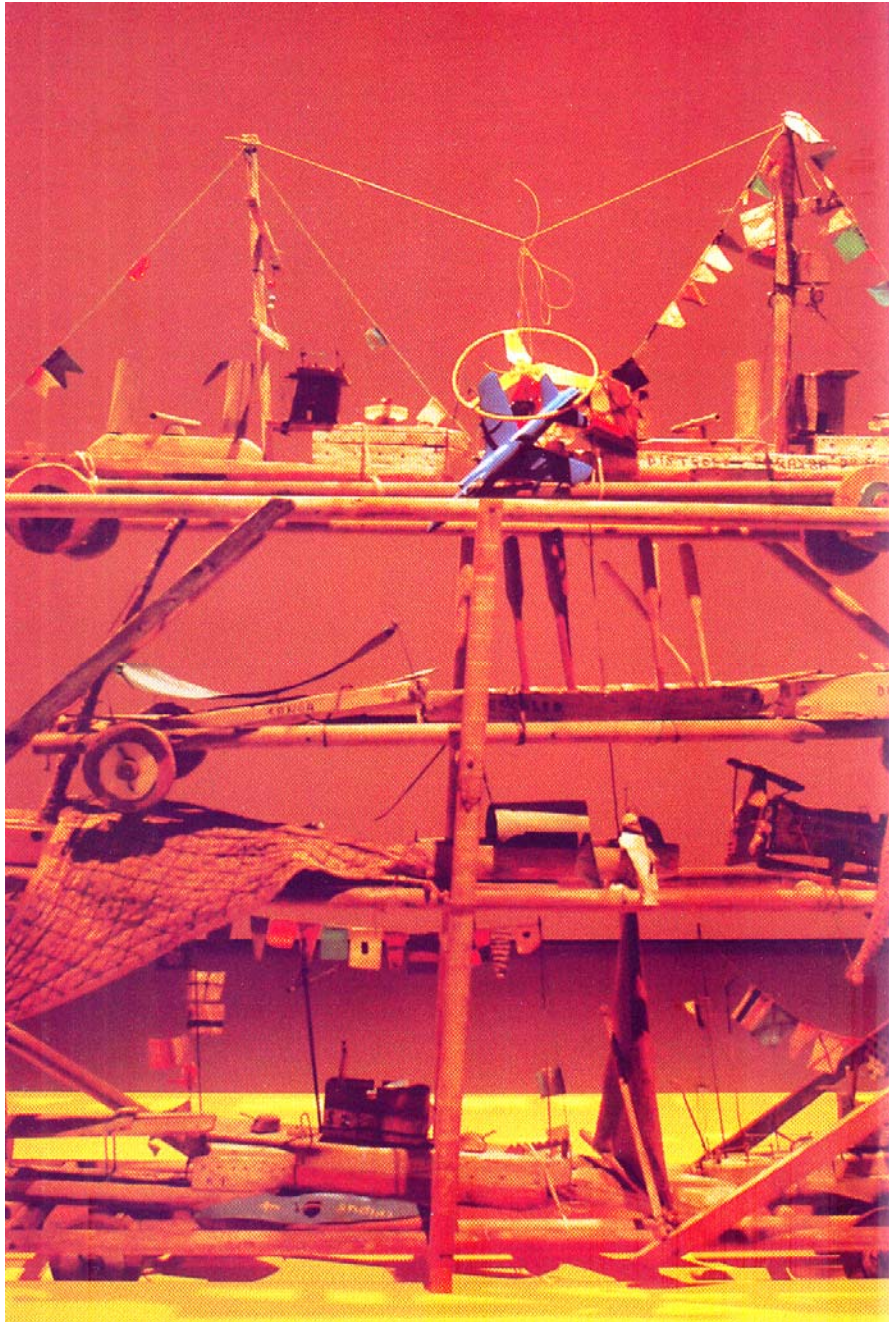


Figura 17. Arthur Bispo do Rosário. Instalação com papel, pregos, madeira, tecido e plástico. 60 x 120 cm, s/d. Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.

Para além de seu trânsito multicultural e étnico, diferente do roteiro das galerias, Bispo do Rosário é visto também como o cidadão ilustre de sua cidade natal, Japarutuba, em Sergipe, cuja foto divulgada no site da prefeitura da cidade coloca em destaque o título a ele conferido, Homem Santo. Para esta cidade do interior do nordeste brasileiro, as tradições e comemorações religiosas, conforme

Hidalgo referiu, prevaleceram sobre a inserção artística de Bispo, como um ato de fé, assim ele é lembrado (fig. 18).



Figura 18. *Homem santo*. Fonte: [www.japaratuba.se.org.br/outrasnoticias.htm](http://www.japaratuba.se.org.br/outrasnoticias.htm)  
Japaratuba/SE. Acesso em: 3 dez. 2008.

Territórios livres, marginais, em trânsito, permeabilidades e impedimentos, provocaram e provocam efeitos da visibilidade, e legitimidade das produções estudadas. Devido a uma estreita relação de críticos e pesquisadores, com seus olhares desviantes, para não dizer atrevidos, na produção do conhecimento, autores como Osório César, Nise da Silveira e Mário Pedrosa referiam-se à relevância da Arte e Loucura como um processo artístico de qualidade. Estas estranhas artes e seus estranhos caminhos, conforme as palavras de Gombrich nos pedem que se vá ao seu encontro para retirá-las de seu estado marginal e silencioso.

### 2.3 A HORA DA VISIBILIDADE: PARTICIPAÇÃO DE NOSSOS ARTISTAS EM EVENTOS CULTURAIS

Eventos artísticos culturais referentes ao tema da Arte e Loucura começam de fato a acontecer após a descoberta de Bispo do Rosário. Vamos nos deter em alguns deles, antes de relatar propriamente os eventos em que nossos artistas fazem um ensaio de visibilidade cultural. Em São Paulo, em 1981, acontece a XVI Bienal, que apresentou a proposta de trazer Arte Incomum como o ponto alto de suas exposições e que contou com a participação de artistas de Engenho de Dentro e do Juqueri, e também com representantes da Arte Bruta. Estavam presentes Eli Heil, de Santa Catarina, que afirmava vomitar criações, e Antônio Poteiro, de Goiânia, que recriava a história conforme seus sonhos. Do exterior, o destaque era Scottie Wilson, da Escócia, com pinturas que pareciam bordados sobre o suporte, e Wölfi, da Suíça, que, para Dubuffet, era um dos maiores artistas de todos os tempos. Neste mesmo ano, desde as últimas edições de Osório César, são retomadas as publicações sobre Arte e Loucura, com o livro *Imagens do Inconsciente*, de Nise da Silveira. Em 1995, João Frayze-Pereira<sup>26</sup> publica sua pesquisa *Olho D'Água, Arte e loucura em exposição*, que analisa as respostas do público ante as obras da Bienal de Arte Incomum. As respostas variavam muito, mas certos temas se repetiam, como o mistério e a universalidade da expressão criativa, a liberdade criativa.

Os mistérios que cercam as questões referentes à Arte e Loucura, e vários dos depoimentos não nos pareceram muito diferentes dos que são atribuídos aos artistas considerados “sãos”. Não será o caminho inverso que resgatará uma cidadania roubada? Conforme diz o autor, a arte culta é protegida e amparada pelo sistema das artes, seus autores e sua produção artística têm reconhecimento cultural, e os artistas que integraram o evento Arte Incomum faziam parte de instituições psiquiátricas ou eram pessoas que desenvolviam um trabalho artístico independente das normas artísticas acadêmicas. Alguns depoimentos dos visitantes admitiam dificuldades para comentar as obras, pois elas exigiam um abandono das referências estáveis e dos conceitos estabelecidos para que fossem vistas em seus

---

<sup>26</sup> FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D'Água, Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

próprios termos. Segundo Frayze-Pereira,<sup>27</sup> uma obra não exposta, não vista, não adquire “cidadania cultural”. Este pensamento, referido pelo autor, nos faz pensar sobre a cidadania cultural almejada no meio artístico em geral, cidadania que, no caso de nossos artistas marginais, seria a única que poderiam alcançar, como aconteceu com Bispo do Rosário.

Mesmo que as obras de Osório Cesar e Nise da Silveira não tenham sido absorvidas pelo conjunto da arte e cultura brasileira, foram tão significativas que continuam a se fazer presentes, como mostrou o evento “Mostra do Redescobrimento, Brasil 500 Anos”, em São Paulo, em 2000. A Mostra do Redescobrimento foi um arrojado evento sobre a arte brasileira desde as culturas pré-coloniais até a contemporaneidade, para o qual colaboraram museus nacionais e internacionais, bem como coleções particulares, reunindo um total de 6.500 obras de arte. Foi instaurado no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, com representações das artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as obras de internos de hospitais psiquiátricos. Também havia módulos sobre arte barroca e arte do século XIX. Concretizou-se, assim, o sonho do crítico de arte Mário Pedrosa, que defendia um ponto de convergência em que fossem reunidas expressões da arte nacional, com uma abordagem integral e não excludente da cultura brasileira.

Esta mostra teve caráter itinerante tanto nacional, como internacional. O catálogo<sup>28</sup> do evento prestigiou Osório César, Nise da Silveira, bem como a obra de Arthur Bispo do Rosário. O que aconteceu no país foi fruto de olhares corajosos, que romperam com a inércia e a alienação do público em geral. Estas questões não se restringem, atualmente, a discursos em separado, pelo contrário, estende-se a debates com abordagens de cunho social e antropológico. É indiscutível que, hoje, os discursos avançaram, mas ainda há muito por fazer. A imagem do louco está nas metáforas e nas expressões verbais que se popularizaram, tais como "louco de morrer", "incrivelmente louco", significando algo que seja inesperado e arrebatador.

---

<sup>27</sup> Annateresa Fabris, no prefácio, que antecede a obra *Olho d'Água, Arte e loucura em exposição*, de João Frayze-Pereira, comenta que Dubuffet proibiu o uso da expressão Arte Bruta para obras não selecionadas por ele mesmo, nome que seria atribuído inicialmente à XVI Bienal de São Paulo. A expressão Arte Incomum surgiu como uma alternativa e, segundo a autora, “foi um achado da Fundação Bienal de São Paulo”.

<sup>28</sup> Catálogo da Exposição *Brasil 500 Anos, Mostra do Descobrimento. Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

A loucura contemporânea foi assimilada pela arte e suas manifestações, que transgridem e nos surpreendem loucamente.

Desde as iniciativas de Osório César, na década de 20, que, com coragem e ousadia, foi incansável na análise das questões sobre reabilitação mental e social, ressurgiu na década de 80 o interesse pelo tema, no país e no mundo. Os grandes centros psiquiátricos começam a sofrer um desmanche, e em seu lugar, em menores proporções, postos de saúde são criados com ateliês de arte e oficinas diversas. Como exemplo o Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira, do Hospital Psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre, que desde 1990 mantém oficinas abertas aos internos do Hospital, sempre pelas manhãs e à tarde. Esse espaço está aberto à comunidade, aos artistas e ao público em geral. Aliadas à proposta anti-manicomial, as oficinas abrem-se para uma inclusão às avessas. Trata-se de um desafio que tem um valor pioneiro por deflagrar a questão do preconceito e do estigma, através do fascínio que as atividades artísticas exercem sobre a maioria das pessoas. Estas discussões nos conduzem ao questionamento do quanto uma produção plástica pode ficar oculta nos limites do cotidiano marcado pelas relações familiares e por diagnósticos insuficientes, que não fornecem informações sobre a real condição das pessoas diferenciadas.

É neste contexto que inserimos a produção artística de Luis Guides, morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro desde 1950, e frequentador da Oficina de Criatividade desde 1990. Com uma expressiva produção artística, que soma em torno de 2600 obras, Guides tem conquistado espaço nas artes, expondo na Câmara dos Vereadores da cidade de Porto Alegre e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Manoel Luiz Rosa, por sua vez, negro, portador de deficiência mental, é frequentador do ateliê de arte-educação, CDE – Centro de Desenvolvimento da Expressão, desde 1961, com uma produção de 1100 trabalhos, entre desenhos, pinturas e xilogravuras, e recebeu uma homenagem em 1995, durante o evento “CDE 34 Anos – Revivências”, na própria instituição. Escolhemos como referência para os estudos de nossos dois artistas a trajetória e a obra de Arthur Bispo do Rosário, artista que migrou da marginalidade manicomial para o reconhecimento no mundo das artes. Nesta pesquisa nos deteremos mais detalhadamente no estudo da obra de Luiz Guides, já que Manoel Luiz teve sua



produção artística anteriormente analisada em nossa dissertação de mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Agora vamos buscar os aspectos que interagem em ambas as produções, isto é, a repetição formal de certos elementos estéticos, vistos pelos estudiosos da área da saúde mental como expressão de uma arte patológica. Nosso estudo procura ver estas obras como donas de uma singularidade e de uma diferença radical, expressando em suas repetições um processo de valor artístico.

Ao discutir Arte e Loucura como arte marginal, vamos aos seus lugares, dentro e fora muros, obra e lugar colados, em um grau de intensidade dramática, criando territórios próprios, processos indicadores marginais, transitando como Bispo do Rosário, cuja trajetória e obra são citadas tanto em livros e eventos de arte popular brasileira, pela historiadora Lélia Coelho Frota, como de arte afro-brasileira, pelo crítico de arte Emanuel Araújo, e por tantos outros autores que debatem a Arte e Loucura contemporânea brasileira.

Arthur Bispo do Rosário, ao ser descoberto e apresentado ao mundo pela rede Globo da televisão brasileira, no dia 18 de maio de 1980, no programa Fantástico, estava participando, sem o saber, de uma reportagem que denunciava as irregularidades da Colônia, mostrando cenas de abandono e sofrimento, intitulada *Cidade dos Rejeitados*, de Samuel Wainer Filho. As lentes se voltaram para o pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana. Mediante licença concedida por Bispo, a “Recriação do Mundo”, ou seja, o conjunto de sua obra foi transmitido a todo o país. A reportagem provocou uma investigação junto ao Ministério da Saúde, por uma comissão multidisciplinar. A Colônia Juliano Moreira passou por um processo de humanização, e o movimento da antipsiquiatria buscou a reabilitação social. Foi constatado na época que a maioria dos internos era composta mais por desvalidos e abandonados do que por loucos. O psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart realizou, em 1980, um documentário com fotos e filmes sobre Arthur Bispo do Rosário e sua obra. Ele e Maria Amélia Mattei propuseram a Bispo uma exposição no Museu de Arte Moderna. No início ele não aceitou. Sua obra era sua extensão e não aceitava um afastamento. Após muitos acordos, ele próprio foi o curador da exposição, decidindo quais peças iriam ser expostas. As exigências foram seguidas à risca e sua participação no evento *A Margem da Vida* foi muito bem-sucedida.

Tratava-se de uma exposição que reunia múltiplas instituições, Funabem, Instituto Penal Lemos de Brito e a Colônia Juliano Moreira.

No ano, de 1989, Frederico Morais, organizou uma exposição após a morte de Bispo, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, intitulada *Registros de minha passagem pela Terra*. Bispo foi considerado o artista dos objetos e textos. Aproximadamente 600 peças espalharam-se por três salas, um salão e um corredor. Foi também exibido o filme de Hugo Denizart *Arthur Bispo do Rosário - O Prisioneiro da Passagem*, e ocorreram debates sobre Arte e Loucura nas instituições psiquiátricas. Já no ano de 1990, a partir do mês de março é inaugurada, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), uma exposição individual do artista, denominada *Arthur Bispo do Rosário*, que se estendeu até julho, dando destaque especial ao Manto de Apresentação, quando antes esteve no MAC, em São Paulo.

Em 1993, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expõe *Arthur Bispo do Rosário, o Inventário do Universo*, que ocupava todo o segundo andar, sua maior exposição até então. A obra ultrapassou os muros do hospital, saindo da reclusão para os museus brasileiros, e em 1995 chegou à Europa (XLVI Bienal de Veneza e Centro George Pompidou, Paris) e aos Estados Unidos (Whitney Museum, Nova York). Ao todo, foram 800 peças produzidas por Bispo do Rosário e a posse delas tem sido motivo de uma série de desentendimentos burocráticos. Após a morte do artista, os internos e médicos da Colônia criaram uma Associação de artistas para cuidar das obras, que funcionou por muito tempo sem verbas ou incentivos oficiais, sendo requisitada por muitos museus e órgãos públicos culturais do Brasil e do Exterior. Alguns desses pedidos puderam ser atendidos e outros não. A situação de descaso que atingia os trabalhos de Bispo do Rosário mudou quando foram requisitados pelos organizadores da Bienal de Veneza, na Itália. Apenas assim os administradores do manicômio, ligado ao Governo Federal, mobilizaram-se e passaram a cuidar melhor dos registros de Bispo do Rosário.

Além das exposições, a obra deu margem a um grande número de ensaios, textos e peças para cinema, teatro e televisão. Uma delas foi montada em 1999 pelo Grupo Imbução, a partir do texto de Maurício Arruda Mendonça, chamado *Senhor*

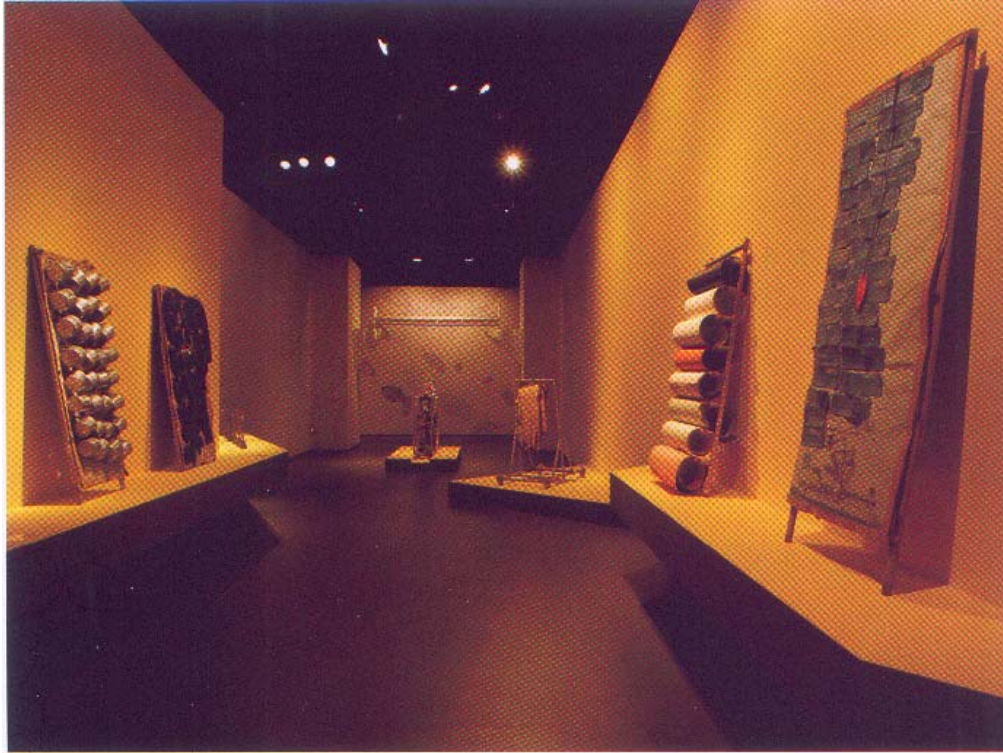
*dos labirintos*. Inspirada na biografia de Luciana Hidalgo, a companhia teatral sergipana recriou toda a trajetória de vida do conterrâneo, em um belo espetáculo, no Rio de Janeiro. Outra peça, mais recente, parte de uma curiosa relação de amizade que Arthur manteve com a psicanalista Rosângela Grilo Magalhães, na época estagiária da Juliano Moreira, convivência marcada pela cumplicidade, pelo respeito e pelo carinho mútuo entre os dois. O monólogo, já encenado em diversas capitais brasileiras, é muito bem conduzido pelo ator baiano João Miguel, que também assina a direção, juntamente com Edgard Navarro. Peças descobertas recentemente entraram em duas grandes exposições. Uma ocorreu no início de julho na Galeria Nacional *Jeu de Paume* (Paris), em 2003, e a outra no Centro Cultural Banco do Brasil,<sup>29</sup> em São Paulo (figs.19 e 20), no mesmo ano.

Conforme Patrícia Burrowes, “A esquizofrenia é incorporada no processo artístico que analisamos”,<sup>30</sup> uma vez que Arthur Bispo do Rosário utilizava a arte como ferramenta de trabalho para expressar imagens e códigos a que os *loucos* têm acesso, no inconsciente. Esse mecanismo o torna também revolucionário em um contexto no qual precisa o tempo todo driblar os tratamentos médicos, e consegue fazê-lo. Bispo não se diminuía ante a loucura. Nela encontrava subsídios para desenvolver sua obra. Seu processo de criação tem na doença toda a sua potência, que faz com que a obra seja intensa, capaz de ser apresentada a qualquer público. A trajetória de Bispo do Rosário, inicialmente à margem, foi conquistando instâncias legitimadoras e de visibilidade, como filmes, exposições no Brasil, e no exterior. Seu Manto da Apresentação esteve, no ano de 2006, em Paris, durante o evento cultural Brasil-França. Indiscutivelmente Bispo do Rosário possui um currículo que ultrapassa em muito os tímidos ensaios obtidos até agora pelos nossos dois outros artistas e, dentre eles, Luis Guides parece obter uma maior visibilidade.

---

<sup>29</sup> Catálogo *Ordenação e Vertigem*. Curadoria geral: Jane de Almeida e Jorge Anthonio e Silva. Promoção Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, ago.-out. 2003.

<sup>30</sup> BURROWES, Patrícia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.



Figuras 19 e 20. Arthur Bispo do Rosário. Exposição Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, outubro de 2003. Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.

Já Manoel Luiz Rosa, depois da exposição de 1995, teve breves participações em eventos artísticos, como a publicação de um desenho seu no Jornal *O Tambor*, editado pela Coordenadoria de Direitos Humanos da Prefeitura de

Porto Alegre, em 1999, e como a participação na exposição coletiva *Expressões Singulares*, em 2000, no andar térreo do Mercado Público Municipal de Porto Alegre, promovida pela mesma coordenadoria. Em maio de 2002 participou de uma mostra dos alunos do CDE. E em outubro de 2003 foi homenageado pela Faculdade de Educação da PUCRS, com uma exposição, sob nossa curadoria, apresentando 72 trabalhos, entre pinturas, desenhos, xilogravuras e colagens, intitulada *Caminhos de Manoel, Caminhos de Inclusão*. Esta retrospectiva dos seus 41 anos de atividades nas artes plásticas foi promovida pelo Laboratório de Criatividade e Arte Educação da Faculdade de Educação da PUCRS, conforme imagens a seguir (figs. 21 e 22).

No ano de 2004, o Centro Universitário Feevale, em Novo Hamburgo, a pedido da coordenadora do curso de Artes Visuais, Lurdi Blauth, convidou o artista a expor no saguão do Salão de Atos da instituição aproximadamente 30 trabalhos. Sabemos, no entanto, que estas singelas participações no cenário cultural não descaracterizam sua produção como arte reclusa.



Figura 21. Exposição de Manoel Luiz Rosa. Saguão da Faced/PUCRS, 2004.



Figura 22. Exposição de Manoel Luiz Rosa. Saguão da Faced/PUCRS, 2004.

Os depoimentos que colhemos a respeito de Manoel remeteram-nos à pesquisa de João Frayze-Pereira, que aponta para uma escuta e também para uma denúncia ante a dualidade estabelecida pela cultura, que não permite a reconciliação com o outro, afirmando a sua condição de estranho e estrangeiro em relação àqueles que têm trânsito na cultura oficial.

Luiz Guides tem participado de exposições e eventos artísticos<sup>31</sup> ocorridos em lugares já consagrados pelo Sistema das Artes, como a exposição *Novos Talentos* da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, em 1992, e a exposição coletiva, paralela à I Bienal do Mercosul, em outubro de 1997, no Rua da Praia Shopping, centro de Porto Alegre. Participou ainda do evento intitulado *Quatro por Quatro*, em 1998, que jogou com uma inversão de lugares, isto é, quatro professores do Instituto de Artes, Élide Tessler, Romanita Disconzi, Hélio Ferverza e Sandra Rey, realizaram trabalhos artísticos nos espaços do Hospital São Pedro, e quatro artistas do hospital tiveram seus trabalhos expostos no Instituto. Bárbara Neubarth, psicóloga e Coordenadora do Acervo do Núcleo de Atividades

---

<sup>31</sup> Artigos e reportagens sobre Luiz Guides encontram-se no **Anexo C**.

Expressivas Nise da Silveira, que acompanha Luiz Guides desde 1990, conta que desde aquele evento até hoje Luiz faz rabiscos em papéis que carrega consigo, rascunhos talvez. Observamos que os dobra mais de uma vez, e depois os guarda no bolso da roupa, junto ao corpo. Parecem anotações muito caras e preciosas, que ocorrem geralmente no momento em que está se preparando para ir embora. Em agosto de 2002, participou de uma mostra coletiva da Oficina de Criatividade do Hospital, na Câmara Municipal de Porto Alegre. Já no ano de 2003 participou de duas exposições individuais, em abril no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Ado Malagoli, ocupando a sala Iberê Camargo (fig. 23), com 49 trabalhos selecionados pela curadoria da professora Blanca Brittes, que afirma o seguinte:

[...] as categorias que distinguem as artes estão cada vez mais diluídas. Há tempo e lugar para a valorização de todos os processos de criação. Se, em seu mundo próprio, seu Luiz está alheio a toda e qualquer intencionalidade, o que lhe difere da posição consciente do artista, isso não o distancia do resultado, a arte.<sup>32</sup>

Outra exposição neste ano aconteceu em novembro na Pinacoteca Enio Pinalli, em Montenegro, intitulada *Relógios sem Ponteiros*. Tânia Capra, que acompanhou Luiz Guides neste evento, relata que ele parecia muito satisfeito e sereno.<sup>33</sup>

Questões sobre as interfaces nas artes com outros campos do saber nos remetem ao espaço social e antropológico, que discute as mais diversas práticas simbólicas ou artísticas, voltadas para a inclusão cultural. Estas questões foram destaque no III Fórum Mundial Social, em Porto Alegre no colóquio *Ambiente e Patrimônio da Loucura*, em 2003.

---

<sup>32</sup> Parte do texto de apresentação da exposição de Luiz Guides (MARGS, 2003) é de autoria de Blanca Brittes, professora do PPGAV-UFRGS.

<sup>33</sup> Cf. depoimento no **Anexo B**.



Figura 23. Luiz Guides. Sem título, detalhe do painel de 20 trabalhos, 1992. Guache sobre papel. 115 x 351 cm. 2003. Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Ainda neste ano Luiz Guides teve seu trabalho estampado na capa do livro *Cartografias e Devires: a Construção do Presente*, e em 2004, na capa do livro *Corpo, Arte e Clínica*, ambos os livros organizados pela professora Tania Mara Galli Fonseca. A Oficina de Criatividade promove todo ano exposições nas quais os trabalhos de Luiz têm lugar certo e cativo.

Em junho de 2007 tivemos ainda, no Santander Cultural, em Porto Alegre, o evento *Cartografias da Criação*, reunindo pessoas das artes, da cultura e da saúde mental com debates sobre as questões relativas ao tema, promovido pelo Ministério da Cultura e Petrobrás, organizado pela psicóloga Flávia Corpas, em âmbito nacional. Este projeto catalogou artistas da Arte e Loucura de diversos estados brasileiros, institucionalizados ou não, contemplando artistas da Oficina de Criatividade, dentre eles Luiz Guides. Já no ano de 2008, Luiz Guides é novamente capa do livro *A Vida em cena*, organizado também por Tania Galli. O Acervo da Oficina de Criatividade, desde 2006 sob a coordenação conjunta das professoras Blanca Brites, Tania Galli e da psicóloga Bárbara Neubarth, está trabalhando em um



projeto que envolve a catalogação<sup>34</sup> das produções de quatro artistas da Oficina, entre eles Luis Guides. Ao relatarmos algumas participações de nossos artistas no cenário artístico, vemos que suas aparições ainda os mantêm em silenciosas trajetórias, ao mesmo tempo em que já se revelam como vozes emergentes de uma periferia cultural.

---

<sup>34</sup> Este movimento de catalogação resultou, entre outubro e novembro de 2008, em dois eventos na área das artes e da cultura, a exposição *Criação e resistência*, promovida pela Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, que apresentou a Oficina de Criatividade do Hospital São Pedro e que se desdobrou no evento *Criação e resistência, vidas e obras*, na Galeria La Photo. E neste mesmo local, em dezembro deste mesmo ano, ocorreu um leilão de arte, relativo às obras da artista Liana Timm, em favor da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre.

### 3 POR UMA CULTURA DA DIFERENÇA

A relação entre arte e loucura sempre despertou muita curiosidade e inquietação. Por sua intrínseca relação polêmica, desafia conceitos com um discurso que não se completa em separado, e ousa com uma estética particular. Estas produções são submetidas facilmente ao descarte estabelecido pelo sistema de capital, pois quando não há lucro, não há valor. Em contrapartida, o reciclar se impõe hoje como uma necessidade urgente, ao superar as críticas da década de 80, quando era considerado excentricidade. Reciclamos hoje conceitos e atitudes ao nos depararmos com o acervo de Manoel Luiz e Luiz Guides, conservados e divulgados por iniciativa voluntária de pesquisadores. Este cuidado situa-se na contramão do sistema, e podemos nos perguntar qual o valor de tal atitude quando o objeto da pesquisa é Arte e Loucura, que constrói seu valor na cultura da diferença, trilhando uma trajetória que considera as impossibilidades e possibilidades da doença mental. Essa questão foi bastante discutida no século passado a partir do movimento modernista. Agora busca-se incorporar um outro olhar à cultura atual, para lidarmos com estas estranhas artes e seus estranhos atores.

Sabemos que a marginalidade artística a que nos referimos não se caracteriza apenas em função de mercado, outras variáveis interferem para que isto ocorra, como as crenças e os discursos igualitários que privilegiam as elites artísticas em nosso contexto social atual. Até aqui nada de novo, mas é a respeito destas posições que interessa discutir agora a situação de nossos atores, suas vidas e suas produções artísticas, dialogando com o sistema vigente e com suas diferenças. Gostaríamos de iniciar nossas discussões remetendo-nos ao campo das ciências exatas, cujos paradigmas hoje se desestabilizam, conforme a análise de Ilya Prigogine.<sup>35</sup> O autor refere-se em especial aos processos de não-equilíbrio e de sistemas instáveis associados à ideia de caos, que exploram possibilidades como a criatividade e a imaginação humana. Para o autor os paradigmas vigentes não mais

---

<sup>35</sup> PRIGOGINE, Ilya. *O Fim das certezas, caos e as leis da natureza*. São Paulo: UNESP, 1996.

permitem coerência, mas sim processos com características instáveis e flutuantes, abertos a mudanças não somente na física, mas nos outros campos do saber.

O físico Max Planck, em 1900, desenvolve a teoria do salto quântico, e logo a seguir, em 1905, surgiu a teoria da relatividade de Einstein, que influenciou significativamente as ciências em geral, abalando o conceito da objetividade clássica, ante a constatação de que a observação do pesquisador interfere nas mensurações e posições do objeto. Estas ideias provocaram um rompimento com o determinismo científico e o estudo da realidade revelou-se inseparável da mente do cientista, importando mais as relações que ocorrem entre os fatos do que os fatos isolados. Os limites da objetividade do saber são evidenciados, e maior lugar é dado à imaginação, à criação, ao imprevisível e à insustentabilidade das fronteiras do pensamento, fronteiras imaginárias e de poder, constituídas na idade da razão. Assim, questionar o que até então era marginal ao senso comum, como a loucura na arte, ou a arte na loucura, seria buscar os lugares "entre", que aparecem quando as fronteiras, sacudidas, abrem brechas, mesmo instáveis, para que os processos marginais e as ações decorrentes possam ser discutidos.

Instabilidade, incoerência, surpresa e velocidade são características que encontramos também nas ciências sociais, o que nos reporta à metáfora da fluidez, que Zygmunt Bauman<sup>36</sup> destaca da Enciclopédia Britânica: os líquidos sofrem uma constante mudança de forma quando submetidos a tensão. Esta é a característica do fluxo. Contrariamente, os sólidos, quando submetidos a forças deformantes, não podem voltar a sua forma original, isto porque as ligas os mantêm coerentes, dando-lhes resistência e estabilidade.

A fluidez não mantém sua forma com facilidade, não se fixa no espaço nem no tempo, o que nos leva às questões da loucura que foram criadas em uma sociedade estável e fixa, e que ainda mantêm-se firmes desde a sua criação, até a chegada do movimento antimanicomial. Ao absorver os impactos sociais, a desrazão nos remete para os estados fluídos, que se movem com mais facilidade,

---

<sup>36</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

escorrem, vazam, respingam, inundam, transbordam, e invadem lugares, assim caracterizando esta fase como a atual modernidade.

Hoje as questões relativas à loucura passam por revisões, e a desrazão mostra-se como uma possibilidade de revelar-se, já que neste estado a loucura se apresenta para além dos padrões e rótulos fechados em si mesmos, até então característicos do senso comum. A desrazão seria como uma fluidez que poderia despatologizar as ações e os produtos resultantes do estado da loucura, loucura cujo conteúdo é passível de questionamentos e visto como a diferença em um mundo global.

A sociedade que se diz aberta à diferença mantém ainda suas margens culturais, com fronteiras estão mais permeáveis e relativas. O sistema social e cultural vive da interatividade e interdependência de todos os agentes, fazendo uma leitura integrada de influências e ações que ele próprio produz. Assim, entendemos como margem uma situação pertencente ao próprio sistema e que a ele serve. Acreditamos que a questão marginal ainda acontece, mas de outra forma, processando-se, quem sabe, no sentido de seu desaparecimento. Apesar disto não podemos negar que estas passagens não podem ser tão definitivas e instantâneas como Bauman parece referir, o que nos leva a concluir que as produções artísticas consideradas marginais habitam um possível não-lugar no sistema, mesmo em seu estado fluído e instável. Ainda sobre sua excessiva fluidez, percebe-se que há o risco de voltar-se para si mesma, como “categorias zumbi”. Nesse sentido o autor menciona o exemplo da família e do bairro afetados pelos padrões de dependência e interações de uma modernidade esquizofrênica, adoecendo o social em um mundo desconectado e fragmentado, quando antes os padrões estruturados funcionavam como guias de estabilidade. Estamos lidando com um tempo de múltiplos padrões que se chocam e muitas vezes se contradizem, fazendo com que tenhamos uma sociedade com características da desrazão. A modernidade significa, portanto, muitas coisas, mas o que se impõe também são as relações de poder que se tornaram extraterritoriais, que estão em qualquer lugar a qualquer momento. Poderes econômicos globais tornam-se fluídos e sem barreiras. Mesmo que o discurso atual não admita mais as fronteiras sociais e culturais, como foi visto, entre os saberes e correntes de pensamento, com todas as características da

modernidade contemporânea, a exclusão ainda acontece, mas adquire uma nova configuração, atuando, sem que se perceba sua evidência, sob novos disfarces, em ações individuais, não mais tanto em âmbito grupal. Assim ela vai escorregando de indivíduo para indivíduo, como que livrando as instituições de lidarem com esta questão. Voltamos à questão do estranho e do estranhamento, trata-se agora de um personagem do cotidiano, não mais confinado ou restrito a instituições totais. De forma mais individual agora, a reação comum ao estranho e ao diferente, além da hostilidade, é o afastamento, o abandono:

O encontro de estranhos é um evento sem futuro... Como a aranha cujo mundo inteiro está enfeixado na teia que ela tece a partir de seu próprio abdome, o único apoio com que estranhos que se encontram podem contar deverá ser tecido do fio tão fino e solto de sua aparência, palavras e gestos.<sup>37</sup>

A ideia de civilidade, por muito tempo, tem servido de fator regulador, com o objetivo de proteger-nos das ameaças. Deste modo criaram-se justificativas de afastamento, como o caso do estranho que, por não ser consumidor em potencial nem se adaptar a padrões, reforça sua exclusão. A loucura não consome bens, muito menos traz rendimentos.

A exclusão é um fato concreto, produzindo lugares que não são realmente, lugares voltados para si mesmos, que afastam e mantêm a distância, como o resto do que sobrou dos manicômios, hoje lugares/ilhas, habitados pelo não-cidadão tutelado, pelo morador, lugares onde a diferença passa a ser uma marca, com suas próprias variações. Não é mais possível sentir-se em casa nesses lugares onde as diferenças fazem-se muito evidentes. Os habitantes dos asilos da loucura, que recebem o rótulo da doença mental, desapegados e destituídos de bens, deslocam-se de lá para cá nestes tristes lugares, como no caso de Luiz Guides. A Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro é um de seus endereços, onde, sem a noção de autoria e de propriedade, apenas desenha, pinta, logo se desfazendo de sua produção, que passa aos cuidados da estagiária e que é por ela encaminhada ao acervo. É no acervo que a obra será preservada, terá reconhecida a sua autoria, terá valor como bem permanente. Lá ficam as obras, diferentemente de seus

---

<sup>37</sup> BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 111.

autores, perambulantes que levam consigo as sacolas que são capazes de carregar. Já Bispo, ao produzir intensa e incessantemente, armazenava seus objetos em celas fortes, destinadas somente ao acondicionamento de suas obras. Vivia, portanto, cercado por elas, atribuindo-lhes não o sentido de propriedade, mas o de prolongamento de si.

Quando pensamos em nossos artistas como homens que vivem um estado de exceção e sem direitos legais, não podemos deixar de nos referir a Giorgio Agamben,<sup>38</sup> na medida em que aborda mundo onde os indivíduos vivem em estado de insurreição, resistência, em uma terra de ninguém, entre a ordem jurídica e a civil. E particularmente sobre o estado de exceção Agamben traz presente, em outra obra sua,<sup>39</sup> o conceito de uma dupla exceção, uma dupla exclusão, em que o homem se encontra preso e está exposto. O caráter do *sacer* (sacrificado) não se origina do caráter da ordem constituída, sua origem remonta muito mais a um período de vida pré-social, um fragmento da vida primitiva dos povos indo-europeus. Um homem que está fora do tempo, entre o marginal e o sagrado. Para Agamben o homem-lobo é o sem-paz, para os antigos germânicos aquele que tirava a paz da comunidade, e, portanto podia ser morto por qualquer um sem que isto se caracterizasse como homicídio.

Homens sacrificáveis, que habitam ambos os mundos sem pertencer a nenhum, o homem-lobo ou lobisomem, um mito medieval, quando o que resta é o banimento. Os movimentos de exclusão podiam chegar ao extremo, como, por exemplo, mediante a retirada de tudo que podia caracterizar um homem, tornando-o um animal passível de ser sacrificado. Estes lobisomens andarilhos, os *vargr*, lobos sagrados e intocáveis, vagam hoje também intocáveis, agora pelos amplos espaços dos hospitais psiquiátricos, ou em uma rua da cidade, uma vida nua, destituída de valores e direitos. Mesmo assim eles resistiram e resistem a tudo, Bispo já era idoso quando foi descoberto; Manoel Luiz e Luiz Guides, idosos ambos, resistem em uma afirmação constante

---

<sup>38</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

<sup>39</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Nosso tempo é propício aos bodes expiatórios, conforme o autor – sejam eles políticos que fazem de suas vidas privadas uma confusão, criminosos que se esgueiram nas ruas e nos bairros perigosos ou “estrangeiros entre nós”.

Ainda sobre a exclusão, Moacir dos Anjos,<sup>40</sup> diretor do Museu de Arte Moderna do Recife, em uma análise sobre as desigualdades, agora artísticas, aponta mecanismos de reação, de adaptação de culturas não-hegemônicas ante forças que procuram anular suas diferenças. Para tanto criam elas suas próprias formas de discursos, discursos locais, com articulações que não têm saída a não ser acompanhar o fluxo global, quando não há chances das diferenças mostrarem o quanto podem ampliar e enriquecer o próprio sistema.

Para melhor compreensão destas articulações o autor lembra que a homogeneização, apesar de trazer à luz a questão das diferenças, cria paradoxos que, ao serem articulados, provocam respostas e reações, as quais, por sua vez, nos levam a discutir os locais das artes, os artistas e suas obras, e, especialmente em nosso caso, o manicômio, local de exceção como espaço de criação artística, oportunizando uma visibilidade destas diferenças.

O que distingue uma cultura local não são mais sentimentos de clausura, de afastamento ou de origem, mas as formas específicas pelas quais ela se posiciona e estabelece relações com o outro. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural move-se do âmbito do que parece ser territorializado para um campo aberto que é constante (re)invenção. Muitas culturas locais, ao se reinventarem, o fazem em relação ao global, como refere Featherstone.<sup>41</sup> Elas necessitam de uma posição relacional, evidentemente criada por redes de comunicação, ou melhor, por uma negociação, também referida por Homi Bhabha, como a “negociação da diversidade”. O contato com o que é diferente produz um caráter multicultural nas sociedades atuais. As desigualdades nessa negociação fazem surgir zonas de contato, nas quais encontramos desde um genuíno interesse por essas desigualdades até a redução delas ao exótico.

---

<sup>40</sup> ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>41</sup> FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da cultura*. São Paulo: Nobel/SESC, 1997.

Produzem-se zonas de tensões e conflitos culturais, que procuram diluir a diferença em um contexto de exotismo. Assim a análise da negociação entre sistemas simbólicos distintos faz com que conceitos precisem ser constantemente reformulados diante das frequentes reformulações hegemônicas. A mestiçagem, pertencente ao repertório da antropologia, e o hibridismo, oriundo da biologia, são parte integrante das negociações, permanecendo como testemunhas de uma relação que denuncia as impurezas entre culturas e provocando exclusões e inclusões simbólicas baseadas em discursos de solidariedade.

Deparamo-nos com caminhos de difíceis trajetórias, é como se estivéssemos na contramão ao contextualizarmos nossos artistas e suas questões locais. Nesta linha de pensamento, Moacir dos Anjos aponta o sincretismo como uma posição que considera a diferença nas relações culturais, que mantêm suas características e seus próprios termos. O sincretismo como uma forma de participação é, para quem se encontra em uma posição subordinada aos poderes hegemônicos, um meio de negociação quando se tem como argumentação a subversão dos significados do senso comum. Em nosso caso tratar-se-ia de desenvolver relações de diálogos entre as artes marginais, a diferença cultural e a desrazão, com o mundo das artes e da cultura oficial.

Continuando este enfoque, encontramos em Icleia Cattani,<sup>42</sup> estudiosa da teoria e crítica da arte, uma reflexão sobre o quanto as produções brasileiras são resultado de cruzamentos e encruzilhadas de sentidos, e sobre como as diferenças surgem quando parece haver somente semelhanças. A autora ressalta ainda que, a escolha de Arthur Bispo do Rosário para representar o Brasil na 46ª Bienal de Veneza, em 1995, foi uma maneira de mostrar o quanto lidamos com adversidades como povo. Bispo do Rosário, negro e pobre, com sua pujante arte bruta, com uma produção artística oriunda de um asilo psiquiátrico, seria o melhor exemplo deste fenômeno. O artista não era originário do sistema oficial das artes, mas vinha das artes dos manicômios, onde assumiu cruzamentos de significados marginais e delirantes. Uma arte com um movimento próprio, sem intenção de se constituir

---

<sup>42</sup> CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.



como arte, em que se mantém a diferença artística, evidenciando múltiplas fontes, como o delírio, a pobreza e a reclusão, processos de um estado bruto.

Estas artes adversas geram incertezas e contradições, e mesmo que se pensem globalmente, as ações locais mantêm conceitos e formas próprias, criando nós e tramas que elegem a diferença como princípio enriquecedor e fundante. Portanto:

Pensar na multiplicidade [...] nas diferenças, nos hibridismos e mestiçagens, nas migrações, tanto de homens quanto de conceitos e formas, nos cruzamentos em que as problemáticas se roçam sem se tocarem, mas dos quais saem modificadas. Um olhar atento aos processos de instauração das obras, ou seja, suas poéticas, capaz de vislumbrar nas suas lógicas internas o que as faz distintas e únicas, e não apenas, pálidas cópias de outras, mais conhecidas, realizadas nos lugares desenvolvidos.<sup>43</sup>

Em se tratando de arte marginal, Cattani descreve várias modalidades, em primeiro lugar aquela que é elaborada consciente dos processos perversos da exclusão ou, como falamos anteriormente, da neutralização criada pela globalização. Obras desconhecidas e não reconhecidas, assim, vivem à margem, mesmo que seus autores não tenham consciência disto. A eles, na verdade, pouco importa se a obra é marginal ou não, o que importa é o estabelecimento de uma relação com as mesmas e o usufruto destas produções.

Icleia Cattani lembra o quanto a América do Sul situa-se à margem da cultura mundial e o quanto estamos lidando com a margem das margens ao trazer a público obras de artistas psicóticos e deficientes mentais, em processos artísticos que operam como a revelação de suas singularidades. Neles encontramos a manufatura ainda artesanal e lógicas criadoras diferentes, desde a constituição dos ateliês. Por fim, os resultados não são tão diversos daqueles obtidos pela arte reconhecida. A diferença se dá mais em função dos locais onde estas obras instauram seus processos esquecidos e apartados do sistema. Ao procurarmos formas para a inserção social destas obras, tratamos de buscar sua despatologização, com um outro olhar, junto a estes criadores de outros significados artísticos.

---

<sup>43</sup> CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 39.

O que são, afinal, lugares de arte? Pensamos em lugares de representações de imagens, abertos a possibilidades, reunidos, interagindo como uma colagem dos aspectos físicos, sociais, culturais e subjetivos em que se instaura a obra. Lugares afetivos, utópicos, e simbólicos onde o artista dialoga com sua produção, consciente ou inconscientemente. Artistas loucos ou não instaurando o lugar de uma poética diferente. Vemos o quanto os ateliês de arte a que nos referimos anteriormente interagem de forma ampla com a diferença. Para além dos poderes que ali interferem, estes ateliês permitem ações inclusivas, com possibilidades de uma expressão criativa, como um valor em si. A criatividade remete à sua capacidade única de lidar com o caos.

E com o propósito de manter uma negociação, buscamos o tema do mundo contemporâneo permeado de incertezas, de instabilidades e de processos, quando o inesperado, a surpresa e o insólito são capturados em imagens, tanto em fotografia como em vídeos, definindo o mundo da arte enquanto expressão que, a nosso ver, reflete muito sobre o momento que vivemos. E seguindo este rastro chegamos ao hospício, por sua própria natureza insólita, tanto em sua construção física como ideológica. Se as normas e as instituições estão perdendo seu poder, sobram muitas dúvidas, as incertezas terminam gerando uma busca por novas soluções. A sociedade constituída, com seus riscos e contradições, é, ao mesmo tempo, dona de uma liberdade surpreendente de experimentação.

Lukács,<sup>44</sup> como historiador e filósofo, discute o fim da Era Moderna, um período de aproximadamente 500 anos, como o momento em que se tem uma melhor consciência das três eras históricas: a Antiga, a Média e a Moderna, é claro, consideradas sob a perspectiva da cultura ocidental. Em seu ensaio, o autor aponta um mundo que agoniza, mas renunciando à noção de término total, defende uma passagem que não é o fim, mas o acréscimo de novos refinamentos. Processos, pensamentos e reflexões sobre o momento, proliferam com enfoques sobrepostos, assim vemos que a luta do novo sobre o velho se repete e repete, em um processo aparentemente circular, sem retornar ao mesmo. A Era Moderna foi um período em que a razão passou a predominar, como a formação das ideias de

---

<sup>44</sup> LUKÁCS, John. *O Fim de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

civilização/barbarismo/cultura/primitivismo. O termo “primitivo” aparecia na Inglaterra, por volta de 1540, com o significado de pessoa “atrás”, atrás no tempo e no espaço, “atrasado”, opondo-se à noção de “progresso”, que significava avançar à frente.

Segundo Lukács, depois de 1600 o termo "civilização" havia se transformado em antônimo de barbarismo e primitivismo. O Dicionário de Oxford de 1601 dizia que civilizar é retirar da rudeza, educar para a civilidade. Mas com toda esta aspiração à razão, a civilização ocidental não poupou guerras e extermínios, exemplificando como o projeto civilizador não se desenvolveu sem a irracionalidade e a barbárie. Afinal, como impedi-la ou evitá-la?

Lembremos que, durante o século XVII, surgia a figura do louco social, apartado em complexos asilares, descritos por Foucault na *História da Loucura*. Hoje se sabe que o primitivo recalcado, segundo Freud, permanece ativo através do inconsciente. Mas a partir da segunda metade do século XIX e do século XX, surgia um novo conceito de cultura, já desvinculado do aspecto “civil” (obediência, busca do homogêneo). Pensadores e intelectuais principalmente alemães, como Norbert Elias, afirmavam o quanto a definição de cultura (produção material e intelectual, como hábitos e crenças de um povo) é mais importante do que a definição de civilização. O século XIX, marcado por invenções, sobrepôs a ideia de progresso às luzes das ideias, muito cultuadas a partir do Iluminismo, desde o século XVIII:

No fim do século XIX e começo do século XX, aumentou o número de pensadores que, direta ou indiretamente, começaram a questionar esse tipo de otimismo progressista... Agora se tratava de escritores diferentes como Nietzsche, Valéry e Spengler, que tentaram cada qual à sua maneira, lembrar [...] os sintomas do declínio e da falibilidade última da civilização ocidental – de cuja história a Era Moderna fazia parte, é claro.<sup>45</sup>

À conquista da vida privada na Era Moderna, com o surgimento da casa burguesa, seguiu-se a separação dos locais públicos e privados. Esta conquista distinguia a sociedade civilizada daquela dos povos bárbaros ou primitivos. O reconhecimento de uma interioridade refletiu-se também no linguajar e no

---

<sup>45</sup> LUKÁCS, John. *O Fim de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 15-16.

pensamento da época, fundamentando a formação dos direitos legais e políticos, como a noção de cidadania, especialmente a partir de Revolução Francesa. E à medida que a constituição dos direitos individuais acontecia para alguns, outros os perdiam, o direito de uns justificava o não direito de outros. Legalmente, com a instituição da loucura, indivíduos perderem suas cidadanias, seus direitos negados são tutelados pelo poder da clínica, articulando o saber médico com as práticas de internamento e com instâncias sociais. Para Foucault, trata-se da ação sobre o corpo, do adestramento do gesto, da regulação do comportamento, da hierarquização, enfim, de fatores que favoreceram o aparecimento do homem como figura singular, permitindo que o poder disciplinar constitua-se sobre ele. O nascimento do hospício, no século XVII, produz o louco como doente mental, individualizado, quando antes ele integrava o subconjunto de uma população mais ampla e não muito definida, configurando-se como a desrazão.

Atualmente, muito se fala que o mundo é uma localidade. Isto se confirma não só pela imagem do planeta visto da Lua, mas também pela sensação de fragilidade de nossos ecossistemas, e pela possibilidade de destruição em massa da vida. Mesmo assim, uma cultura local é percebida como uma particularidade, e faz referência a um espaço limitado, no qual os indivíduos vivem seu cotidiano, habitual e repetitivo. Vemos que o conceito de cultura local é essencialmente relacional, isto é, os seus limites em torno de um espaço dependem do traçado de outras localidades, e as questões sobre fronteiras passam por uma dimensão extremamente relativa, as imagens de "nós" e "eles" acontecem, sobretudo, pela exclusão dos que estão fora dos territórios estabelecidos. Não podemos mais ignorar o pertencimento de redes de interdependência entre pessoas, resultado do efeito global. Os indivíduos ao mesmo tempo mantêm-se em disputa, seus espaços se relativizam, e o que é "nós" e "eles"? "Dentro" e "fora"? Este fato evidencia o paradoxo dos tempos atuais, entendido como uma desterritorialização das narrativas locais, que submergem aos discursos homogeneizantes totalitários:

É nesse sentido que as fronteiras das culturas locais são vistas como algo que se tornou mais permeável e difícil de se manter, a

ponto de alguns chegarem até mesmo a afirmar que em todo lugar, tudo é o mesmo que em todos os lugares.<sup>46</sup>

E apresentada a situação, pretendemos, com o reconhecimento da desrazão em sua diferença mais radical, discutir os efeitos da cultura dominante em relação aos movimentos periféricos e suas culturas singulares. Mas sabemos que o desmantelamento dos limites de fronteiras culturais e sua relatividade não lhes garantem o reconhecimento.

Para Featherstone, o processo de globalização e as relações entre os Estados já ocorriam no período de 1880 a 1920, quando as nações foram levadas a configurarem-se mais rigidamente com uma estrutura global. Esta organização era caracterizada por uma nostalgia com relação ao passado e intenso nacionalismo. Surgem, assim, os Estados-Nações, que tentam eliminar símbolos, cerimônias e diferenças regionais. Em decorrência começam a ser implantados os mega-eventos, feiras mundiais, jogos olímpicos, copas do mundo, comemorações das famílias reais. Hoje, temos ainda eventos no cenário da moda e festivais de filmes e da propaganda. Nas artes, os salões de arte locais passam a conviver com as bienais internacionais.

Uma segunda fase da globalização ocorreu na década de 60 do século XX, associada por comentaristas ao pós-modernismo, como uma reação à identidade coletiva que se constituía sem considerar as abordagens pluralistas das diversidades. Os Estudos Culturais surgem neste período na Inglaterra, com Stuart Hall,<sup>47</sup> enfatizando a luta contínua e desigual das culturas dominantes, no sentido de desorganizar as culturas populares. Na verdade, não podemos falar de culturas populares autênticas e autônomas, pois elas se constituem como em um jogo de forças entre o encapsulamento nas culturas dominantes e a manutenção da autonomia. Não podemos esquecer como a vida cultural tem sido transformada pelas vozes das margens. Segundo Hall, a cultura marginal, embora permaneça periférica, nunca foi tão produtiva, não se trata de uma simples abertura de espaços

---

<sup>46</sup> FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da cultura*. São Paulo: Nobel/SESC, 1997. p. 132.

<sup>47</sup> HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003.

e fronteiras, mas o resultado de políticas culturais da diferença, e da produção de novos sujeitos no cenário político cultural.

Os espaços de vida passaram a ser influenciados de forma vertiginosa, produzindo sensações de desorientação. Tais espaços resgatam o “sentido de um lugar perdido”. Formas culturais passadas e lembranças coletivas, isto nos leva a uma discussão da loucura cotidiana como transgressão do sistema, ao mesmo tempo produtora de uma cultura periférica e local. Featherstone<sup>48</sup> afirmou, em São Paulo, que o processo de globalização produz uma aguçada visão periférica, com o embaralhamento do tempo e do espaço em um processo delirante, em que culturas globais e locais necessitam de relações entre si e da permeabilidade que se consegue obter entre elas. Assim, a cultura da exclusão pode ser permeada e atravessada por conceitos que a relativizem em sua ação igualitária, criando possibilidades de outros discursos, aquilo a que chamamos de terceira cultura, um espaço de confluência do discurso, de uma interação de sentido que pontua a sociedade contemporânea e a cultura urbana em particular. O convívio multicultural não evita desafios múltiplos, talvez irresolúveis. Segundo Featherstone, para se traçar um quadro de comunhão local-global é preciso novas competências culturais, étnicas e de classe, é preciso questionar a ideia de lugar e de território, substituindo-as por seus discursos e locais de inserção.

O conceito de pós-moderno seu apelo em parte ao fato de pretender realçar as mudanças das práticas culturais cotidianas, e torna-se mais óbvia a possibilidade de se rotular como “pós-modernas” experiências antes consideradas pouco importantes. É aqui também que nos deparamos com o problema de uma definição adequada de pós-modernismo, que compete com uma grande multiplicação de noções como “perda de sentido do passado histórico”, “cultura esquizóide”, “substituição da realidade por imagens”, “simulações” e “modernismo tardio”.

Mesmo assim, ainda existe o sentimento de que o pós-modernismo prossegue por seu próprio esforço, juntamente com as mudanças na esfera cultural, quando o modernismo já apontava outro olhar para aquilo que era marginal. Tanto

---

<sup>48</sup> Em sua participação no 5º Congresso Mundial de Lazer, promoção SESC/ São Paulo, em 2006.

Osório Cesar como Nise da Silveira colocaram holofotes sobre a desrazão, passados quase um século, suas vozes ainda clamam por serem ouvidas. Da pesquisa acadêmica, aos discursos da diferença, no nosso caso a desrazão, ainda necessitamos de vozes que rompam com suas trajetórias silenciosas, junto a suas produções artísticas. Por trás de frases como: "Todos nós estamos no quintal uns dos outros", consequência do processo de globalização diante da ausência de limites, de finitude, e da rapidez da informação, a descoberta de que existem histórias plurais e particulares abala a noção de que o mundo é uma localidade, e os vizinhos necessitam de uma relação de escuta. Muitas vezes são relegados ao isolamento, quando reportamo-nos aos asilos de reclusão de loucos. Mas há o alerta de que, se não forem de alguma maneira inseridos em um discurso maior, que preserve suas singularidades, sua contribuição ao conhecimento da arte e da loucura, tendem a se perder, eliminados por forças utilitaristas de nossa cultura atual.

É interessante lembrar que a cultura, ao incluir todo legado humano, aponta uma atitude inclusiva. Quando se refere a todos, este legado é representado pelo ambiente feito pelo homem, à sua intervenção na natureza, incluindo a si mesmo, mais que um fenômeno biológico. Deparamo-nos com pessoas que não consideradas capazes de ter autonomia, que são tuteladas e dependentes de instituições, sejam familiares, como no caso de Manoel Luiz, ou públicas, como no caso de Luiz Guides e Bispo do Rosário. E continuando a discutir sobre o consenso, sabemos que os antropólogos têm concordado quanto ao fato de a cultura estar relacionada também a ações e ideias, e não somente a artefatos, que indivíduos de uma determinada tradição aprendem e compartilham, podendo ser estudada como fenômeno histórico, regional e psicológico, com ênfase no comportamento e hábito. Enquanto na concepção antropológica a cultura é um fenômeno plural e também relativo, o mundo apresenta diferentes culturas, cada uma delas valiosa em si mesma. Em nosso caso, a diferença de que tratamos não é entre culturas, mas aquela que desafia uma mesma cultura, buscando inserção e reconhecimento enquanto cultura da diferença, diferença que surge nos espaços "entre", espaços possíveis, onde significados e valores, perdidos na vida cotidiana, são interpretados de forma inapropriada.

Ao pensarmos a cultura como enunciação da diferença, chegamos ao tema de nossa proposta, objetivando lidar com a desrazão, um corpo sensível que, com sua poética, transcende limitações. Esta enunciação produz um terceiro lugar, em si irrepresentável, até que os mesmos signos possam ser traduzidos, re-historizados e lidos em seus próprios termos. São processos que testemunham forças desiguais e irregulares de representação cultural, como perspectivas dos discursos de minorias dentro de suas territorialidades. Emergentes de um terceiro lugar, como um momento de pausa, um intervalo em que surgem ambivalências, códigos, e impurezas, híbrido com movimentos flutuantes e instáveis. Este é o lugar ou o local onde as culturas da diferença são criadas, definidas e reforçadas. As questões que discutem o local da cultura até agora estudadas têm sido necessárias para que pensemos nossa pesquisa quanto à arte de uma cultura em trânsito, em virtude das produções de nossos artistas transitarem além muros.

Entreabrimos o círculo para a apresentação de nossos artistas Arthur Bispo do Rosário, Manoel Luiz Rosa e Luiz Guides, buscando índices que demarcam este meio de trânsito, com limites ou membranas retráteis e zonas intermediárias. Nosso estudo procura pelos índices da margem, que remetem às linhas que Bispo do Rosário desfiava para bordar; os milhares de papéis colados de Manoel Luiz e as inumeráveis retículas em guaches de Luiz Guides. As obras de nossos artistas são o resultado também de seus meios, com seus indicadores como marcas registradas. Trata-se de uma diferença rítmica, com a qual criam uma narrativa local e singular. Em Bispo do Rosário, a cultura própria se expressa em seus escritos, seus bordados e em suas instalações, mantendo uma coerência com sua arte e sua intenção devocional. Já Manoel Luiz narra sua trajetória relacional com o mundo através de um corpo que se multiplica com as vivências de um cotidiano. Guides, por meio de seus labirínticos processos, nos narra a repetição do ser, em sua necessidade de ser, em se repetir sempre, e sempre diferentemente, uma variação que o singulariza como artista, em um constante vir a ser.

Podemos chamar de arte essa necessidade? Tal é a questão que constatamos junto aos nossos artistas, que não conseguem se afastar de seu fazer criativo. Estes lugares de encontros e de aproximações, de arte e vida, atraem conceitos a princípio divergentes, mas que se estabelecem pela sua diferença, de



modo que a arte questionante sobre a arte e a loucura afirma um inconsciente produtivo.

### 3.1 TRAJETÓRIAS DA DESRAZÃO

Mesmo com os discursos culturais anunciando a derrocada das fronteiras nos campos sociais e artísticos, mantêm-se uma das mais extremas fronteiras da diferença, a loucura, que, por sua condição marginal, pede que se vá ao seu encontro, em uma delicada trajetória. Na busca pela desrazão e suas produções artísticas, tesouros camuflados exigem que os descolemos, que os arranquemos do senso comum, transpondo os limites da discriminação, para que sejam vistos realmente, sem as sombras e os véus do conformismo e da indiferença. Ao nos aproximarmos destas obras, lidamos com a exigência de delicadeza, aliada à rudeza bruta de seus criadores, que nos captura por um encantamento que apenas acontece quando desarmamos nosso olhar conectado ao senso comum, por uma via incomum, esta outra via, o caminho da desrazão.

Para tanto, recorremos à psicanalista argentina Maria Cristina Melgar,<sup>49</sup> que fala sobre o silenciado da imagem, movimentado pelo impacto estético que se ancora nos fantasmas, no caos e na desordem. Lembra que, para Freud, o delírio seria uma nova criação, uma expressão de rebelião do Ego contra os padrões da cultura. As fragmentações, as pulsões, os traumas e o irrepresentável desafiam as teorias clínicas, por fazerem parte da paixão do homem por criar conceitos:

El psicoanálisis del arte, la experiencia analítica con el arte, permite percibir la riqueza de enigmas que yacen en los puntos menos decifrables y más atrapantes de la obra... La identificación estética con lo indescifrable despierta entonces la escena fantasmática, la representación del misterio...<sup>50</sup>

Magia, arte e loucura são referidas por Melgar como inseparáveis desde a alvorada dos tempos, em diferentes graus. Quando a expressão artística é da ordem da desrazão, temos uma polifonia de elementos, interagindo ao mesmo

---

<sup>49</sup> MELGAR, Maria Cristina. *Arte y Locura*. Buenos Aires: Ed. Lumen, 2000.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 58.

tempo: o primitivo, o ingênuo e também o numinoso (aspecto irracional e indescritível do sagrado). Considerando os elementos que compõem este polifônico universo artístico da desrazão, Mário Perniola<sup>51</sup> traz contribuições pertinentes quando questiona as relações entre o sagrado e o profano, ao referir-se a um espaço "entre", um lugar denominado pelo autor de marginal, que espera para ser ocupado. Como é possível encontrar no profano, no mundo da arte, a presença do sagrado irreligioso (desvinculado das instituições religiosas)?

Já Maria Amélia Bulhões aponta respostas importantes para esta questão, como o fato de o artista, independentemente de ter ou não a intenção de representar os elementos do sagrado em sua obra, em uma leitura do seu processo e de signos poder indicar tal caminho, que talvez estivesse acontecendo à revelia:

Tão envolto em incógnitas como sua expressividade nas artes visuais, que hoje pode pensar a relação arte/sagrado em uma dimensão não teológica. Neste momento da pesquisa, esta via de trabalho ainda está emergente, como um ângulo que pode ser descuidado sob pena de fechamento e redução das possibilidades interpretativas.<sup>52</sup>

Mike King<sup>53</sup> traz questões relativas ao modernismo e ao tema do sagrado, afirmando, de modo semelhante à Maria Amélia, que este pode não se mostrar através das imagens convencionais religiosas, e sim de um modo abstrato. O autor afirma que no século vinte desenvolveram-se várias formas alternativas de arte e espiritualidade. Ele relembra motivos e métodos evocados nas artes visuais, por exemplo: a pintura *Espiral*, de Johannes Itten (1966), e o *Quebra-mar*, de Smithson (1938-73), motivado por um mito local, na busca pela espiral imaginária e subterrânea. Segundo a crença de povos indígenas, habitantes do lugar, uma espiral subterrânea alimentaria as águas do lago, (fig. 24). Motivos de espirais encontramos repetidas e repetidas vezes nas pinturas de Luiz Guides.

---

<sup>51</sup> PERNIOLA, Mário. Mais-que-sagrado mais-que-profano. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997. p. 15-39. (Coleção Visualidade)

<sup>52</sup> BULHÕES, Maria Amélia. Arte Contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997. p. 52. (Coleção Visualidade)

<sup>53</sup> KING, Mike. Concerning the spiritual in twentieth-century art and science. *Leonardo*, London, v. 31, n. 1, p. 21-31, 1998.



Johannes Itten. Smithsonian Art Museum. 1966.



Robert Smithson. Quebra-mar espiral. 1969-70. Basalto, cristais de sal e areia. Grande lago salgado, Utah. Fonte: Rosalind Krauss.

Figura 24.

Quando o sagrado, a arte e a desrazão se encontram, a repetição não é sintoma, menos ainda patologia, mas ação criativa, conforme Deleuze. Através dos geometrismos expressos por nossos artistas, a repetição é criativa, não é involuntária nem relacionada a lesões subcorticais, nem se deve a degenerência, mas remete a uma ideia de poesia, sempre excessiva. Assim, a obra de Bispo do Rosário é de uma intencionalidade excessiva, muito explícita e contundente, mesmo sem nunca apresentar elementos religiosos convencionais. Segue o cotidiano, um mundo em miniatura, um mundo bordado, e se houve falências ou danos físicos, o desejo do artista não foi impedido de se manifestar e de apresentar esse mesmo mundo à Virgem Maria.

Marc Le Bot,<sup>54</sup> em seu artigo, conclui que o pensamento religioso instituído pretende revelar o segredo, o enigma. Além disso, as artes possuem uma outra atitude, que não é a da revelação, mas a da ação. A arte, deste modo, é um pensamento irreligioso do sagrado. Le Bot menciona ainda que o sagrado excede as categorias do espaço e do tempo, e a arte, hoje, parece ser mesmo este excesso.

Ainda nesta linha de pensamento, Carl Einstein,<sup>55</sup> historiador e crítico de arte, traz sua contribuição ao fazer a leitura da obra de André Masson, em que

<sup>54</sup> LE BOT, Marc. L'art et le sacré. *Colóquio-Artes*, Lisboa, n. 100, p. 38, 1994.

<sup>55</sup> EINSTEIN, Carl. *André Masson, étude ethnologique*. Paris: Documents n. 2, mai 1929. p. 5.

descreve o processo inconsciente como processo artístico. Nesta leitura artística o autor discute e articula processos relativos à arte, psicologia, sagrado e esquizofrenia. Ao articular estes conceitos, explicita o delírio alucinatório como integrante do processo criativo, o que nos interessa muito, uma vez que buscamos estabelecer essas relações com as obras de nossos artistas. O autor reporta ao imaginário, lembrando que as forças alucinatórias abrem uma brecha na ordem do automático e estabelecem relações não causais na realidade. A realidade é, então rompida, sacudida em seus conceitos conhecidos. Lembramos ainda que, quando as forças do sagrado agiam junto à imaginação, governavam com poder autônomo. Estas forças, que o autor denomina alucinatórias, quebravam convicções antes integradas, e a partir a distância entre sujeito e objeto, como uma espécie de infecção, provocam as telas de Masson. O autor alinhava arte e loucura como transgressão no processo artístico, que ousa além das fronteiras, em lugares inimagináveis. Este processo é melhor descrito pelo próprio autor:

É assim que eu gostaria de interpretar os homens peixes, nos pássaros agonizantes e os animais nas pinturas de Masson. Estes animais são identificações nas quais se projetam a morte, para que não sejamos mortos. É este exercício, este treinamento estático que foi provocado por Masson à perfeição. Projeção pela qual se podem ligar formas opostas em uma só função. Às vezes a rapidez da alucinação é tal, que ele utiliza unicamente linhas. E para evitar ser destruído pelo dinamismo de suas alucinações em outros quadros as formas encontram uma ordem tectônica. Mas queremos definir os quadros como contrações psicológicas, não só analisar as formas, ao curso das quais a rapidez alucinatória encontra-se forçada a perseverar.<sup>56</sup>

A trajetória da desrazão, desde a Grécia antiga, transitava entre a sabedoria e a loucura, haja vista as palavras tortuosas dos oráculos. A loucura divina, segundo Peter Pal Pélbart,<sup>57</sup> subdividia-se em quatro espécies, cada uma correspondendo a divindades específicas: a loucura profética a Apolo, a loucura ritual a Dionísio, a loucura poética às Musas, e a loucura erótica a Afrodite. Platão, segundo o autor, privilegiava a boa loucura, um efeito divino. Procuramos entender estas categorias como a expressão das diversas modalidades da experiência do insensato na Grécia antiga. Valemo-nos, de uma investigação na desrazão, quando

---

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> PÉLBART, Peter Pal. *Da Clausura do fora ao fora da clausura, loucura e desrazão*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

o divino e o delírio eram referidos por uma única palavra, a chamada *mania*, associada por Platão à arte divinatória, ou o delírio *mantikê*, que na sua origem correspondia tanto ao divinatório, como ao delírio. Segundo Pélbart, seria preferível o delírio sagrado do que o bom senso humano:

É o que se depreende do comentário de Platão em relação ao fato de que os dons divinatórios da pitonisa só ocorrem em estado de possessão. Em seus momentos lúcidos elas praticam somente coisas sem importância, ou nada fazem.<sup>58</sup>

A mania reunia em uma mesma situação a exaltação delirante da pitonisa, o ardor sem medida das bacantes, a extravagância de um possesso, a inspiração poética, o amor e a desordem causada por doença do corpo. Se, portanto, não há elementos para desvendar o horizonte comum da mania, talvez eles nos bastem para tentar a direção inversa. Ou seja, ao invés de buscar um mínimo denominador comum capaz de reduzir essas expressões, multifacetadas do diferente a um sentido único e a nós familiar, por que não abri-las para sua diversidade máxima, ainda que nem sempre as nuances entre elas sejam coerentes?

Importa aqui a seguinte constatação: as múltiplas formas do desatino grego foram experimentadas no seu tempo em um misto de proximidade e distância, que nosso tempo atual aboliu e inverteu. Proximidade porque a loucura habita a vizinhança do homem e de seu discurso, ao mesmo tempo, porém, temos uma distância sem mediação possível, em relação ao sujeito, a estranheza da mensagem que ela porta. Assim, vemos que a estranheza não é a do homem com sua loucura, já que não estabeleceu relação com ela. E, retomando Foucault, vemos que a desrazão não seria contraditória à razão, seria necessário pensar o insensato em uma outra relação, não mais na forma de uma contradição.

A desrazão, em sua expressão, é incomoda, seja no aspecto artístico ou não. A loucura, que se manifesta explodindo por brechas impossíveis de serem contidas, assume o lugar de uma poética que permeia diferentes intensidades, como nos casos das chamadas Artes Ingênuas ou *Naïve*, cuja denominação origina-se da palavra latina *nativus*, que significa inato e natural. Desde o século XVIII, na

---

<sup>58</sup> Ibidem, p. 41.

luta contra o rococó cortesão, a palavra *naïf* tornou-se a essência do que era inocente e ingênuo. Seu sentido, hoje, também remete às produções do inconsciente, entendidas como simplórias e marginais, que não são reconhecidas oficialmente como arte, uma vez que apresentam gosto pela narração e uma descrição detalhada, em que se nota a certeza absoluta de que o mundo é tal como o pintam. Apesar da variedade de temas, paisagens, cenas de sonhos, surgem ainda temas mitológicos e visões bíblicas, presentes na pintura do artista *naïf* Waldomiro de Deus. Nascido em 1944, na cidade de Itajibá, Bahia (fig. 24), Waldomiro não se esquiva do contato direto com o público, pelo contrário, interage, dentro do princípio de que Deus fala por intermédio de suas telas, explicando as vozes divinas que ouve como uma espécie de visão que tem quando está orando:

Elevo meu pensamento para Deus e as vozes aparecem... Os mistérios de Deus não têm sete cabeças. O importante é que consigo, graças a Ele, dizer palavras que tocam as pessoas.<sup>59</sup>

Artistas que se dizem inspirados pelo sagrado, como o próprio Waldomiro, entendem sua obra como resultado de forças divinas, dando destaque aos conteúdos inconscientes, ao falar sobre seus processos. Submetem-se também às complementaridades do profano e do sagrado, em uma relação de disputa que ocorre ao longo do processo civilizatório.

---

<sup>59</sup> DEUS, Waldomiro de, apud D'AMBROSIO, Oscar. *Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf* Waldomiro de Deus. São Paulo: Unesp, 1999. p. 145-154.



Figura 25. Waldomiro de Deus. *Flor Ensanguentada*. 200 x 250 cm. Óleo s/ tela. 1977. Pinacoteca Municipal de São Bernardo do Campo. Fonte: Oscar D'Ambrósio.

A diferença, em nosso caso a desrazão, tem em sua trajetória fatos marcantes, como o rompimento das amarras, dos calabouços de hospícios franceses por Auguste Pinel, no século XIX. Já na década de 60 do século XX a loucura sai dos muros para buscar seu lugar na desrazão. Muito contribuiu para isso o movimento antimanicomial e o conseqüente desmanche dos manicômios. Reportamo-nos agora a Michel Foucault,<sup>60</sup> que, de forma contundente e aguda, revisita o drama da loucura. A partir do século XVIII a loucura é entendida como uma doença do cérebro que impediria o homem de agir como os outros, ditos normais. A desrazão, então enclausurada, passa a cumprir com seu novo papel, o do louco, do outro, da exceção. O louco passa a ser evidente, notório e enclausurado, em um jogo de comparações exteriores, sob o olhar social. A diferença em sua exterioridade agora é visível e para ele passa a haver endereço certo, os asilos.

Guattari,<sup>61</sup> ao criticar a psicanálise pela sua fixação patológica no pequeno teatro familiar, propõe no lugar do inconsciente familiar um inconsciente

<sup>60</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 63.

<sup>61</sup> Cf. GUATTARI, Felix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

produtivo, onde estão presentes todas as instâncias sociais, culturais, ecológicas, que intervêm na produção da subjetividade. São ideias que servem como um apoio ao entendimento do que pode a desrazão. A substituição da ideia do inconsciente enquanto depositário do recalque e do trauma pela ideia de uma usina produtora coloca a questão da loucura e da arte em outro patamar, considerando as produções da desrazão como resultado que nem sempre coincide com o processo catártico. Vemos na obra de nossos artistas uma produção do inconsciente, que é quase uma usina de vitalidade artística. Sobre as relações entre arte e psicanálise, Anton Ehrenzweig,<sup>62</sup> em seus estudos, privilegia a ação do inconsciente nos processos criativos, afirmando que estes agem de maneira essencialmente “polifônica” (termo referente ao som de uma orquestra, cujo efeito final se obtém a partir dos diferentes instrumentos que soam ao mesmo tempo, superpostos) e não apenas em uma única linha coerente de ação. Diz ainda que se, por um lado, o pensamento consciente é focado, por outro é também altamente diferenciado, e quanto mais penetramos na imaginação e na fantasia, tanto mais essa orientação única do pensamento se ramifica em direções ilimitadas, fazendo com que pareça caótico. Trata-se de uma percepção sincrética e indiferenciada, mas que se articula, sob outra ordem, àquela do inconsciente, Quem cria é capaz de alternar entre os modos conscientes e inconscientes de pensamento.

O psicótico não-criador sucumbe às tensões entre os modos conscientes e inconscientes, sem poder integrar estas divergências, isto é, sucumbe ao verdadeiro caos, o caos catastrófico, assim denominado por Ehrenzweig. Nas doenças mentais, o conteúdo indiferenciado do inconsciente causa perturbação no pensamento discursivo e focado da consciência, passando a dominar a razão e sucumbindo ao que costumeiramente chamamos de caos:

Em contraste com a doença, o trabalho criador consegue coordenar os resultados entre inconsciente e consciente e assim deixa a descoberto a ordem oculta do inconsciente. O trabalho clínico pouco sabe como funciona a sublimação criadora, porque ele se limita a interpretar e traduzir o conteúdo da fantasia.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> EHRENZWEIG, Anton. *A Ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 20.



As funções inconscientes dominam e fragmentam a sensibilidade da superfície consciente. O autor cita como exemplo a arte moderna, resultante de um ataque à razão pelo não-razoável – o desastre só é evitado pela mente criadora. O artista pode se envolver com o não-razoável, devido ao transcurso de uma ordem oculta (o trabalho de criação inconsciente) cujo caos aparente abriga relações estéticas. O conceito clássico de processo primário não articula o tempo e o espaço da maneira como os conhecemos. Sem estrutura, permite que todos os limites se fundam em uma livre e caótica mistura de formas, deixando em aberto opções contraditórias e revelando uma percepção não diferenciada, não analítica em seu funcionamento, sempre de modo indireto.

Quando Erasmo de Rotterdam, em 1508, apresentava a voz da loucura, também o fazia a favor dos processos da desrazão:

Digam de mim o que quiserem (pois não ignoro como a Loucura é difamada todos os dias, mesmo pelos que são os mais loucos), sou eu, por minhas influências divinas, que espalho a alegria sobre os deuses e sobre os homens.<sup>64</sup>

Com esta louca visão o autor insere ou revela a loucura cotidiana nas paixões, nas aventuras, impulsionando descobertas e criações. Sua pergunta crucial nos torna mais humildes: o que seria de uma vida de desilusões e desventuras se fossemos supridos com um ímpeto vital irracional e incoerente? E segue o relato sobre as múltiplas origens desta tão nobre senhora, que nascida na terra dos encantos teve por madrinhas ninfas como:

Mete, a Embriaguez, filha de Baco, e a Ignorância, filha de Pã, suas amas-de-leite, e seu séquito de seguidores descritos assim: Não reconheceis a Volúpia, por suas guirlandas, suas coroas de rosas, e pelas essências deliciosas com que se perfuma? Não notais a que passeia a toda a volta seus olhares imprudentes e incertos? É a Demência.<sup>65</sup>

Ao desenvolvermos temas sobre arte, buscamos o ponto de inflexão em que a loucura não é psicose, mas uma das formas por meio das quais o homem dá

---

<sup>64</sup> ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003. p.17-18.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 11.

vida ao perdido e à falta. Mário Pedrosa<sup>66</sup> remete aos fatos históricos, lembrando que, antes das alucinações medievais generalizadas, os loucos eram tratados com respeito e reconhecidos como pessoas sagradas. O homem antigo e o medieval não distinguiam o normal do anormal. Mesmo entre os profetas, através das leituras que nos chegam, é difícil distinguir os sãos dos não sãos. A Bíblia fala que Saul sofria de abatimentos regulares, com tendências suicidas e homicidas. As civilizações antigas respeitavam os devaneios da loucura sagrada, os êxtases dos profetas e poetas integravam suas culturas. Na Renascença, surge a Nau dos Insensatos. Segundo Foucault, tratava-se de um estranho barco que deslizava entre os calmos rios da Renânia nos canais da Bélgica. Para o autor, Bosch, em sua pintura *Nau dos Insensatos*, utilizou a simbologia do navio que conduzia as almas ao porto celestial. Na imagem aparece um barco que carrega monges, freiras e camponeses, misturando a Igreja e a sociedade laica com a figura do bobo, que do alto satirizava a moral e os costumes da época:

Fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, o passageiro da passagem.<sup>67</sup>

Naquele tempo os insanos eram aqueles que apresentavam comportamento estranho aos padrões sociais estabelecidos, incluindo loucos e deficientes... Tinham vida errante, e eram expulsos das cidades para que se perdessem nos campos, ou então eram entregues aos mercadores e peregrinos; outras vezes eram colocados em barcos para viagens errantes (fig. 26). Fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: acorrentado à própria encruzilhada, é o passageiro por excelência, o passageiro da passagem. No teatro, como nas cortes, apareceram personagens como o louco, o simplório, o idiota ou bobo, que denunciavam as verdades ao rei, pois, somente eles tinham o direito de expressá-las. Estas figuras consideradas absurdas eram, ao mesmo tempo, donas de um

---

<sup>66</sup> PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. (Ótília Arantes org.) São Paulo: Edusp, 1996.

<sup>67</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 35.

saber, um difícil saber, fechado, inacessível e inocente, do qual o homem dito são só pode captar os fragmentos, “mas o louco o carrega inteiro em uma esfera intacta... o que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível”.<sup>68</sup>



Figura 26. Hieronymus Bosch. *A Nau dos insensatos*. Óleo s/ madeira, 33 x 58 cm. 1490-1500. Museu do Louvre. Paris.  
Fonte: Trewin Copplestone.

Não havia mais lugar para a desrazão, apenas para a loucura, assim a desrazão é silenciada e considerada uma ameaça, e é sobre este silêncio que a *História da Loucura*, de Foucault, também se desenrola, recuperando seus atores e

<sup>68</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 35.

suas obras, entre filósofos, escritores, artistas, e poetas. Enquanto a desrazão seria afetiva, atemporal e imaginária, a loucura passou para trás das grades, protegida, temporal e social. Enfim, a história da desrazão, até o Renascimento, esteve impregnada de superstições, de uma poética, e da própria irracionalidade da loucura. Mas isto terminou na idade clássica, com os “grandes enclausuramentos”, quando a desrazão foi controlada pelo confinamento em colônias e complexos asilares, chegando ao século XIX como uma prática médica, com a legitimidade de seus internamentos. Esta legitimidade inspirou autores e ensaístas, como é o caso de Machado de Assis,<sup>69</sup> em seu conto *O Alienista*, na figura do Dr. Simão Bacamarte. O médico alienista, após enclausurar mais da metade da população de Itaguaí, anuncia que os loucos da Casa Verde seriam postos na rua, e que o normal e exemplar seria o desequilíbrio das faculdades mentais.

As imagens da loucura e da desrazão construídas por Machado terminam por inverter a ordem estabelecida, quando o juiz, o boticário e o padre são enclausurados. Vê-se que o autor abordou o tema através de uma crítica exemplar, feita com sabor de ironia, tanto aos modismos da época quanto ao tratamento das enfermidades mentais. É a multiplicidade de sentidos diferentes das alternativas lógicas, que mesmo assim compartilham significados emocionais contraditórios e paradoxais. Este princípio encontra-se na obra *Interpretação dos Sonhos* (1900), de Freud, que fundamentou a compreensão do imaginário na doença mental e da própria esquizofrenia. O retorno do debate sobre a desrazão, após o silêncio estabelecido pela ditadura militar no Brasil, nos anos 60, se deve à descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário. Artista recluso por cinquenta anos na Colônia Juliano Moreira, sua produção recebe visibilidade e adquire o *status* de arte. Um dos fatores que, com certeza, propiciou seu reconhecimento junto a críticos de arte, entre eles Frederico Moraes, foi a incrível sincronicidade entre suas *assemblages*, objetos e instalações, e a produção da arte contemporânea. Pode-se imaginar qual seria o olhar que sua arte receberia sem estas relações estabelecidas, principalmente com a obra de Marcel Duchamp. Não devemos deixar de referir que sua produção artística estabelece relações com os conceitos limites da loucura, do sagrado, do delírio e da arte. Limites articulados entre si, e marginais ante a cultura

---

<sup>69</sup> ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ocidental, como a louca arte, a arte sagrada, e o delírio criativo. Tais questões nos preocupam e nos ocupam desde nossa pesquisa anterior, e agora se alimentam das obras e dos artistas em foco.

Tratar das questões que abordam a loucura já é, em si mesmo, uma diferença radical frente às expectativas de normalidade estabelecidas por nossa cultura ocidental. A loucura insere-se apenas nos locais a ela destinados. Falar da loucura como diferença nos remete aos diferentes e aos diferentes locais que os constituem, mantidos apartados frente à ameaça de invadir a dita paz da sociedade ocidental. Tais lugares são constituídos com a função de promover a reclusão e a sua cura, ainda que hoje se questione o que é estar curado ou ser normal. Surge a possibilidade de abrir o pensamento ao desatino, sem por isso sucumbir à loucura. A nosso ver estes modos vão estabelecendo uma imersão na loucura, um mergulho na desrazão, e o que poderia ser um deixar-se contaminar pelas cores, formas, gestos e atitudes de nossos artistas, pois de outra maneira não seria possível nos referirmos a suas produções e trajetórias. Trata-se de se deixar contaminar também pelos lugares que os acolhem, os ateliês que frequentam, lugares que permitem reciclar os conceitos da loucura, quando lançamos mão de um texto não necessariamente clínico/psicanalítico, mas situado entre a arte e a loucura, apto a estabelecer nichos de inclusão. Pélbart analisa esta dicotomia do seguinte modo:

[...] certas modalidades culturais poderiam ajudar-nos nesse sentido, já que tornaram viável uma relação não-clínica com o intertexto que entremeia o texto da loucura... A questão é: será possível resgatar a dimensão desarrazoada da loucura, - isto é, certos traços de pensamento, de experiência, de obra, de silêncio, de inconduta... Nem ontologia da loucura, nem reflexão clínica a respeito, mas um questionamento a partir da distância que separa essas duas possibilidades.<sup>70</sup>

Escrever entre a clínica e a poética é criar um lugar de discussão, uma discussão que não exclui a clínica, menos ainda a cultura e a sociedade. Pélbart lembra bem que o asilo se estrutura nos pilares da moral, e ao impor um tratamento moral, tornava-se uma questão mais social do que médica:

---

<sup>70</sup> PELBART, Peter Pal. *Da Clausura do fora ao fora da clausura, loucura e desrazão*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 16.

O silêncio institucional (que esvaziasse por si só os delírios, tornando-os literalmente “sem efeito”), o julgamento perpétuo (a vigilância e a punição interiorizariam a culpa e a consciência da loucura), a ridicularização da loucura (que Foucault chamou de “reconhecimento pelo espelho”, em que se convocava a loucura de um para julgar absurda a do outro, e assim invalidar ambas) e, finalmente, a autoridade do médico, peça chave do dispositivo. O espaço asilar deveria ser uma cidade perfeita, transparente, racional e moral, em que a loucura pudesse ao mesmo tempo aparecer e ser abolida.<sup>71</sup>

A partir destes preceitos, onde a racionalidade exerce sua força e contenção de controle, há implicações na relação da razão, da loucura e da desrazão. Conforme Pélbat convivem lado a lado uma personalidade de vigília e objetiva, aquela que o louco compartilha com os ditos sãos e uma personalidade de sonho desperto. Para isto basta lembrar os momentos em que Bispo se trancafiava na cela forte, dizendo que ia se transformar: ele passava dias sem falar com ninguém, permanecia em silêncio, até que um colega ia verificar se a transformação já havia terminado. Bispo só abria a porta quando decidia que sua transformação estava concluída, assumindo o controle de suas crises, tanto é que descartava a medicação que lhe era imposta. Trata-se de fragmentos de uma relação com o mundo quando não temos como dimensionar sua totalidade, fragmentos ressaltados em sua vigília. E assim o paradoxo do sujeito desperto e do sujeito onírico está na sua simultaneidade, não conseguindo sair deste desdobramento em que se encontra. Não se trata de contradições, como dois lados diferentes na mesma pessoa, mas de duas pessoas na mesma individualidade, logo, esta cisão na totalidade termina por gerar duas totalidades conflitantes.

O filósofo não pensou o louco como uma entidade monstruosa e excepcional. Pensou-o como um ser humano racional em conflito consigo mesmo, em confronto com sua própria desordem. Em nossas reflexões sobre a desrazão, vemos que se trata de um momento significativo, da expressão do espírito humano em que o homem procura se reconhecer, da luta por uma subjetividade e pela conquista de autonomia. Enfim, a desrazão traz uma dimensão humana, sem o caráter sagrado e trágico como os gregos antigos a ela atribuíam – eles viam na verdade a desrazão, um saber que difere da razão, mas que não necessariamente é

---

<sup>71</sup> Ibidem, p. 45-46.

contraditório em relação a ela. Mais conhecida como mania desde a Grécia antiga, a desrazão na Renascença vai perdendo sua dimensão humana, para conter em si toda transgressão social. A loucura é classificada, vigiada, julgada e punida. Assim Foucault conclui a denúncia explicitada na *História da loucura: a desrazão é silenciada com a institucionalização da loucura*.

### 3.2 A DESRAZÃO ENQUANTO DIFERENÇA

A desrazão enquanto diferença e suas implicações artísticas encontram lugar nas ideias de Mário Pedrosa, crítico de arte, mediante uma abordagem que a validou, desde os ateliês de Nise da Silveira, assim como nas ideias do artista e pensador Jean Dubuffet, resultantes de sua busca pelos processos inconscientes artísticos por ele denominados de Arte Bruta.

Mário Pedrosa<sup>72</sup> defendia que uma obra artística fala por si mesma, através de suas formas impregnadas de emoções: “As qualidades fisionômicas do todo não existem só num rosto. Mas também na figura geométrica, num quadro, em todo objeto fenomênico fora e dentro da arte”.<sup>73</sup> Os objetos, as paisagens e as cenas, para as crianças, para os povos primitivos, para os artistas e para os alienados, não são apenas imaginados, mas vivenciados, como se tivessem vida própria. O selvagem, dizia, quando pensa, está vendo a imagem, vivendo um sentimento global. Um mundo corporificado e primitivo, como o dos poetas e dos visionários. Como exemplo aponta Camões, que via literalmente figuras nos montes do Cabo da Boa Esperança. Tais figuras caracterizam-se com uma fisionomia como também uma paisagem, em certa passagens dos Lusíadas:

O monte fala tão feio e expressivo que sua voz arrepia as carnes e os cabelos, termina revelando sua identidade: - Eu sou aquele oculto e grande cabo a que chamais vós outros Tormentório.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 149.

<sup>74</sup> CAMÕES, Luís apud PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 56.

E ilustrando ainda esta questão, buscamos aqueles artistas que se entregam ao mundo da criação, como Pancetti, que manifesta claramente o momento de uma insanidade produtiva no bilhete deixado na porta de seu ateliê (fig. 30). Encontramos outro exemplo deste fato, quando Sigmund Freud, tomado por uma licença poética, em uma carta a um amigo, na qual fala sobre o aumento do nível do Danúbio, dando vida ao rio que atravessa Viena:

O Danúbio está crescendo vigorosamente desde há alguns dias e a cada hora que passa se espera uma inundação. Não é certo que esteja ele pensando seriamente nisso, mas ao contrário, parece querer pensar melhor e voltar gradualmente ao seu calmo leito...<sup>75</sup>

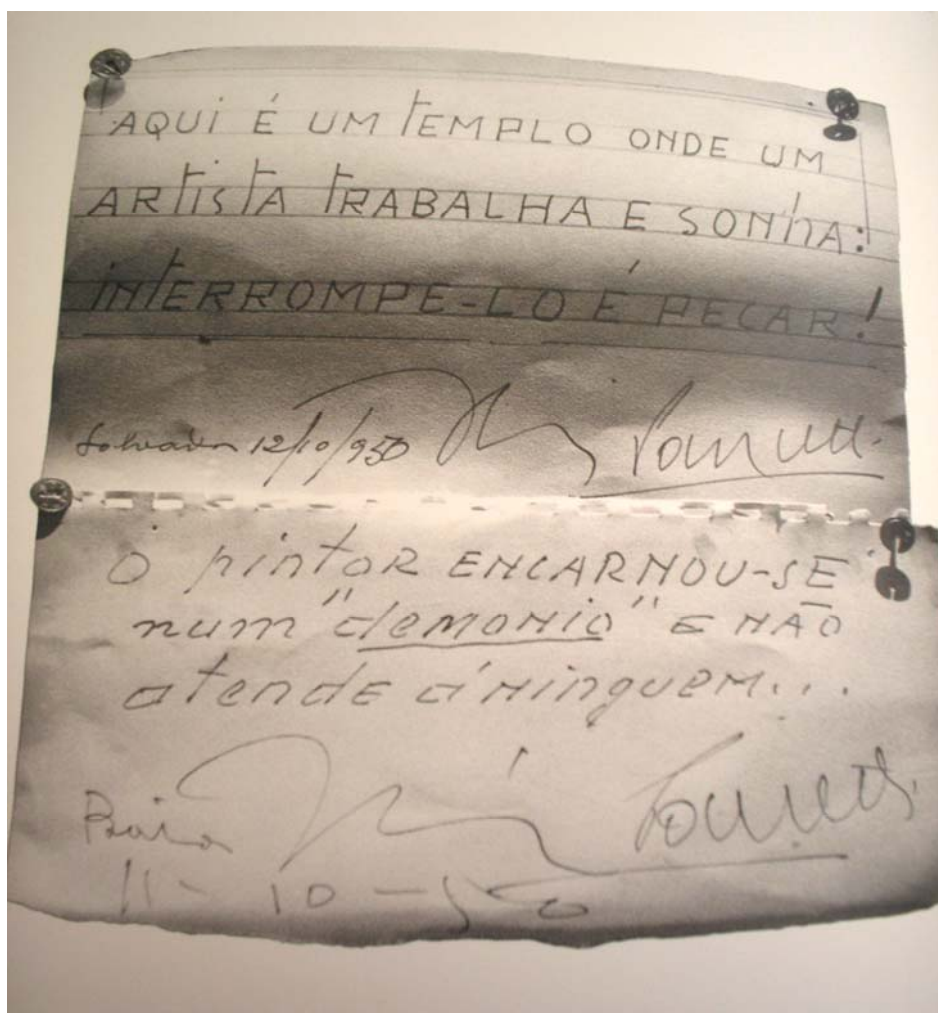


Figura 30. Recado de José Pancetti, 11-01-1950, Salvador. Fonte: Catálogo Odorico Tavares, *a minha casa baiana, sonhos e desejos de um colecionador*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

<sup>75</sup> FREUD, Sigmund. *Correspondência de amor e outras cartas (1873-1939)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



Bispo do Rosário, por sua vez, vestia sua obra, como o “fardão” por ele denominado e bordado. Sua arte estava viva, pois não aceitava separar-se dela de modo algum, não admitia afastar-se de nenhum objeto, e foi somente depois de uma difícil negociação que permitiu sua primeira exposição. Estava envolvido e cercado por sua arte, uma segunda pele, senão a própria pele, como na imagem em que está vestido a caráter (fig. 31), posando na frente do protetor de suas obras, por ele confeccionado e do qual diariamente removia a poeira.

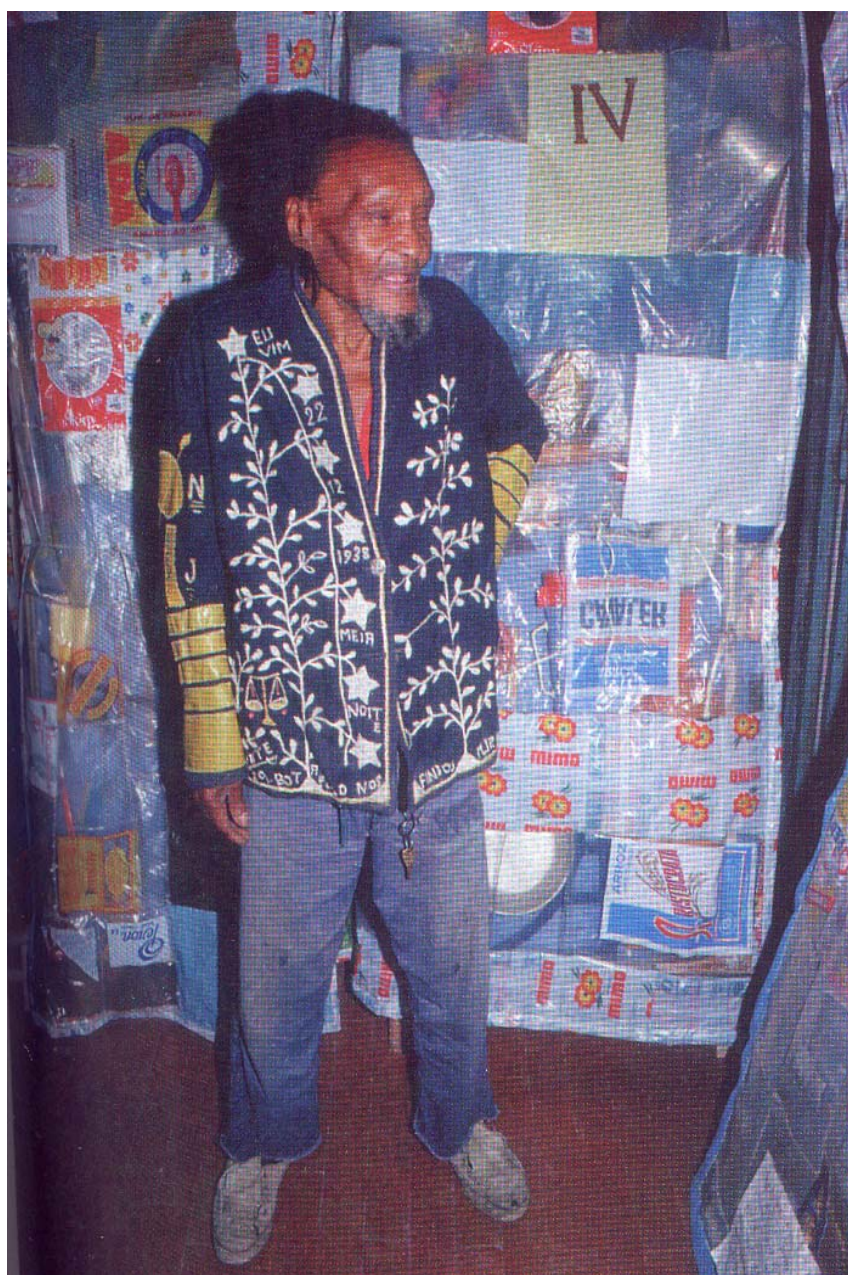


Figura 31. Arthur Bispo do Rosário vestido com o Fardão e ao fundo a proteção de plástico para seus trabalhos. Fonte: Luciana Hidalgo.

Pedrosa comentava que, diante desses quadros e desenhos, não era apenas o público vulgar que estranhava, a perplexidade se apoderava de um círculo estreito de apreciadores e conhecedores das artes nos meios cultos. Dizendo que o mundo alargou-se até as Américas, África e confins da Ásia, acrescentava que o inconsciente foi descoberto como um novo e ilimitado continente:

Como novo e ilimitado continente, mais misterioso ainda e mais rico que o americano, o Inconsciente é descoberto. O racionalismo mecânico, e seu fruto peco, o intelectualismo abstrato, recebem um golpe mortal.[...] o mecanismo subjetivo dessa atividade, *antes* da obra realizada.<sup>76</sup>

Os atos aparentemente sem importância, que são praticados automaticamente, gestos inconsequentes, distrações, enganos, garatujas, deitadas no papel sem pensar, fazem parte de uma descoberta além do significado formal, expresso nas ações e palavras, quando se borram os limites que a atividade normal da consciência não cessa de traçar. Artistas esquizofrênicos são envolvidos em um isolamento intransponível, são personalidades dissociadas que não distinguem suas sensações das imagens do ambiente. Pedrosa afirmava que, nas obras, notava-se a ausência de uma *resistência formal*, o que para ele seria um fator que diferenciava estas artes de uma arte patológica. O autor chamava esses artistas subjetivos de Artistas Virgens, cuja motivação estaria na vida inconsciente. Com uma pintura que fala uma nova linguagem, estabelecem novas possibilidades de contato, principalmente nas regiões onde a palavra falada não pode penetrar.

Pedrosa não fazia diferença entre a natureza das obras de artistas enfermos ou consagrados, dizia que uma pessoa enferma mentalmente é “bastante normal” do ponto de vista da imaginação. O apelo criador e imaginativo não desaparece, ao contrário, muitas vezes pode se intensificar, tornando-se mais urgente, uma necessidade vital. Seria este um meio em que os doentes mentais podem confiar, para obter uma comunicação com o mundo. A descoberta do inconsciente revela-nos manifestações, que ocorrem, por sua vez, também na apreciação de uma obra de arte, quando somos enlevados por um Giorgone, ou

---

<sup>76</sup> Conferência pronunciada por ocasião do encerramento da exposição de pintura organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros na ABI, em 31 de março de 1947. In: PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia (Org.). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 43.

imobilizados por uma escultura de Bernini, por suas qualidades intrínsecas. Todo o segredo que a obra exerce sobre o espectador é único, suas formas têm o poder de nos afetar, de constituir um campo sensível. Quando buscamos as obras de nossos artistas, é primeiramente a sensação de deixar-nos impactar e arrebatado por elas que procuramos; depois disso é que passamos a discorrer sobre elas, com um olhar desfocado de conceitos limitantes.

Arthur Danto, filósofo e crítico de arte, fala sobre os múltiplos caminhos da arte na contemporaneidade quando propõe uma crítica não excludente, onde cada obra possa ser tratada em seus próprios termos, referências e significados. E na colheita por significados a partir da diferença, da desrazão, novamente Mário Pedrosa surpreende por sua imersão e compreensão deste universo ao afirmar que os doentes mentais veem tudo simultaneamente, por dentro e por fora, deixando-se levar facilmente por uma “atitude estética”, e que aqueles que se revelam artistas realizam obras admiráveis.

Assim, vemos que nem todos os doentes mentais se revelam com produções artísticas, segundo Pedrosa, mas podem se beneficiar em muito com as vivências artísticas, conforme Nise da Silveira. Mas o que faz as produções dos doentes mentais serem reconhecidos como arte, quando muitos autores afirmam que não lhes falta potencial? A busca por esta resposta nos leva a considerar seus próprios processos, pois nem todos conseguem demonstrar um desenvolvimento estético durante a ordenação particular do próprio caos. Muitos se exercitam com traços, linhas e cores, demonstrando um processo aparentemente estático, mas que não deixa de ser uma necessidade vital. Quando observamos a Oficina de Criatividade do Hospital São Pedro, seus frequentadores quase sempre estavam aflitos para entrar antes do horário, e ficavam parados na porta do pátio, alguns perguntando várias vezes, para quem passasse por lá, se seria possível entrar logo. E quando a porta abria, aparentemente se acalmavam.

Dentre as manifestações artísticas examinadas até o momento, temos na Arte Bruta a única manifestação que apresenta uma autoria, por ironia ou não, uma autoria de um artista oriundo do mundo da arte e da cultura, Jean Dubuffet. Sobre sua trajetória há depoimentos, escritos e pinturas que endossam a desrazão como

manifestação artística. Mas a força de seu discurso reside na questão social marginal e suas relações com as artes. Aos quarenta e dois anos, não tendo a obrigação de vender seus trabalhos, Dubuffet destruiu toda a sua produção e decidiu romper com o que chamava de "cultura asfixiante", procurando inspiração nas artes das ruas.

Dubuffet<sup>77</sup> desejava atrair a atenção do público para o mundo cotidiano. Posicionando-se categoricamente contra a arte "cultivada", a que se aprende nas escolas ou nos museus, ele ataca a sociedade burguesa de consumo e quer demonstrar que aquilo que o homem considera como feio pode esconder maravilhas infinitas. Segundo Dubuffet, a arte é feita apenas de embriaguez e loucura. Para denunciar o caráter seletivo e repressivo da cultura oficial, ele criou em 1945 o conceito de arte bruta, uma arte espontânea e inventiva que se recusa a todo e qualquer efeito de harmonia e beleza, tendo como autores pessoas obscuras, estranhas ao meio artístico profissional. É neles que se inspira, em uma glorificação ao banal. Ora figurativas, ora abstratas, suas pinturas de forma pura, em cores audaciosas e de uma deliberada falta de habilidade, lembram as realizações dos doentes mentais e das crianças, mas seu estilo nem por isso é menos elaborado.

Trabalhava com grande liberdade técnica e com paixão pela matéria. "A arte deve nascer do material e da ferramenta". Também compunha estranhas paisagens, de sua invenção, celebrando o solo ao salpicar suas telas com asfalto e ferrugem, triturando areia e restos de esponjas, colando asas de borboletas ou Isorel (material isolante) sobre papel triturado ou amassado, pranchas ou telas pintadas a óleo. Pintava *graffitis* com incisões profundas em uma massa informal, buscando sua inspiração na matéria sem nobreza, renovando-se constantemente.

O artista joga com a inabilidade, o rabisco, a matéria bruta. Em 1948, com o escritor surrealista André Breton e o pintor espanhol Antoni Tàpies, funda a *Compagnie de l'Art Brut*, que reúne obras de artistas marginais. É um escândalo pretender abrir o mundo da arte às crianças e aos excluídos da sociedade. "Todo mundo é pintor. Pintar é como falar ou caminhar. É tão natural ao ser humano

---

<sup>77</sup> THÉVOZ, Michel; MELGAR, Maria Cristina; GOMARA, Eugenio et alli. Arte Brut, las orígenes de la creación. *Revista argentina de Arte e Psicanálise*, Buenos Aires, n. 1, jul. 1991. p. 1-119.

rabiscar, sobre qualquer superfície ao alcance da mão, borrar algumas imagens, quanto é falar", acredita Dubuffet. A obra a seguir faz parte da fase *Paris-Circus* (fig. 32).



Figura 32. Jean Dubuffet. *La vision tisserande*. Série *Théâtres de la memoire*, 1976. Coleção M. et J. Levy, Lausanne. Fonte: Maria Cristina Melgar.

Dubuffet pesquisa e reúne estes trabalhos na década de 1940, valendo-se do seu contato próximo com escritores, artistas e psiquiatras. Nestas criações marginalizadas, podia-se perceber, segundo Dubuffet, "o ato artístico completamente puro e cru, reinventado na totalidade de todas as suas fases pelo seu autor, agindo apenas segundo seus impulsos".<sup>78</sup> Em 1951, a companhia é dissolvida e a coleção muda-se temporariamente para os Estados Unidos. Na década de 1960, já de volta a Paris, a *Compagnie de l'Art Brut* é refundada e torna-se um centro de pesquisa, organizando publicações sobre os artistas e promovendo exposições itinerantes. Na década de 1970, a coleção é doada à cidade de

<sup>78</sup> Cf. *Fondation Dubuffet. son oeuvre et fondation*. Disponível em: <http://www.dubuffetfondation.com/actuset.htm>. Acesso em: 30 abr. 2005.

*Lausanne* e em 1975 foi construída a sua fundação, que ainda hoje pode ser visitada, em *Périgny-sur-Yerres*, na região parisiense. Já a sua coleção de arte bruta, composta de obras de artistas autodidatas, compreende cerca de mil desenhos, pinturas, objetos e esculturas e pode ser visitada desde 1976 no castelo de *Beaulieu*, em *Lausanne*, na Suíça.

O Museu de Arte Bruta de Lausanne e sua extraordinária coleção reúne obras que "fogem às convenções culturais assim como às tendências sociais", produzidas por indivíduos que não receberam qualquer treinamento formal, mas tinham algo a expressar. Os artistas, em sua maioria portadores de transtornos mentais, mas também prisioneiros, indivíduos excêntricos ou marginalizados, produzem solitários e em silêncio sua obra, indiferentes à avaliação alheia. Dubuffet faleceu em maio de 1985, mas deixou um legado de valor inestimável. A coleção continua crescendo e hoje o museu conta com mais de 30.000 obras, além de promover exposições temporárias e organizar concertos, apresentações de teatro e dança. Pinturas, desenhos, e esculturas produzidas com os mais diversos materiais surpreendem pela beleza, inovação técnica e inspiração de seus criadores. Além disso, informações sobre "artistas brutos" de várias partes do mundo podem ser encontradas na recepção do museu, como livros em francês e alemão, especialmente sobre o artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário.

As ideias de Dubuffet, para Cordier,<sup>79</sup> seriam uma luta contra o olhar elaborado, favorecendo um mundo à mão. Para apreendê-lo, o artista conservava uma liberdade muscular do olho, sem a intervenção da consciência, que alteraria tudo o que tocasse e que, sobretudo, se opunha ao conhecimento das coisas, ao invés de estimulá-lo. Ele persistia em encontrar acessos e vias para os quais a consciência pouco contribuía. Nos seus trabalhos, o olhar reconquista a sua inocência e os seus deslumbramentos, extraindo, por sua vez, do universo das coisas o inesperado e o incomparável. Esta recusa das categorias ópticas tradicionais desenvolve uma visão selvagem. A arte abandona a sua função de reprodução do sistema, para se tornar um instrumento de confissão psicológica. A realidade utilitária é rejeitada em benefício da realidade poética, e esta é a imagem

---

<sup>79</sup> CORDIER, Daniel. *Les dessins de Jean Dubuffet*. Paris: Editions Ditis, 1960.

da memória e dos sonhos. Também a hierarquia é abandonada em detrimento das escalas da loucura e da imaginação. A obra de Dubuffet desagrega o mundo para fabricar um território da liberdade.

As obras, em suas concepções e em suas técnicas, são os mais livres possíveis de influências da tradição ou de contextos artísticos, os materiais são explorados através de um *savoir-faire* com princípios de figuração inéditos, invenções inusitadas e estranhas à linguagem artística instituída. E na maior parte dos casos estas características estilísticas se conjugam e se amplificam, o desvio favorece a expressão destes artistas em seu isolamento autista. Engajados em seu imaginário, estes criadores se isolam também do campo cultural. A obra, segundo Michel Thévoz, funciona para seus autores como um suporte alucinatório, lembrando aqui a análise de Carl Einstein em relação ao processo artístico de Masson. A loucura surge como tema, e processos criativos, imprevisíveis como um episódio psicótico, se articulam em uma lógica própria. Trata-se de uma arte bruta, inventada e processada em todas as suas fases por autores que seguem seus impulsos, apenas por este motivo e não por quaisquer outros vinculados à arte culta.

Em 1981, quando foi inaugurada, em São Paulo, a Bienal de Arte Incomum, evento artístico já descrito no primeiro capítulo, Jean Dubuffet apresentava seus objetivos no catálogo desta Bienal:

[...] a busca de obras que escapem o mais possível aos condicionamentos culturais e que partem de posturas de espírito verdadeiramente inéditas. Não fomos buscá-los nas escolas, mas entre os homens comuns, (...) a criação em seu estado mais puro, liberta de todos os compromissos que alternam os mecanismos nas produções profissionais.<sup>80</sup>

Após a morte de Dubuffet, surgiram movimentos artísticos pelo mundo, desenvolvidos a partir de suas ideias, como os *outsiders*, originalmente com a pretensão de expressar na língua inglesa o equivalente ao termo criado por Dubuffet, embora sua arte não abranja somente a Arte Bruta, mas trabalhos que a coleção de Lausanne não aceitaria, como, por exemplo, alguns da categoria *Naif*. A

---

<sup>80</sup> DUBUFFET, Jean apud ARTE INCOMUM. XVI BIENAL de São Paulo. Parque do Ibirapuera. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out.-dez. 1981.

arte do *outsider* não teve o benefício da Arte Bruta quanto aos direitos autorais, e sua definição tornou-se obscurecida pelo emprego errôneo desde sua introdução em 1972, nos Estados Unidos. Este termo, de maneira geral, é usado para quase todos os artistas não treinados ou ingênuos. Ela é virtualmente Bruta no espírito e no significado, e produzida por aqueles que não sabem nem seu nome, como Wolfli (interno psiquiátrico). Na França, hoje, *singulier* é como são conhecidos os artistas não exclusivamente autodidatas, os mais próximos dos herdeiros da Arte Bruta, agora chamados de *outsiders*.

São os artistas “nas margens”, essa área cinzenta de definição, similar, ou até mesmo a mesma a que Dubuffet tanto se dedicou. Surgiram, após a década de setenta, outras denominações artísticas para estas artes, tanto na França como nos Estados Unidos,<sup>81</sup> que buscam sobretudo atender uma necessidade de mercado e competitividade, principalmente inserindo-se junto às novas linguagens mais contemporâneas em arte, no caso do *singulier* Saulnier Blanche (fig. 33).



Figura 33. Benjamin Saulnier-Blanche. *Clowns tristes*. Acrílico s/ tela. 46 x 55 cm. 2006.  
Fonte: [www.galerieartsingulier.com](http://www.galerieartsingulier.com)

<sup>81</sup> Cf. ADAMS, Joe. *Questions & answers about folk art*. Disponível em: <http://www.americaohyes.com/index1.html>>. Acesso em: 22 fev. 2006.



Nestor Canclini<sup>82</sup> traz contribuições relevantes a este assunto quando questiona a organização da exposição *Les Singuliers de l'art*, de 1978, em Paris. Este evento reunia artistas chamados ingênuos ou populares, paisagistas e construtores de capelas e castelos pessoais como pintores e escultores, autodidatas, como Ferdinand Cheval, conhecido pelo público devido à divulgação de artistas e historiadores que valorizavam estas “obras estranhas no mundo da arte”.

Mas o que chamava a atenção do autor era o livro-catálogo, que diferentemente daqueles de outras exposições, apresentava cinco prólogos, como uma necessidade de explicar e prevenir o público ante as obras que seriam ali expostas. Em vez de tratar das especificidades dos artistas expostos, eles eram apresentados como expressionistas e surrealistas, devido à sua imaginação delirante, uma apropriação às avessas. Visionário e intuitivo, estes termos usados juntos, ou indiferentemente, podem incluir quase tudo, desde a arte tribal e a arte popular urbana do terceiro mundo. Em todos os tempos, nas mais diversas regiões do mundo, certas pessoas, desligadas de compromissos com regras e modelos determinados por sua cultura, criaram intuitivamente, fruto das manifestações do inconsciente.

Falar em Arte Bruta, bem como falar sobre a desrazão, nos remete às questões marginais nas artes, podendo coincidir ou não com a questão da loucura como reclusão e apartamento do social. Os depoimentos de Mario Pedrosa e de Jean Dubuffet, até agora, são os que mais se aproximam de um enfoque à desrazão em sua manifestação artística. "Solitária", "bruta", "popular" e "insana" são termos que, ao longo de nosso estudo, parecem esvaecerem-se ou fundirem-se uns aos outros. Esses caminhos artísticos expressam uma subjetividade em uma dimensão da diferença cultural, o estranho. Os termos se relativizam, as definições não mantêm mais suas fronteiras, estabelecendo um campo permeável de relações, revelando aspectos das artes nos mais variados formatos em que se constituem. A partir de agora nos aproximaremos novamente da produção artística de Manoel Luiz Rosa, trazendo questões que dialogam com a diferença em uma sociedade contemporânea.

---

<sup>82</sup> CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.2000.

### 3.3 MANOEL LUIZ ROSA E A CASA/CORPO EXPANDIDO

Manoel Luiz Rosa tem a característica de ser, dos três artistas, o único que se insere no universo da desrazão. Isto se deve ao fato de Manoel não ter sido submetido a uma vida manicomial, que o caracterizaria como louco, mudando radicalmente sua condição social. O estudo de sua trajetória é uma abordagem relativamente recente e o resultado de nossa pesquisa anterior em Artes Visuais.<sup>83</sup> A retomada deste estudo tem como meta estabelecer parâmetros em relação à produção artística de Luiz Guides e Bispo do Rosário, que, após terem recebido o diagnóstico psiquiátrico, foram inseridos no mundo da loucura. Assim, nossa proposta procura revelar o mundo da desrazão que não foi aprisionado nestes homens, mas que, manifestando-se em sua diferença, revelou-nos sua arte.

A trajetória de Manoel Luiz Rosa fala do corpo como sujeito, um corpo estranho que ocupa lugares como um arlequim, com as marcas de suas viagens pela cidade. Em seus depoimentos lembra-se de passear pela Praça da Matriz de Porto Alegre, descendo do Alto da Bronze até o Guaíba, de frequentar o bairro da Vila dos Comerciários, de assistir os concertos da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), sempre acompanhado da irmã e tutora. A construção do corpo como objeto é mais sutil nas cestas de frutas, bem como nas casas e prédios que compõem uma cidade sonhada. Um corpo colorido, multicolor, com imagens que sangram a folha e só não vão mais longe por falta de espaço. Um corpo que ocupa lugares físicos e lugares artísticos, que aparecem nas suas paisagens. Manoel Luiz Rosa faz parte da cultura da diferença, ou seja, uma cultura da desrazão, e é por isso que recorreremos ao tema do corpo como metáfora, discutido por Henri Pierre Jeudy.<sup>84</sup> Este corpo estranho suscita fantasias de atração e/ou repulsa. Ele pode ser idealizado como a expressão de uma beleza inacessível e rejeitado, provocando de forma imaginária a vertigem da alteridade. Simultaneamente, a aventura misteriosa dos sentidos. Como um corpo de um arlequim multifacetado, Manoel Luiz compõe um mosaico de imagens em sua produção artística. E com a cara que sorri, imagem

---

<sup>83</sup> Cf. WEINREB, Mara. *Imagem e desrazão: estudo da produção artística de Manoel Luiz Rosa (1961-2000)*. 2003. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

<sup>84</sup> JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

sugestiva de uma face, representada na cesta de frutas, a seguir (fig. 34), revelando uma expressão do corpo que nos parece ser motor e sentido de sua obra.



Figura 34. Manoel Luiz Rosa. Giz pastel e caneta hidrocor s/ papel. 47 x 67 cm. 1977. Fonte: Acervo CDE.

Ver de modo largo, inclusivo e questionador, onde os corpos diferentes possam ser participantes em um mundo de outros corpos, afinal não tão iguais. O corpo, como singularidade, para Spinoza<sup>85</sup> assume muitos estados, é o corpo físico que traduz a alma, o pensamento e seus afetos, não há estados e categorias mais privilegiados quando toda coisa é corpo e ideia, simultaneamente:

Desse modo, experiências sensoriais ou estéticas, afetações diretas do corpo, ainda que não exibam as características que atribuímos a fenômenos dotados de sentido, podem ter um importante lugar no processo de reconstrução ou transformação da experiência subjetiva.<sup>86</sup>

O corpo, na história da arte, seria um suporte artístico, e entre as sociedades primitivas, recebia sinais, escarificações, pinturas e tatuagens, ações que ressurgem nas *Performances* contemporâneas, onde retomam muitas vezes

<sup>85</sup> DELEUZE, Gilles. *Espinoza, Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 50.

estas antigas tradições. O corpo estranho é mediador, marca das culturas e de uma expressão estética (fig. 35). Aceitar o outro é saber apreciar sua cultura por meio das expressões singulares de seu corpo.



Esq. Mão humana e três figuras. 24cm de altura. Líbia. Pintura e frotage, s/d. Dir. Mão humana pintada com pontos. Rodésia, s/d. Fonte: Andréas Lommel.

Manoel Luiz Rosa. Sem título. Recorte e colagem sobre cartão. 27cm x 27cm, Década de 80. Fonte: Acervo CDE.

Figura 35

Este corpo físico andarilho nos emociona de modo similar ao *Arlequim o Rei da Lua*, de Michel Serres,<sup>87</sup> impregnado das marcas por onde andou. Arlequim logo adivinha a única saída para o ridículo da situação: basta tirar o casaco... Após muitas caretas e contorções inábeis, continua a se desvestir... Aparece outra roupa, uma nova túnica recamada, em seguida uma espécie de véu estriado... A sala explode cada vez mais surpreendida... É um casaco de arlequim. Composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados... Nenhuma peça se parece com qualquer outra. Assimilando as várias experiências vividas nas viagens, retorna mestiçado de novos gestos e novos hábitos que não se parecem; fundidos, no entanto, neles teremos a pele de arlequim. Manoel também nos põe em contato com seu processo de “pele de arlequim” nas suas andanças e percursos, nos remetendo aos cenários e aos personagens de um passado distante, mas muito presentes para ele. Buscamos os relatos das pessoas que conviveram e convivem com Manoel Luiz, para conhecer sua trajetória. Colaboraram familiares,

<sup>87</sup> SERRES, Michel. *O Terceiro instruído*. Lisboa: Piaget, 1990.

professores, colegas e funcionários do CDE. Dentre os depoimentos fornecidos, Marisa Silva, diretora da instituição daquele período, cedeu-nos suas impressões, que descrevem como surgiu a ideia da exposição de 1995, que homenageava Manoel Luiz Rosa, figura associada a um longo período da história da instituição.

Segundo Marisa,<sup>88</sup> nessa trajetória alguns equívocos foram cometidos; depois da exposição várias pessoas destacaram a obra de Manoel, declarando que ele poderia ultrapassar o espaço do CDE, como também ser objeto de estudo pelo valor temático e pela revelação que propiciava. Marisa lembra que muitos perguntaram como vivia Manoel e ele poderia sustentar-se com sua produção plástica. Essa pergunta poderia ter sido respondida pelos próprios professores. A indagação levantada por Marisa era saber se a riqueza da oportunidade que o CDE ofereceu a Manoel Luiz e se o que ele lhes deu como resposta não transcenderia o espaço da instituição. Mas como o objetivo principal não era o de formar ou preparar futuros artistas, havia toda uma preocupação em não dar ênfase aos aspectos técnicos e em não abordar as questões relativas à inserção no mercado das artes. Tratava-se de desenvolver processos que conduzissem ao desenvolvimento integral da pessoa, dentro e fora do CDE, tanto no campo das artes como no da psicologia.

Manoel Luiz Rosa nasceu no dia 21 de dezembro de 1947. É filho de Maria Gesilda da Silva Rosa e Manoel Pedro Rosa, já falecido. Têm três irmãs, Zuleika, Célia e Ivone, sendo que Zuleika da Rosa é sua tutora legal. Cresceu junto ao teatro São Pedro, um marco da cultura da cidade de Porto Alegre, onde o pai trabalhava como contínuo e zelador. Depois da morte do pai, em 1972, passou a residir com a mãe e as irmãs. Conta Zuleika que Manoel era uma criança muito ativa, corria e

---

<sup>88</sup> Depoimento de Marisa Silva: "Nunca consegui me aproximar muito dele, sua aparência física tranquila e observadora, seu modo de olhar provocavam em mim uma certa timidez, sua figura me fazia lembrar de pessoas queridas e frágeis, mas dotadas de uma força interior que os conduzia por caminhos que eu não havia ousado trilhar. Não ousava me aproximar de Manoel, entretanto contemplava com avidez sua produção plástica. Desde logo percebi que Manoel era uma pessoa especial e detentora de qualidades que talvez escapassem à minha capacidade de compreensão. Mesmo sem ter muitos elementos de natureza técnica, me foi possível contemplar com afeto e alegria o trabalho de Manoel. Mas voltando à exposição *Revivências – CDE 34 anos*: Bento Dallabona teve a ideia de dedicar o espaço central à obra de Manoel, nesse momento era diretora do CDE e a ideia da exposição foi encampada por todos nós professores". In: WEINREB, Mara. *Imagem e desrazão: estudo da produção artística de Manoel Luiz Rosa (1961-2000)*. 2003. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

brincava como todas as crianças, junto ao teatro havia uma grande paineira e também um pavilhão de madeira, onde funcionava primeiramente uma escola de balé. Depois foi inaugurada a sede do movimento de arte, a Escolinha de Arte do Brasil.<sup>89</sup> Chamada inicialmente de Casa da Paineira, passou a denominar-se CDE (Centro de Desenvolvimento da Expressão). Segundo Zuleika, Manoel sentava na escada do teatro e ficava olhando as crianças na escolinha. Era o ano de 1961, Manoel contava com quatorze anos. Seu interesse discreto chamou a atenção da diretora Lígia Dexheimer, que o convidou a frequentar as aulas da Escolinha. Desde então vem participando e trabalhando, sem nunca deixar de desenhar, imprimir ou modelar. Tudo começou, como Manoel mesmo descreve, com os desenhos que fazia no papelão das caixas de camisa do pai. Fazia pingos coloridos, repetidos, nos disse que queria treinar antes de entrar na Escolinha (desenho encontrado no seu acervo no CDE), e depois estes círculos coloridos transformam-se em manchas coloridas.

Lembra como começou a desenhar: “Ganhei lápis de cera da professora Lígia”.<sup>90</sup> E esta atitude denuncia uma intenção, um secreto ou impronunciável desejo de participação, que teve a parceria da professora, ao perceber o menino olhando através das vidraças da sala de aula. Eram seus exercícios diários, suas marcas iniciais, que depois se transformaram em manchas coloridas e geométricas ainda na década de 60, surgindo mais tarde, nos anos 70, como ladrilhos, telhados ou caminhos. Manoel passou, ao longo de quase vinte anos, pela orientação constante e acolhedora da arte-educadora Francisca Dallabona, nos ateliês de desenho e pintura e pela de Bento Dallabona no ateliê de xilogravura.

---

<sup>89</sup> Nome do movimento em Arte-Educação, criado pelo artista pernambucano Augusto Rodrigues, que acreditava na livre expressão, fundamentando-se principalmente no Expressionismo artístico e na Psicanálise de Freud. Augusto acreditava que a livre expressão podia trazer à tona processos criativos das crianças, em um ambiente de silêncio, com materiais artísticos à disposição, principalmente a guache e o papel. Este movimento, desde 1948, expandiu-se pelo território nacional, e professores de arte buscavam formação específica. Professores gaúchos foram fazer sua formação com Augusto, e ao retornarem criaram a Escolinha de Arte do Rio Grande do Sul, com três sedes: Porto Alegre, Pelotas e Passo Fundo. Atualmente estão em funcionamento as sedes do CDE de Porto Alegre e de Pelotas.

<sup>90</sup> Depoimento de Manoel Luiz Rosa, obtido em novembro de 2001.



Figura 36. Manoel Luiz Rosa. Guache s/papel. 39 x 49 cm, s/d. Acervo: CDE.

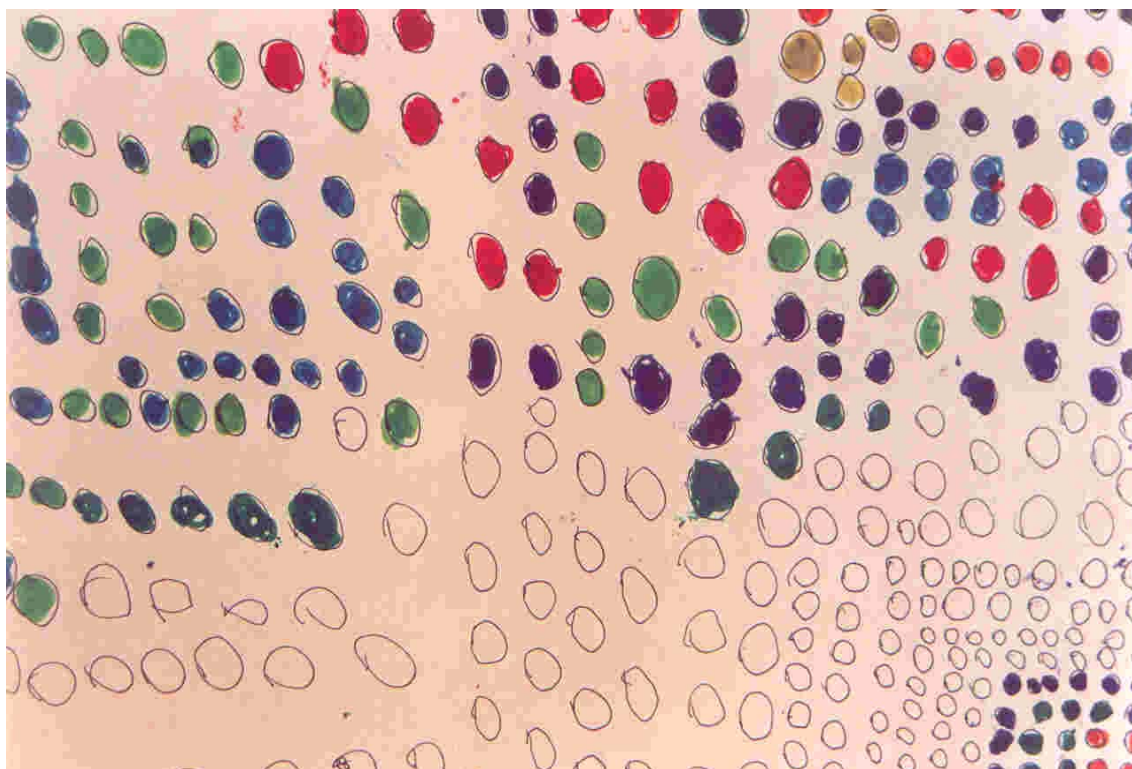


Figura 37. Manoel Luiz Rosa. Caneta hidrocor e giz de cera. 39 x 49 cm. Década de 60. Acervo: CDE

O encontro com sua produção foi uma experiência desafiadora e repleta de surpresas e emoções, pois víamos à nossa frente o próprio Manoel também nas paisagens que iniciam com as janelas se abrindo, ao descortinarem ambientes, pelo lado de dentro e pelo lado fora, ao mesmo tempo, figurativo e ao mesmo tempo abstrato. A janela aberta (fig. 38) e suspensa se atreve a separar dois ambientes, dois mundos, mas que também parece uni-los. As cores, como os azuis e violetas em nuances de verdes, suavizados com os brancos e amarelos na parte superior da pintura, fazem ao mesmo tempo figura e fundo, com o mobiliário em branco abaixo, composto de mesa, cadeiras, jarro de flor, quadro na parede e uma televisão, e com a cena que se encontra acima. A descoberta deste trabalho em seu acervo foi importante, ao revelar um processo que remete a Mário Pedrosa, segundo o qual doentes mentais e artistas veem por dentro e por fora, isto é, apresentam em comum essa forma de ver o mundo e seus acontecimentos. Existiram etapas anteriores para a construção de suas paisagens, os círculos coloridos foram se diluindo, e passaram a sustentar os elementos figurativos. Para Nise da Silveira o surgimento da figura representa a superação da abstração que vive o doente mental e a conquista de uma relação com o mundo conhecido.

Manoel com seu cotidiano, com a casa, lugar de intimidade, cria um mundo entre a realidade e o sonho. Como um corpo de imagens, que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Segundo o filósofo Gaston Bachelard, a casa em sua intimidade lembra mais um corpo de emoções:

Porque a casa é nosso canto no mundo, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos... Todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos. Incessantemente imaginamos a realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa, como um ser vertical ela se eleva, diferenciando-se umas das outras, nas cores, nos telhados, paredes, portas ou janelas, simultaneamente, imagens de um corpo disperso, e uma espécie de atração ao seu redor, das lembranças de todas as casas e além das casas que sonhamos habitar, não mais como objeto, mas como a intimidade protegida, o nosso canto do mundo, um refúgio sempre.<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1989. p. 68





Figura 38. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.  
Guache s/ papel. 34 x 50 cm. 1968.

A casa e a paineira de certa forma sempre acompanharam Manoel Luiz em seus desenhos, como seguinte, de giz pastel (fig. 39), material introduzido no CDE a partir da década de 70 – antes a pintura em guache era mais privilegiada. Neste desenho figura e fundo se interpenetram, agora com manchas coloridas, ou seja, a casa/corpo se mostra. Como dizia Bachelard, o exterior e o interior são íntimos, sempre prontos a se inverterem, somos seres entreabertos. Este "se abrir" começa a acontecer a partir da década de 70, revelando uma intimidade na qual os espaços não se distinguem, um momento de coragem e de exposição de si mesmo.



Figura 39. Manoel Luiz da Rosa. S/t. Giz pastel s/ papel. 25 x 34 cm.  
Década de 70. Acervo: CDE.

Desde o mais humilde ao mais sofisticado, o espaço habitado remete à sensação de casa, através do pensamento ou do sonho. Abrigos e refúgios constroem paredes que confortam nossas ilusões de proteção, não só do dia a dia, mas das antigas moradas, que nos transportam às nossas memórias, de felicidade ou de tristezas que se escondem em armários ou atrás de portas. Este estado nos remete ao sentido da porta. A porta poderia ser o devaneio do desejo, da tentação de abrir, de conquistar e a janela, o visor do mundo e da alma, quando paredes são arrancadas (fig. 40) e os limites entre o exterior e interior já não podem ser medidos geometricamente. Chama atenção seu uso de cores, muito enfático, e muitas vezes o suporte funciona para ele como uma paleta. Lugares físicos são por Manoel Luiz representados plasticamente, e neles a casa, o espaço íntimo se expõe como lugar do desejo, sonhado e recriado. O estar-aí se espalha por toda a imagem, e como disse o autor, somos seres entreabertos. Para Michel de Certeau,<sup>92</sup> no cotidiano redescobre-se a infância como determinante para o aprendizado, em um lugar (circulações e viagens) onde se articula a subjetividade. Segundo o autor, a infância determina as práticas do espaço, e cria uma cidade metafórica. Manoel Luiz mescla

<sup>92</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Tomo I. Petrópolis: Vozes, 1994.

sentimentos, dádivas e pessoas, um corpo paisagem, corpo casa, ligando-se a outros corpos por inúmeros caminhos, ladrilhos, conexões intrincadas, tramas de uma tapeçaria.



Figura 40. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34 x 45 cm. 1970. Fonte: Acervo CDE.

Na imagem a seguir todos esses elementos sustentam-se sobre ladrilhos multicoloridos, formando uma textura sem espaço para emendas, misturando casas e caminhos, os caminhos de Manoel, traçados agora em meio a múltiplas casas (fig. 41). Marcando uma trajetória que se inicia com uma casa solitária, cria-se, assim, um espaço com movimentos sinuosos, após passeio feito na Vila dos Comerciantes, cujo calçamento é revestido com lajotas de cimento. Encontramos o corpo sustentando-se sobre ladrilhos, misturando-se e se sobrepondo, formando uma textura onde não há espaços vazios.



Figura 41. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor s/ papel. 33,5 x 68 cm. 1980. Acervo: CDE.

Icleia Cattani,<sup>93</sup> seguindo a linha de pensamento de Certeau, afirma que vidas, corpos e histórias são termos que se relacionam entre si, um ir e vir do espaço individual ao coletivo, enquanto as histórias contadas dos corpos remetem a memórias dos espaços por onde tais corpos passam. Sua passagem guarda uma memória, a memória dos espaços públicos e privados que nem sempre se estruturam em histórias lineares, que se deixa entrever mais sob a forma de vestígios observados nos desenhos. Para Merleau-Ponty<sup>94</sup> o corpo é um espaço expressivo que projeta significados no exterior, criando para eles um lugar, a possibilidade de existir através de nossas mãos e nossos olhos, coisa que Manoel ousou realizar mediado pelo gesto. Questões como os espaços coletivos e o corpo remetem à ideia de limites, que a ele não faltam, e com os quais lida constantemente. Várias situações os delineiam, como o fato de não concluir sua alfabetização e de ter sido convidado a se retirar da escola curricular.

<sup>93</sup> Cf. CATTANI, Icleia. *Aspectos das artes visuais no R.G.S. Espaços do corpo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (Coleção Visualidade)

<sup>94</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Manoel vislumbra outros mundos ou realidades, simultaneamente, com mãos de longos dedos que se movimentam com elegância em um tempo próprio e preciso. É rápido sem ter pressa, mantêm o ritmo sempre, e em geral seu traçado sobre o papel é único, não retoma a forma que parece já estar pronta em algum lugar. E sobre seu gesto, Rodrigo Nuñez,<sup>95</sup> professor do Instituto de Artes da UFRGS, contribuiu conosco com um depoimento sobre seu contato com Manoel quando atuou como professor do CDE.

Atualmente Manoel Luiz traz em sua pasta o próprio material de trabalho, canetas hidrocor coloridas, o preferido, como também pequenos envelopes onde guarda recortes de casas, prédios e animais, em especial cães. Estes recortes são colados depois nos desenhos, e inseridos em temas variados, atividade que se acentuou desde 1999, como a imagem a seguir (fig. 42). Tem a pesquisa pessoal, em que seleciona, recorta e armazena figuras que fazem parte agora de um mundo ampliado e repleto de significados de vida urbana.

---

<sup>95</sup> Depoimento do professor Rodrigo Nuñez: “O professor Bento, em 1995, havia pedido auxílio no ateliê de xilogravura, não era minha área, embora conhecesse o processo e a técnica, estava ali como um conhecedor, dando dicas, orientações, e auxiliando na impressão. Ali estava Manoel. O Bento já tinha comentado que era o aluno mais antigo, e com problemas mentais, mas sem aprofundar muito, ele conhecia gravura. Não levei muito a sério, afinal estava ali para ajudar. Quando cheguei já estavam trabalhando, cada um com sua matriz de madeira, e o Manoel começou a fazer o desenho dele, era super quieto e tímido, eu perguntava o tempo todo a cada vinte minutos se queria imprimir a gravura. Ele dizia que não. Quanto mais tempo passava, mais insistente eu ficava, pois ele estava escavando demais a matriz, eu estava preocupado que sumisse o desenho. Pensava que era só timidez dele em não querer mostrar seu desenho para imprimir. Isto se repetiu muitas vezes, no mínimo umas sete ou oito vezes. Parei então de insistir e me concentrei nos outros alunos, achando que a gravura dele estava perdida. Até que ele veio e pediu para imprimir, depois da impressão percebi que quem não sabia o que estava fazendo era eu, seu trabalho era muito delicado e minucioso e que exigia muita concentração. Ele trabalhava sempre no mesmo ritmo, calmo e tranquilo, e permanecia assim até concluir, e não se alterou com a minha insistência. Uma gravura de profissional e não de quem estava experimentando a técnica. Durante a confecção da gravura, pois levantava o olhar de tempo em tempo para olhar para as pessoas, com um leve movimento do olhar, estava entregue e ao mesmo tempo se relacionava com o ambiente, mas o foco de atenção dele era seu trabalho. Essa foi uma das experiências mais marcantes, achamos que sabemos muitas vezes e com os alunos nos surpreendemos. Penso que o ritmo plástico dele é o ritmo de vida dele”.



Figura 42. Manoel Luiz Rosa. Colagem com giz de cera e hidrocor s/ papel. 34 x 45 cm. 2005. Acervo do CDE.

Manoel Luiz foi um participante ativo de seu processo de inclusão e se destacou em dois momentos; no primeiro, demonstrou seu interesse, através da vidraça da janela do CDE, sensibilizando a professora, que o convidou a participar das aulas, no segundo, espontaneamente passou a presentear professores, colegas e amigos com seus trabalhos. O Centro de Desenvolvimento da Expressão – CDE poderia ser um lugar de passagem, mas tornou-se para ele um lugar de vínculos e afetos, ao qual ele tem retribuído, ao longo dos anos, principalmente com o gesto da dádiva. Este corpo que se dá, colado à obra, vai junto, remetendo-nos ao *Estudo da Dádiva* do antropólogo Marcel Mauss, sobre as regras de generosidade entre os povos nativos da Melanésia. Tais regras se destinavam a organizar a vida social, pois realizar trocas seria também estabelecer vínculos sociais, além dos vínculos comerciais. Durante o ritual, o mais importante seria não recusar o presente recebido, como também retribuir a generosidade, ato este conhecido como a “troca da dádiva”.<sup>96</sup> Três são as principais obrigações: dar, receber e retribuir, os primórdios das regras comerciais.

<sup>96</sup> MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1950.

Difícilmente alguém que tenha recebido um desenho de Manoel Luiz não se manifeste com entusiasmo. Conta a irmã que Manoel tem esta atitude desde que iniciou na Escolinha de Arte. Desta maneira, "misturam-se os sentimentos e pessoas, saem cada um de suas esferas",<sup>97</sup> Manoel está incluindo-se em um contexto, e de certa maneira buscando reconhecimento com as trocas que faz, ao desenhar, riscar, recortar, colar, escavar e imprimir. Uma alquimia onde processos e misturas acontecem (fig. 43).



Figura 43. Manoel Luiz Rosa. Ateliê do CDE. Novembro de 2007.

No ano de 1975, com 28 anos de idade, Manoel foi encaminhado ao COPA (Centro de Orientação e Preparação para o Trabalho, da Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul), com o objetivo de obter um estudo profissionalizante, pois não acompanhava a escola formal. Portador de deficiência mental, até hoje sua rotina é frequentar o COPA pelas manhãs, onde auxilia na montagem de torneiras e tesouras. As tardes passa em casa, e nas sextas-feiras vai ao CDE. Desde 1995, quando então contava com 48 anos, foi encaminhada ao COOPPA (Cooperativa de Produção e de Prestação de Serviços de Porto Alegre Ltda.), formada para

---

<sup>97</sup> Ibidem, p. 35.

portadores de necessidades especiais severas e com idade avançada. Apesar de ser tratado como tal, segundo a responsável do local, no CDE Manoel trabalha intensamente, sempre disposto e motivado, demonstrando domínio de vários materiais e técnicas, em especial do uso das goivas. Está atualmente com 62 anos de idade e frequenta há 48 anos os ateliês do CDE.

Do corpo estranho e de suas relações de inclusão com o mundo encontramos em Goffman o termo “estigma”, que resultaria em uma marca que carimba suas interações sociais, de uma forma ou de outra, com cicatrizes corporais, crenças, convicções políticas e sexuais, deficiências físicas e mentais, até o jeito de andar, de rir... O âmbito do estigma é muito elástico, tudo pode ser pretexto e motivo para que sua existência aconteça. Goffman fala da aceitação fantasma como uma hipocrisia social:

...ao mesmo tempo, ele deve-se manter a uma distância tal que nos assegure que podemos confirmar, de forma indolor, essa crença sobre ele. Em outras palavras, ele é aconselhado a corresponder naturalmente, aceitando com naturalidade a si mesmo e aos outros...<sup>98</sup>

As questões sobre inclusão e exclusão habitam o imaginário da humanidade já faz muito tempo, e não só para os casos de deficiências físicas ou mentais. Estas situações ainda ocorrem e negá-las não ajuda a superação do preconceito, pois na medida em que é mascarado, aumenta seu efeito. Somente experimentando o quanto somos estranhos a nós mesmos é que poderemos experimentar o outro, e sobre esta experiência Jeudy cita Fernando Pessoa:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao a parecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988. p. 133.

<sup>99</sup> PESSOA, Fernando apud JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 107.



O estranho só pode ser experienciado quando se diferencia de algo que é familiar. Algumas vezes, esse estranhamento pode ser uma ameaça ao “bem-estar” psíquico e social, uma ameaça às crenças que controlam e regem as sociedades, bem como aos padrões culturais e paradigmas. O lugar ou o local onde a cultura da diferença se estabelece em nosso estudo é um dos mais radicais das diferenças, lugares de exceção, instituições totais, imposições físicas e sociais, é lá que encontramos nosso artista marginal. É lá que vamos encontrar Luiz Guides, a nos pedir uma leitura local, justaposta a uma crítica plural, no âmbito da desrazão, que serão desenvolvidas no próximo capítulo.

Temos como norte de nossa pesquisa as produções e os produtores de uma cultura da diferença, sendo o corpo, estranho e paradoxal, a metáfora de uma potência criativa. Transcendendo limites em seus processos, e ao mesmo tempo refém de sua própria diferença, os produtores de uma cultura da diferença arrebatam por sua necessidade vital. Seu fazer artístico não foi substituído por nenhuma outra atividade, o que nos faz pensar a desrazão em sua forma pulsante, o que nos faz pensar também o quanto suas obras se revelam provocadoras, surpreendentes e questionantes. Enquanto cultura da diferença, as obras em si procuram dialogar com a cultura oficial, com sua especificidade própria. Limites existem e o desejo de superá-los foi encontrado na materialidade da sua arte, com a função de mediação entre o corpo do artista e o mundo.

## ESTRANHAS ARTES E SEUS ESTRANHOS ATORES

Não é possível discutir a relação entre arte e saúde mental sem questionar, antes, a relação entre arte e patologia. Isto nos remete tanto à área da cultura como à da saúde mental. Na arte, mesmo nas condições mais extremas de sofrimento psíquico, encontramos relações povoadas de uma gestualidade performática, de cores e de uma escritura inventada. Quais seus significados e desdobramentos? São essas as questões que vamos perseguir ao longo deste capítulo, pois silêncio, intervalos, rebeldia e persistência surgem ao nos aproximarmos de Luiz Guides, morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro e frequentador da Oficina de Criatividade. Sua obra será agora nosso objeto de estudo e nos deteremos mais em sua análise, uma vez que Bispo do Rosário possui um amplo reconhecimento nas Artes, com significativas publicações, e Manoel Luiz teve sua obra e trajetória submetidas a estudo acadêmico.

Trata-se de uma tentativa de encontrar respostas para estas estranhas artes e suas questões desviantes e marginais. Concordamos, em certo sentido, com suas características desviantes, oriundas, afinal, do apartamento social e do abandono, como é o caso do Hospital Psiquiátrico. Marginais elas são por não circularem no sistema oficial das Artes. Mesmo assim, não podemos deixar de mencionar o quanto esta característica marginal, por sua vez, pode apresentar-se como sedutora e atrativa. Desviantes e oriundas da desrazão, tais fatores não impedem que façamos referência a estas produções como artísticas em seu fazer e expressividade. Os artistas, no entanto, precisam ser garimpados nesses remotos e tristes lugares.

Inicialmente a loucura era de outra ordem, a da missão médica, que desde o séc. XVII produz a normatização do delírio, da alucinação, e da vertigem, que os nomeia, cataloga e diagnostica. Semelhante procedimento não deixa de ser uma explicação à sociedade, já que a loucura é antes de tudo um fenômeno social. Os diagnósticos atribuídos ao louco pouco importam: eles permitem, de fato, os procedimentos necessários à manutenção da ordem pública, como no caso de Fernando Diniz, que foi levado ao hospício por andar nu na praia de Copacabana. O

resto já sabemos: ele fazia parte do grupo dos sete artistas de Engenho de Dentro e sua obra foi, posteriormente, exposta no país e no exterior.

Em um vai e vem de movimento e vertigem, entre a louca arte e a desrazão artística, com aproximações e afastamentos que nos tiram o chão e nos contagiam pelo estranho, pelo desconhecido, somos surpreendidos com o que surge nesta trajetória. Desvendar, ir ao encontro destas estranhas artes nos aproxima da trajetória de Luiz Guides. Resistindo ao impossível, exilado, excluído, sua presença se impõe neste momento em que os manicômios se constituem em periferias e em motivos de alienação e esquecimento.

Buscar pelo não realizado, pela necessidade urgente de realizar, deslizar a tinta freneticamente, repetidamente, pintar e pintar até cansar das próprias ações... Marginal e obtuso, o louco pede um olhar desviante. É preciso ver de modo largo, inclusivo e questionador, é preciso que estranhos atores possam ser participantes, mesmo em tristes lugares, não lugares, lugares de exclusão e de não ser, de não ser cidadão. Michel Serres,<sup>100</sup> nos fala de um corpo feito com tecidos elásticos, tecidos com alegrias e tristezas, inúmeras experiências que terminam por provocar estiramentos e aberturas, criando lugares de mestiçagens, de intersecções e cruzamentos, lugares geralmente ausentes e silenciosos. Assim, os discursos sobre imagem e desrazão, arte e loucura inserem-se neste lugar mestiço. A obra do artista, que veremos a seguir, joga com a surpresa e com o inusitado, provocando os sentidos e os conceitos nas artes e na cultura, com as diferenças que lhe são próprias: fragmentações, repetições, e acúmulos, em suas expressões formais. Corpos, lugares marginais, *outsiders*, são conceitos que nos remetem ao que Norbert Elias<sup>101</sup> denomina de os “estabelecidos”, ou *establishment*, aquilo que define para os ingleses os grupos e indivíduos com uma posição de prestígio e poder. Estas pessoas se reconhecem como uma boa sociedade, constituída de tradição e poder moral sobre outros. Assim, na língua inglesa, o termo que mantém relação com os “estabelecidos” é *ousiders*, por sua vez aqueles que não são membros de uma boa sociedade, unidos por laços sociais menos intensos do que os que unem os “estabelecidos”, geralmente formando um grupo mais heterogêneo e mais difuso.

---

<sup>100</sup> SERRES, Michel. *O Terceiro instruído*. Lisboa: Ed. Piaget, 1990.

<sup>101</sup> ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Enquanto os estabelecidos caracterizam-se por sua coesão social, os *outsiders* existem no plural. Em termos de poder social fica claro a fragilidade e o risco nas interações entre eles. Tomando como exemplo ainda a cultura inglesa, o autor afirma que os *established* acreditam ser os guardiões do bom gosto tanto no campo das artes, das boas maneiras cortesãs, como no do conhecimento científico. A pesquisa de Norbert Elias situou-se no pós-guerra, no povoado industrial de Winston Parva, Inglaterra, tendo como foco a diferença e desigualdade social. O autor denuncia formas distintas de interações sociais, contrariando as expectativas de homogeneidade, no momento em que os moradores do povoado começaram a ser ouvidos. Os moradores mais antigos afirmavam sua distinção pelo princípio da antiguidade, encarando assim uma determinada ideia de boa sociedade, e os moradores que haviam chegado mais recentemente eram associados à anomia, delinquência, violência e desagregação. Um bairro relativamente antigo vê-se cercado por povoações formadas mais recentemente:

Superioridade social e moral, autopercepção e reconhecimento são reconhecimentos dessa dimensão de vida social que o par estabelecidos-*outsiders* ilumina exemplarmente nas relações de poder. Junto com o termo “establishment”, são palavras rigorosamente intraduzíveis, pois descrevem uma forma tipicamente “inglesa” de conceituar as relações de poder, de um modo abstrato ou puro, independentemente dos vários contextos concretos nos quais essas relações podem realizar-se.<sup>102</sup>

A pesquisa de Elias privilegia questões sobre a diferença, trazendo mesmo exemplos de outros campos. Dentre eles, o da sociologia, ecoa e reverbera metaforicamente nossas questões. Afinal, o que acontecia com estas pessoas, suas crenças de poder ou não poder, poderia ilustrar as relações que se estabelecem, por sua vez, entre artes marginais:

“Os de fora”, depois de algum tempo, pareciam aceitar, com uma espécie de resignação e perplexidade, a ideia de pertencerem a um grupo de menor virtude e respeitabilidade.<sup>103</sup>

O que mais chamava a atenção do autor era o fato do indicador de poder ser a antiguidade, a tradição, e não as diferenças de bens, étnicas, de

---

<sup>102</sup> ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 8.

<sup>103</sup> ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 20.

nacionalidade, gênero... Ali as áreas se dividiam em três bairros, conhecidos e reconhecidos pelos seus habitantes como diferentes. A chamada área A era uma área residencial de classe média, e as áreas B e C eram áreas operárias e abrigavam quase todas as fábricas locais. As pessoas da área A falavam que as das outras zonas eram “beberronas”, de “baixa moral”. Chamava a atenção a atitude impotente das áreas B e C, a incapacidade de reagir a estas acusações.

Assim, das conclusões obtidas, Elias refere que os *outsiders* não conseguiam escapar individualmente da condição de *status* inferior de seu grupo, e mesmo em uma sociedade contemporânea, longe das tradições dos clãs e dos feudos, estas pessoas ainda se mantinham na dependência do que lhes era atribuído pelos *established*. As análises de Norbert Elias revelaram relações de poder constituídas sobre fatores que vão além dos materiais, sustentando-se em bens imateriais, como as crenças, e as tradições, de modo semelhante ao funcionamento do campo de cultura. Elias faz lembrar Foucault, com quem partilha a crença de um poder invisível que a tudo permeia, um micropoder, não menos poderoso, pelo contrário, mais eficaz, com formas heterogêneas em constante transformação. Trata-se de uma prática social e constituída historicamente. Este poder intervém de forma a atingir os indivíduos no que possuem de mais concreto – seu corpo – , por isso caracteriza-se como micropoder, pois realiza um controle minucioso do corpo: gestos, atitudes, nos comportamentos, hábitos e discursos. As relações de poder acontecem em níveis variados e em pontos diferentes da rede social, e os micro-poderes podem existir integrados ou não ao Estado. Foucault parte da análise dos mecanismos infinitesimais de poder, intimamente relacionados com a produção de determinados saberes sobre o criminoso, a sexualidade, a doença e a loucura. Este seu estudo oferece a possibilidade de uma leitura da diferença, revelando suas formas próprias e específicas de existência. A partir deste ponto, o poder não atua no exterior, mas no corpo dos homens, produzindo comportamentos que mantêm a sociedade capitalista funcionando. A partir do nascimento do hospício o louco passa a existir como subconjunto de uma população, que lhe determina uma configuração específica. É o hospício que produz o louco como doente mental, um personagem individualizado a partir das relações disciplinares de poder.

#### 4.1 LUIZ GUIDES: ARTE EM ESTADO BRUTO

Reclusão e abandono nos levam até a história de Luiz Guides, atualmente residente no Hospital Psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre. Ao tentarmos mapear sua trajetória, poucas foram as referências encontradas: fragmentos garimpados no prontuário médico, nos depoimentos dos profissionais, no diário da Oficina de Criatividade, bem como em artigos de jornais, catalogados no acervo da Oficina (Cf. Anexo C).

Luiz Silveira Guides nasceu na cidade de Rio Grande, no estado do Rio Grande do Sul, em 1928. Era interno do Hospital Maria Fontoura Lopes em sua cidade natal. Pai e mãe são desconhecidos, e consta como data de sua internação o dia 23 de agosto de 1950. São 58 anos de internação e ele conta, hoje, com 81 anos de idade. Na época recebeu o diagnóstico de Esquizofrenia Paranóide. Sua trajetória hospitalar conhecida e atestada por registros médicos inicia em 1950. Encontramos registros de suas atividades, no diário da oficina, a partir do ano de 1989. Nesta época houve tentativas de atividades com arte junto aos pacientes. No acervo, contudo, os registros iniciam a partir de 1990. Assim sendo, depois de 40 anos interno no hospício, Luiz Guides, aos 62 anos, inicia suas atividades artísticas na Oficina de Criatividade, completando 19 anos como seu ilustre frequentador e 59 anos de vida hospitalar.

Quando a Oficina foi inaugurada, em 1990, os internos do Hospital considerados “estáveis” foram convidados a frequentá-la, e Luiz Guides juntou-se ao grupo. Sempre participando com autonomia, ia a Oficina vários dias na semana, escolhendo as cores dos guaches, os pincéis e o papel. Mas a partir de 2006 necessitava do acompanhamento dos estagiários da Oficina, e suas idas semanais diminuíram, sendo que em 2008 poucas vezes compareceu. Desde então tem pintado na própria enfermaria, que, segundo depoimento da enfermeira responsável (Cf. Anexo B), dispõe de um lugar reservado a ele, com um cavalete improvisado. Assim, nos frios dias de inverno, ele não precisa se deslocar.

O prontuário que se encontra na unidade Moyses Roithmann apresenta um acompanhamento desde o ano de 1980, onde consta: “Paciente abandonado pelos

familiares, com uma única baixa. Supõe-se que vivia com familiares ou terceiros”. Trazido ao hospital pela Brigada Militar de Rio Grande, recebeu uma única visita, de um irmão. Várias tentativas foram feitas junto à família, mas sem êxito. Um dado relevante é o que fala do interesse de Luis pelo curso de sapataria, que frequentou em junho de 1981.

Há 18 anos, Luiz Guides tem suas produções mantidas em acervo próprio, na Oficina de Criatividade. Em relação ainda aos dados do prontuário,<sup>104</sup> encontramos registros segundo os quais ele assegura não recordar de sua cidade de origem, menos ainda do nome do hospital. Quando questionado sobre sua idade, faz tempo que afirma ter 22 anos. De acordo com os mesmos registros, Luiz Guides é paciente tranquilo, parcialmente orientado e sem deficiências físicas, alto, magro e muito reservado. Luiz Guides hoje reside na unidade Luis Ciulla, na qual o único espaço que poderíamos dizer que é seu é a cama no dormitório compartilhado com outros moradores (fig. 44). Espaço não dividido, espaço pessoal e impessoal. Seria seu lugar mais íntimo?



Figura 44. Dormitório da unidade Luiz Ciulla, com a cama de Luiz Guides. 2008.

De 1990 até 2008, contamos aproximadamente 3700 trabalhos do artista e registramos 968 fotografias de suas obras. Estamos alinhavando dados e registros

---

<sup>104</sup> Dados do prontuário de Luiz Guides do Hospital Psiquiátrico São Pedro serão apresentados resumidamente no Anexo B.

sobre Luiz Guides com a intenção de constituirmos uma apresentação do indivíduo, mas nossa tentativa terminou por remeter mais à sua vida manicomial. Assim, quando nos voltarmos para a análise de sua produção artística, contaremos uma outra história, uma trajetória inspirada pelo artista do homem.

Quanto ao hospital que atualmente acolhe Luiz Guides, encontramos uma matéria no jornal *Correio do Povo*, nos arquivos do Acervo da Oficina, sobre o aniversário de 124 anos de sua fundação. Com o apoio dos dirigentes da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, hospital de caridade fundado e administrado por um grupo leigo, com o apoio de ordens religiosas, surgiu a ideia de se criar um local para se “guardar os loucos”, segundo Yonissa Wadi.<sup>105</sup> Esta decisão apoiava-se na confusão que havia entre os alienados e os criminosos, além das péssimas condições em que viviam no asilo da Santa Casa. Em 1879, foi comprada pelo Estado a chácara situada na Estrada do Mato Grosso, atual Avenida Bento Gonçalves, e após cinco anos de obras, no dia 29 de julho de 1884 foi inaugurado o Hospital Psiquiátrico São Pedro. De amplas proporções, ao estilo de um palácio francês, a grandiosidade da construção foi elogiada peça imprensa da época. No seu primeiro ano de funcionamento recebeu inúmeros visitantes. Foi considerado uma das obras mais notáveis do império e recebeu a visita da Princesa Isabel e de sua comitiva em 1885.

Um lugar construído para isolar e excluir da sociedade sua anormalidade, teve como desígnio paradoxal também a missão de ser um cartão de visitas da cidade, um ponto turístico. O fato de ter sido criado em alicerces humanitários não impediu que, ao longo dos anos, muitas arbitrariedades fossem cometidas, culminando com o movimento antimanicomial e seu desmanche atual. Hoje se busca neste antigo prédio um fim cultural e artístico, coincidindo, de certa maneira, com seus propósitos iniciais. Uma reportagem do dia 12 de janeiro de 1992, no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, intitulada *A Cidade dos esquecidos*, denunciou a existência de uma cidade no Rio Grande do Sul de onde só se saía morrendo. O autor da reportagem, o jornalista Carlos Wagner, descreve o hospital como:

---

<sup>105</sup> WADI, Yonissa. *Palácio para guardar doídos*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.



Uma verdadeira cidade, montada nos últimos 108 anos em uma área de 16 hectares, onde existem 45 prédios habitados por 1.845 pessoas (...) Na cultura gaúcha, o São Pedro ainda é sinônimo de loucura. Entre os doentes mentais, o nome traz medo... A discussão a respeito do fechamento ou não do São Pedro vai aumentar lá pelo meio do ano, deverá acontecer a votação na Assembléia Legislativa do deputado Marcos Rolim, que proíbe a existência de hospitais psiquiátricos.<sup>106</sup>

A psiquiatria se sofisticou com o passar do tempo, segundo Yonissa Wadi, mas sem atingir seu objetivo principal, o manicômio, que parece resistir a qualquer sofisticação. Os manicômios proliferaram pelo país, sem nunca deixarem de ser depósitos dos despossuídos, sem nunca chegarem a ser um ambiente terapêutico. Afirmaram-se como instrumento de exclusão. Sabe-se que o projeto da reforma psiquiátrica no Rio Grande do Sul foi transformado em lei estadual, em 7 de agosto de 1992. A lei 9.716 determina a substituição progressiva dos leitos dos hospitais psiquiátricos por redes de atenção integral em saúde mental. No texto da lei constam regras de proteção ao doente mental quando da necessidade de internação, bem como providências que devem ser tomadas em relação aos pacientes asilares, aqueles que perderam o vínculo com a sociedade e que se encontram no desamparo, dependendo do Estado. Eles deverão ser reintegrados à sociedade, e nos casos em que isto não for possível, deverão ser protegidos pela lei.

O movimento antimanicomial é perpassado pela discussão da legitimidade dos poderes e saberes médicos até então vigentes sobre a loucura, e surge quando o discurso de Foucault se impõe sob várias formas, sendo adotado pelos intelectuais da época e ecoando até os dias de hoje. Discursos de outros saberes têm buscado a compreensão da loucura. Dentre eles, a psicologia, a sociologia e as artes têm contribuído muito para que a reforma não seja somente espacial, ou um rearranjo topográfico, mas que incorpore contribuições ao nível de ideias e de pensamento. Com o intuito de proporcionar outra abordagem à loucura, a Oficina de Criatividade, subordinada ao Serviço de Terapia Ocupacional, foi criada em agosto de 1990, tendo como suporte teórico o trabalho da psiquiatra Nise da Silveira, do Hospital Psiquiátrico Pedro II do Rio de Janeiro. E em 2000 recebeu o nome oficial de

---

<sup>106</sup> WAGNER, Carlos apud WADI, M. Yonissa. *Palácio para guardar doidos*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. p. 20.

Espaço de Atividades Expressivas Nise da Silveira, ocupando parte do prédio histórico (figs. 45 e 46).



Figura 45. Escada de entrada para o Pavilhão Protásio Alves, do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2006.

A Oficina, como é mais conhecida, é composta de ateliê de pintura e desenho, aberto no turno da manhã, e de ateliê de cerâmica, que iniciou em 2005 e funciona às terças-feiras e às quintas feiras à tarde. Desde 2006, o ateliê de tapeçaria de recorte, intitulado *Projeto Tapete Voador*, reúne bordados de pacientes internos ou não, de funcionários e de pessoas interessadas em participar. Podemos falar sobre a satisfação em participar e colaborar para a criação deste projeto, com o objetivo de proporcionar a articulação, de forma itinerante, com outros hospitais e centros que lidam com saúde mental e arte, a fim de fazer “voar” histórias de abandonos.



Figura 46. Porta de entrada do pavilhão Protásio Alves, do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2006.

É objetivo básico da Oficina de Criatividade acompanhar a evolução dos casos clínicos, objetivando a compreensão do processo psicótico e seu tratamento, a partir de imagens espontaneamente desenhadas e pintadas, como também estimular o fortalecimento do ego e o avanço do relacionamento social, levando em consideração as possibilidades adaptativas atuais do sujeito. Seu funcionamento ocorre nos turnos da manhã e da tarde, atendendo crianças, adultos, moradores, clientes e egressos do hospital. Atualmente a coordenação da oficina está a cargo da psicóloga Gisele Sanches, e por muitos anos, desde sua criação, foi ocupada pela psicóloga Bárbara Neubarth, hoje assessora da Oficina e Curadora de seu Acervo. A Oficina de Criatividade ocupa um amplo salão da ala histórica do Hospital, que está recoberto com azulejos, até uma certa altura. O que temos depois são paredes nuas, de cuja pintura original resta vestígios, marcas que poderiam contar a história deste lugar. A tinta descolando deixa à mostra as cicatrizes do lugar no chão e piso cerâmico, que, por incrível que pareça, permanecem intactos, fato que revela, resistência, como pouco uso, poucas passadas, pouco contato. Este local pertencia

a uma antiga enfermaria do Hospital. O ambiente físico a princípio seria um ambiente frio, se não fosse o calor das pessoas que ali dedicam atenção ao doente mental, incentivando-o e estimulando-o em suas iniciativas e produções. O pé direito da sala é extremamente alto, trazendo imponência ao ambiente, que poderia até mesmo oprimir, não fosse a proposta humana de aceitação e afeto que percorre suas paredes, mesas, pincéis, tintas, e seus usuários. Temos grandes janelas, arredondadas no alto, por onde transpassa a luz vinda da rua. Ao mesmo tempo, estas mesmas janelas serviam de grades, garantia de que o louco não poderia sair dali, nem pensar em fugir, de que estaria protegido de seu mal, e de que a sociedade estaria protegida dele (ou não seria o contrário?). Portanto, este é um lugar que inquieta a estrutura hospitalar psiquiátrica, desde que, em 1990, tornou-se um lugar diferenciado do seu entorno manicomial (figs. 47 e 48).



Figura 47. Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2006.

Figura 48. Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2008.

Acompanhamos as atividades da Oficina desde o ano de 1999, quando realizamos um catálogo com fotos de cinco de seus frequentadores. Foi nessa ocasião que conhecemos Luiz Guides e seus guaches. A partir de então continuamos nossas visitas, mas em menor intensidade. Em 2006 retomamos nossa frequência, semanal, até o início de 2009, na forma de estágio voluntário, pesquisando os documentos do Acervo, em especial as pinturas de Guides, como também acompanhando-o em suas atividades na Oficina.

Em relação ao Acervo, com o intuito de acondicioná-lo e de catalogá-lo, foi estabelecido um acordo entre a Secretaria de Saúde do Estado e a Faculdade de História da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), no ano de 2005, o que possibilitou o início dos trabalhos sob a coordenação da professora Paulina Nolibos. Esta ação possibilitou a pesquisa e a consulta ao acervo, até então indisponível, uma vez que todos os trabalhos encontravam-se empilhados no primeiro andar do mesmo prédio, sem separação por autores. Desde esta época Luiz Guides tem seu acervo acondicionado em um espaço próprio, azulejado, muito bem iluminado, sem umidade, sobre o que deveria ser uma antiga banheira, coberta com tampa de madeira (fig. 49). Encontramos pastas de plástico e pastas embrulhadas com papel pardo. Estamos desde agosto de 2006 trabalhando com uma amostragem de fotografias das suas produções mais significativas.



Figuras 49. Acervo de Luiz Guides. 2006. Oficina de Criatividade.

## 4.2 ESCRITURAS INVENTADAS

Em nossa pesquisa relativa à obra Luiz Guides, vamos iniciar pelos elementos que nos chamam a atenção logo de início. São elementos que lembram uma forma de escritura, constituída por traços, setas, círculos, espirais e retângulos. Em geral a escrita, segundo Fernando Gerheim, é definida como a capacidade de abstração na medida em que dá forma ao pensamento, possuindo tanto plasticidade quanto concretude. Já o ideograma se caracteriza quando convergem o sensível e o conceito – procurando responder ao fenômeno estético, significado e significante se aproximam, e

[...] deixa de ser um meio quando predomina na mensagem a função estética ou poética da linguagem. Ou seja, a função estética põe no centro das atenções o próprio signo, que passa a ter autonomia [...]. A função estética da mensagem cria, portanto, seu próprio código.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 43.

Este código estético de que o autor fala refere-se ao ideograma, tema que Ricardo Basbaum traz à nossas discussões. O processo ideográfico chinês causa admiração em si mesmo, como o lugar do nascimento das formas, buscando a relação entre linguagem e materialidade, junto ao modelo ancestral da escritura chinesa, que indica o céu estrelado, como um sistema de “signos” o qual não podiam conhecer nem origem nem o projeto. Este mesmo céu/enigma passou a estabelecer leituras de destinos e de navegações, portanto:

A escrita tem papel fundante e não de acessório da linguagem oral. Christin lança a tese de que o sistema de escrita de uma civilização é que determina sua concepção de imagem. E indaga o que pode haver de tão ruim em aceitar as imagens das quais a cultura do alfabeto tenha se desligado...<sup>108</sup>

Tanto a literatura como as artes do século XX abalaram a cultura com as invenções óptico-fonéticas de Kurt Schwitters, e toda uma vertente poética experimental se desenvolveu no cruzamento de palavra, imagem e objeto.

E no modernismo brasileiro temos, de 1927, *O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, concebido como caderno escolar, que misturava desenhos e poemas. Anteriormente, entre 1918 e 1919, o próprio Oswald e amigos reuniam-se para a confecção de *O Perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, uma experiência à moda Dada, onde misturavam colagens, desenhos, poemas, bilhetes..., com o direito de ser traduzido e deformado em várias línguas, até chegarmos à poesia concreta de Ferreira Gullar e outros.

Não muito diferente do ideograma chinês, que, segundo o Houaiss, tem em sua definição o elemento da escrita pictórica que não expressa sons, mas ideias ou figuras, ao representarem coisas e pensamentos<sup>109</sup> o ideograma chinês e o diagrama têm em comum uma articulação entre texto e imagem, discutidos por Ricardo Basbaum, e servem para ilustrar uma teoria ou uma declaração. Sempre juntos, palavra e imagem servem-se de recursos gráficos como linhas, setas, pontos, letras, palavras, e funcionam como mediador entre o processo descrito e o campo conceitual. Por vezes podem se constituir de gráficos, mapa de

---

<sup>108</sup> BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 49.

<sup>109</sup> HOUAISS A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

possibilidades. Todos estes aspectos têm em comum o fato de agirem como “objeto de arte, em sua presença física e imediata, e aquela que pode ser referida a uma dimensão conceitual e linguística invisível, mas nem por isso menos física”.<sup>110</sup>

Sem ser passivo, o diagrama age construindo zonas de contato. Podemos falar, portanto, de uma autonomia estética, caracterizando-o como “objeto plasticamente construído” e reunindo realidades gestuais e conceituais:

[...] deixar-se capturar pelas linhas e palavras, dissolver-se nos campos da cor, como possibilidade de dinamizar-se a partir do envolvimento com as pistas afetivo-conceituais [...] os diagramas atuam como mapas ou roteiros de tais processos, em que se acumula potência de transformação em busca do instante de efetivá-la. Importa, sobretudo, ter os diagramas como ferramentas de produção de pensamento [...] o lugar em que as matérias da visualidade e do pensamento estabelecem um dinâmico encontro produtivo.<sup>111</sup>

Sua arte apresenta uma escritura muito particular, com signos que vão compondo uma espécie de “escritura de revelações”, parafraseando Foucault.<sup>112</sup> Na obra de Paul Klee, segundo o autor, aparece um espaço incerto, reversível e flutuante, a justaposição das figuras, barcos, casas, pessoas, com elementos da escrita. Árvores que desfilam sobre pautas musicais, palavras que indicam o caminho a seguir, uma flecha indica a direção que o barco se desloca, indicando assim a direção do olhar, entre imagem e texto. Já com Wassili Kandinsky, nossa procura pelo elemento gráfico da arte abstrata, encontra referências estéticas sobre o ponto geométrico, como sendo um elemento invisível, uma abstração que se assemelha ao zero, o ponto zero, que oculta diversas propriedades sendo a mais importante, a ligação entre palavra e silêncio. Silêncio que surge também na gestualidade e no tratamento da cor de Luiz Guides, de forma rítmica e constante.

Retomando a ideia de que o processo criativo não necessita de uma referência externa, nos aproximamos da escritura de Luiz Guides, quando temos um tipo de signo que parece não apontar para nada além dele mesmo, sendo o próprio

---

<sup>110</sup> BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 62.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>112</sup> FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.



objeto em si, em uma experiência fenomenológica e imediata. Constitui-se, deste modo, como mapa ou diagrama, concreto, repleto de recursos gráficos emblemáticos e de percursos em si irrepresentáveis, equivalendo a um mapa do pensamento, como na imagem a seguir (fig. 50) na qual, através de uma ampliação, podemos verificar seus traços, marcas e signos.



Figura 50. Luis Guides. Detalhe de um guache de 43 x 64 cm. 2005.  
Acervo da Oficina de Criatividade.

O ponto é idealmente redondo e pequeno, mas desde que se materializa, seu limite torna-se relativo e não manifesta nenhuma intenção em se deslocar, afirmando-se no espaço que ocupa. “Y de hecho, non son las formas exteriores las que materializam el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones”.<sup>113</sup> Para Kandinsky, se as tensões subitamente desaparecessem, também a obra viva morreria, pois seu conteúdo encontra expressão nestas questões. Em relação à linha, o autor admite que sua aparição se dê no momento em que forças externas, como a ação do artista, agem sobre o ponto, aniquilando sua tensão interna – o traço em movimento dá um salto do estático ao dinâmico. O círculo interessa também em nosso caso devido à frequência com que surge na obra de Luiz: há círculos em profusão, quando a reta é desviada de seu caminho, através de uma pressão lateral constante, até fechar-se

<sup>113</sup> KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano*. Barral: Barcelona, 1970. p. 31.

sobre si mesma, eliminando os ângulos, o que para Kandinsky seria a linha madura. Temos então um círculo, alcançando o ponto inicial, onde o fim e o princípio se confundem. Já na espiral uma força interna supera a externa, quando um círculo fracassa uniformemente. Estes elementos encontrados na obra de Luiz trazem uma compreensão estética contígua à ideia anterior, mais conceitual. Trabalhando com uma interatividade de abordagens, e seguindo a trajetória que a obra do artista provoca, temos uma cartografia que se refaz a todo o momento, com o olhar sígnico e o olhar expressivo, cuja emoção é inconsciente e sem filtros. Temos, dito de outro modo, uma ação construída na forma de tensões de forças vivas encerradas nos mesmos elementos formais. É bastante interessante a ideia de repetição de Kandinsky, comparada aos compassos musicais, que, com suas interrupções repetidas e progressivamente maiores, modifica qualitativamente a frase musical. Observamos na escritura de Guides aumentos qualitativos, conjuntos de linhas podem ser subordinados ou independentes, integrando-se a uma composição mais complexa, onde números, círculos, flechas, cruces e demais grafismos são cobertos por azul, verde e vermelho.

Esta linguagem inventada de Luiz, talvez sonhada, por vezes quase evanescente, a necessidade de produzir marcas, sem memória e referência de tempo e lugar, presentifica-se em quase todo o plano do suporte. A escrita é um procedimento que serve para fixar a linguagem articulada e tem caracterizado as civilizações. A escrita, no entanto, para Higounet,<sup>114</sup> é mais que um instrumento, mesmo emudecendo a palavra, realiza o pensamento, é o fato social que está na base da história e atravessa o tempo e espaço. Do ponto de vista material, a escrita historicamente é traçada sobre um suporte, com o auxílio de instrumento, ou seja, cinzel, pena, caneta, lápis, estilete, pincel, e hoje o teclado de um *desktop*. Luiz escreve sobre papel, utilizando o pincel, mas com poucos fios, tirando proveito da falta e da carência do material. Desde as antigas escrituras de caracteres cuneiformes às escritas orientais ocidentais da Idade Média, observa-se a diferença de flexibilidade do cinzel, do junco cortado e do pincel. No caso de Guides, seus pincéis de alguma forma têm a ver com o resultado de sua grafia, como também a própria característica do guache que, ao deslizar na superfície no papel, não oferece

---

<sup>114</sup> HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. São Paulo: Parábola, 2003.





Figura 52. Luiz Guides. Guache s/ papel, 37 x 56 cm. 1990.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

O nascimento da escrita<sup>115</sup> há milhares de anos deu-se através de desenhos, sinais e imagens. A história da escrita se confunde com a história da humanidade, começando entre os rios Tigre e Eufrates, na Mesopotâmia. Graças às plaquetas encontradas nesta região, as primeiras inscrições, os pictogramas, representavam uma cabeça de boi, a fim de designar um boi, um triângulo com uma fenda representava a mulher, e ambos eram combinados de maneira a expressar uma ideia, ou melhor, um ideograma. Pesquisadores encontraram 1.500 grafias primitivas diferentes, datadas de 6.000 anos a.C., quando se deixou de representar o objeto para representar seu significado, isto por volta de 2.900 a.C. Traçada em placas de barro com a ajuda de talos pontiagudos, ancestrais das canetas tinteiras, a escrita cuneiforme caracterizava-se por impressões na argila fresca com a forma de cunhas, conforme a imagem a seguir (fig. 53).

---

<sup>115</sup> GEORGES, Jean. *A Escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

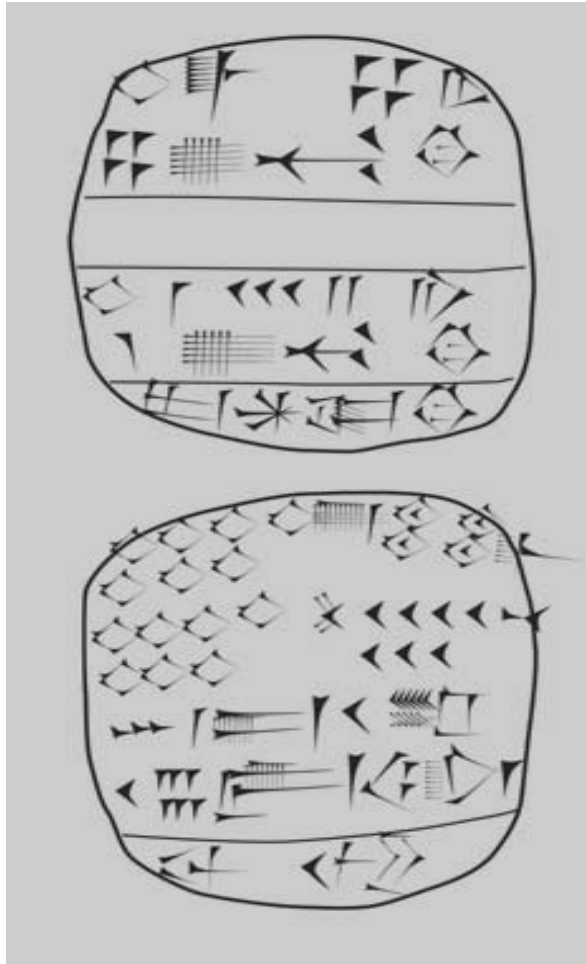


Figura 53. Desenho com a escrita cuneiforme. Fonte: <http://tipografos.net/escrita/sumerio.html>. Acesso em >18 de janeiro de 2008.

A próxima imagem é composta de um conjunto de quatro guaches. Luiz Guides usa o verso da folha de papel, lembrando um espaço pictográfico, semelhante às antigas placas da escrita cuneiforme. Enigmas e signos que se mostram e ocupam o verso da folha, talvez em uma conversação, uma fala muda, se reinventam em ritmos que variam desde pinceladas mais suaves até mais vigorosas (figs. 54 e 55). Essas ainda eram formas de ensaio do artista.



Figura 54. Luiz Guides. Quatro Guaches s/ papel, 48 x 167 cm 1992.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

Ao longo dos séculos esta forma de escrita desapareceu. Nascida na Mesopotâmia, serviria como modelo para outras escritas bem diferentes. A escrita continua passando por transformações ao chegar à era moderna. Durante o reinado de Luís XIV, o assim chamado Rei Sol, a letra torna-se quadrada e é colocada metaforicamente em uma prisão. O rei prescrevia a reforma da imprensa francesa, assim como a construção do *Hôpital General*, destinado a aprisionar os loucos, os pobres e os vagabundos. Nesta época de exílio a letra passa a ser desenhada no interior das grades, um diagrama de precisão matemática. E assim segue a letra sua trajetória, como propriedade dos editores, dos impressores, dos escritores e de seus decifradores. Neste exemplo de simples letras, a história da escrita se cruza discretamente com a história da loucura.

Uma marca, um traço, a essência da repetição, a palavra falada é suplemento da escrita, em que há marcas, traços, crise de significação. Desmascarando o sentido do texto, atendendo aos inúmeros significantes, sinais,

não deixamos de estranhar, estranhamento que se alia ao encantamento para alcançarmos a diferença da obra de Luiz Guides. O estranhamento pode afastar, mas ao mesmo tempo seduz pela própria estranheza, seduz pelo mistério que evoca a ausência de palavras, e ao nos impactar, nos cala.

O que temos depois são trabalhos nos quais se estabelecem as tramas geométricas. Este fato nos induz às discussões de Rosalind Krauss sobre as retículas. Suas tramas recobertas de cores, por vezes as velam suavemente, por outras as encobrem quase que totalmente, outras vezes se mostram, mas não totalmente, e misteriosamente se insinuam. Luiz Guides divide-se entre a linha e a mancha. De 1992 em diante, a orientação e o tratamento das cores mudaram significativamente, começam a aparecer as linhas horizontais e as verticais (fig. 55), como a obra reproduzida a seguir, na qual as setas estão em mais evidência.



Figura 55. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1993.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

A escrita de Luiz Guides mostrava-se melhor definida do que em relação às imagens posteriores ao ano de 2003, como no exemplo abaixo (figs. 56 e 57). Sua expressão começou a se revelar menos determinada e mais fluída.



Figura 56. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 63 cm. 2000.  
Acervo: Oficina de Criatividade.





Figura 57. Luiz Guides. Guache s/ papel. 48 x 63 cm. 2001.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

Em 2006, observamos que fazia rabiscos no papel toalha que carregava consigo, depois o guardava no bolso interno do casaco, uma espécie de rascunho, de recurso mnemônico. Agora, desde fevereiro de 2008, foi detectado por uma estagiária da Oficina que Luiz Guides está enxergando com dificuldades, o que foi confirmado pelo oftalmologista: seu olho esquerdo foi afetado pelo aparecimento de uma catarata. Não só as linhas de sua escritura estão agora borradas, mas o trabalho como um todo está mais indefinido, e muitas vezes temos manchas de cores esparsas no papel como sua expressão atual.

Mesmo sem ter conhecimento de arte, vemos aproximações de alguns elementos formais de sua produção com os de artistas consagrados, como a pintora Maria Helena Vieira da Silva,<sup>116</sup> que apresenta uma construção geométrica informal,

---

<sup>116</sup> Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, 13 de junho de 1908 – Paris, 6 de março de 1992) foi uma das mais importantes pintoras portuguesas do século XX. Educada em um ambiente cultural e intelectualmente estimulante, assistiu aulas de Léger na década de 1920 e se casou com o pintor húngaro Arpad Szênes em 1930. Fortemente marcada pela obra de Torres García, viveu com o marido no Brasil de 1940 a 1947.

com espaços geométricos expressivos. Linhas interrompidas e longas criam tensões nos cruzamentos, cobertos com azuis em suas diferentes tonalidades, como na imagem a seguir (fig. 58). Na próxima (fig. 59), temos o preenchimento dos espaços, em meio a inúmeras repetições.



Figura 58. Maria Helena Vieira da Silva. 365 x 480 cm. Óleo s/ tela. S/d.  
Fonte: [www.sp-arte.com](http://www.sp-arte.com)



Figura 59. Maria Helena Vieira da Silva. 353 x 400 cm. Óleo s/ tela. S/d.  
Fonte: [www.sp-arte.com](http://www.sp-arte.com)

E continuando com as aproximações entre Luiz Guides e a arte consagrada, não poderíamos deixar de nos referirmos à obra de Joaquim Torres García, artista uruguaio que, durante o período modernista, inaugurava o movimento construtivista, aproximadamente na década de 30, com a construção de uma estranha grafia. O artista sai de Montevidéu para a Espanha, onde pinta grandes telas em guache, recebe influências do futurismo, e do cubismo, fixando-se na região do mediterrâneo. Tudo chega a ele, mas também tudo se transforma. Sua proposta era construir uma arte a partir do clássico, para poder transcendê-la, superando a aparência das coisas, na busca de uma essência:

[...] sentir o eterno, onde não há tempo, onde não se ilumina com outra luz diferente da luz do dia. Pra mim é uma verdade inegável que atrás da aparência do real, há uma outra realidade, a verdadeira e que não é outra coisa senão o que chamamos de espírito. Pois bem: é esse espírito que, através da matéria e da ideia, persegue o artista. Por isso, aparentemente ele faz outra coisa, mas na realidade tenta captar este invisível.<sup>117</sup>

Torres García e Piet Mondrian se aproximaram muito em virtude de suas pesquisas em arte, com a construção de uma abstração racional, mas divergiram quando Torres García se reconcilia com o sentimento e as emoções na construção de sua pintura. Nascido na América, o artista procura resgatar o geometrismo da cultura pré-colombiana, integrando esses elementos à sua arte construtivista:

É a palavra funcionando como um brasão. Sempre o dualismo que evidencia seu inequívoco classicismo – que não o impedirá de ser um pesquisador do neolítico: ali o desenho quase um hieróglifos se converte em escritura: e o esquema representativo em estrutura.<sup>118</sup>

O artista constrói espaços geométricos em suas telas, onde insere textos e letras, de vários idiomas. Para ilustrar a lógica compositiva do artista, escolhemos uma obra se revela com uma construção geométrica, formada por retângulos (fig. 60).

---

<sup>117</sup> Catálogo *A Vanguarda no Uruguai. Torres García e Barrados*. São Paulo. Org. Angela Kalenberg. Centro Cultural Banco do Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Ministério de Educacion y Cultura de Uruguai, 1999. p. 10.

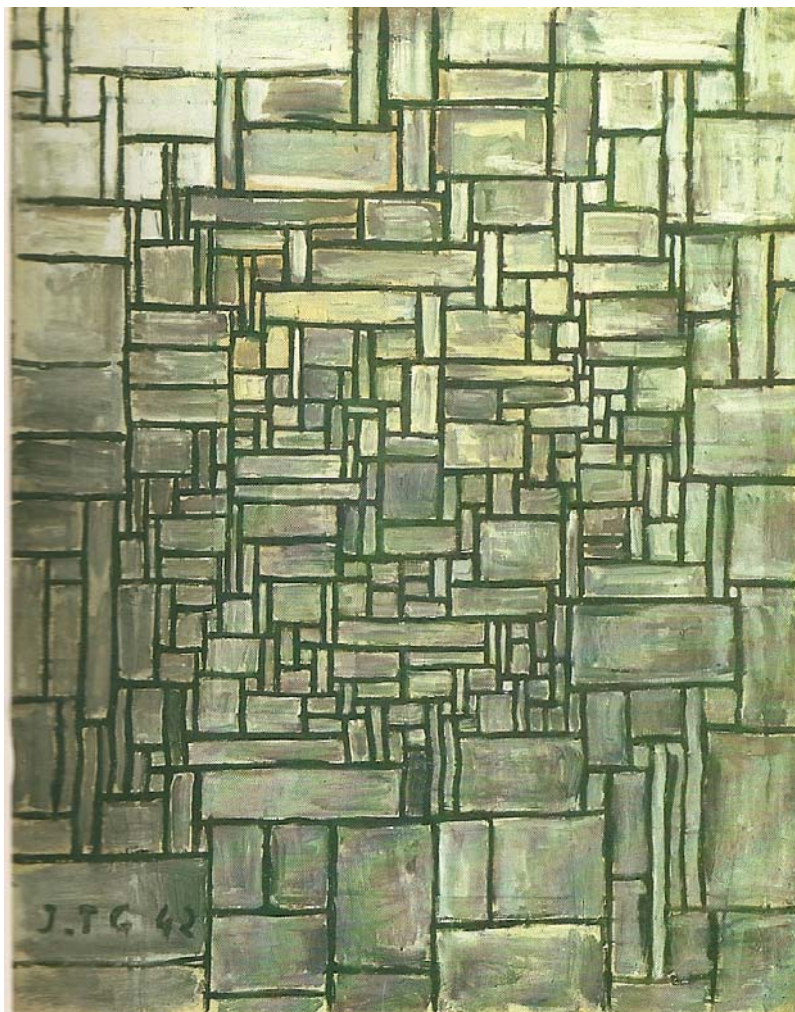


Figura 60. Torres García. Arte Constructivo, óleo s/ tela, 78 x 99 cm. 1942.  
Coleção M.N.B.A. Buenos Aires.  
Fonte: Catálogo *A vanguarda no Uruguai*.

A historiadora Maria Lúcia Kern<sup>119</sup> traz uma importante contribuição para compreensão da obra de Torres García, contextualizando-a: em um momento em que a ciência e a tecnologia dessacralizam a natureza e em que predomina o pensamento materialista, o artista reage dedicando-se à espiritualidade. A crença de que a arte mantém uma relação estreita com o sagrado é crucial para o entendimento do construtivismo. Tal ideia se manifestava em um momento histórico específico, os anos 20 e 30 do século XX, um tempo de caos com o fim da Primeira Grande Guerra. Havia um excesso de confiança na ciência e na tecnologia, e o próprio artista defendia a arte, a vida e o sagrado como algo único, compartilhando

---

<sup>119</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. A Arte como missão sagrada: O Universalismo Construtivo. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *As Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. p. 121-134. (Coleção Visibilidade)

este pensamento com Paul Klee, Piet Mondrian e Wassili Kandinsky. Torres García criou uma arte muito particular ao transitar entre vários movimentos artísticos, não pertencia a nenhum deles, mas deles retirou os elementos necessários ao seu construtivismo.

Em seu artigo a respeito do legado artístico de Torres García, Mario Gradowczyk<sup>120</sup> ressalta que o conteúdo espiritual das imagens não recorria a alegorias e falsos símbolos e, por que não dizer, a uma mistificação dos fatos, menos ainda um retorno ao passado, mas realizava uma atualização deste tema. Isto nos faz lembrar que o trabalho da psicanálise de Freud foi de certa forma, reatualizar as questões inconscientes na vida pessoal e comum do indivíduo. Foi o momento em que as questões do inconsciente começaram a ser relacionadas aos processos artísticos. Meyer Schapiro,<sup>121</sup> ao analisar a arte abstrata, lembra que ela marca o momento em que o tempo deixava de ser uma dimensão histórica para ser um tempo psicológico, no qual o artista se encontrava densamente inserido, explicando-se, assim, o fascínio que as descobertas das artes dos povos ditos primitivos, no início do século XX, haviam exercido sobre os artistas, que se rendiam a estas artes além da história:

[...] tudo isto foi transcendido automaticamente em pensamento pela concepção de uma arte instintiva, elementar, acima do tempo. Num processo notável, as artes dos povos atrasados e subjugados, descobertos pelos europeus em sua conquista do mundo, tornaram-se normas estéticas para os que se opunham à expansão imperialista.<sup>122</sup>

Os pensamentos de Mário Gradowczyk e Meyer Schapiro sobre a arte abstrata de certa maneira coincidem ao integrarem os processos artísticos e psicológicos, e mesmo Torres García, em sua fala sobre seu processo construtivista consciente, não deixa de fazer referência à intuição e a uma ação do inconsciente em sua arte, pelo uso sensível de uma geometria subjacente.

---

<sup>120</sup> GRADOWCZYK, Mario. Torres García y Xul Solar. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *As Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. p. 101-119. (Coleção Visualidade)

<sup>121</sup> SCHAPIRO, Meyer. *A Arte moderna, séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.

<sup>122</sup> Ibidem, p. 264.

São intrigantes os artistas cujas obras parecem estabelecer um possível diálogo com a obra de Luiz Guides. Jasper Johns, artista americano, com as mais variadas expressões, desde o modernismo até o contemporâneo, apresenta um trabalho com disposições geométricas, lembrando mais uma grade, cruzamentos horizontais e verticais, com números inseridos dentro de espaços retangulares. As cores assumem números, em uma escritura que se repete na tela de Jasper Johns,<sup>123</sup> uma interessante sequência do número um ao número nove (fig. 61).



Figura 61. Jasper Johns. *Zero-Nine*. Óleo s/ tela, 21 x 37 cm.  
Fonte: Revista Viver, Mente & Cérebro.

Parece-nos que a arte de Luiz Guides estabelece um possível diálogo com o construtivismo racional e intuitivo, o que permite pensar em uma comunicação construída através dos seus diagramas, como expressão de seu pensamento, com uma disposição geométrica abstrata e uma escritura que não se reduz às artes decorativas. São signos concretos em si mesmos, de uma linguagem indecifrável e robusta. Esta forma de arte, por ter o plano como referência de sua expressão, tem por efeito uma aproximação com o espectador, o que nos faz novamente pensar na

---

<sup>123</sup> Jasper Johns (Augusta, Georgia, 1930) é um dos mais famosos pintores americanos vivos. Assim como Robert Rauschenberg, seu grande amigo, foi um dos responsáveis pela passagem do Expressionismo Abstrato à *Pop Art* e ao Minimalismo. Seu quadro mais famoso, *A Bandeira Norte-Americana*, foi criado em 1955. Suas pinturas em grande medida representam objetos banais marcadamente bidimensionais, como bandeiras, mapas, números, letras e alvos.

necessidade de comunicação por parte do artista. Este percurso da obra de Luiz Guides se estende também ao seu gestual e ao seu tratamento de cores, que iremos analisar na continuação de nossos estudos.

### 4.3 O GESTO QUE RESTA

Luiz Guides é seguro nos gestos, na pincelada. Vai riscando o suporte, por vezes interrompendo os movimentos e fixando o olhar por minutos no trabalho. Depois reinicia, da mesma maneira, no mesmo ritmo e intensidade. O pincel escolhido por ele mesmo, com fios ralos, vai riscando no papel gestos firmes e cuidadosos, as linhas verticais e horizontais com os elementos de sua escritura. Gestos e suportes que nos remetem a Jaques Derrida,<sup>124</sup> em especial à obra que realizou em parceria com a artista Lena Bergstein, na qual cita uma carta de Van Gogh sobre o ato de desenhar – um depoimento que perpassa uma experiência corpo/sensorial – permeado de uma emoção que foge à compreensão convencional do gesto de fazer arte, um processo de estratégia e luta a ser vencida:

O que é desenhar? Como se chega a isso? É a ação de abrir para si uma passagem em uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se deve atravessar essa parede, porque de nada adiante bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessar com a lima, a meu ver lentamente e com paciência.<sup>125</sup>

Persistência, ritmo e resistência sempre estiveram muito presentes ao longo da trajetória de nosso artista. Constante na Oficina de Criatividade, desde sua inauguração, desenhando ou pintando seus desenhos, lá está Luiz Guides, toda semana, agora mais raramente, muito em função de sua dificuldade para se movimentar, por mais irônico que isto seja, uma vez que este é o tema que iremos desenvolver. Ouvindo depoimentos, soubemos que Guides, ao chegar à Oficina, pelas manhãs, durante o ano de 2003, iniciava suas atividades pintando os ladrilhos do chão (figs. 62 e 63).

---

<sup>124</sup> DERRIDA, Jaques; BERGSTEIN Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998.

<sup>125</sup> VAN GOGH apud DERRIDA, op. cit., p. 51.



Figura 62. Luiz Guides na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff. 2003.



Figura 63. Luiz Guides na Oficina de Criatividade. Fonte: Mônica Hoff. 2003.

É como se reproduzisse as pinturas feitas no papel, mas não da mesma maneira, as pinturas no piso aproveitavam o movimento geométrico do chão, pois



quadrados eram preenchidos com pontos coloridos e linhas retas subdividem mais ainda estes pequenos espaços. Este gesto durou pouco mais de um ano. A sequência de fotos (figs. 64 a 81) a seguir, inserida ao longo do texto, traz, de forma sucinta, Luiz Guides em seus momentos de atividade junto ao seu cavalete, de agosto de 2006 a novembro de 2008.

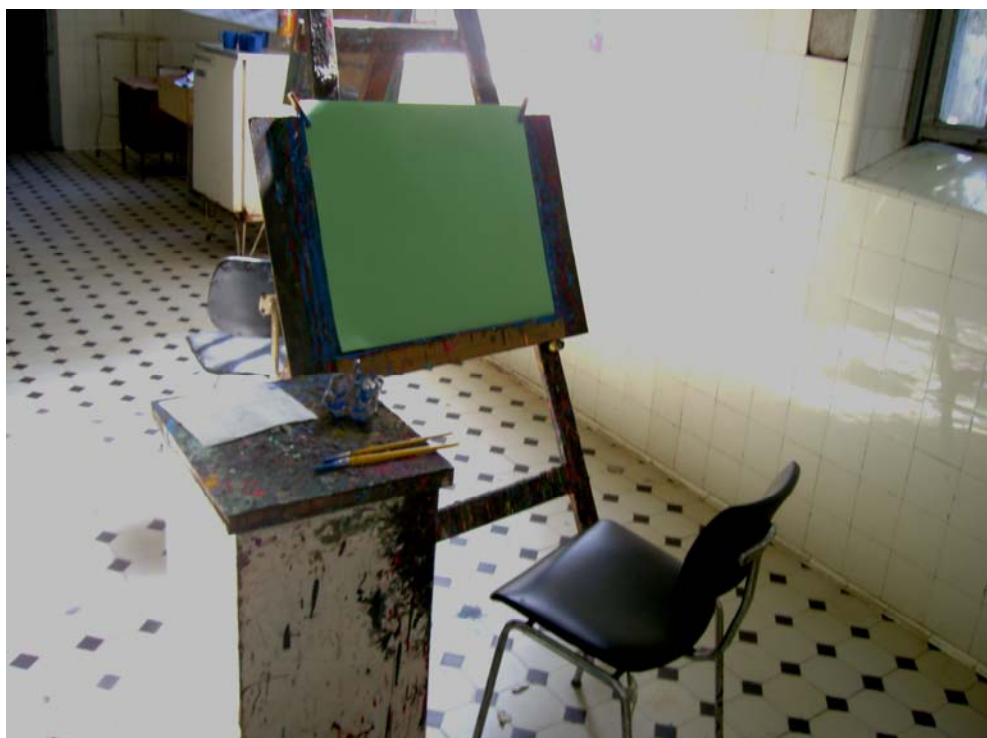


Figura 64. Cavalete de Luiz Guides. Agosto/2006.



Figura 65. Luiz Guides. Agosto/2006.

Quando o gesto que lhe resta é de sua propriedade, ninguém pode interferir, menos ainda retirá-lo dele. A sociedade já lhe tirou quase tudo, sobra o gesto, que se torna um gesto específico quando associado ao pincel, à guache e ao suporte de papel.

O *subjétil*<sup>126</sup> é definido por Derrida como um suporte de dois lugares; formado pelo sujeito exposto, estendido, e pela força da representação que ele suporta. Resiste e é submisso ao ato do artista, em uma relação corpo-a-corpo. Trata-se de um termo sem tradução, um jargão da pintura, palavra antiga, de origem latina, que significa o que está deitado embaixo (*sub-jectum*). É, ao mesmo tempo, um suporte e uma superfície, a matéria de uma pintura. Abrindo sua passagem, entre mundos, lentamente e atravessando-os diariamente, tornando-os visíveis, como diria Paul Klee, Guides dá significado ao seu trabalho diário e constante por dezoito anos, na Oficina. Retomamos novamente o pensamento de Artaud, que dizia ser necessário escutar os artistas: “[...] eu escuto, escuto os pintores, como uma música de fio, escuto o tantã de pedra das ruínas seres de Picasso [...]. Escuto Chagall [...]. Escuto/ escutarei sempre”.<sup>127</sup>

Ante a folha branca observamos uma fileira numérica, que se inicia com o número um e que varia até chegar ao número sete; na metade inferior da folha, a seguir, divide o espaço com linhas horizontais e depois com verticais, por vezes coloca círculos e espirais nos retângulos inferiores, e por vezes os distribui por todos os retângulos. Esta disposição geométrica recebe cruces, flechas e pequenos riscos sobre as linhas que dividem os espaços do papel. Sua mão parece deslizar, tomando meia distância do pincel, como uma dança, ou melhor, com passos e compassos musicais. Suas pinceladas começam a surgir, como que sabendo o rumo a tomar, firmes e determinadas seguem até alcançar a finalização. Dando-se por satisfeito, Luiz se levanta e fica por alguns instantes em pé. Junto ao cavalete, em silêncio, mostra-nos que está pronto para voltar à sua unidade; quando não é o caso, com um mínimo gesto, nos sinaliza que deseja mais uma folha, e recomeça outra vez. Estas etapas vêm se repetido por anos, como um gesto ritual, com pequenas variações. Quanto ao material, o papel tem sido um suporte constante, os

---

<sup>126</sup> DERRIDA, Jaques; BERGSTEIN Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998.

<sup>127</sup> ARTAUD, Antonin apud DERRIDA, op. cit., p. 52.

pincéis e os guaches também, materiais que chegam mais por doações à Oficina do que propriamente por apoio institucional.

Escuto Luiz Guides, a persistência vence o suporte com uma voz, ao mesmo tempo silenciada, que se faz ouvir através de um timbre muito particular. Da ordem do sensível, ecoa para lugares além da oficina, inclusive junto a outros moradores do Hospital.



Figura 66. Luiz Guides. Agosto/2006.

Chamou-nos a atenção o fato de que, em setembro de 2008, companheiros de sua unidade, sensibilizados de alguma forma por seu fazer, o levaram espontaneamente à oficina para pintar. O que esses moradores do hospício escutaram ou viram através e em Luiz, não podemos precisar, temos apenas indícios de algo ocorrendo, indícios perpassados por algo que não podem explicar, o ouvido e o olho se emocionam.

O uso do corpo humano como produtor de gestual remonta aos tempos antigos, desde a criação dos rituais tribais mágicos, quando homem e natureza dialogavam. A criação de painéis pintados em cavernas assemelhava-se a uma

*performance*. Passando pela idade antiga, com o teatro grego e sua valorização da tragédia corporal, e depois pelos mistérios medievais, chegamos aos espetáculos produzidos por Leonardo da Vinci no século XV (1489-98), em Milão. No século XX o gesto eclode em importância, mediante um gênero artístico que se estabelece a partir dos anos setenta. Mas um pouco antes, nos anos vinte, dadaístas e futuristas utilizam-se da *performance* como meio de provocação frente à tradição na época, com improvisações e ações espontâneas, associadas ao teatro, mímica, dança, fotografia, música e cinema.



Figura 67. Luiz Guides. Agosto/2006.

Estas experimentações por sua vez, também contribuíram para novas concepções em arte, indo além da rebeldia provocativa. Para Jorge Glusberg,<sup>128</sup> se quiséssemos indicar um período para o início da *performance* moderna, teríamos de buscá-lo no mês de dezembro de 1896, no *Théâtre de l'Oeuvre* de Paris, marcado pela apresentação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry.<sup>129</sup> Inaugurava-se, assim, o teatro grotesco e delirante. E em 1912 os futuristas andavam pelas ruas da Rússia com os rostos pintados, usando cartolas, brincos nas orelhas e levando rabanetes

<sup>128</sup> GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>129</sup> O personagem central é o Père Ubu, um tipo ridículo e repulsivo que se torna rei da Polônia e simboliza a estupidez e avaria da burguesia. Cf. GLUSBERG, op. cit.

presos às roupas, lembrando nosso modernista Flávio de Carvalho, que desfilava vestido de saias pelo centro de São Paulo, e o Manifesto futurista de Marinetti, de 1910, que convidava os artistas a

[...] cantar o amor ao perigo [...], destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal, e a potência de uma bofetada.<sup>130</sup>



Figura 68. Luiz Guides. Agosto/2006.

Já o Manifesto Dadaísta de Tzara impressiona jovens poetas de Paris como André Breton e Louis Aragon, os quais, junto com Marcel Duchamp, se dedicaram a uma arte performática em ciclos parisienses, apresentando-se como bailarinas, de avental, ou vestidos em mangas de camisa. Breton e seus amigos divergem muito quanto aos objetivos de seus protestos, desistem das performances, mas seus conceitos se aplicam muito bem até hoje a um gestual vinculado ao abandono do raciocínio lógico e ao automatismo psíquico. Seguindo a trajetória do absurdo e do irreverente nas artes, Artaud, em 1933, inaugura o teatro do absurdo, rompendo com o roteiro, na busca de uma linguagem que se situe entre o gesto e o pensamento, através da qual o indivíduo possa assumir uma posição entre o sonho e a realidade.

---

<sup>130</sup> GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 27.

Vemos a figura de Luiz Gides como o andarilho de um território, muito por circular nos mesmos lugares do hospital, sempre carregando uma sacola de plástico, com seus pertences, fato também observado pelas pessoas que com ele convivem na Oficina. Trata-se de seu único bem, que o acompanha em seus breves trânsitos, sem origens e sem referências. Por ironia da vida, hoje o manicômio o acolhe, Luiz não se apropria de sua obra, nada parece lhe pertencer, ao que se mostra indiferente, afinal, tudo pertence ao hospital.



Figura 69. Luiz Gides. Agosto/2006.

Ser despossuído tem suas repercussões: em novembro de 2008 percebemos que Luiz não carrega mais suas sacolas, nem a bolsa de couro de 1997, mas apenas um embrulho, também de plástico, no bolso interno de seu casaco, onde guarda pedaços de pão envoltos, um a um, em papel toalha. Está, portanto, cada vez mais despossuído.

Em nossa incursão pelo gesto, não poderíamos deixar de falar sobre Jackson Pollock com sua *action painting*. Pollock aproxima-se mais da *performance* sem, no entanto, dela fazer parte em sua totalidade.



Figura 70. Luiz Guides. Agosto/2006.

Há grandes lonas estendidas sobre o chão, por onde o artista desliza caminhos de tintas. O seu depoimento nos põe frente a frente com as questões que permeiam arte e inconsciente:

Não me dou conta do que faço. É só depois de estar familiarizado que tomo consciência do que estava fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças ou destruir imagens, porque a pintura tem vida própria. Eu tento deixá-la florescer. É somente quando perco o contato com a pintura que o resultado é caótico.<sup>131</sup>

Em Margit Rowell<sup>132</sup> novamente encontramos comentários que entendem a arte do pós-guerra como o que seria uma concepção de pintura radicalmente nova no Ocidente: o gesto livre do artista sobre a tela. Isto é considerado como um fim em si mesmo da pintura. Gestos livres de técnicas, de imagens predeterminadas, de considerações estéticas, transformam o ato de pintar na própria obra e o artista em ator.

---

<sup>131</sup> POLLOCK, J. apud GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 27.

<sup>132</sup> ROWELL, Margit. *La Peinture, le geste, l'action*. Paris: Klincksieck, 1972.

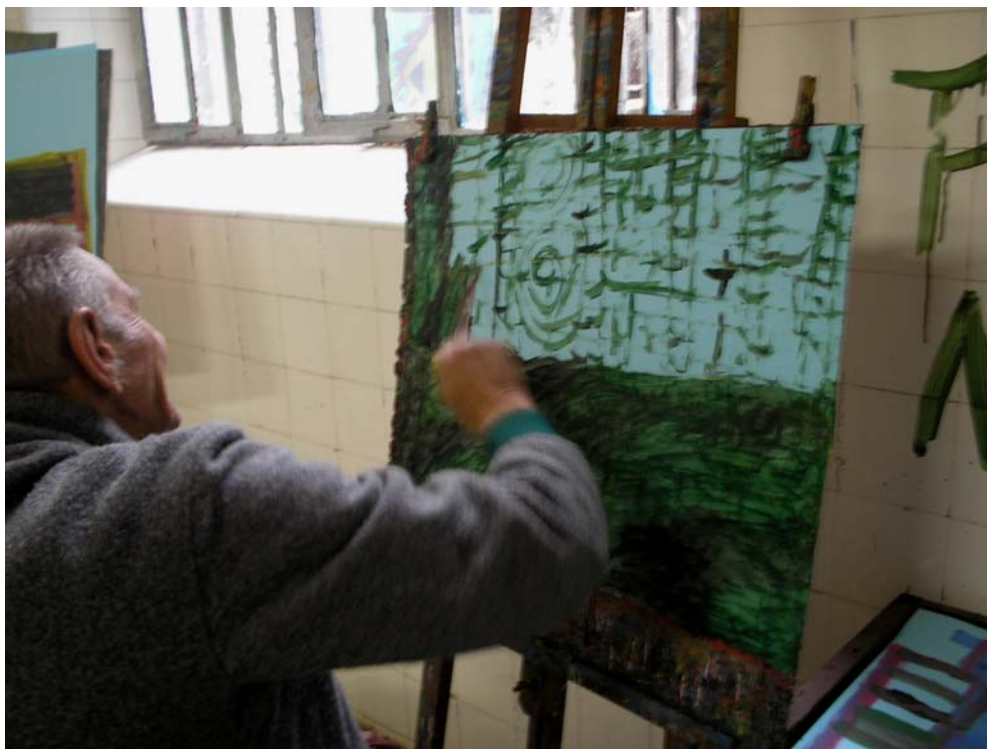


Figura 71. Luiz Guides. Agosto/2006.

Esta nova concepção apóia-se nas ideias de Kandinsky e Klee, segundo as quais o objeto da pintura não é mais o figurativo em arte, mas a necessidade de um estado espiritual do artista. Abolir o objeto de forma tão radical seria abolir certas convenções de desenho, cor, composição. Abolir o objeto seria também abolir o espaço na pintura, enfim, abolir as normas de beleza e perfeição e da criação ideal pré-estabelecida. A arte do gesto reivindica o ser em seu ato, e os produtos deste ato independem de sua vontade. Trata-se de uma manifestação vital, pré-cultural e anti-histórica. Falar de alienação no pós-guerra passa a ser um lugar comum, mas esses tempos cristalizaram, de certa maneira, realidades alienantes. É também o tempo em que Dubuffet realiza seu protesto cultural, a favor da arte marginal e solitária. A pintura gestual de Guides seria, assim, uma busca desesperada por significar a arte também do ponto de vista existencial. A pintura de Gides repete-se através de pequenos rituais constantes, como o gesto de ir à Oficina de Criatividade sentar-se à frente do cavalete, no canto da sala, que lhe é reservado, e de começar a manejar o pincel e a tinta, primeiro no sentido horizontal, depois no vertical e no circular, enfim, no sentido oblíquo, de modo a recobrir sua escritura, escondendo-a, por vezes deixando-a a mostra, por vezes, como em um jogo de esconde-esconde, constituindo uma fala somente sua, que o faz suportar e que suporta o seu gesto de cada dia.





Figura 72. Luiz Guides. Agosto/ 2006.

Vendo o processo gestual de Luiz Guides, retomamos o ensinamento de Kandinsky, construído a partir da noção de que quanto mais abstrata é a arte, mais ela é espiritualmente rica, refletindo uma vida interior, ou melhor, uma possibilidade através do gesto simples e desinteressado.

E a arte alienada a que Rowell tanto se refere no decorrer de sua obra, principalmente em relação a Pollock, nos faz pensar no quanto o pós-guerra, com a continuidade de uma ameaça constante de destruição, pois sabemos como a paz é relativa, remeteu a uma não-rendição à cultura asfixiante, como dizia Dubuffet. Na dimensão do inconsciente, encontramos outras formas de expressão, não menos reais: para Antonin Artaud e seus “inumeráveis estados de ser”, seres irreconciliáveis que habitam o homem, promovendo lutas e batalhas difíceis de descrever. Quando falar sobre elas torna-se penoso demais, precisam de alguma forma de expressão e contorno, e, como afirmava Nise da Silveira, com a emoção de lidar.

Encontramos ainda em Rowell referências a uma escritura que surge no contexto da pintura gestual, escritura anterior ao discurso, anterior mesmo à imagem. O traço, o movimento, e o pensamento emerge de um caos primordial, em uma trajetória mobilizada para sua exteriorização. Um primeiro índice de uma possibilidade de forma e de uma possibilidade de significação, manifestando-se não como pensamento reflexivo, mas como manifestação de um devir, com gestos subterrâneos e clandestinos.

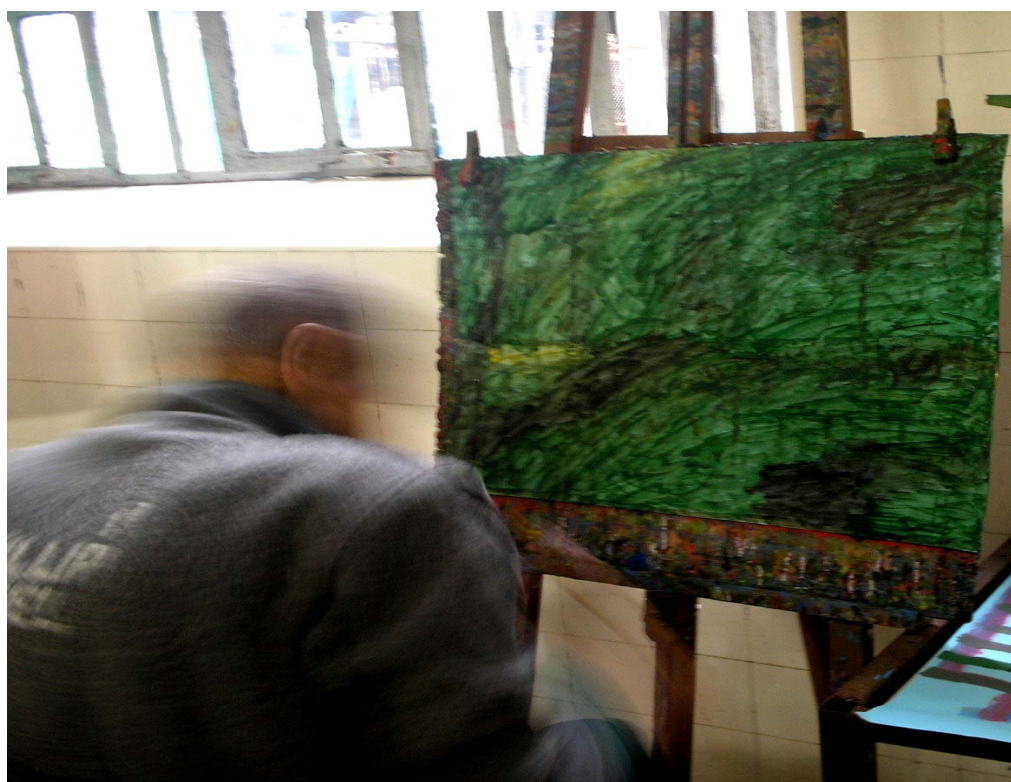


Figura 73. Luiz Guides. Agosto/2006.

Decodificar os movimentos, os gestos exigiriam que fizéssemos alusão ao mundo secreto do artista. O corpo é a mais plástica das matérias, despertando o interesse não somente de artistas, como da psicanálise, em especial do próprio Sigmund Freud. Em *Moisés de Michelangelo*, Freud descreve com detalhes o gestual da escultura de Moisés, em sua visita à Roma. Os movimentos intrínsecos à estátua, sugeridos pela postura, são explorados pelo autor em uma narrativa poética. Essa ideia é bem reforçada por Glusberg, quando menciona o seguinte:

[...] gestos fisionômicos, os movimentos gestuais com os braços e pernas adquirem em cada caso uma importância particular e o

observador vai tender a valorizar as diversas possibilidades de articulação entre os membros, e os movimentos gerados.<sup>133</sup>

O discurso do corpo que dramatiza e transgride a realidade é, talvez, o tipo mais complexo de discurso, com poder de comunicar mesmo quando as coisas parecem indecifráveis. No caso de Luiz Guides é o que se movimenta em sua vida, movimento que se dá apenas e através de seu gesto. Quando outros tempos parecem estáticos, quando nada muda e sai do lugar, o dinamismo é a matéria-prima do gesto aliado a este tempo subjetivo, que lhe confere singularidade. Este dinamismo, este atributo vital, esta possibilidade de ser é o que nosso artista encontra no ambiente da Oficina de Criatividade. Em um raro momento, na imagem a seguir, vemos sua expressão, fixando diretamente o olhar, muito diferente de seu costumeiro olhar distante e desfocado.



Figura 74. Luiz Guides. Agosto/2006.

Em Luiz Guides percebemos gestos, por que não dizer, performáticos, máximos e mínimos. Máximos possivelmente para o autor, no seu fazer, e talvez

<sup>133</sup> GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 56.

mínimos para um observador desavisado. Gesto que em sua repetição nunca é o mesmo, que se cria a cada instante com ações estabelecidas pelo próprio autor. Alimentando o suporte à sua frente, dando vida não somente a si mesmo, mas ao cavalete, ao papel, ao pincel e às tintas, estas ações voltam, circularmente, a si mesmo, em uma retroalimentação. É uma vida que provavelmente começa ali, nas manhãs, no momento em que se posiciona a frente de seu cavalete. Ritual de um sagrado segredo, que só a ele pertence, é preciso lembrar que ainda estamos falando de um lugar público, logo, este ritual pode ser acompanhado em sua ação, na produção de sua arte, por quem assim o desejar. O gesto de Luiz não necessita de palavras, à semelhança do teatro e da dança. Mas, diferentemente de uma representação, Luiz não está substituindo outra pessoa, menos ainda substituindo uma realidade. É a sua própria realidade vivida, de forma muito sincera, que se apresenta ao público que transita pela oficina, mesmo sem parecer disso se dar conta. Por alguns instantes vemos este público se aproximando de Luiz, demonstrando interesse e ares de surpresa. Em outros momentos, passa por ali, distante, sem notá-lo, como se nada que merecesse atenção estivesse acontecendo. O artista exposto resguarda-se em seu mundo particular desta estranha platéia.

Quando nos voltamos ao estudo de seu gestual temos um ato de subversão dos conceitos estabelecidos, pois Guides passa a ser o agente da sua expressão artística. Na oficina as regras são diversas daquelas de um hospital psiquiátrico, ali este andarilho despossuído se territorializa. Ali onde o corpo é o rei da cena, ritualizado por um homem só, sem palco ou adereços, em silêncio, Guides pode criar o inesperado, ao mesmo tempo como ator e agente de seu gesto.



Figura 75. Luiz Guides. Setembro/2007.



Figura 76. Luiz Guides. Setembro/2007.

Olhares circulam pela oficina, a platéia é confrontada com uma realidade insuportável, envolvendo a miséria, a dor e o abandono. Repetições intimistas, ínfimas, favorecem uma imersão no sonho, processo onírico, do gesto impensado e

imediate, realização do desejo, um fazer arte que é arte. Certa opacidade e nitidez se alternam em seus movimentos, que ao desavisado poderiam parecer sem significado. Do sem significado ao significado, monótono e repetitivo quando os gestos vão se tornam consistentes, adquirindo um ritmo, que se confirma por uma persistência de dezoito anos.

No decorrer da história da arte, a figura humana e seus movimentos foram sempre representados pela pintura e pela escultura, até que uma poética toma lugar pelo oferecimento do gesto, ao transmitir uma mensagem não verbal. Denunciando o fazer artístico, recupera o corpo do artista como portador deste fazer, permitindo que uma relação estreita aconteça entre corpo, gesto e obra. Ao atualizar a função mediadora do corpo, encontramos tanto no ritual tribal do corpo, como na arte, ações repetitivas que, em nosso estudo, diferem dos gestuais obsessivos oriundos de patologias psiquiátricas, ao nos confrontarmos com os resultados dos guaches de Guides.

O corpo cria o gesto, gesta e atualiza este gesto presente em um conjunto de conteúdos lúdicos, como os do cotidiano. Mas o gesto artístico, presente na dança, no teatro, no ritual e na pintura corporal, penetra nos domínios da cultura. O artista neste caso é mediador da ação na cultura; mesmo contra a vontade, comunica-se em incessante movimento.



Figura 77. Luiz Guides. Novembro/2008.

A liberdade do gesto está na sua relação com o inconsciente, e Glusberg também o relaciona a um louco processo quando afirma que não estar louco de alguma forma seria, isso sim, um caso de loucura. Isso nos faz lembrar a frase de Nise da Silveira, estampada na subida da escadaria do Museu de Imagens do Inconsciente, que discorre sobre os atos de loucura que acometem a todos, atos que revelam muito sobre a forma de se viver:

Esta magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação... Pode-se dizer que estamos sugerindo que o *performer* é um louco. Isso é verdade se aceitarmos a opinião de Pascal de que “todos nós somos completamente loucos, que não estar louco é estar sofrendo de alguma espécie de loucura”.<sup>134</sup>

O resultado disto se aproxima do delírio, que é por sua vez a verdade, a extrema lucidez do gesto, fenômenos estreitamente relacionados. A arte não tem nenhuma relação com o bom senso ou com o senso comum. Assim sendo, o gesto artístico performático busca relações com o desejo e não com o real, com o desejo que reside no processo poético, quando o corpo evoca o que não pertence à

---

<sup>134</sup> GLUSBERG. *A Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 112.

dimensão do visível. Completa-se a relação arte e vida, o desejo se transforma em movimento, revela novas realidades, em tempo real.



Figura 78. Luiz Guidez. Novembro/2008.

O silêncio que não é mudo, mesmo na mais profunda dor é reação plena de significado, o que restou, e o que ainda resiste. Uma luta muda e surda, em que o silêncio é resistência na pintura e possibilidade de sobrevivência. A infinita solidão que grita na pintura é como uma materialidade que resiste intensamente. Gestos repetitivos, para que se continue a existir, de uma estética da existência e da exigência. Uma exigência que impõe um terceiro lugar, entre a vida e a morte, assim se inscrevendo no mundo. O silêncio com densidade e resistência mescla-se aos gemidos e gritos vindos da Oficina, e paradoxalmente com os cantos dos pássaros do pátio interno, do Hospital, compondo uma estranha cena, grotesca e ao mesmo tempo poética.

O princípio da semelhança, isto é, da mimese, foi rompido por Kandinsky,<sup>135</sup> mediante a afirmação de que as linhas e as cores seriam elementos da pintura

---

<sup>135</sup> KANDISNKY, W. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.



abstrata, caracterizando a “improvisação” na gestualidade da mão com o vermelho, com triângulos, com violetas e com amarelos.



Figura 79. Luiz Guides. Novembro/2008.

Qual o artista que não gostaria de morar onde o órgão central de toda mobilidade espaço-temporal chama-se coração ou cérebro da criação ativa de todas as funções? No colo da natureza, na fonte da criação, onde a chave secreta para todas as coisas é guardada?... Entretanto, nosso coração palpitante nos impulsiona mais para baixo, para o fundo, para a origem. O que surge desse impulso pode ser chamado como quiserem, sonho, ideia ou fantasia, mas só pode ser considerado seriamente quando se liga aos meio plásticos próprios para lhe darem forma [...] mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



Figura 80. Luiz Guides. Novembro/2008.



Figura 81. Luiz Guides. Novembro /2008.

#### 4.4 INTERVALOS, LUZ, LUCIDEZ E COR

Acompanhando Luiz Guides, percebe-se uma rotina desde a sua chegada na Oficina. Geralmente vem acompanhado por um estagiário ou por um funcionário da sua unidade e, ao entrar no salão, dirige-se logo ao seu lugar, que é cativo. Não para, não conversa com ninguém. Parece alheio ao seu entorno. Atualmente, não tem escolhidos mais as cores dos guaches, nem os pincéis, é a estagiária que lhe alcança as tintas, e quando perguntada, diz que procura lhe alcançar cores variadas; quanto aos pincéis, todos lá sabem sua preferência. Logo são entregues a ele, que aguarda em silêncio. Não foram poucas às vezes em que entregamos a ele folhas de papel e sentamos ao seu lado para acompanhar seu trabalho.

Quanto ao tratamento das cores de nosso artista, recorreremos primeiramente ao que parecem ser momentos de pausa e de ação, ou seja, intervalos que ocorrem quando o corpo necessita tomar fôlego para continuar. Assim como na escrita, as vírgulas e pontos fazem respirar as frases, e na música o processo ocorre através de intervalos. Na pintura Kandinsky toma o preto ou o branco como pausas para a composição. Vemos que Guides faz seus intervalos quando encontramos, em seu acervo, principalmente entre os anos de 1992 e 1994, guaches pintadas em preto (fig. 82) em meio as outras de tonalidades diversas.



Figura 82. Luiz Guides – Guache s/ papel, 48 x 100 cm. S/d. Acervo Oficina de Criatividade.

Estabelece-se uma continuidade com o vermelho e demais cores, como entre azuis e verdes. Observamos que estes intervalos em preto retornaram no ano de 2007, fazendo-se presentes entre alguns guaches. Podemos ver tais intervalos através do seu uso de cores, mas possivelmente eles remetem a outra ordem, como a resposta a uma subjetividade que revela um processo criativo, mas um processo que se estabelece como um paradoxo no hospício. Diante das forças institucionais repressivas aqui representadas, o artista consegue, com uma certa vantagem, valer-se da adversidade, criando esferas de mundos muito singulares, nos quais se insere com sua arte. A suavidade de não ter nada a dizer, o direito de não ter nada a dizer, é a condição para que se forme algo raro, que merece ser expresso em percursos, acontecimentos e encontros, modos de ser no mundo, materializados em sua diferença.

Em seu artigo, Bárbara Neubarth<sup>137</sup> nos diz que os círculos que o artista pinta lembram relógios, em cujo interior discretas marcas apontariam as horas, os minutos e os segundos. Relógios sem ponteiros. A questão do tempo na esquizofrenia, segundo Nise da Silveira, é alterada, alteram-se as dimensões temporais. Deste tempo congelado, sem ponteiros, não há registro de passagem. Seriam, de certa forma, intervalos temporais a que Luiz se reporta, inclusive quando responde ter somente 22 anos. Esta é a sua idade quando foi internado no manicômio, momento a partir do qual parece ter se constituído um enorme vácuo em sua vida. É como se uma membrana o tivesse envolvido, criando um intervalo que se congelou: a vida comum parou, Luiz passou a viver um grande intervalo, no aguardo, na espera, na esperança de um outro tempo, com seus inúmeros relógios (fig. 83) que não marcam a passagem, mas que persistem através do tempo que continua a passar.

---

<sup>137</sup> NEUBARTH, Bárbara. Relógios sem ponteiros: desvelando uma história de vida. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; KIRST, Patrícia G. (Orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

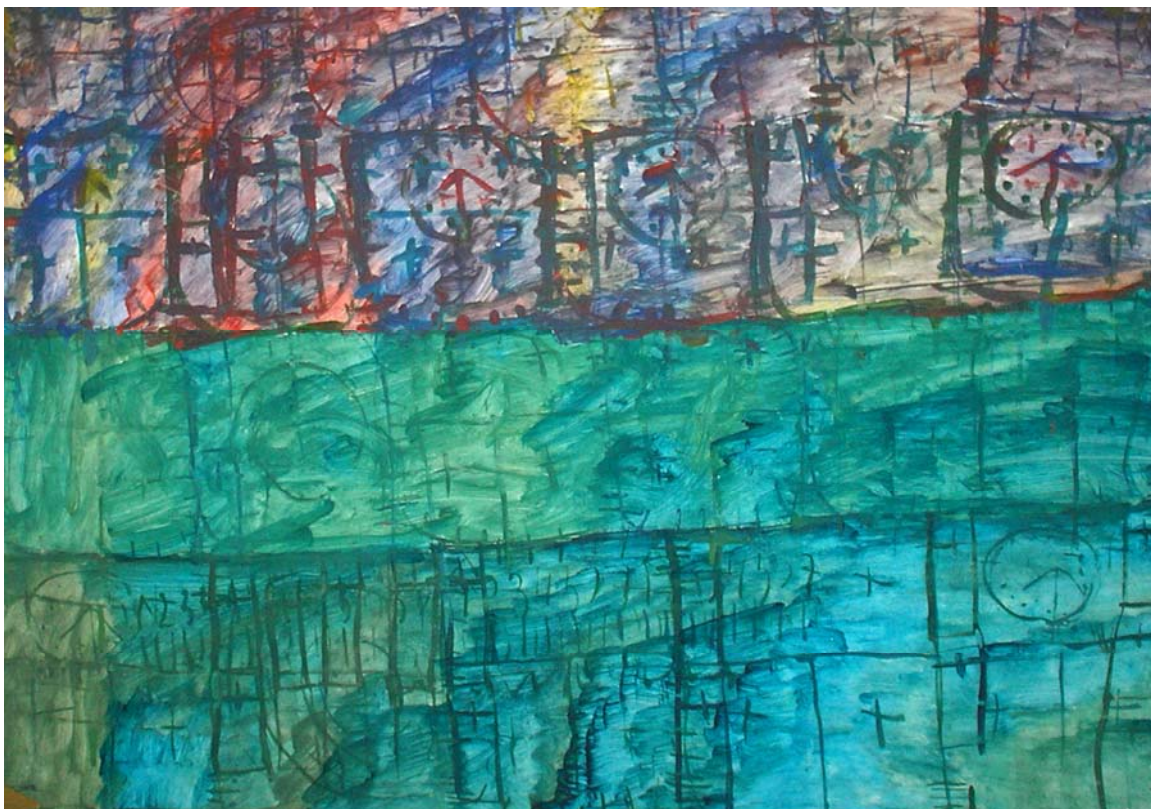


Figura 83. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1996.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

O processo artístico de Guides lembra, por exemplo, o mito dos povos Huicholes, que, ao lidarem com as incertezas, em um processo ritual desfazem seus desenhos, deixando por vezes algumas marcas visíveis, que mostram a trama inicial, e outras vezes desfazendo tudo, sem deixar vestígio. Ingrid Geist,<sup>138</sup> em seu estudo a respeito destes povos da Serra Madre Ocidental, no México, detém-se particularmente no mito *Tempo de escuridão e luz*.

Estas passagens são descritas pelas ações mediante as quais os nativos borram e traçam sucessivamente; as marcas do visível são comparadas a uma força de aceleração desestruturante, “tempo de obscuridade”. A lentidão se refere à potência estruturante que reconstitui o “tempo de luz”. Assim Guides organiza-se em retângulos e círculos, e ao encobri-los com pinceladas rápidas, a desordem invade seu espaço/tempo através de camadas que obscurecem a luz com infindáveis segredos.

---

<sup>138</sup> GEIST, Ingrid. El "tiempo de la oscuridad": borrar y trazar lo visible. *Visio*, Québec, v. 7, n. 3-4, p. 93-110, Automne-hiver 2002.

Johann Goethe, no prefácio da *Doutrina das cores*, enfatiza a importância da luz e sua intrínseca relação com a cor. Ao procurar por esta relação, apresentamos a seguinte resposta: “As cores são paixões e ações da luz”.<sup>139</sup> Luz e cor se relacionam estreitamente, não só como sensibilidade e receptividade, mas também como impulsividade. As cores podem ser entendidas, conforme o autor, tanto como paixão, quanto como ação, e é através de sua ação que podemos ter a imagem de seus efeitos. Para Goethe

O princípio vital da natureza é, ao mesmo tempo, o da própria alma humana, ambas tendo a mesma igualdade de direitos, mas procedentes da unidade do ser [...], na diversidade de suas configurações...<sup>140</sup>

Desde o início a *Doutrina das cores* está entre um discurso científico e uma linguagem poética, que se desdobra em conceitos ora como paixão, ora como ação, pois nenhuma linguagem sozinha é capaz de descrever o fenômeno da cor. Não se trata apenas de um fenômeno físico, embora ocorra na retina do olho. Goethe buscou uma teoria que tratasse a cor de forma independente, com um exaustivo levantamento de suas características químicas, físicas e estéticas. Não podemos esquecer o quanto a arte abstrata ousou com a cor como possibilidade de expressão autônoma. Nas palavras de Goethe, a seguir, percebe-se um elogio à cor, entendida como fator de estímulo à imaginação criadora:

[...] agora por estranho que pareça, afirmamos que o olho não vê forma alguma [...]. E assim construímos o mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor, e com eles também tornamos possível a pintura, que é capaz de produzir, no plano, um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real.<sup>141</sup>

Ao fazer com que as cores falem sua própria linguagem, o autor inaugura uma abordagem poética, privilegiando o fenômeno imagético. Luz e cor se relacionam perfeitamente, pertencendo à natureza, revelando-se por inteiro aos sentidos, como que latentes ao olho. Mesmo na escuridão podemos evocar imagens, conceito que o autor privilegia, afirmando que a cor também pode ser

---

<sup>139</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. p. 13.

<sup>140</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>141</sup> Ibidem, p. 26.

intensa, neutra e compartilhada. Os olhos no escuro entregam-se à ausência, abandonando-se a si mesmos, impossibilitando o contato com o mundo. Ao se transportarem do escuro para um lugar iluminado, ofuscam-se, eis, então, o ato de ver. Na metáfora da visão mergulhamos na luz, na cor e na escuridão, que nos fazem voltar a Guides e sua pintura, quando nela encontramos luz em meio a intervalos de cor. É possível observar uma aproximação entre os termos luz e lucidez, presentes em sua pintura. O tratamento que dá à cor permite que a luz, em meio às cores, manifeste-se como momentos de lucidez. Uma estranha lucidez presente, provavelmente de forma insipiente, e insistente, expressando-se mais na sua pintura, e menos quem sabe, em seu dia a dia no Hospital.

Sobre as especificidades do amarelo, do azul e do vermelho, considerados como cores básicas, Goethe aponta muitos esforços feitos para se determinar aproximadamente seu peso e volume, com poucos resultados. A pintura se constitui, portanto, na mistura desses “corpos cromáticos”, com suas infinitas possibilidades, somente percebidas por meio de um olhar sensível e treinado. As combinações de misturas se dão pelas divisões dos corpos cromáticos, por meio da diluição ou fricção. As cores e a luz podem ser extraídas de diversas maneiras – para Luiz esse processo ocorre através do guache e dos pincéis, em seu deslizar no papel. Não há como negar este olhar sensível e, por que não dizer, treinado, que joga com nuances, contrastes e intensidades cromáticas. Não temos como não perceber um processo inconsciente à sua disposição, organizando e, por que não, guiando seus movimentos em sutis escolhas, a cada pincelada.

Estudando seu acervo percebemos que a partir de 1990, ano em que começou a frequentar a Oficina, as cores surgiam sobre o papel em uma vertiginosa profusão, como um caos colorido (figs. 84 e 85) procurando por caminhos e trajetos que se tornaram mais geométricos, com disposições retangulares, a partir de 1991. Por onde quer que se comece a examiná-la, ou que se inicie a olhá-la, vê-se uma trajetória relativa ao aspecto formal de sua pintura, sem, no entanto nos referirmos a uma evolução, percebe-se mudança em sua expressão, há diferenças que vão denunciando um processo artístico.

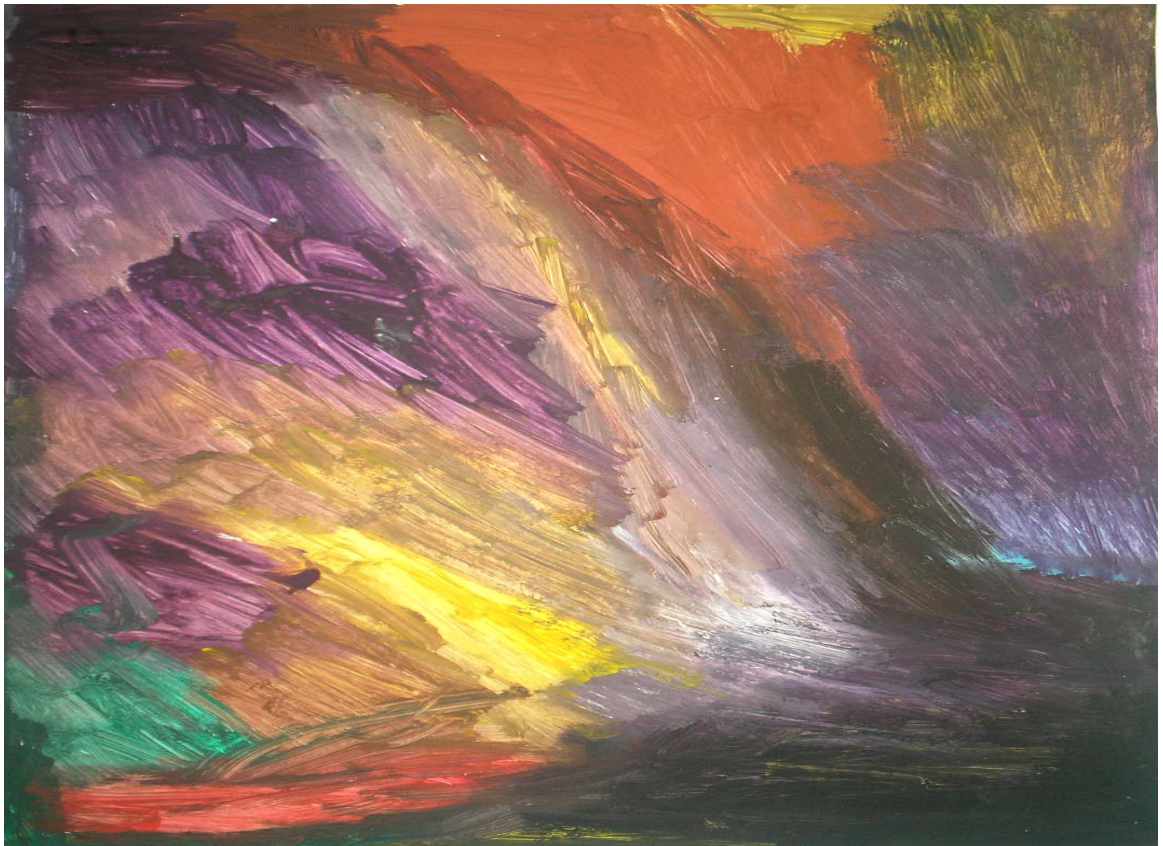


Figura 84. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1990.  
Acervo: Oficina de Criatividade.



Figura 85. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1991.  
Acervo: Oficina de Criatividade.



Estabelece-se uma espécie de independência entre as pinturas, ao mesmo tempo em que são preservadas relações entre elas, principalmente nas séries de pinturas com elementos formais repetidos, que, sem uma aparente intenção, formam extensos painéis, apresentados mais adiante. Nestes anos iniciais encontramos saturações e tensões entre as cores complementares, mesmo assim elas não conseguem encobrir uma luminosidade emergente. Kandinsky, em seu estudo sobre a cor, nos fala do quanto é inútil a busca por explicações complexas, as cores que parecem falar por si mesmas. Na imagem a seguir (fig. 86), podemos ver os primeiros traços geométricos de Luiz Guides, cobertos com camadas de guaches mais espessas, denunciando as marcas e o movimento do pincel (fig. 87), com a cor branca tentando encobrir os verdes e vermelhos:

Concentrando-se primeiro só na cor, considerada isoladamente, deixá-la-emos agir sobre nós. Toda a questão se reduz ao mais simples esquema. Cumpre entender por calor ou frieza de uma cor sua tendência geral para o amarelo ou azul, vermelho ou verde.<sup>142</sup>



Figura 86. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1992.  
Acervo Oficina de Criatividade.

<sup>142</sup> KANDINSKY, W. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 82-83.



Figura 87. Luiz Guides. Guache s/ papel, 48 x 67 cm. 1992.  
Acervo Oficina de Criatividade.

As cores produzem movimentos de aproximação e afastamento em relação ao espectador conforme sua temperatura, e também relações com as demais cores. O verde, por exemplo, tende a aquecer-se quanto mais próximo se encontra do amarelo. “Nos tons mais baixos, quando o azul domina, o verde tem uma sonoridade diferente; torna-se sério e como que repleto de pensamento.”<sup>143</sup> A impregnação de misturas em cores vizinhas gera repetições que agem de forma diferente, provocando as mais variadas tonalidades, aquecidas, frias, opacas e luminosas, como esta que espreita mais ao centro da imagem (fig. 88), avançando ou retirando-se, em um espaço, que se sobrepõem em camadas de imensas possibilidades. Possibilidades de intervalo, agora através do uso do branco, que aparece por sobre as outras cores, ou que cria um espaço próprio na pintura. Tempo de escuridão e tempo de luz, tempos de Guides, alternando-se entre o uso dos pretos e dos brancos. Intervalos de luz e de escuridão.

---

<sup>143</sup> KANDINSKY, W. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 71.

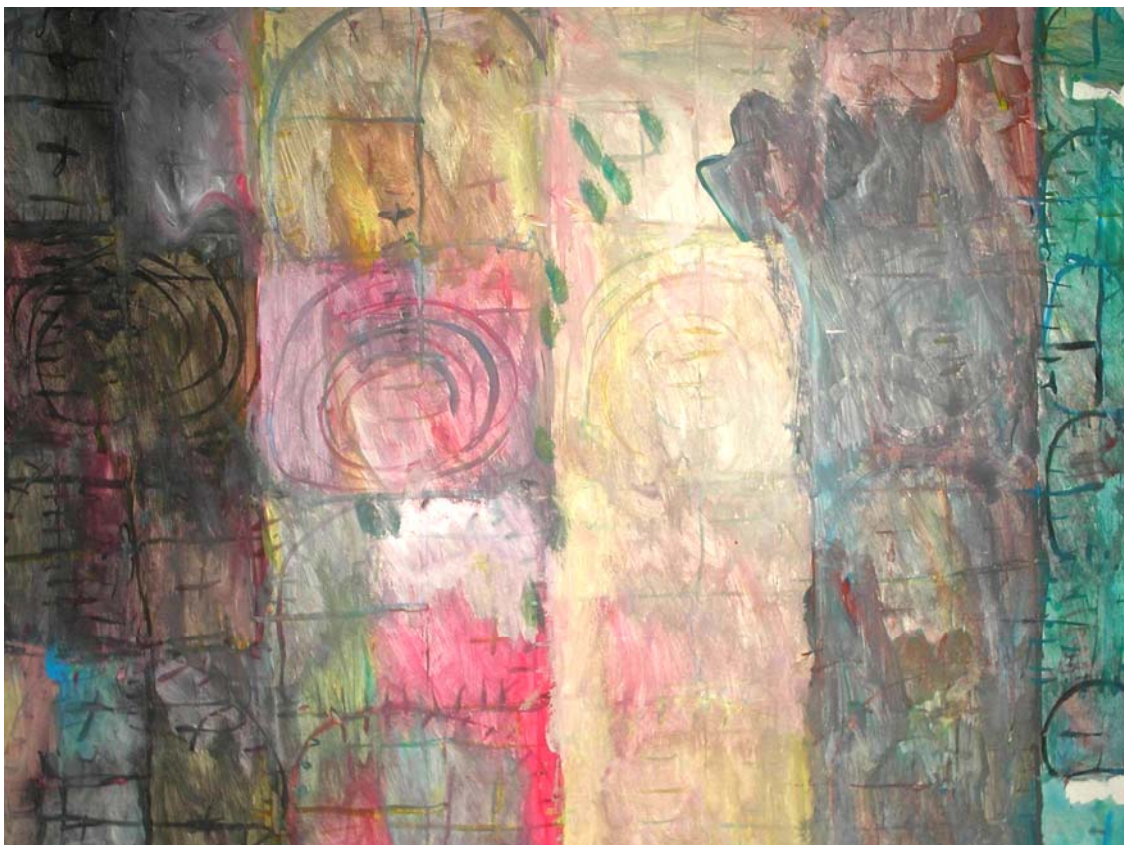


Figura 88. Luiz Guides. Guache s/ cartolina. 32,5 x 47,5 cm. 1995.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

Kandinsky de certa maneira previa o surgimento de uma arte não decorativa, ou da arte pela arte. Para o autor, ela deveria corresponder a uma necessidade interior, com fontes em sua época. Esclarece que o efeito da cor, sendo de curta duração, remete ao que realmente importa, a saber, a ressonância espiritual, a ação da cor sobre a alma:

Perguntem, se quiserem, se essa obra os fez passear por um mundo antes desconhecido. Se fez, que mais podem querer? A meu ver, a força de expressão na diversidade das obras [...] essa fisionomia pronunciada de um artista que apresenta [...] um mundo antes desconhecido é a chave do valor de uma obra figurativa ou concreta. Sim, essa chave abre igualmente as portas da pintura com ou sem objeto.<sup>144</sup>

Este mundo desconhecido que o autor fala, poderia ser o mundo que Guides nos oferece, um impressionante conjunto de imagens, com cores e geometrismos instigantes, que se impõem com uma inacessível presença.

---

<sup>144</sup> KANDINSKY, W. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 89.

A princípio, a maneira que encontramos para lidar com tal questão foi a imersão. Uma imersão em seu acervo, em silêncio, isoladamente, para ver, ouvir, sentir o que o artista tinha a nos dizer. Este momento de imersão maior aconteceu a partir de julho de 2006 e se estendeu até dezembro de 2008, uma internação, às avessas, uma internação para assim resguardar a sanidade das obras. Esta imersão tinha como aliada as visitas à Oficina, junto ao artista, em sua ação que subvertia a expectativa comum do que poderia estar acontecendo dentro de um manicômio.

Muito pouco tem sido escrito sobre a cor, este meio instável e dinâmico. Dos séculos XV ao XVIII a luz era mais importante que a cor, já no modernismo, a partir do século XX, a cor assume sua importância, ávida por se colocar com mais independência nas artes, com sua claridade, sua saturação, nuances e tensões. O tema da cor e da luz, para Rudolf Arheim,<sup>145</sup> aborda uma matéria luminosa, não originada, segundo o Gênesis, a princípio do sol, mas que abandona seu esconderijo e se estende sobre a terra. Deste modo a claridade dos objetos é inerente a eles. Esta qualidade, chamada de luminância, o autor trata como a propriedade de qualquer superfície, que confere espaços e vida às cores. A ideia da luminosidade como uma propriedade inerente às coisas apresenta uma interlocução com as ideias de Gaston Bachelard, que trata também do fenômeno da luz na pintura, mas de um fenômeno que diz mais respeito ao artista, a luz da alma, os momentos em que uma estranha lucidez toma conta, sem que se note e, talvez, sem que se perceba:

[...] de uma luz interior que não é o reflexo de uma luz do mundo exterior... Mas quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. Vive o sentido íntimo da paixão... No princípio de tal pintura há uma alma que luta. Portanto, tal pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada.<sup>146</sup>

As cores e sua luminância agem sobre nós similarmente às emoções. Rudolf Arheim ainda explica que podem ser associadas às experiências sensoriais, gustativas, táteis, como a sensação de frio, calor, umidade, e em especial a refrescância, sugerida na próxima pintura de Guides (fig. 89). Ao mesmo tempo em que, nesta imagem, a cor parece gritar com intensidades de saturações azuis, temos também transparências e podemos ver, mais abaixo, a disposição numérica que

---

<sup>145</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 2000.

<sup>146</sup> BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 48.

inicia a pintura de Guides. Se concordarmos com Arheim, nosso artista tem expressado suas sensações e emoções em uma arte na qual parece predominar, com maior força, a desrazão artística.

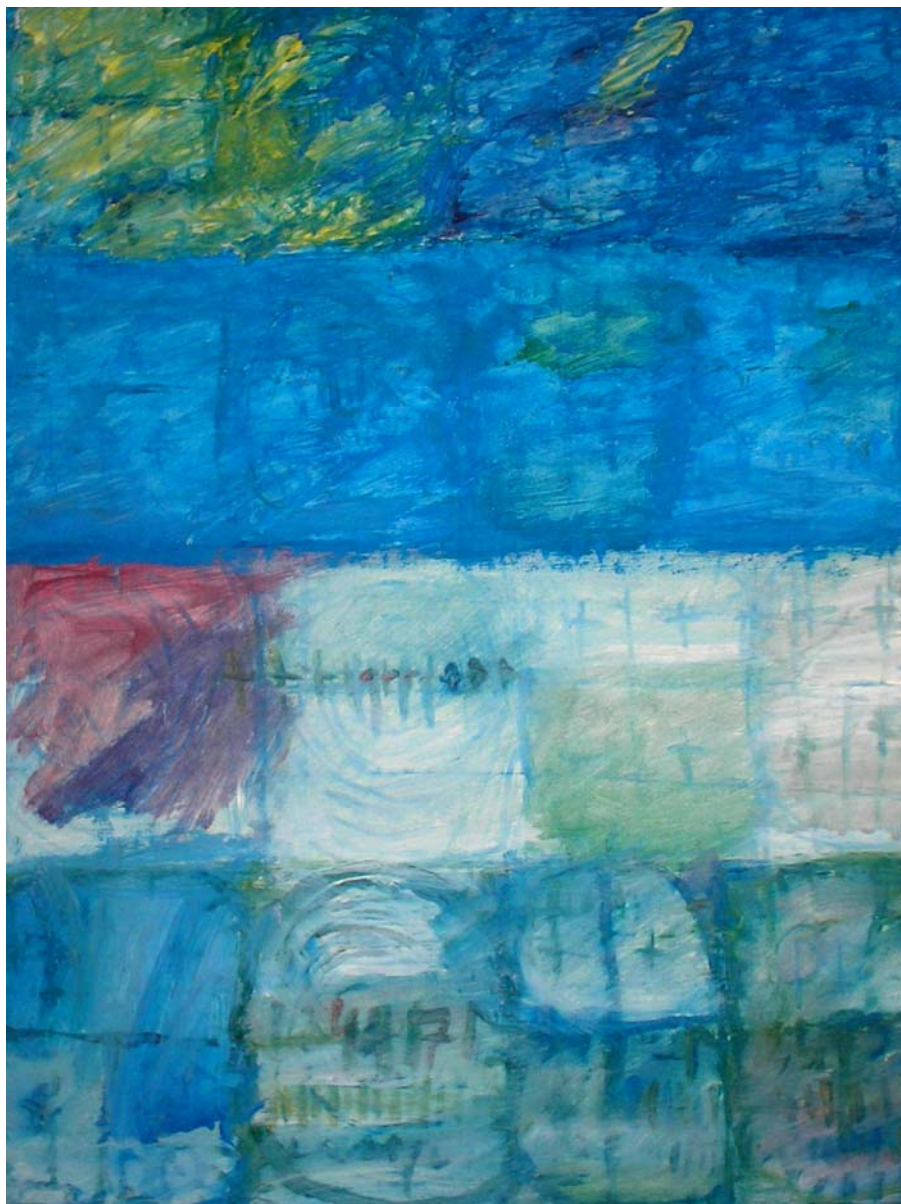


Figura 89. Luiz Guides, Guache s/ cartolina. 32,5 x 47,5 cm. 1996.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

Em sua busca por expressividade as cores tornam-se dependentes de uma associação com as emoções, de acordo com o contexto e as relações que estabelecem. Cada matiz é alterado por cada toque que se faz em outro lugar, o que Kandinsky também menciona ao comentar sobre a temperatura das cores. Não poderíamos deixar de referir o quanto nosso artista experimenta os pigmentos em

separados, unidos em especial, pela descoberta das tensões geradas entre as complementares, que tendem a fundirem-se no mesmo plano.

Ao falarmos sobre cores, vemos que Luiz Guides apresenta a princípio um problema relativo ao trânsito entre o desenho e a pintura. Afinal, trata-se de desenho ou pintura? Para tanto, recorremos a Kandinsky, que questiona a separação entre pintura e desenho, afirmando que o conceito de obra gráfica é impreciso. Ele toma a aquarela como um exemplo que demonstra bem esta confusão, pois uma aquarela pintada à mão é um trabalho de pintura, e a mesma aquarela reproduzida litograficamente é um trabalho gráfico. No caso do trabalho de Guides, ele ora se aproxima mais do desenho, com seus pictogramas, ora se aproxima mais da pintura, não sendo poucas às vezes em que ambos se misturam.

Estudando seus diversos trabalhos ano a ano, encontramos aqueles que remetem mais ao desenho e a suaves aquarelas, e outros que apresentam um denso tratamento de pintura. A próxima imagem mostra uma veladura, na metade superior da folha, um véu que nada esconde, como uma cortina suave ou bruma que não encobre totalmente o que está por debaixo, que ainda pode ser entrevisto. Os véus parecem se rasgar (figs. 90 e 91). A veladura é um tratamento dado à tinta de modo a torná-la mais diluída, para depois ser aplicada à pintura. São estas ações e outras, como a opção por pincéis de fios mais ralos, que nos fazem questionar as intenções que Luiz Guides deposita em seu trabalho. Observa-se um outro trânsito entre o inconsciente e o consciente: quando sua pintura parece falar muito mais do inconsciente, Guides surpreende com ações que denotam intenções e propósitos, como surpreende todo o seu envolvimento com a arte, como suas ações e seus processos criativos, que surgem sem que tenha informação ou aprendizado formal artístico. Se frequentava algum evento cultural, sua participação era discreta e quase indiferente, conforme depoimento de Tânia Capra.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Cf. depoimento de Tânia Capra no Anexo B.



Figura 90. Luiz Guides. Guache s/ cartolina. 65 x 93 cm. 1998.  
Acervo: Oficina de Criatividade.



Figura 91. Luiz Guides. Guache s/ papel. 65 x 93 cm. 1999.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

A névoa, a opacidade, a turvação (fig. 92) e o translúcido ocorrem como variações da cor em sua relação de luminosidade, como forma de expressão. As graduações até o opaco final são infinitas e exploradas pelo nosso artista. A natureza obscura da cor, sua qualidade saturada produz uma impressão grave: ação, luz, proximidade, atração, força e franqueza.

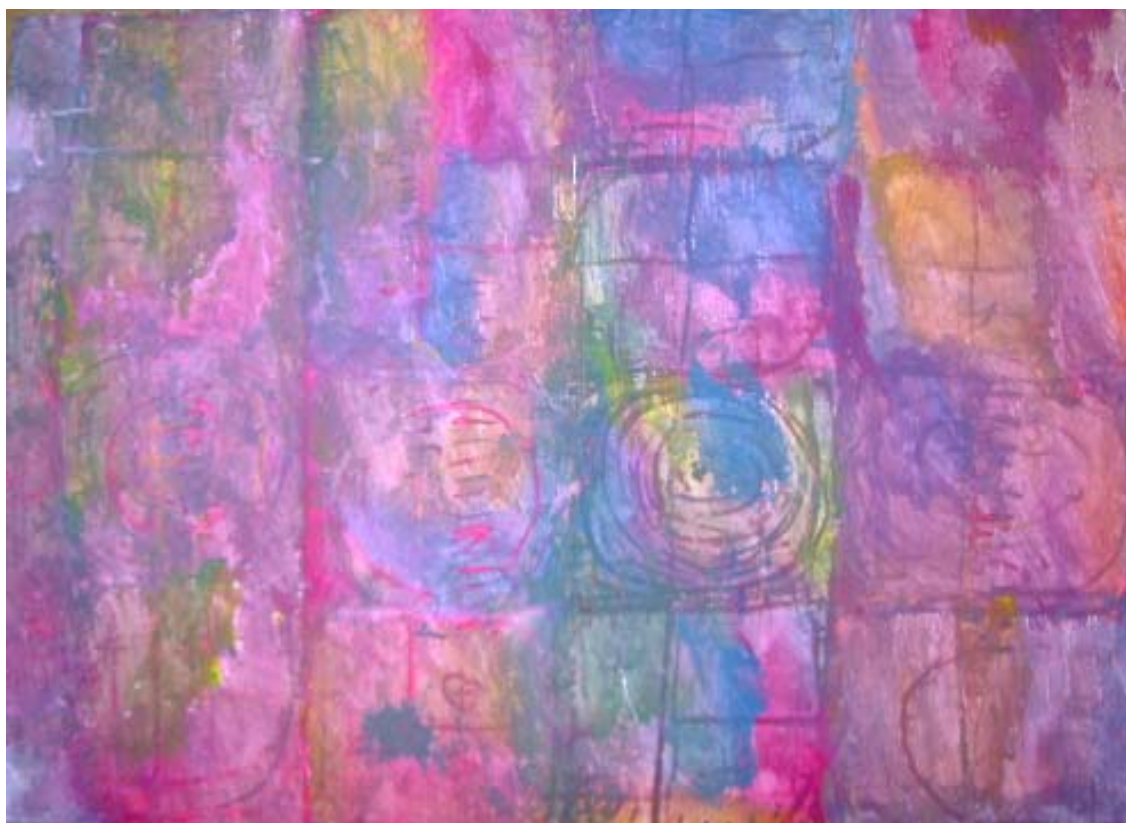


Figura 92. Luíz Guides. Guache s/ papel. 63 x 93 cm. 2000.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

Jaques Le Rider,<sup>148</sup> ao propor relações entre a literatura e a arte, recorre a análises e referências estéticas sobre o percurso da cor na história da arte. Conta que, na época de Goethe, a Itália aparecia como o país da cor, ao passo que na Alemanha dominavam os tons cinzentos. Depois dos impressionistas e dos mestres da cor como Cézanne, a França se tornou o lugar da pesquisa na cor, até chegarmos ao modernismo, considerado o movimento em arte em que encontramos a mais intensa liberação da cor dos cânones acadêmicos. Afirma ainda que as sensações das cores são infinitamente mais numerosas que os respectivos nomes pelos quais as conhecemos. E para exemplificar esta ideia, cita um fragmento de uma carta de Vincent Van Gogh ao seu irmão Theo, quando dizia que sua pintura

<sup>148</sup> RIDER, Jaques. *Les Couleurs et les mots*. Paris: Perspectives Critiques, 1999.



não acontecia a partir das cores da natureza, mas sim a partir de sua paleta. No caso de Guides, sem dúvida, temos uma paleta de cores não constituída pela natureza (fig. 93). Trata-se de uma paleta invisível, não temos como vê-la, somente o artista a conhece, um conhecimento que e torna-se acessível no momento em que inicia seu gesto ritual. Não seria a paleta de Van Gogh uma metáfora para seu processo artístico?



Figura 93. Luiz Guides. Guache s/ papel, 65 x 93 cm. 2000.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

De Goethe a Bachelard temos questões que aproximaram o tema da luz e da cor, como a ideia de lucidez. A lucidez, tão visada pelo homem da razão, parece escapar ante os processos da loucura. Mas o corpo da desrazão é também um corpo paradoxal: atravessado pela lucidez/luz, continua com sua palheta de cores, através da qual a manifestação de uma “pulsão configuradora de imagens” encontra vazão para se expressar, conceito de Hans Prinzhorn compartilhado por Nise da Silveira e Osório César. No caso de Guides, o paradoxo surge nas cores, nos signos e nos gestos, em meio a construções e composições, com uma espécie de lucidez que opera de forma insistente, com maneiras de se expressar e de se fazer ver (fig.

94). É um corpo paradoxal, construído segundo diferentes práticas e saberes, um corpo paradoxal ao mesmo tempo desafiado em suas limitações e prejuízos, que tem, em sua arte, uma expressão de vitalidade artística.



Figura 94. Luiz Guides. Guache s/ papel, 65 x 93 cm. 2001.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

A trajetória artística de Luiz Guides revela vários momentos, ou até fases (uma apresentação de suas obras em sequência temporal poderá ser vista no Anexo A), e inicia com o que parecia um caos cromático, rumo a uma organização geométrica, cada vez mais elaborada, sugerindo mudanças em relação aos seus momentos anteriores. Mesmo assim, esta trajetória nunca foi regular. Em um mesmo ano ou mês sua composição oscilava, por vezes se desfazendo e se refazendo, até os anos de 2006 e 2007. Para nossa surpresa, em 2007 encontramos Guides

pintando com tinta acrílica (fig. 95), obtendo certa transparência, embora este material seja mais consistente que o guache. Pode-se também perceber pequenos espaços em branco, entre as pinceladas, que mais lembram o efeito de um céu estrelado em meio a sobreposições de cores.



Figura 95. Luiz Guides. Acrílico s/ papel, 65 x 93 cm. 2007.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

A partir de janeiro de 2009, olhando ainda seu acervo, encontramos o que mais parecia uma pintura se dissolvendo, segundo depoimento de Bárbara Neubarth.<sup>149</sup> Em termos formais, hoje seu trabalho tende mais para o desenho do que para a pintura, lembrando o seu início, sem, no entanto, a ele retornar. Como o artista não enxerga bem e seu caso não é cirúrgico, temos o que parece ser uma boa razão para compreender seu atual momento artístico. Mais fatores, como a idade avançada, também poderiam se aliar a esta justificativa. Mas gostaríamos de deixar em aberto a possibilidade do que poderia ser um momento expressivo independente de fatores físicos. Luiz Guides continua com boa disposição, produzindo muito em suas manhãs na Oficina de Criatividade (fig. 96).

---

<sup>149</sup> Cf. depoimento de Bárbara Neubarth no Anexo B.



Figura 96. Luiz Guides na Oficina de Criatividade. Outubro/2008.

#### 4.5 APROXIMANDO OS ARTISTAS E AS OBRAS

A manifestação do corpo estranho, do corpo desigual, sujeito e objeto com suas múltiplas conformações, confere significado a um processo que não se conclui, mas que, como uma dádiva, a dádiva da qual Marcel Mauss nos fala, presenteia-nos com sua alma, impregnada no objeto, e vice-versa. Misturando pessoas e emoções, realizam inclusões cotidianas. Assim aconteceu com Arthur Bispo do Rosário, que, ao ser descoberto, iniciou-se, de certa maneira, no processo de inclusão na sociedade culta. Se houve diferença para ele não temos como saber, mas sem dúvida fez diferença para o mundo da arte, assim como para os estudos relativos à Arte e Loucura. No caso de Manoel Luiz Rosa, o ato de presentear teve e tem mais propósito por parte do artista. Ao presentear demonstra satisfação e alegria, com um sorriso discreto, aguarda a reação de quem foi presenteado, são inclusões mínimas. E neste contexto de se misturarem as esferas, para usar a expressão de Marcel Mauss, encontramos Luiz Guides na Oficina, despossuído e desapropriado, com

uma pintura que se oferece ao espectador. O que poderia ser sua propriedade é propriedade do Estado, e, por outro lado, sendo pública, permite uma exposição, ainda que, até agora, com discretas interações.

Agora o corpo estranho, o drama do corpo em sua desigualdade mostra-se também em sua forma paradoxal. Para tanto recorreremos ao conceito do corpo sem órgãos utilizado por Deleuze, conceito segundo o qual não tratamos com limites e medidas, menos ainda com parâmetros ou diagnósticos, mas com aquilo que se constitui como um lugar sensível, criado pelas percepções, processos e atravessamentos entre os seres, pelas misturas que, por mínimas que sejam, estabelecem interações, mesmo invisíveis. É o caminho do paradoxo, o caminho da própria desrazão se fazendo notar e se fazendo ver. José Gil<sup>150</sup> traz como exemplo do corpo paradoxal o corpo de Alice (*Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll), com seus movimentos estranhos, que aumenta, diminui, passa por fechaduras, sai por janelas e portas. O corpo e o espaço, subvertido, já referido por Nise da Silveira em sua conceituação sobre esquizofrenia.

O quanto pode a arte como transgressão, quando os efeitos de superfície e profundidade, ou seja, consciente e inconsciente, reúnem-se em um só e único, indiferenciado, conforme Anton Ehrenzweig. Artistas que nos arrastam por seus labirínticos caminhos, muitas vezes escapando daqueles que passam desavisados. O avesso e direito na obra de Guides, dois lados da mesma folha de papel pintados, Bispo do Rosário com suas miniaturas, e com seus grandes estandartes, e Manoel dissolvendo suas paisagens em uma profusão de ladrilhos coloridos. Este corpo paradoxal atravessado por imagens, formas, cores, e possibilidades se combina intimamente com os lugares que também o atravessam, adquirindo as texturas da Oficina de Criatividade das Celas Forte da Colônia e do Ateliê do Centro de Desenvolvimento da Expressão. Múltiplas formas de corpo/espço, lugares também paradoxais em sua manifestação. Merleau-Ponty, de certa maneira, afirma este atravessamento de fora, que do fundo de seu silêncio deseja expressar-se e falar:

---

<sup>150</sup> GIL, José. O corpo paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 131-147.

[...] como os conceberia eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive do mundo que vivo? Pelo menos meu mundo privado deixou de ser apenas meu [...] a dimensão de uma vida generalizada que se enxertou na minha.<sup>151</sup>

Com a subjetividade se fundindo à própria obra e dando-lhe voz, percorremos suas reclusas e silenciosas trajetórias, com a questão obra/processo/vida, três esferas que se interpenetram. Observamos Guides inventar-se a si mesmo, com suas linhas horizontais e verticais, definindo retângulos inicialmente através das pinceladas de baixo para cima da folha, divisões que mais lembram escadas, depois acrescentando círculos, espirais, flechas e cruzes. A marca no papel, aquela que dá início a cada dia à sua arte, os números, dispostos sempre um pouco abaixo da linha divisória central, iniciando com o um, e seguindo uma linha horizontal imaginária, até o nove, sem ordem sequencial, sempre dispostos diferentemente. Estas primeiras inscrições provocaram outras tantas que se seguiram, talvez uma “zona de conforto”, um lugar para chamar de seu, marcar o centro dos círculos e das espirais.

Este outro lugar foi demarcado por Manoel Luiz com pequenos círculos coloridos, em uma caixa de papelão. Estas inscrições iniciais se tornaram recorrentes em seus desenhos, recortes e colagens, ora surgindo como retângulos de tamanhos diversos, ora como riscos na xilogravura. Já Bispo do Rosário usava o fio azul para se inscrever no mundo. Sobre panos e retalhos, trazia os objetos para si e os envolvia com este mesmo fio. Vivia cercado por sua obra, fazia parte dela, como a obra fazia parte dele. Todas as peças ficavam em um mesmo local durante os anos em que esteve interno. Quatro celas fortes, sem as paredes que as dividiam, tornaram-se um imenso salão. Um lugar fora de lugar, mas da diferença.

Para um possível diálogo entre os artistas referidos e suas obras, recorreremos a Colin Rhodes,<sup>152</sup> com sua abordagem a respeito das chamadas artes marginais, *outsiders*, entendidas como a expressão de uma criatividade pulsante, fora das normas e dos parâmetros, que denunciam uma possível normalidade da

---

<sup>151</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 32.

<sup>152</sup> RHODES, Colin. *L'art outsider: Art Brut et création hors normes au XXe siècle*. Paris: Thames & Hudson, 2001.

cultura dominante. Mesmo que o discurso atual não aceite mais rótulos e demarcações de fronteiras, afirmando um estado permeável no mundo contemporâneo, a realidade com a qual lidamos se impõe como a mais recalcitrante das exclusões, a alienação e o abandono.

Os *outsiders* existem, porque existem os estabelecidos, os *establishment*, e os processos que envolvem estas questões são produtos destas interações, um espaço “entre”, uma possibilidade que se abre, fruto e consequência de discussões que agora permitem sacudir e afrouxar mais o sistema estabelecido, colaborando, especificamente em nosso caso, no que diz respeito às relações entre arte e loucura clínica, filosófica e social. Retomando Rodes, vemos que suas ideias nos aproximam dos doentes mentais e dos visionários autodidatas, quando os primeiros psiquiatras na Europa, que examinaram as obras de seus pacientes sob o ângulo estético, foram influenciados pelo movimento expressionista, que privilegiava a espontaneidade e o imediatismo. As numerosas obras da coleção do psiquiatra Hans Prinzhorn, em Heidelberg, na Alemanha, levaram-no a constituir uma famosa coleção, conhecida como *Coleção de Heidelberg*. Hans Prinzhorn e Walter Morgenthaler, com a obra *Expressões da loucura*, da década de 20 do século passado, têm o mérito de aproximar os artistas expressionistas e dadaístas das estranhas artes dos *outsiders*, o que por sua vez impressionava a medicina do mundo germânico. O autor ainda faz uma importante referência ao trabalho de Nise da Silveira, citando-o como exemplo de um serviço muito bem-sucedido de terapia pela arte, desenvolvido no Centro Psiquiátrico Pedro II, junto a outros dois exemplos semelhantes na Europa, o Hospital Haus-Kannen na cidade de Munster, Alemanha, e a *Maison des artistes* do Hospital Psiquiátrico de Gugging, próximo a Viena, na Áustria.

Prinzhorn exerceu grande influência junto aos artistas surrealistas. Inspirou o conceito de arte bruta delineado por Jean Dubuffet, logo após a Segunda Guerra Mundial. Dubuffet se impôs como um dos mais importantes defensores da arte produzida fora das normas artísticas. Em uma viagem à Suíça, no ano de 1945, visitou vários hospitais psiquiátricos, artistas médiuns e artistas fora do mercado, formando assim sua coleção, independentemente de seus estilos, unidos pela natureza bruta de suas produções, não planejadas, que surgem como que ditadas

por uma motivação pessoal. Dubuffet, em um depoimento reproduzido por Rodes, diz ter encontrado nos asilos, em alguns casos, obras extraordinariamente inventivas, impondo-se mais lucidamente e metodicamente do que se poderia pensar. Continuando, afirma que a noção de arte psicótica, oriunda da psiquiatria, é falsa, serve apenas para delinear uma diferença entre as artes, de forma reducionista. E questionando o significado da palavra “bruta”, percebe-se que para o próprio autor, por mais que buscasse liberar sua arte de qualquer condicionamento, esta era produto de uma cultura, de um tempo e de um contexto social. Colin Rodes, ao concluir suas considerações a respeito da arte bruta e de seu isolamento social, oportunamente ressalta que o processo de garimpagem destas obras termina por acontecer nos ateliês dos centros de saúde mental. O autor ressalta ainda o fato de esses artistas criarem mundos paralelos como um modo de se abstraírem de uma realidade penosa, resultado das mais diversas formas de marginalização social, mundos paralelos de difíceis e insuportáveis acessos. Sabemos muitas vezes que nem todas são obras artísticas, mesmo sendo produções pulsantes e oriundas de um processo criativo. Além de suas qualidades, o que as distingue está diretamente relacionado à visão de um crítico de arte, que, por sua vez, está submetido a um contexto cultural. A Arte Bruta originou-se de um mundo pós-guerra, de um tempo de grandes choques sociais e humanitários. Isto a impeliu a privilegiar os processos inconscientes, símbolos de um mundo sem contaminações, que por sua vez necessitava ser protegido das influências destrutivas de uma cultura. Mas sua obstinação a respeito da não contaminação cultural é ilusória, e protegê-la de uma sociedade não a impediria de ser atravessada por esta mesma sociedade. Uma arte resultante da reclusão é também produto de uma sociedade e uma cultural que se fez presente com força e poder sobre corpos produtores, expondo a diferença como as sobras que o mundo descartou.

Atualmente a aceitação do termo *outsider* nos Estados Unidos coincide com o interesse do público e se confunde com a arte popular. Além disso, de forma irônica, reflete o relativismo cultural tantas vezes mencionado por Featherstone. Características como o isolamento, a invisibilidade social e a ausência de manipulação do gosto aproximam nossos artistas do mundo dos *outsider*, ao que se alia o fato de traduzirem uma produção pessoal, movida mais por forças inconscientes e, em geral, sem ambições profissionais. Dubuffet acreditava que a



consciência impedia a percepção, estabelecendo uma barreira entre a realidade e a experiência, bem como admitia que o inconsciente possuísse a chave dos estados estimulantes da loucura:

[...] la folie dans beaucoup des lieux apparaît comme le pole de toutes les plus hautes creations mentales, e notamment, en premier lieu, de la création artistique.<sup>153</sup>

Dentre os conceitos de Prinzhorn, em especial, o que chamou mais a atenção de Nise da Silveira foi aquele que descrevia um pulsante desejo de produzir imagens, fundamentado nos textos de historiadores da arte como Alois Rigel e Wilhem Worringer, que entendem “cette volonté de forme” como instintual. Nise, em seus ateliês, afirmava esta ideia ao ver os internos pintados intensa e repetidamente, o que associava a uma necessidade pungente de se expressarem. Os pacientes psiquiátricos encontravam nesta atividade uma inexplicável função, uma fala, um gesto, de que não poderiam dispor de outra maneira. Prinzhorn considerava este impulso como fundamental para a produção artística, o que lhe permitiu analisar a arte dos doentes mentais sem recorrer a categorias psiquiátricas. Ele afirmava que os esquizofrênicos trabalham melhor com imagens espontâneas, criando um mundo inteiramente diferente, não do ponto de vista prático, mas como matéria bruta. Por escolhas arbitrárias, conforme suas necessidades, ao preencherem a folha do papel, recriavam um novo espaço de vida.

Esta natureza “pulsante” e vital largamente defendida por Prinzhorn, encontramos em Bispo do Rosário, Manoel Luiz e Luiz Guides quando, ano após ano, mantiveram seus fazeres artísticos, ainda que não fossem obrigados a isto, reafirmando, assim, suas artes. Apoiando esta discussão, o conceito de diferença e repetição de Deleuze<sup>154</sup> contribui para que as produções de nossos artistas sejam vistas com um diferencial, quando a repetição que fazem não é uma generalidade, mas uma decisão criativa, algo que os remete ao único e singular. Dito de outro modo, a repetição que fazem não equivale à repetição obsessiva oriunda de

---

<sup>153</sup> DUBUFFETT apud RHODES, Colin. *L'art outsider: Art Brut et création hors normes au XXe siècle*. Paris: Thames & Hudson, 2001. p. 43.

<sup>154</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

qualquer repetição, a repetição que é tida como característica e marca da doença mental, de um prejuízo psíquico. Não é este o caso de nossos artistas.

Em termos de comportamento externo, a repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior. Mais como um estigma da representação da loucura, este tema surge com um olhar diferente ante aquilo que se gesta, permitindo que estas obras se mostrem como valiosas e nos encantando na própria desrazão. Tal encantamento contribui para a diluição de sólidas fronteiras, possibilitando que os artistas e suas artes sejam vistos, mesmo que entre frestas, entre espaços marginais e oblíquos, e salientando suas singularidades e diferenças, em uma repetição criativa, que avança e se sobrepõe ao olhar do preconceito e da indiferença. Manoel Luiz traz a repetição como excesso, como acúmulo, uma colagem com pedaços de papéis coloridos (fig. 98), os ladrilhos, a repetição do gesto, o rasgar em milhares de pedacinhos e dispor estes fragmentos sobre o suporte, muito próximos, em alguns lugares se vê pouco ou mesmo não se vê a cicatriz do papel, na faixa abaixo, de forma excessiva, quando o suporte parece não suportar mais. Repetições com variações e com um geometrismo informal estão presentes no próximo trabalho (fig.99).

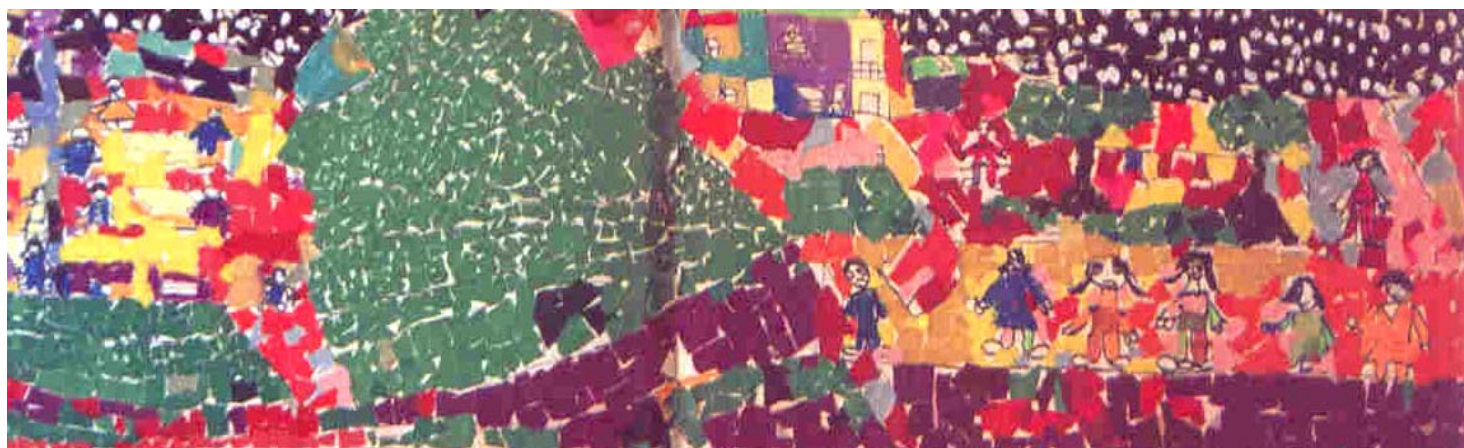


Figura 98. Manoel Luiz Rosa. Fragmento de colagem e desenho. 36 x 260 cm. Década de 70. Acervo: CDE.

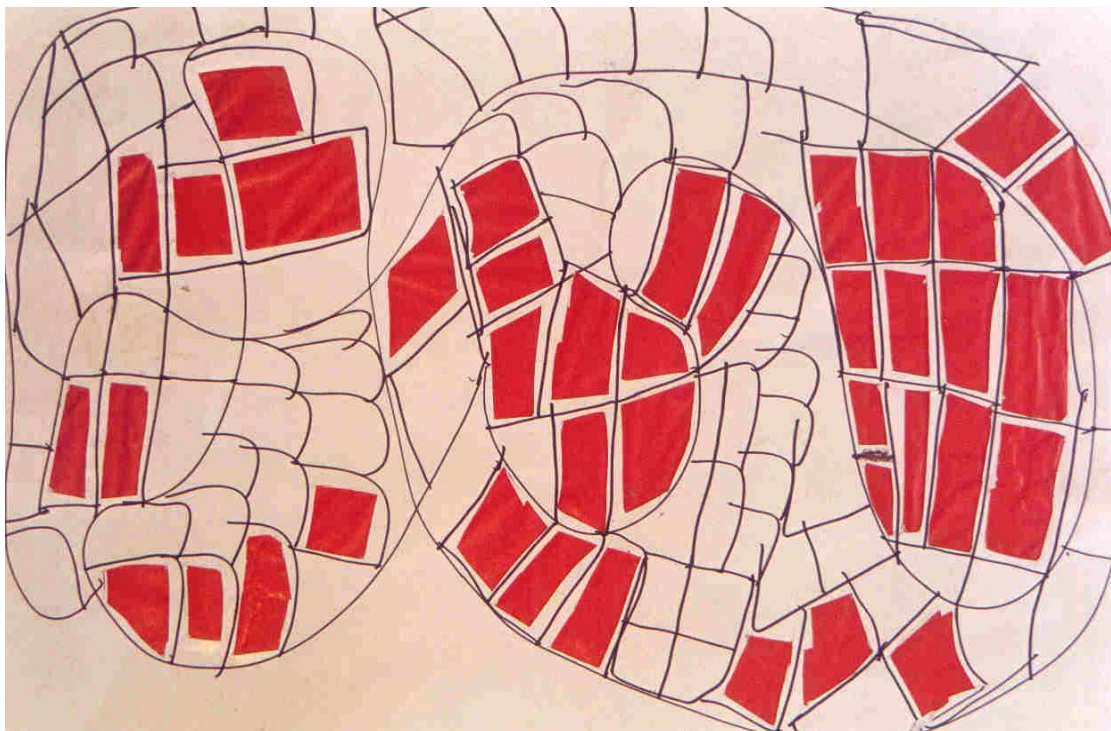


Figura 99. Manoel Luiz Rosa. Colagem e desenho, 20 x 34 cm. Década de 70.  
Acervo: CDE.

Na obra de Bispo do Rosário os objetos organizam-se ordenada e geometricamente em sua recriação do mundo, em especial na imagem a seguir (fig. 100). A repetição está presente como trama imaginária, circunscrevendo e se inscrevendo entre as canecas, extrapolando o plano também em suas fichas de ônibus, pentes, congas...

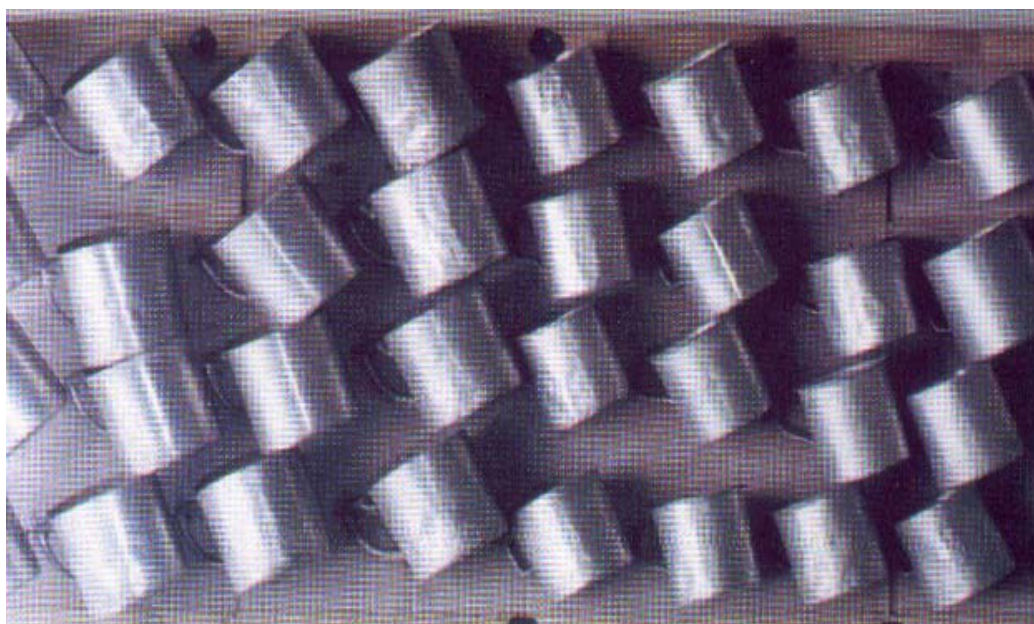


Figura 100. Arthur Bispo do Rosário. *Assemblage de Canecas*. S/D.  
Fonte: Patrícia Burrowes.

O aqui e agora é sempre recriado empiricamente, é sempre objeto de um encontro, experiência única, por mais que se repita nunca será da mesma forma, mesmo nas repetições cruas, como a repetição do mesmo, nos cerimoniais obsessivos, e nas estereotípias esquizofrênicas. O elemento de ação aparentemente repetitivo serve de cobertura para uma repetição mais profunda, que se desenrola em outra dimensão, e se reporta àquilo que escapa de uma compreensão imediata. O autor se pergunta como a repetição mudaria alguma coisa no elemento que se repete, visto que ela implica uma perfeita dependência de cada um, como na obra de Luiz Guides, em especial nas séries de trabalhos que encontramos, nos quais a repetição surge, de modo que dois, quatro e até dez pinturas se complementam, formando extensos painéis. Na pintura de Guides, pode-se observar uma repetição que soma e integra pequenas variações para revelar o “diferentemente diferente”. O caráter empírico destas relações é de simultaneidade, associações, segundo a contiguidade, a semelhança e a diferença.

Nossos artistas, seres questionantes, insistentes e obstinados, esgotados e fatigados, no sentido em que afirmam o excessivo e o desigual, o interminável e o informal. Perguntamo-nos o que questionam nossos artistas, quais as questões que fazem com que sejam insistentes e obstinados. Eles são movidos por estranhas necessidades, sucessivas, quando a repetição mantém coerências criativas entre si. A necessidade de todo dia, silenciosa, na companhia de guaches e de pincéis, acompanha Guides na série de dois trabalhos (fig. 101) marcados por grades, em tons de azul e laranja, em uma relação de simultaneidade e contiguidades. Camadas de guache que, em sua repetição, não retomam o mesmo caminho, muito menos o início do caminho, que já não importa mais. A série de quatro trabalhos a seguir foi realizada a partir dos encontros de cores e formas, tanto na vertical como na horizontal. À medida que as examinávamos, pareciam encaixar-se, como em um jogo de *puzzle* (fig. 102). Consciente ou inconscientemente, as pinturas de Guides mostram-se em expansão, multiplicam-se e acumulam a diferença na repetição. Extrair da repetição algo novo, extrair-lhe o diferente, é este o papel do espírito que contempla seus múltiplos estados. A repetição está essencialmente inscrita na diferença, e na imagem da sequência (fig. 103). Guides já não trabalha mais a maneira da continuidade, menos ainda a de encaixes, mas a forma em que as obras se mostram como individualidades:



Figura 101. Luiz Guides. Dois acrílicos s/ papel, 74 x 112 cm. 1992.  
Acervo: Oficina de Criatividade.



Figura 102. Luiz Guides. Quatro guaches s/ papel. 120 x 120 cm. 1992.  
Fonte: Acervo Oficina de Criatividade.



Figura 103. Luiz Guides. *Seis guaches s/ cartolina*. 60 x 180 cm. 1995.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

A regra de descontinuidade ou de instantaneidade na repetição é assim formulada: um não aparece sem que o outro tenha desaparecido, assim não podemos dizer o segundo, o terceiro, é o mesmo, visto que a repetição se desfaz a medida que se faz? Quando A aparece aguardo o aparecimento de B.<sup>155</sup>

Das Sonatas de Beethoven ao *Samba de Uma Nota Só* de Tom Jobim, com variações em torno do mesmo tom musical, do romântico à bossa nova, as repetições retomam-se a si próprias, com movimentos diferentes a cada vez que as ouvimos, reportam ao início, mas não no mesmo formato. Há processos da arte contemporânea que se valem de todas essas repetições simultaneamente, com sua diferença de natureza, e de ritmos, deslocamentos e disfarces respectivos, divergências e descentramentos, presentes também na produção de Bispo do Rosário, neste caso, nas faixas dos concursos de misses (fig. 104). A arte não imita, mas repete, e repete também todas as repetições, subvertendo até mesmo a repetição mecânica, cotidiana, habitual.



Figura 104. Arthur Bispo do Rosário. Faixas e cetros de misses. S/D.  
Fonte: Catálogo Ordenação e Vertigem.

Como paradoxo, encontramos entre o ilimitado e a demarcação do ilimitado uma necessidade, ou um necessário acúmulo de forças, melhor dizendo, de cores,

<sup>155</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. p. 111.

formas e construções. Capturamos esta dualidade convergente, e onde há demarcação há também fuga, como no caso das “retículas” que, segundo Rosalind Krauss,<sup>156</sup> tornaram-se emblemas da arte moderna, anunciando uma rebeldia em relação à narração e ao discurso e inserindo as artes visuais em uma relação de visualidade pura. Estas repetições geométricas lembrando quadriculados dialogam e aproximam nossos artistas Bispo do Rosário, Manoel Luiz e Luiz Guides. Geometrizada e ordenada, a retícula não é real, nem natural, reafirmando a superfície na tela, seria uma declaração da autonomia e auto-referências do espaço da arte. Quanto à dimensão temporal, a retícula é o símbolo da modernidade, por sua forma única de expressão artística do século XX. Ao descobrirem a retícula, Mondrian e Malevich penetraram em um território completamente desconhecido, o presente, mas podemos encontrar exemplos prévios de retículas nas artes, para isso é necessário retornar aos séculos XV e XVI, e aos tratados de perspectiva, ou melhor, às tramas geométricas de linhas horizontais e verticais que se inscreviam sobre a pintura, como uma armadura organizando o espaço perspectivo e a relação com o real.

Estas formas geométricas e abstratas que a autora define como um enaltecimento ao tempo, em especial ao tempo presente, nos faz refletir que tanto Luiz Guides como Manoel Luiz Rosa demonstram relações acentuadas com este tempo presente em suas vidas. Ao ouvir Manoel Luiz narrar passagens de sua infância, é como se fossem fatos atuais, sem uma dimensão temporal, pois ele as atualiza, um passado sempre presente. Já Guides afirma ter 22 anos, a idade de sua entrada no Hospital, um tempo presente que se congelou. Quanto a Bispo do Rosário, este dado não fica claro em suas biografias, mas fica claro que seu tempo é um tempo muito próprio.

Ao contrário da perspectiva, as retículas modernistas não projetam paisagens, se projetam algo é a superfície da pintura em si, onde nada muda de lugar, os planos estético e físico resultam em um mesmo plano através de suas coordenadas reticulares. É a retícula que pode unir contradições, sem delas tirar as singularidades. É algo que se projeta no plano, em um espaço entre o fora e o

---

<sup>156</sup> KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.



dentro, consciente e inconsciente, corpo paradoxal. São as janelas de Manoel Luiz e as de Guides (fig. 105), cumprindo com sua função de permitir a passagem da luz, luz necessária para um ateliê de arte que, ao mesmo tempo em que iluminava e libertava, manteve presos os seres, obscurecendo esta mesma sociedade.



Figura 105. Janela da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 2006

Para Rosalind Krauss a retícula é o materialismo em arte, questão trazida e já comentada quando abordamos o Construtivismo. Mas a autora admite o paradoxo da situação, quando artistas consideravam a retícula uma escada para o universal, não interessando a eles o que acontecia no mundo concreto. Um exemplo mais recente é a obra de Ad Reinhardt, que pintou nove quadrados negros e cinzas (fig. 106), de onde surge uma cruz grega. Retomando a ideia de fusão que estabelecem as retículas, tão cara a Mondrian e a Torres García, neste caso ela ocorreria entre matéria e espírito, entre sagrado e profano.

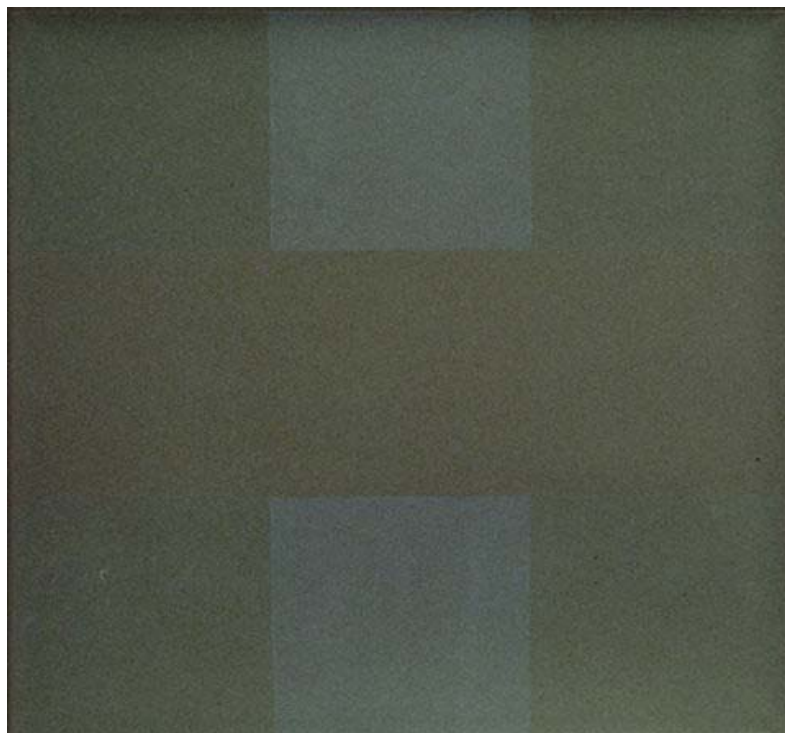


Figura 106. Ad Reinhardt. Oil on canvas. Abstract Painting, 1981. 60 x 60 cm.  
Fonte: [www.museumofcontemporaryart.com](http://www.museumofcontemporaryart.com). Chicago.

O artista moderno do século XX teve que escolher entre o profano e o sagrado, entre uma ou outra forma de expressão, mas o testemunho da retícula, ao exceder este momento, revelava a opção por expressar ambas:

En el espacio cada vez más desacralizado del siglo XIX, el arte había seguido siendo: una forma secular de fe. Esta condición, de la que podía hablar-se abiertamente a finales del siglo XIX, se considera inadmisibile en el XX, hasta el punto de que nos parece indescritiblemente embarazoso incluir las palabras arte y espíritu en una misma frase.<sup>157</sup>

Já as retículas encontradas na produção de Manoel, denominadas por ele mesmo "ladrilhos", aparecem mais geométricas a partir da década de 70. Estes ladrilhos surgem em vários desenhos e colagens, formando caminhos, caminhos de cores vibrantes que vão sangrando o suporte, misturando-se e confundindo-se com pessoas, casas, e telhados. Arthur Bispo do Rosário dizia que sua missão na terra era recriar o mundo, Manoel, em seu processo criativo, realiza de certa maneira a recriação de seu cotidiano, nas colagens e nos desenhos, um cotidiano sonhado, formado por caminhos que se cruzam, entre prédios, casas, céus, árvores, mobílias,

---

<sup>157</sup> KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos Modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996. p. 26.

cômodos, janelas, portas, frutas, vasos e flores. Trata-se de um cotidiano da troca da dádiva, já referida, e da cidade, como também de outro lugar que não lhe é estranho, pois as coordenadas e trânsitos lhe pertencem. Caminhos que possibilitam trajetos, muito singulares, como na xilogravura (fig. 107) a seguir.

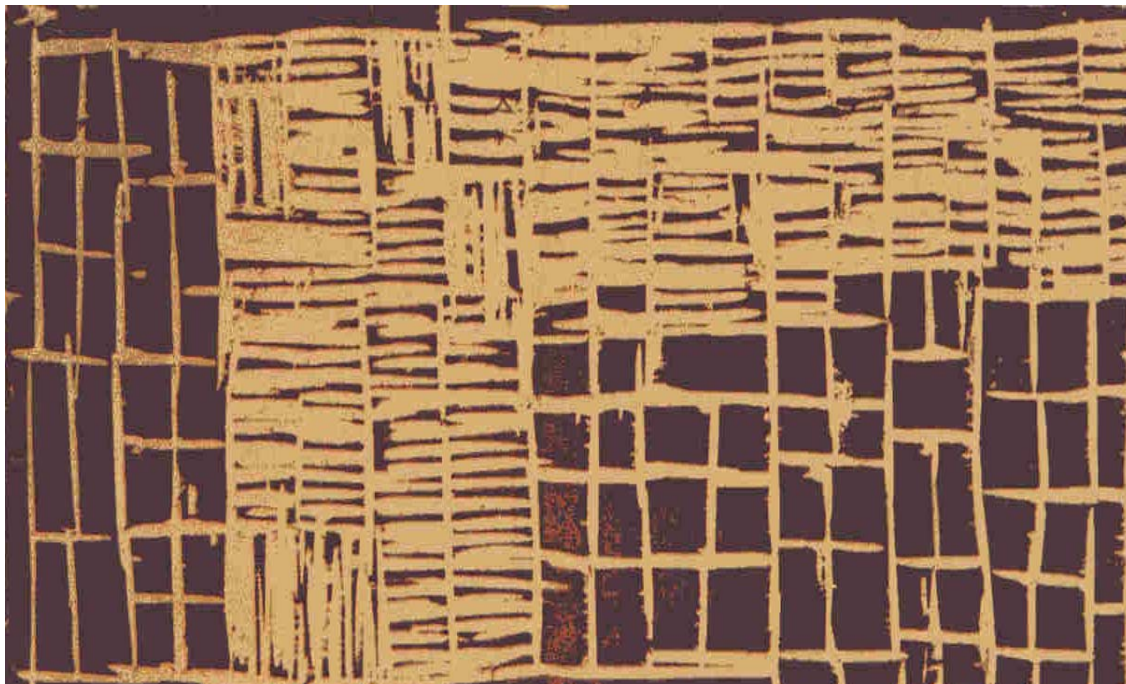


Figura 107. Manoel Luiz Rosa. Xilogravura. 15 x 30 cm. Fonte: Acervo CDE. 2003.

A retícula desenvolveu características próprias, em um espaço entre a ciência e a lógica, o que permitiu dar vazão à fé, à ilusão ou à ficção. Como são estruturas espaciais, o conceito que Rosalind Krauss utiliza não é o da análise, a fim de que ambos os pontos de vista mantenham-se em uma espécie de suspensão além da lógica. A autora afirma que estas expressões possuem um caráter repetitivo, caráter este que pode se apresentar como um fragmento de um tecido cósmico infinitamente maior. Ela abre possibilidades, de modo que conceitos como repetição e retícula invadem espaços imaginários, de rituais e de paradoxos, coincidindo com a ideia de desrazão, que avança também por territórios imaginários, sem fronteiras e, menos ainda, normas. Na obra de Luiz Guides estas formas são mais insistentes e recorrentes. Encontramos extensas repetições, trazendo a experiência da trama, da grade. Não importa se parecem janelas ou não, o fato é que não apresentam demarcações, há menos limites nas bordas. O plano se mostra preenchido por um acúmulo, o artista se expressa com vigor dramático e se revela quase por inteiro. Janelas que contém escrituras, como cruces círculos, triângulos e espirais. Janelas em azuis, cinzas, verdes, ocre. Janelas vermelhas e também

rosadas. Janelas, retículas, em todas as direções, um estar junto. Abaixo do lado direito aparecem veladamente os números que iniciam sempre seu processo. Aqui as cores vão do matiz mais suave ao mais forte, como o róseo e o azul cobalto, estabelecendo fortes contrastes de luz e sombra. O plano se mostra repleto, com um acúmulo de intenções mesmo inconscientes, impregnado por um excesso muito próprio, mantendo sua diferença (fig. 108).



Figura 108. Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm. 1997.  
Acervo: Oficina de Criatividade.

Nossos artistas compartilham de uma persistência impecável, por anos a fio lidando com a precariedade de recursos materiais, aliada a uma intensa e louca relação pela arte. Fato que nos faz lembrar Nise da Silveira, quando interpelada pelo paciente Otávio Ignácio sobre como seria ser normal. A resposta que deu é que deveria ser muito aborrecido. Sobre a loucura em questão, encontramos Benilton Bezerra, que também subverte a ordem dos conceitos, apontando questões que corroboram nossas inquietações.

Nessa perspectiva, Benilton Bezerra<sup>158</sup> menciona que a aquisição da linguagem humana produziria um corte entre o sujeito e sua experiência imediata, com a perda de suas qualidades sensíveis, de riquezas das quais estaríamos afastados devido à nossa condição de seres de linguagem. Sobre esta questão a trajetória artística de Luiz Guides, Manoel Luiz e Bispo do Rosário alcançam o âmbito de um significado não verbal, podendo ser vistas tanto pelo ângulo da subjetividade, como pelo da estética. Mudanças ocorreram durante o processo de Luiz Guides, desde quando iniciou na Oficina, com suas escrituras, seu gesto ritual em repetições silenciosas e criativas. Manoel Luiz vem se constituindo como sujeito ao longo de sua trajetória artística, buscando também uma comunicação, uma fala que não a da linguagem, mas a da imagem, mantendo-se fiel aos pequenos círculos iniciais, que se inscrevem ao longo de sua caminhada. Já a obra de Bispo do Rosário amplamente consagrada por seus vários aspectos, também se dedicou a construir uma escritura de difícil compreensão, estampada em seus bordados, fragmentos de uma memória, passagens de uma vida. E por mais que sua arte esteja incluída nos discursos atuais, ainda faz emudecer, ainda deixa sem palavras o mais experiente crítico.

Com a aquisição da linguagem o sujeito é capaz de estabelecer relações com o mundo e consigo mesmo, atribuindo significados através do conhecimento, discriminação, classificando e processamento de informações. Mas segundo Bezerra, a experiência do sentido implica em um tipo de habilidade que pode ser alcançada e adquirida também pelo meio não-verbal, possibilitando desse modo que as experiências sensoriais, afetações diretas ao corpo, tenham um importante lugar no processo de construção ou transformação da experiência subjetiva:

O que é posto a reflexão, entretanto, questiona precisamente este pressuposto apriorístico, acenando para a possibilidade de existirem outras formas de apreensão do real e de suas modalidades de ser, através de processos nos quais intervêm nosso inconsciente e nosso corpo, e cuja complexidade é inseparável da complexidade do real e de nós mesmos. Sentido e complexidade.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> BEZERRA, Benilton (Org.) *Corpo, afeto e linguagem, a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

<sup>159</sup> PLASTINO, Carlos Alberto, apud BEZERRA, Benilton (Org.) *Corpo, afeto e linguagem, a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 42.

Aliás, foi o próprio Freud quem criticou em sua obra *A Interpretação dos sonhos*, a tendência a se superestimar o caráter consciente da produção intelectual e artística, enraizado no corpo, “no primado da afetividade na constituição do psiquismo e na postulação de uma forma de conhecimento que ultrapassa a radical diferenciação entre sujeito e objeto”.<sup>160</sup>

Em outras palavras, a experiência corporal é a experiência do inconsciente, que se abre para uma compreensão que não é da ordem do intelecto. Gerada em uma relação corpo/mundo, é a primeira experiência humana e também uma forma de conhecimento que exerce poder de contaminação pelos resultados obtidos ante as obras estudadas. Tal poder não advém somente das vidas dos artistas, mas da relação que eles mantêm com o mundo, quando, ao dele se aproximarem, diferenciam-se em uma subjetividade própria. Esta arte conecta-se com a vida, reinventando-se diariamente, tristes vidas, a princípio, que nada teriam a dizer, sem história, sem memória, alheias aos seus processos artísticos, quando o que temos é o seu fazer e seu produto. Contaminam, de uma forma ou outra, aqueles que entram, que fazem contato, obra e vida, vida e obra, mesmo que a vida foi e esteja reduzida a uma vida mínima, mas que deixa de ser mínima e se engrandece por seu significado.

Significar e reencantar são preocupações que Susi Gablik<sup>161</sup> traz ao questionar principalmente a cultura atual, considerada como a cultura da falta e da fragmentação, quando não existem caminhos definitivos a serem trilhados. Gablik pergunta-se se as artes não deveriam voltar suas atenções às questões de responsabilidade social e ao multiculturalismo. A autora relata que estas questões foram apresentadas no fórum organizado pela Fundação Rockefeller, em 1990, cujo propósito era discutir a criação de um programa de desenvolvimento relativo às artes, sob uma ótica de política social. Se a estética modernista era caracterizada por um desengajamento e pela procura de pureza, como preconizava, por exemplo, o *De Stijl*, a autora, sem se atrever a arriscar uma previsão, comenta que a arte hoje

---

<sup>160</sup> BEZERRA, Benilton (Org.) *Corpo, afeto e linguagem, a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 43.

<sup>161</sup> GABLIK, Susi. *The Reenchantment of art*. New York: Thames and Hudson, 1992.

parece rejeitar uma posição de neutralidade e autonomia, logo, pode-se superar as desconexões entre arte, política e sociedade.

Redesenhar nossas prioridades, em relação a uma crítica em arte, implica em redesenhar as produções de nossos artistas, em uma inclusão de novas prioridades e valores. A pergunta que então se faz é a respeito do reencantamento da nossa cultura, uma pergunta crucial para nosso contexto de desencantamento do mundo. Um reencantamento envolveria uma transição junto a diferentes experiências artísticas. Um reencantamento promovido pela arte através da diferença cultural, em seus trânsitos por lugares e contextos imprevisíveis, quando também somos, por nossa vez, contaminados, por uma cultura competitiva e suas inúmeras batalhas. Batalhas e guerras diárias, sem territórios demarcados, locais de combate espalhados nos mais diversos recantos na vida cotidiana. Reencantar-se para não se anestesiar com os excessivos estímulos de nosso tempo, que terminam por neutralizar os sentidos e as referências.

Sobre batalhas ainda, Tânia Galli menciona o esgotamento do inesgotável, "[...] não ao cansaço do corpo em sua ação de realizar o possível, mas à sua potência de resistir e deixar de agir pelas forças do fora".<sup>162</sup> E cabe aqui a questão que a autora levanta, relativa à reforma psiquiátrica, segundo a qual mesmo em sua luta, a sociedade não acolhe a produção do inconsciente, menos ainda o louco como produtor de uma prática do inconsciente. Em seu artigo, Galli salienta a importância dos espaços que permitem a expressão do inconsciente, em especial refere-se à Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Sabemos, aliás, da importância que a Escolinha de Arte teve e tem para Manoel Luiz, como as celas fortes disponibilizadas para Bispo do Rosário, o mais solitário dos nossos artistas em seu fazer artístico. Nestes lugares de lutas, uma incrível persistência se faz presente. Com uma obstinação sem fim, que só terminou e terminará com o fim de suas vidas. No caso de Bispo assim foi, e pelo que sabemos, parece que Manoel Rosa e Luiz Guides estão percorrendo este caminho. Manoel desde 2004 tem realizado experiências com cerâmica, e segundo depoimentos de seus professores, está mais falante, fazendo breves comentários sobre assuntos variados com quase

---

<sup>162</sup> GALLI, Tânia. Imagens que não agüentam mais. *Episteme*, n. 20, p. 101-110, Jan/Jun 2005. p. 109.

todos no CDE. Luiz Guides pinta mesmo com a visão afetada, não desiste, em seu calmo silêncio:

Arte voltada para os afetos do tempo, arte-pensamento que difere da arte-inteligência. Arte do vazio, espécie de contorno depois da explosão, arte que resiste ao esquecimento imposto pelos muros psiquiátricos, arte-testemunho de um desamparo absoluto e de uma longa história de normalização do anômalo. Registros feitos com o olhar de dentro, mas dentro de uma força de criar mesmo frente à maior adversidade. Imagens de resistência, imagens eternizadas por um sofrimento que nunca cicatriza, por um vazio jorrante, cujo magma é absorvido pela obra, como espécie de curativo do vazio.<sup>163</sup>

São corpos de passagem, à margem e silenciosos. Corpos do inconsciente, que habitam lugares incertos, entre margens e com ações provocadoras, fabricantes de *intermezzos* de uma luta sem fim, em uma comunicação muito própria.

Imagens de corpos de um espaço de lutas, resistência, obstinação, a que se impõe um enigma. O que dizer dos alienados sociais e mentais, produtores de uma arte estranha e particular, com seus constantes conflitos se desenrolando a todo o momento. Uma luta intransferível, que se faz e se refaz em um mundo de batalhas sem lugares demarcados, onde tudo nos permeia. Assim, somos invadidos também pela loucura diária de uma sociedade fragmentada, na busca tanto por ser, como por sobreviver. Para nossos artistas a luta íntima é inerente, um esforço de cada momento, em um constante refazer-se impregnado de criações no decorrer de um processo aparentemente organizador, ofertando a experiência da poética do inconsciente.

---

<sup>163</sup> GALLI, Tânia. Imagens que não agüentam mais. *Episteme*, n. 20, p. 101-110, Jan/Jun 2005. p. 106.



## 5 CONCLUSÕES

Ao nos aproximarmos das produções artísticas de Arthur Bispo do Rosário, de Manoel Luiz Rosa e de Luiz Guides, encontramos uma necessidade urgente de arte e vida, no ritual de criação, sem interrupções, e nos ritmos que afirmam sua diferença. Estimulados pelo trabalho exemplar sobre Arte e Loucura de Osório Cesar e Nise da Silveira, procuramos as expressões e lugares dessa arte, inicialmente através de um contexto histórico constituído no país. À medida que tomávamos conhecimento das discussões procedentes do campo que hoje debate a arte e a loucura, procedemos ao levantamento dos eventos que oportunizaram a estas artes a obtenção de alguma visibilidade. Percorremos os lugares da exclusão, estranhos territórios marginais, lugares possíveis. No silêncio de seus autores, uma rica e variada arte se constituía.

A questão Arte e Loucura, bastante exposta e discutida na passagem do século XIX ao XX, ainda se faz necessária. É necessário que se vá ao encontro das obras oriundas da mais extrema diferença. Na busca pelo entendimento destas obras, o conhecimento da desrazão funcionou como uma lente. Uma lente que nos acompanhou e permitiu que as descolássemos do senso comum e dos lugares de conformidade, transpondo os limites da discriminação, de modo que pudessem ser vistas em sua importância e em suas possibilidades criativas. O estudo das obras exigiu a capacidade de lidar tanto com a delicadeza quanto com a rudeza destes tristes lugares, em uma sublime trajetória. Assim encontramos Luiz Guides, sobre cuja produção nos debruçamos com mais ênfase, em função do pouco material escrito sobre ela. A obra de Luiz Guides surpreende e joga com conceitos artísticos, com uma grafia muito particular, signos que vão compondo uma espécie de “escritura inventada”: números, círculos, flechas, cruces e demais elementos, recobertos por cores. O silêncio se estende e se repete em motivos geométricos, abstratos, dando formas a uma arte transgressora. Algo em seu processo remete para além da loucura, aponta para uma desrazão que se manifesta mesmo na clausura, em uma configuração estética. Tal configuração se manifesta de modo intenso, e ao vê-lo trabalhar podemos sentir e perceber que está livre, que se entrega a um gestual que o conduz completamente. Percebemos também que os

elementos expressivos de sua trajetória transformaram-se, ao longo dos anos, dos meses, das semanas e do dia a dia, em um processo significativo de mudanças e variações. Revelou-se, assim, uma trajetória artística que não se explica pelos processos da loucura, mas por uma estética muito particular. Tempos de escuridão e tempos de luz, tempos de Guides, que se alternam em intervalos nos quais a lucidez se faz presente, sem que ele note e talvez mesmo sem que ele saiba.

Sabe-se que hoje as instituições manicomiais lidam com o acolhimento, por mais paradoxal que nos pareça, como no caso de Bispo do Rosário e de Luiz Guides. Falar de acolhimento é praticamente uma heresia ante a luta antimanicomial iniciada na década de 80 do século passado. No entanto, foi, e é ainda por seu intermédio que estes dois artistas desenvolveram suas artes. Para Bispo do Rosário os fios desfiados dos uniformes do asilo, os lençóis velhos para seus estandartes, enfim, toda sorte de objetos encontrados no espaço do manicômio serviram de suporte, ateliê e acervo. Sua obra, feliz ou infelizmente, é resultado do artista que ali brotou de forma vital e única. Já Luiz Guides também encontramos em uma instituição, mais precisamente em um lugar de possíveis artes, a Oficina de Criatividade do Hospital São Pedro. Por mais estranho que possa parecer, foram nestas instituições malditas que as obras desses artistas foram vistas e conhecidas, mesmo por uma sociedade compartimentada e excludente. Assim como um corpo paradoxal, sem limites, esses homens foram e são atravessados por tais lugares, que se combinam intimamente, como a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, as Celas Fortes da Colônia Juliano Moreira e os Ateliês do Centro de Desenvolvimento da Expressão, adquirindo deste modo suas texturas, imagens, formas e cores. Tratar das questões que abordam a loucura é, em si, uma diferença radical. Falar da loucura como diferença nos remete a estes corpos diferentes e aos diferentes locais a eles destinados, com a função de reclusão e com a crença em uma possível cura, ainda que hoje saibamos do questionamento em torno do que seja estar curado ou ser normal.

A atual discussão a respeito da desrazão se deve muito à descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário. Sua arte recebeu uma visibilidade imediata, adquirindo um *status* artístico. Seu reconhecimento pelos críticos de arte possibilitou relações com a arte contemporânea. Qual seria o olhar que sua arte receberia,

tendo como parâmetro principalmente a obra de Marcel Duchamp? Esta questão traz sua resposta inserida na própria pergunta. O fato é que a descoberta da obra de Bispo do Rosário fez com que fossem retomadas questões relativas à arte e à loucura, após os anos de regime militar no país, que as havia silenciado.

Manoel Luiz Rosa é o outro artista cuja obra relacionamos com a produção artística de Luiz Guides. O estudo sobre ele é relativamente recente, resultado de uma pesquisa em Artes Visuais. Manoel Luiz, dos três artistas, é o único que se insere inteiramente no universo da desrazão, pois nunca foi submetido ao abandono psiquiátrico, que o caracterizaria como louco. Isto muito se deve a uma decisão da família, que o manteve em seu seio e que sempre o apoiou e incentivou. Manoel Luiz cria imagens, que por sua vez criam lugares artísticos. A repetição também se manifesta neste processo, que se dá de forma igualmente vital, fazendo-se a cada dia, como um ritual que o acompanha, segundo nossas observações. Assim ocorreu com Bispo do Rosário, e assim ainda ocorre com Luiz Guides. Ambos percorreram e percorrem trajetórias próprias em busca de uma expressão que possibilitasse a comunicação como o mundo, e que atraísse esse mundo para eles. Neste quesito pensamos que obtiveram êxito. Para as questões concernentes ao grau de visibilidade e repercussão públicas das obras de Luiz Guides e Manoel Luiz e ao tipo de interferência que isso poderia acarretar em suas vidas não temos, neste momento, respostas. Tais questões, entretanto, instigam a continuidade do presente estudo.

Homens sacrificáveis habitam mundos diversos, sem pertencer a nenhum deles. O que lhes restou foi o banimento. Faz-se necessária, neste caso, uma relação de escuta e a provocação de aproximações com a desrazão como diferença cultural. Em sua diferença percebemos, através das leituras das obras de nossos artistas, que o apelo criador e imaginativo não desaparece, ao contrário, muitas vezes pode se intensificar em sua manifestação da diferença. Esta arte vital reinventa-se diariamente em vidas que nada teriam a dizer, alheias aos seus processos criativos, vidas às quais o que resta é o próprio fazer e o produto deste fazer. A desrazão se distende por diferentes campos, desde os marginais e excluídos até os consagrados, dizia Nise da Silveira, indicando uma arte que questiona as relações com a loucura, mediante um inconsciente produtivo que

apresenta a repetição como manifestação criativa. O que poderia ser considerada um sintoma, no caso dos artistas estudados apresentou-se como uma expressão artística muito particular. O repetir, nesses casos, não poderia e não deveria ser confundido com um comportamento compulsivo e automático. Tanto Luiz Guides quanto Manoel Luiz utilizaram a repetição de elementos em suas produções. Elementos como grades, círculos, pentes, congas e papéis rasgados foram dispostos em inúmeras possibilidades. Contrariando as idéias correntes de limitação associada à doença mental e a aparente alienação que demonstram a um primeiro olhar, esses homens apresentaram um pensamento flexível e criativo.

Os elementos que compõem esse universo artístico da desrazão, em sua dimensão polifônica e elástica, remetem-nos ao momento em que a arte, a vida e o sagrado eram tratados como uma coisa só. Ainda nesse âmbito, os artistas aqui analisados se doaram ao mundo através de suas produções: Manoel Luiz de uma forma intencional, Luiz Guides com seu trabalho desapegado e desinteressado, e, por fim, Bispo do Rosário com uma arte que, segundo ele mesmo, seria uma oferenda à Virgem Maria.

As obras aqui estudadas transitaram entre o sagrado e o profano, entre a lucidez e a obscuridade, entre o caos e a ordem, como também transgrediram os limites dos conceitos culturais estabelecidos, desafiando-os com seus resultados criativos. Em uma sociedade que hoje lida com as incertezas, aproveitamos para inserir nossa proposta, a princípio como denúncia de um mal-estar que desacomoda as regras, mas também como uma contribuição ao pensamento crítico artístico e psicológico atual, que busca um olhar à margem, voltado para os territórios da diferença, nos quais a arte é encontrada em uma silenciosa trajetória.

## REFERÊNCIAS

### Livros

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGUILAR, Nelson (Org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ANJOS, Moacir. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual*. 13. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2001.

BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAILEY, Martin. *Vicent van Gogh, cartas desde Provenza*. Barcelona: Paidós, 1995.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEZERRA, Benilton (Org.). *Corpo, afeto e linguagem, a questão do sentido hoje*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BHABHA, Homi. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOAS, Franz. *Arte Primitiva*. Lisboa: Fenda, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOZAL, Valeriano (Org.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. v. 2. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1999.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. Arte Contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997. p. 41-53. (Coleção Visualidade)

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997. (Coleção Visualidade)

BURROWES, Patrícia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 2000.

CATTANI, Icleia. *Aspectos das artes visuais no R.G.S*. Espaços do corpo. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (Coleção Visualidade)

CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo (Org.). *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CATTANI, Icléia; KERN, Maria Lucia Bastos; ZIELINSKY, Mônica. *Espaços do corpo, aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985)*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (Coleção Visualidade)

CAUQUELIN, Anne. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: RÉS Editora, s/d.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Tomo I. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Lectures de l'art*. Paris: Chêne, 1991.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *Teorias da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CORDIER, Daniel. *Les dessins de Jean Dubuffet*. Paris: Éditions Ditis, 1960.

COTTEREL, Arthur. *The Encyclopedia of world mythology*. New York: Barnes & Noble, 1999.

D'AMBROSIO, Oscar. *Os pincéis de Deus: vida e obra do pintor naïf Waldomiro de Deus*. São Paulo: Unesp, 1999.

DAIX, Pierre. *Picasso Criador*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza, Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. v. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jaques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: UNESP, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 19-53.

- DOESER, Linda. *Vida e obra de Paul Klee*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- DUBUFFET, Jean. *L'art brut préféré aux arts culturels*. Paris: Galerie René Drouin, 1949.
- DUNCAN, David. *Mundo Privado de Picasso*. São Paulo: Pocket Books, 1958.
- EHRENZWEIG, Anton. *A Ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- EINSTEIN, Carl. *André Masson, étude ethnologique*. Paris: Documents n. 2, mai 1929.
- EINSTEIN, Carl. *La Escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- ELIAS Norbert. *Os Estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ERASMO, Desidério. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- FEATHERSTONE, Mike et alii. *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da cultura*. São Paulo: Nobel/SESC, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D'Água*. Arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta, 1995.
- FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas de Sigmund Freud*. v. 3. t. 2. Rio de Janeiro: Delta, s.d.



FREUD, Sigmund. *Correspondência de amor e outras cartas (1873-1939)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FRY, Roger. *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GABLIK, Susi. *The Reenchantment of art*. New York: Thames and Hudson, 1992.

GARDNER, Howard. *Arte, mente e cérebro. Uma abordagem cognitiva da criatividade*. Porto Alegre: ARTMED, 1999.

GEORGES, Jean. *A Escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GIL, José. O corpo paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 131-147.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GODOY, Luciana. *Ceifar, semear, a correspondência de Van Gogh*. São Paulo: Annablume, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. São Paulo: Zahar, 1972.

GOMBRICH, E. H. *Tributos*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1991.

GRADOWCZYK, Mario. Torres García y Xul Solar. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *As Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. p. 101-119. (Coleção Visualidade)

GUATTARI, Felix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira, uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. v. 1 e 2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HAZAN, Fernand. *Dictionnaire de la peinture moderne*. Paris: Delaporte, 1954.

HEINICH, Natalie. *Pour un finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris: L'Échope, 1999.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996

HIGOUNET, Charles, *História concisa da escrita*. São Paulo: Parábola, 2003.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JASPERS, Karl. *Psicopatologia geral. Psicologia compreensiva, explicativa e fenomenológica*. São Paulo: Atheneu, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KANDINSKY, W. *Punto y línea sobre el plano*. Barral: Barcelona, 1970.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A Arte como missão sagrada: O Universalismo Construtivo. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. *As Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997. p. 121-137. (Coleção Visualidade)

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KLEE, Paul. *La Pensée créatrice*. Paris: Dessain e Tolra, 1980.

KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAYTON, Robert. *A Antropologia da arte*. Lisboa: Ed. 70, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papyrus, 1997.

LOMMEL, Andréas. *O Mundo da arte pré-histórica e primitiva*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

LUKACS, John. *O Fim de uma era*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MARTINS, Cyro; MARTINS, Maria Helena. *Fronteiras Culturais*. Porto Alegre: Ateliê Editorial; Prefeitura de Porto Alegre, 2002.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1950.

MELGAR, Maria Cristina (Org.). *Arte y locura*. Buenos Aires: Lumem, 2000.

MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Imago/Conselho Federal de Psicologia, 2001. (Coleção Pioneiros da Psicologia Brasileira)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NEUBARTH, Bárbara. Relógios sem ponteiros: desvelando uma história de vida. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; KIRST, Patrícia G. (Orgs.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. Textos Escolhidos II. São Paulo: Kairós, 1980.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.

PELBART, Peter Pal. *Da Clausura do fora ao fora da clausura, loucura e desrazão*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

PERNIOLA, Mário. Mais-que-sagrado mais-que-profano. In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1997.  
p. 15-39. (Coleção Visualidade)

PRIGOGINE, Ilya. *O Fim das certezas, caos e as leis da natureza*. São Paulo: UNESP, 1996.

RAGON, Michel. *Jean Dubuffet: paysages du mental*. Genève: Ed. Skira, 1989.

RHODES, Colin. *L'art outsider: Art Brut et création hors normes au XXe siècle*. Paris: Thames & Hudson, 2001.

RIDER, Jaques. *Les Couleurs et les mots*. Paris: Perspectives Critiques, 1999.

ROWELL, Margit. *La Peinture, le geste, l'action*. Paris: Klincksieck, 1972.

SCHAPIRO, Meyer. *A Arte moderna, séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.

SERRES, Michel. *O Terceiro instruído*. Lisboa: Ed. Piaget, 1990.

SILVA, Jorge Anthonio e. *Arthur Bispo do Rosário; arte e loucura*. São Paulo: Quaisquer, 2003.

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

SILVEIRA, Nise. *O Mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *A Invenção da vida, arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

THÉVOZ, Michel. *Art brut, psychose et médiumnité*. Paris: Editions de la Différence, 1990.

TIBURI, Márcia; KEIL, Ivete. *O Corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

WADI, M. Yonissa. *Palácio para guardar doidos*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

WAHBA, Liliana Liviano. *Camille Claudel: criação e loucura*, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

WEINREB, Mara. *Imagem e desrazão: estudo da produção artística de Manoel Luiz Rosa (1961-2000)*. 2003. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado e Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

WOLHEIM, Richard. *A Pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paul. *Modernismo em disputa. A Arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em arte. Um Paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZANINI, Walter. *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro, artista e poeta, 1899-1970*. São Paulo: Marigo, 1997.

## **Periódicos**

CESAR, Osório. *Psicoses e Esquizofrenias*. Jornal Estado de São Paulo, 22 de fevereiro de 1944. p. 12.

FRAYZE-PEREIRA, João. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 47-58, 1999.

GALLI, Tânia. Imagens que não agüentam mais. *Episteme*, n. 20, p. 101-110, Jan/Jun 2005.

GEIST, Ingrid. El "tiempo de la oscuridad": borrar y trazar lo visible. *Visio*, Québec, v. 7, n. 3-4, p. 93-110, Automne-hiver 2002.

GERTZ, Clifford. Os Usos da diversidade. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 10, p. 13-34, mai. 1999.

HIDALGO, Luciana. *Imagens da loucura*. *Veredas*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 55, p. 22-29, 2000.

KING, Mike. Concerning the spiritual in twentieth-century art and science. *Leonardo*, London, v. 31, n. 1, p. 21-31, 1998.

LE BOT, Marc. L'art et le sacré. *Colóquio-Artes*, Lisboa, n. 100, p. 38, 1994.

PICARD, Denis. Liberte, egalité e magie. *Connaissance des artes*, Paris, n. 449/450, p. 56-65, juillet/août 1989.

Revista Mente & cérebro. *Scientific American*, São Paulo.

THÉVOZ, Michel; MELGAR, Maria Cristina; GOMARA, Eugenio et alli. Arte Brut, las orígenes de la creación. *Revista argentina de Arte e Psicanálise*, Buenos Aires, n. 1, p. 1-119, jul. 1991.

ZANETTI, Marcus V. O Museu de Arte Bruta de Lausanne. *Revista de Psiquiatria Clínica*, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 38-38, 2008.

## **Catálogos**

ARTE INCOMUM. XVI BIENAL de São Paulo. Parque do Ibirapuera. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, out.-dez. 1981.

ANTROPOFAGIA E HISTÓRIAS DO CANIBALISMO. XXIV Bienal, núcleo histórico: Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1998.

BIENAL BRASIL SÉCULO XX. SÃO PAULO. Aguilar Nelson(org):Fundação Bienal de São Paulo, MEC/FAE, 1994.

EXPRESSIONISMUS / MODERNISMO. Trad. Roland Schaffner. Goethe-Institut no Brasil, 1983.

KALENBERG, Angela (Org.). *A Vanguarda no Uruguai. Torres García e Barrados*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Ministério de Educacion y Cultura de Uruguai, 1999.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, Brasil + 500 Rio. Governo do Estado do Rio de Janeiro. Arte Barroca, Artes Indígenas, Cangaço, Carta de Pero Vaz de Caminha, Imagens do Inconsciente, Negro de Corpo e Alma. Rio de Janeiro: out. 2000 a jan. 2001.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Módulo: Imagens do Inconsciente. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo e Associação Brasil 500 anos, 2000.

NINO, O essencial em estado bruto. Projeto: Emanuel Araújo – Curadoria: Dodora Guimarães. Exposição realizada na Pinacoteca de São Paulo. Apoio: Governo do Estado de São Paulo, Governo do Ceará e Pinacoteca do Estado. São Paulo, 18 set. a 14 out. 2001.

ODORICO TAVARES, a minha casa baiana, sonhos e desejos de um colecionador, décadas de 50 a 70, coleção nacional e internacional. Curadoria de Emanuel Araújo. São Paulo: Museu AfroBrasil e Fiesp. 2006.

ORDENAÇÃO E VERTIGEM. Curadoria geral: Jane de Almeida e Jorge Anthonio e Silva. Promoção Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro. Ago.-out. 2003.



PINTURA NÃIVE. *Exposição* do Institut fur Auslandsgeziehugen. Stuttgart, 1988.

THE NATIVE BORN. Arte Aborígine da Austrália. Apoio: Museum of Contemporary art – Austrália, Cultura Inglesa, Governo do Estado de São Paulo, e Pinacoteca do Estado. São Paulo: ago. 2002.

### **Documentos diversos**

ADAMS, Joe. *Questions & answers about folk art*. Disponível em:  
<http://www.americaohyes.com/index1.html>>. Acesso em: 22 fev. 2006.

*Arte concreta*. Disponível em:  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3777](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3777). Acesso em: 7 dez. 2008.

*Arte Primitiva*. Disponível em: <http://www.historiada arte.com.br/artenaifbrasileira.html>.  
Acesso em: 11 ago. 2004.

BULHÕES, Maria Amélia. *Sistema de ilusão: instituições que não se evidenciam*.  
Disciplina *História dos sistemas das artes na modernidade e contemporaneidade*. PPGAV,  
UFRGS, 2005. (texto digitado)

*Homem santo*. Disponível em: [www.japaratuba.se.org.br/outrasnoticias.htm](http://www.japaratuba.se.org.br/outrasnoticias.htm). Acesso em: 3  
dez. 2008.

MARTÍ, Silas. *Bienal ETC. Jorge Macchi, desejo de permanência* (23 jan. 2007)  
Disponível em:  
<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001100.html>>. Acesso  
em: 23 jan. 2007.

PEDROSA, Mário; GULLAR, Ferreira. *Que é a ruína esquizofrênica?* Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm>> Acesso em: 14 jul. 2002.

SILVEIRA, Nise. *Os Inumeráveis Estados do Ser* (1986). Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/expos/Inumeraveis/inumeraveis.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2002.

*What is Outsider Art?* Disponível em: <http://www.rawvision.com/outsiderart/whatisoa.html>. Acesso em: 22 fev. 2006.

## Sites

*Collection de l'Art Brut*. Disponível em: <[www.artbrut.ch](http://www.artbrut.ch)>. Acesso em: 22 fev. 2006.

*Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais*. Disponível em: <[www.encyclopediaitauculturaldeartesvisuais.com.br](http://www.encyclopediaitauculturaldeartesvisuais.com.br)>. Acesso em: 07 dez. 2008.

*Fondation Dubuffet*. Disponível em: <http://www.dubuffetfondation.com/actuset.htm>>. Acesso em: 30 abr. 2005.

*Galerie Art Singulier*. Disponível em: <[www.galerieartsingulier.com](http://www.galerieartsingulier.com)>. Acesso em: 22 fev. 2006.

*Jac Leiner*. Disponível em: [http://www.cultura.gov.br/brasil\\_arte\\_contemporanea/?page\\_id=101](http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/?page_id=101). Acesso em: 01 nov. 2008.

*Maria Helena Vieira da Silva*. Disponível em: <[www.sp-arte.com](http://www.sp-arte.com)>. Acesso em: 30 nov. 2008.

## **ANEXOS**

## ANEXO A – LUIZ GUIDES: OBRAS EM ORDEM CRONOLÓGICA



1. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm. 1990. Acervo da Oficina de Criatividade.



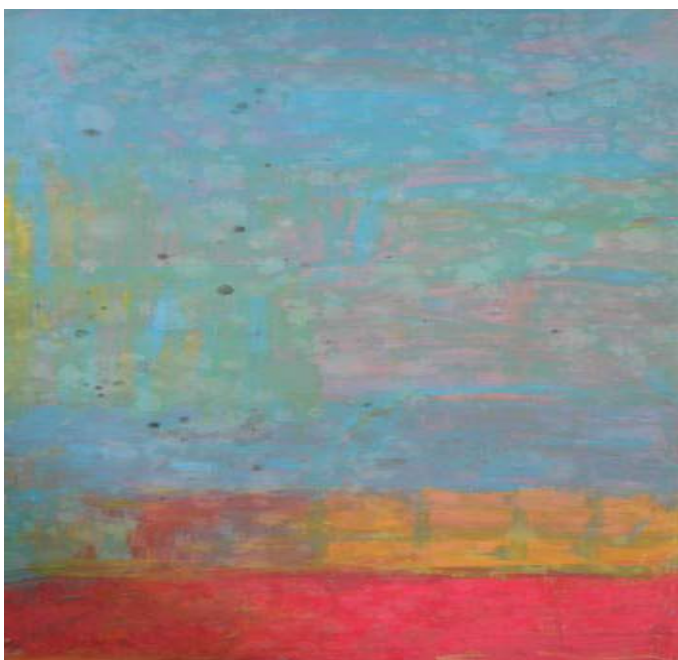
3. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm. 1990. Acervo da Oficina de Criatividade.



2. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm. 1990. Acervo da Oficina de Criatividade.



4. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm. 1990. Acervo da Oficina de Criatividade.



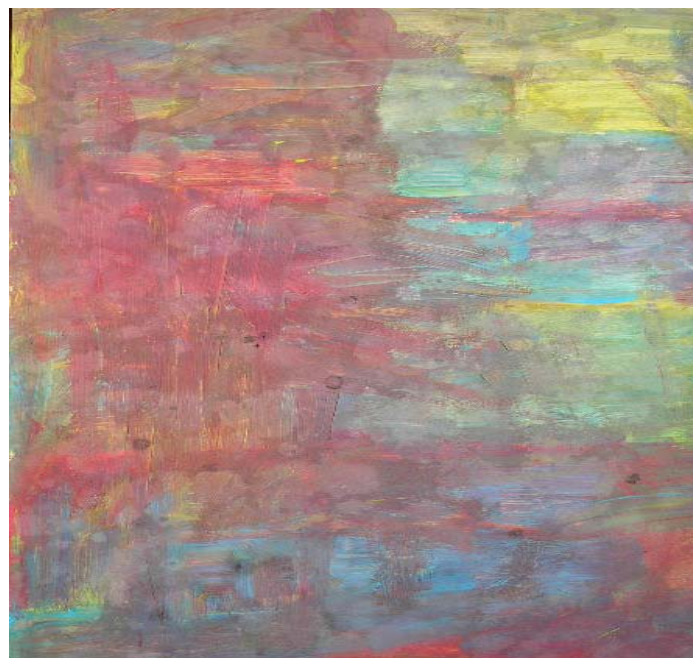
5. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1991. Acervo da Oficina de Criatividade.



7. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1991. Acervo da Oficina de Criatividade.



6. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1991. Acervo da Oficina de Criatividade.



8. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1991. Acervo da Oficina de Criatividade.



9. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1992. Acervo da Oficina de Criatividade.



11. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1992. Acervo da Oficina de Criatividade.



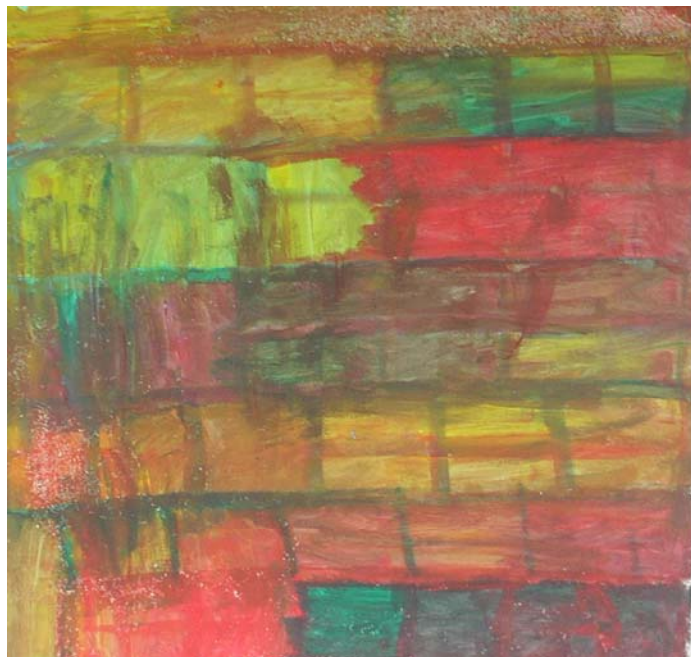
10. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1992. Acervo da Oficina de Criatividade.



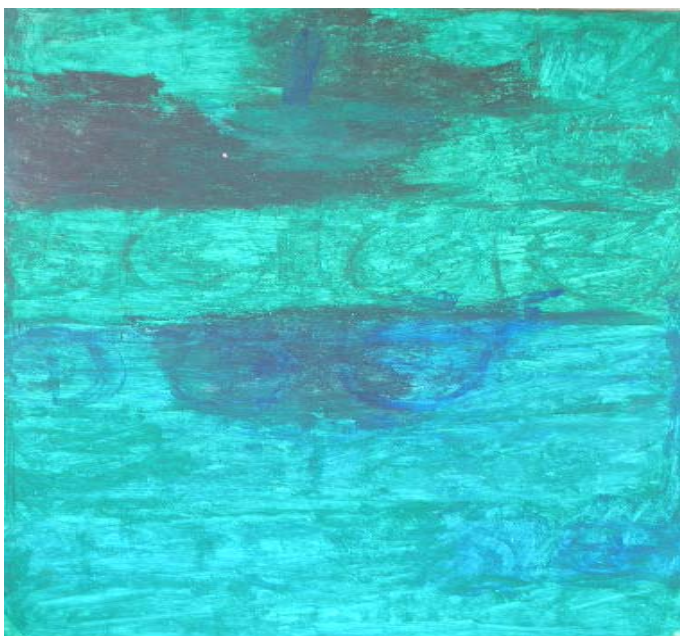
12. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1992. Acervo da Oficina de Criatividade.



13.Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1993. Acervo da Oficina de Criatividade.



15.Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm  
1993. Acervo da Oficina de Criatividade.



14.Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1993. Acervo da Oficina de Criatividade.



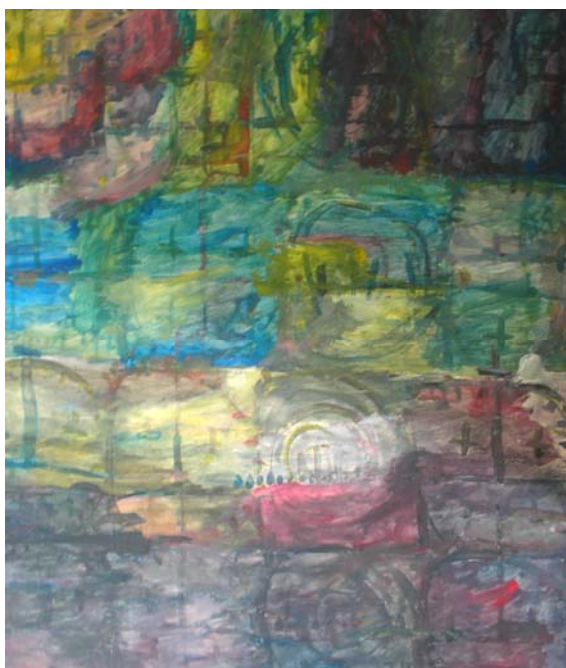
16.Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1993. Acervo da Oficina de Criatividade.



17. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1994. Acervo da Oficina de Criatividade.



19. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1994. Acervo da Oficina de Criatividade.



18. Luiz Guides. Guache s/ papel. 35 x 47 cm.  
1994. Acervo da Oficina de Criatividade.



20. Luiz Guides. Guache s/ papel. 35 x 47 cm.  
1994. Acervo da Oficina de Criatividade.





21.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1996. Acervo da Oficina de Criatividade.



23.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1996. Acervo da Oficina de Criatividade.



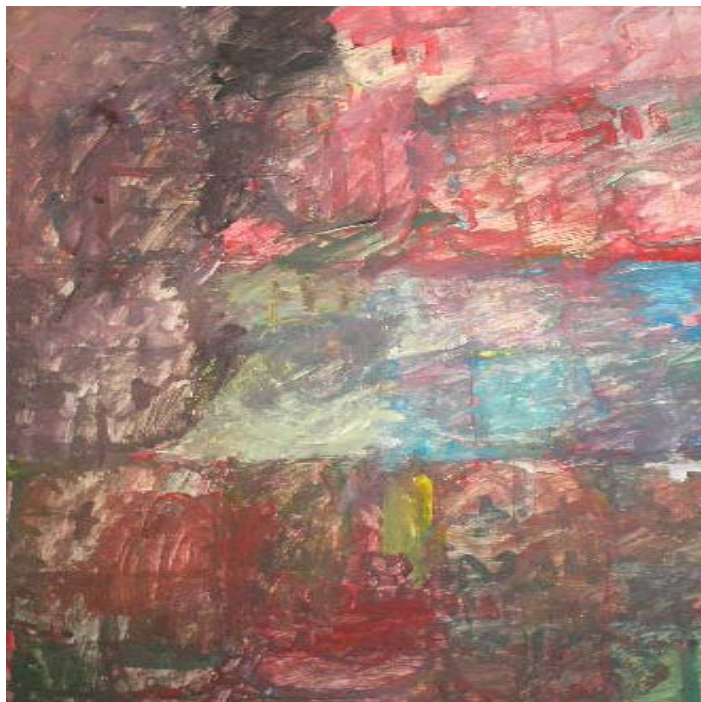
22.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1996. Acervo da Oficina de Criatividade.



24.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1996. Acervo da Oficina de Criatividade.



25. Luiz Guides. Guache s/ papel. 46 x 63 cm.  
1995. Acervo da Oficina de Criatividade.



27. Luiz Guides. Guache s/papel. 46 x 63 cm.  
1995. Acervo da Oficina de Criatividade.



26. Luiz Guides. Guache s/ papel. 30 x 47 cm.  
1995. Acervo da Oficina de Criatividade.



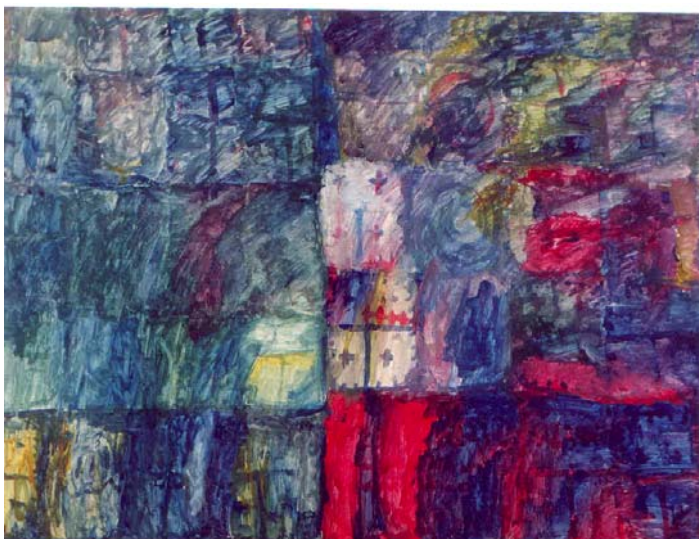
28. Luiz Guides. Guache s/ papel. 30 x 47 cm.  
1995. Acervo da Oficina de Criatividade.



29. Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1997. Acervo da Oficina de Criatividade.



31. Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1997. Acervo da Oficina de Criatividade.



30. Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1997. Acervo da Oficina de Criatividade.



32. Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1997. Acervo da Oficina de Criatividade.



33.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1998. Acervo da Oficina de Criatividade.



35.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1998. Acervo da Oficina de Criatividade.



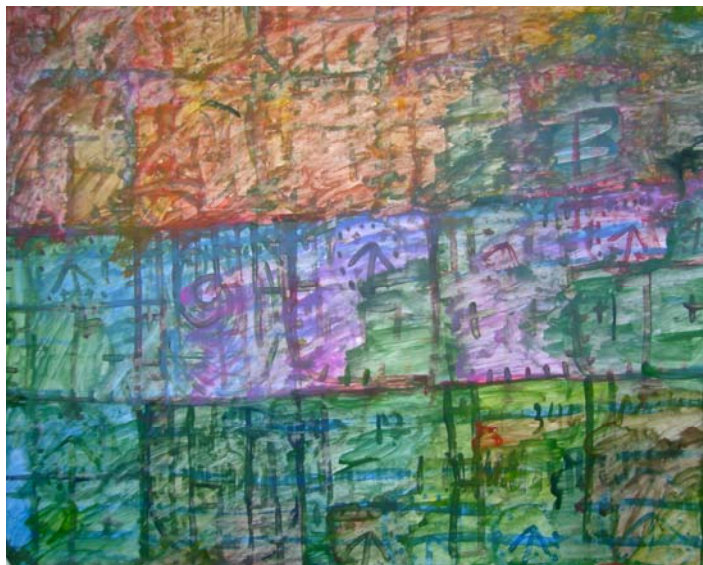
34.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1998. Acervo da Oficina de Criatividade.



36.Luiz Guides. Guache s/ papel. 67 x 97 cm.  
1998. Acervo da Oficina de Criatividade.



37. Luiz Guides. Guache s/ papel. 47 x 65 cm.  
1999. Acervo da Oficina de Criatividade



39. Luiz Guides. Guache s/ papel. 47 x 65 cm.  
1999. Acervo da Oficina de Criatividade.



38. Luiz Guides. Guache s/ papel. 35 x 47 cm.  
1999. Acervo da Oficina de Criatividade



40. Luiz Guides. Guache s/ papel. 47 x 65 cm.  
1999. Acervo da Oficina de Criatividade.





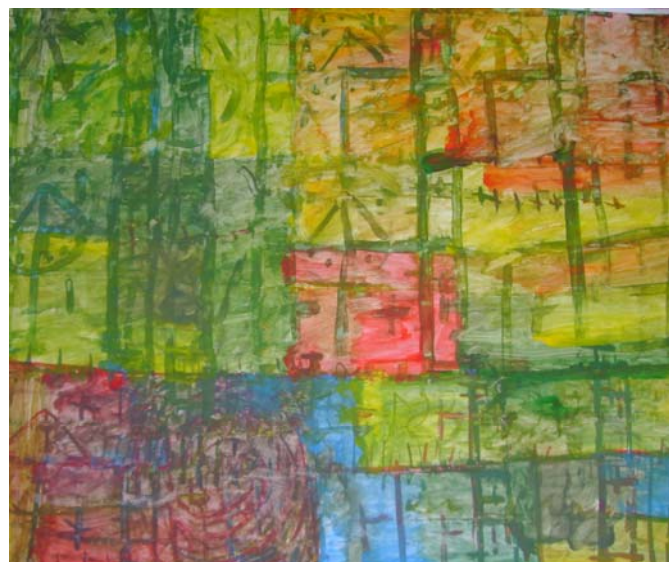
41. Luiz Guides. Guache s/ papel. 42,5 x 60 cm.  
2000. Acervo da Oficina de Criatividade.



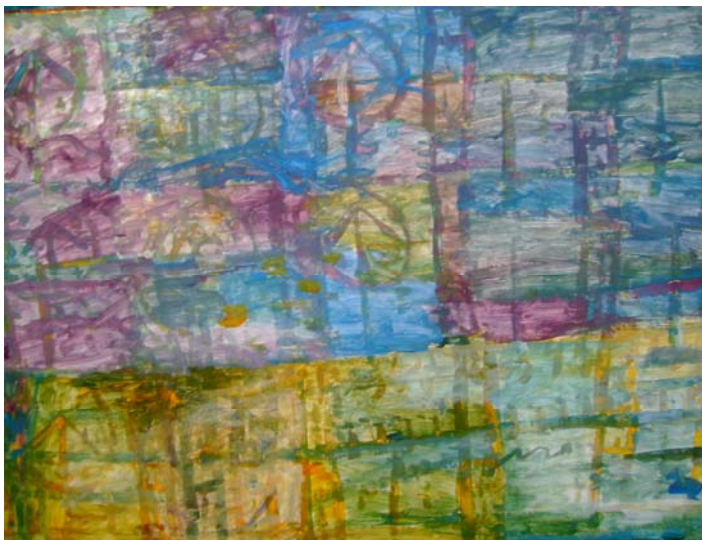
43. Luiz Guides. Guache s/ papel. 42,5 x 60 cm.  
2000. Acervo da Oficina de Criatividade.



42. Luiz Guides. Guache s/ papel. 42,5 x 60 cm.  
2000. Acervo da Oficina de Criatividade.



44. Luiz Guides. Guache s/ papel. 35 x 42,5 cm  
2000. Acervo da Oficina de Criatividade.



45. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2001. Acervo da Oficina de Criatividade.



47. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2001. Acervo da Oficina de Criatividade.



46. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2001. Acervo da Oficina de Criatividade.



48. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2001. Acervo da Oficina de Criatividade.





49. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2002. Acervo da Oficina de Criatividade.



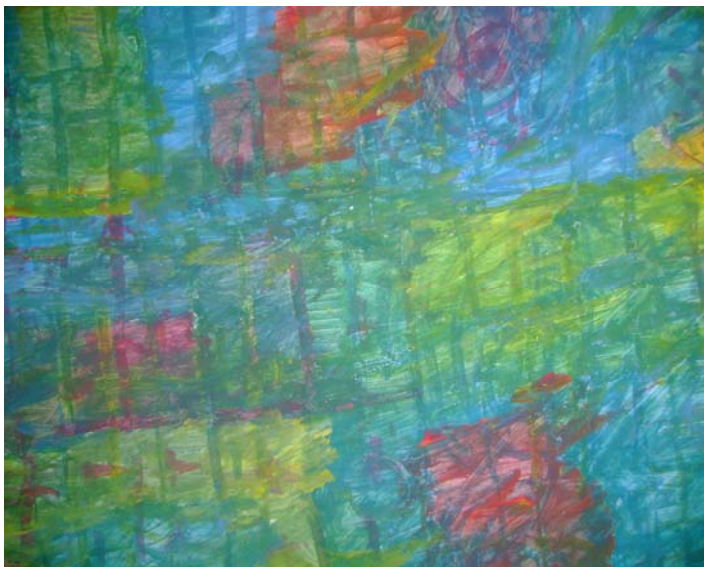
51. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2002. Acervo da Oficina de Criatividade.



50. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2002. Acervo da Oficina de Criatividade.



52. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2002. Acervo da Oficina de Criatividade.



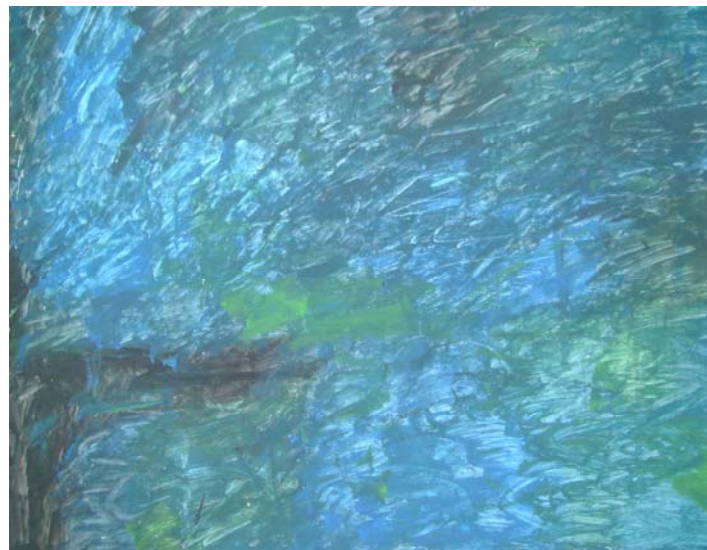
53. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2003. Acervo da Oficina de Criatividade.



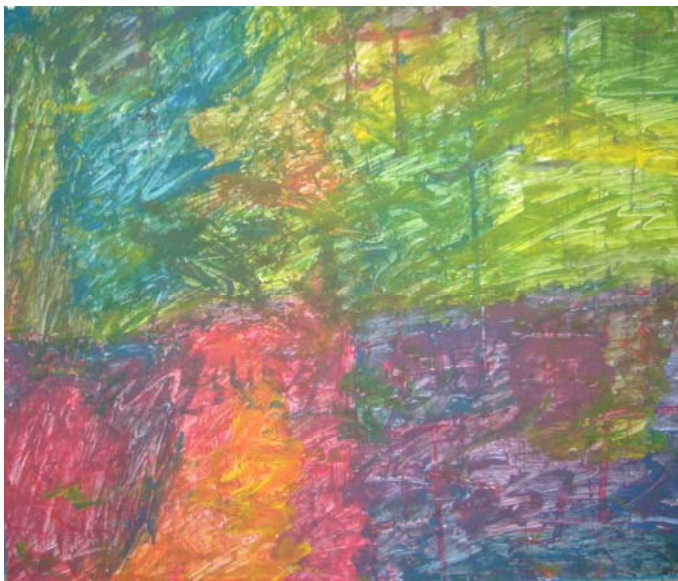
55. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2003. Acervo da Oficina de Criatividade.



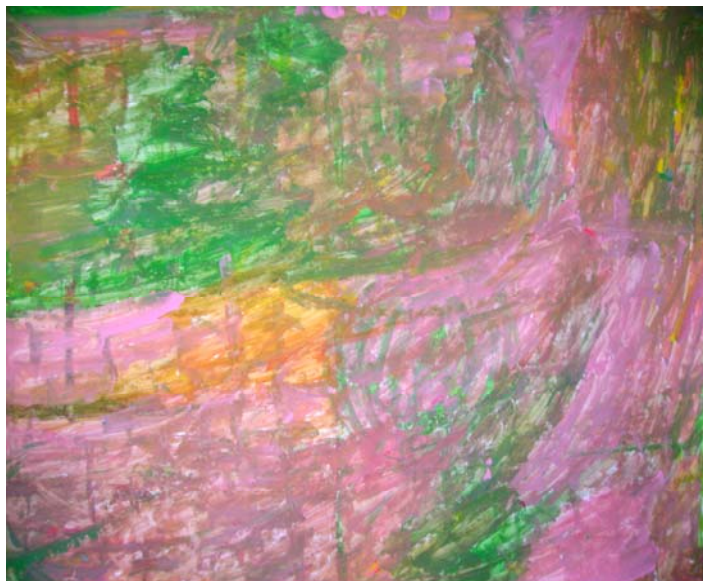
54. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2003. Acervo da Oficina de Criatividade.



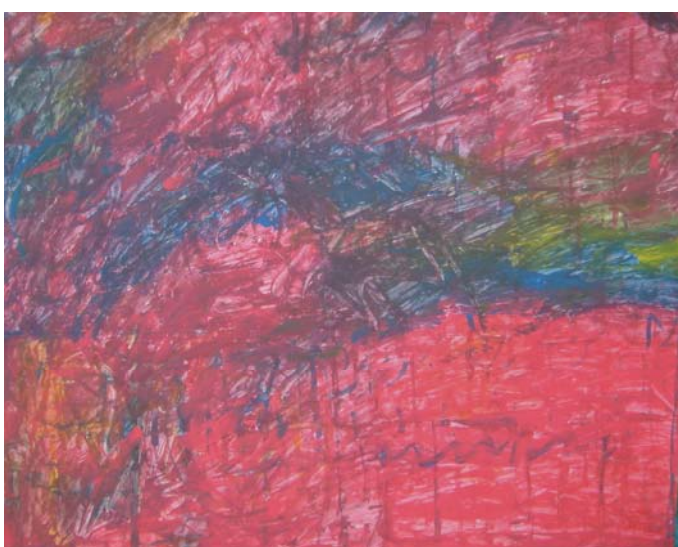
56. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2003. Acervo da Oficina de Criatividade.



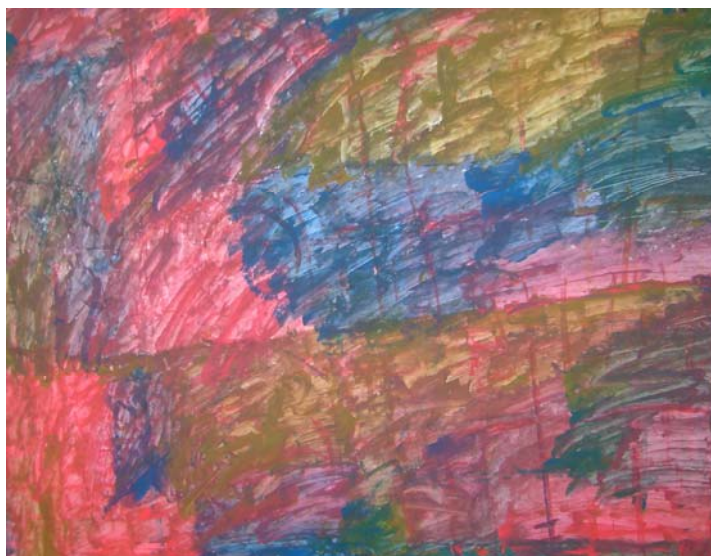
57. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2004. Acervo da Oficina de Criatividade.



59. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2004. Acervo da Oficina de Criatividade.



58. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2004. Acervo da Oficina de Criatividade.



60. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2004. Acervo da Oficina de Criatividade.



61.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm. 2005. Acervo da Oficina de Criatividade.



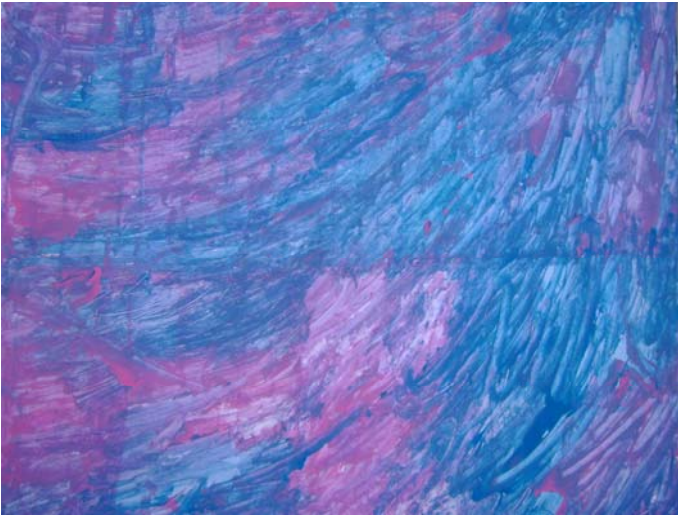
63.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm. 2005. Acervo da Oficina de Criatividade



62.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm. 2005. Acervo da Oficina de Criatividade.



64.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm. 2005. Acervo da Oficina de Criatividade.



65.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2006. Acervo da Oficina de Criatividade.



67.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2006. Acervo da Oficina de Criatividade.



66.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2006. Acervo da Oficina de Criatividade.



68.Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2006. Acervo da Oficina de Criatividade.



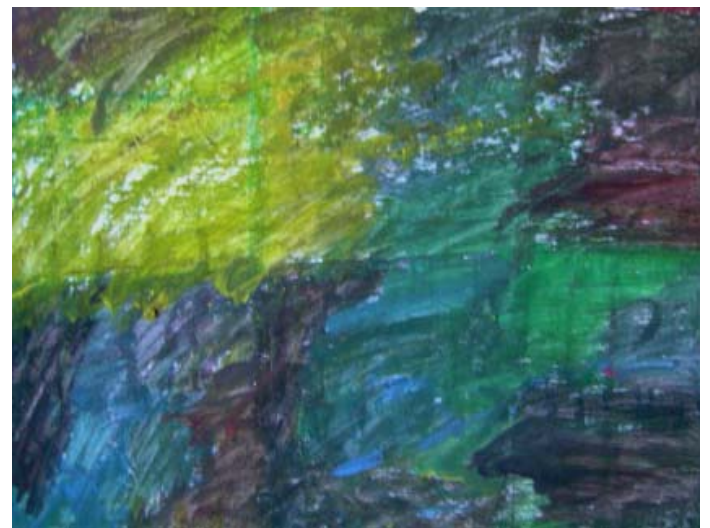
69. Luiz Guides. Acrílico s/ papel. 45 x 63 cm.  
2007. Acervo da Oficina de Criatividade.



71. Luiz Guides. Acrílico s/ papel. 45 x 63 cm.  
2007. Acervo da Oficina de Criatividade.



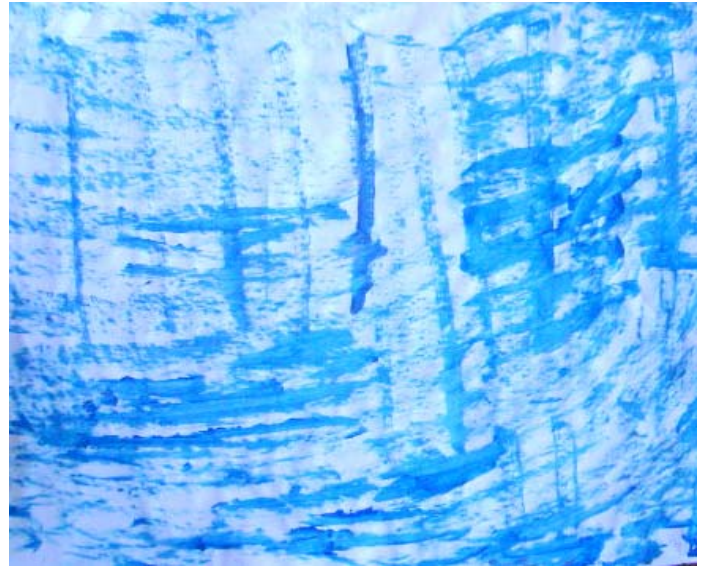
70. Luiz Guides. Guache s/ papel. 45 x 63 cm.  
2007. Acervo da Oficina de Criatividade.



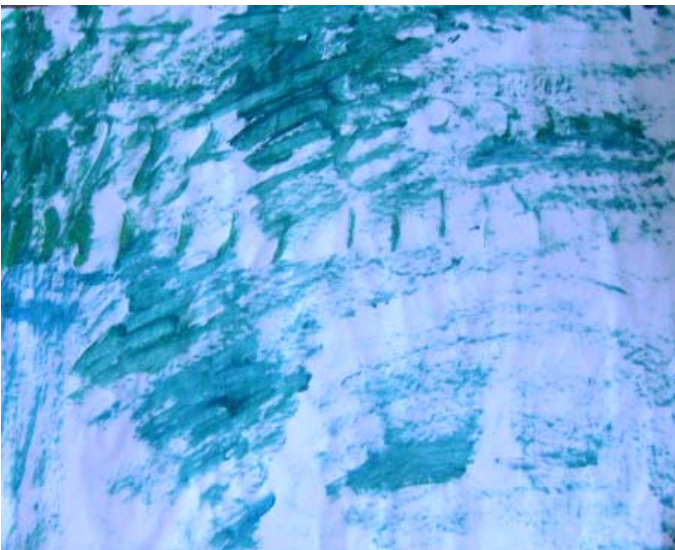
72. Luiz Guides. Acrílico s/ papel. 45 x 63 cm.  
2007. Acervo da Oficina de Criatividade.



73.Luiz Guides. Acrílico s/ papel. 45 x 63 cm.  
2008. Acervo da Oficina de Criatividade.



75.Luiz Guides. Acrílico s/ papel. 45 x 63 cm.  
2008. Acervo da Oficina de Criatividade.



74.Luiz Guides. Acrílico s/ papel. 45 x 63 cm.  
2008.Acervo da Oficina de Criatividade.



76.Luiz Guides. Acrílico s/ papel. 45 x 63 cm.  
2008. Acervo da Oficina de Criatividade





## **Anexo B – LUIZ GUIDES: DEPOIMENTOS**

### **Depoimento da psicóloga Bárbara Neubarth, Coordenadora do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 22 de janeiro de 2009.**

Tenho uma idéia de como ele chegou aqui. Em 1989 tínhamos o “Projeto Vida”, um projeto de governo, com o objetivo de criar centros de referência humanísticos para a cidade de Porto Alegre. Um era na Cerâmica Cordeiro, mas a Casa de Cultura Mário Quintana foi o que melhor vingou. O outro era aqui no Hospital, tínhamos estagiários de várias faculdades e também das artes, que começaram a montar uma oficina de artes em uma unidade. Seu Luiz era levado e participava, mais ou menos se buscava nas unidades os pacientes. Em 1990 abrem-se as unidades e seu Luiz começa a vir para a Oficina, no jeitinho dele, no caminho vinha catando baganas de cigarro, sem falar com ninguém. Sentava na outra sala num canto, fazia seu cigarro, ficava com os fumantes.

No princípio vai fazendo zonas de tinta, massas de tinta, lembrando o princípio do caos com cor. Aos poucos cria zoneamentos, cobre toda folha de tinta, é uma característica dele. Não sei bem em que tempo, mas muito rapidamente organiza uma estrutura que vem até pouco tempo, quando começa a perder a visão, quase voltando ao caos inicial. Tenho idéia de que às vezes seu Luiz parecia estar indo embora, parecia um término, que eu via na pintura, e parecia voltar quando retomava suas estruturas. Monta sua estrutura, vela e revela, nunca se escondeu completamente, acho que ele alcança neste material que é o guache, nunca vi alguém fazer nada parecido. Ele consegue com um pincel muito fininho. Há uma intencionalidade, não é tão aleatório, até que ponto ele tem consciência e o quanto isto é importante? Já alcancei outros pincéis para ele, mas o que ele quer é sempre aquele, o mais fino, com poucos fios. Num determinado momento a gente deu para ele telas, com acrílico, ele não conseguiu a veladura, não deu certo. Sempre tivemos problemas com materiais, como ter pessoas da área das artes. Teve momentos que chovia muito, seu Luiz colocava um lençol na cabeça e vinha à Oficina. Temos uma exigência com o louco que ultrapassa as exigências da população em geral. Como o

fato de terem noção de tudo que fazem, e por que o fazem. Tenho convicção que ele é o seu Luiz, que passou por aqui, e o quanto isto resulta para ele, se o colocou em um lugar melhor ou pior, não sei, quantos de nós é o destaque, a maioria é a massa. Neste grupo aqui ele é o Porta-Bandeiras, mas não fez com que ele fosse para fora. Seu Luiz viveu e vive um processo aqui dentro, e que tem sido agenciador de um processo maior, mas continua neste lugar, é que é reconhecido, outro lugar em que é reconhecido é na academia, no Instituto de Artes e no Instituto de Psicologia. Mas pode-se perguntar se ele ganhou dinheiro, mas o dinheiro é um padrão capitalista, a gente passa a vida em uma régua de medida. E colocar seu Luiz neste padrão, como seria? Às vezes penso como seria ele lá em Rio Grande, em um barraco, que tipo de família, como se constituiria como sujeito? Aqui se procura olhar para eles enquanto sujeitos. Acho que nesta coisa do velar e revelar vejo a própria instituição psiquiátrica, que se quer que acabe, estas formas que ele faz, que tem alguma luz, vejo como este sujeito dentro do manicômio, apesar de todas estas grades, ele quase como aquele caos que se fez luz, mas a luz possível.

Agora está se voltando mais para dentro do que já era e, nesse tempo todo, a gente tentou se aproximar, pessoas de diferentes perfis, ele foi sempre muito fechado, aí temos que respeitar. Ele, por outro lado, continua vindo, velho, vivo e vindo com tudo de limitações, continua vindo. Essa entrada dele na folha de papel tem uma construção, é de baixo para cima, embora possa parecer um obsessivo, mas tem um lado solto, não é sempre o mesmo, dois extremos. Quando entra com branco, com o mais claro tem harmonia. No conjunto, equilibra muito bem isto.

**Depoimento da psicóloga Gisele Silva Sanches, coordenadora da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 18 de abril de 2008.**

Conheço seu Luiz desde 1997. Fiquei desde 1999 diariamente com ele. Chamava a atenção o lugar dele no ateliê, parece que tem uma aura em volta. Na sala anterior da oficina, o cavalete estava do lado da janela, e chamava a atenção a claridade que fazia sobre o canto de pintura de seu Luiz. A maneira como pegava os pincéis, muito delicado no gesto, sempre muito tranquilo. A Oficina podia estar pegando fogo e ele sempre tranquilo. A Oficina até o ano de 2000 era próxima ao primeiro prédio histórico, fazíamos grupos de estudo, colocávamos no chão seus trabalhos para ver as etapas, este era o grupo da equipe da Oficina. Temos uma convivência diária, mas ultimamente não vem todo dia, precisa ser acompanhado, mas vem sempre tranquilo. Está com problemas de visão e idade avançada, com dificuldade de locomoção. Parece que está mais bem cuidado desde que mudou de unidade, fica lá e é necessário alguém trazê-lo, dificilmente vem sozinho, fica sentado no sofá.

Está mais apático, mas quando estimulado corresponde bem, está mais falante. Por um período ficamos sem guache, uma estagiária deu óleo para ele, seus trabalhos ficaram com uma textura interessante, a tinta foi diluída com linhaça. Ele voltou para o guache, percebi que tentava com o óleo e não conseguia a veladura, a tinta não deslizava; como não enxerga bem, ao ver uma mancha na prancheta, pensa que é tinta e pincela ali. Não parece distinguir as cores, antes escolhia, sozinho se servia, escolhia os pincéis, os mais fininhos, para fazer a marcação das linhas. Com óleo o trabalho ficou mais uniforme e mais borrado, mesmo usando pouca tinta e diluída. Vejo que as linhas e as pinceladas no papel com óleo ficaram mais presas.

**Depoimento de Tânia Capra, funcionária da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 17 de abril de 2008.**

Desde 2001 sou responsável pelo acervo da Oficina de Criatividade. Quando entrei aqui ficava olhando Luiz, me chamava a atenção os números, os traços, os círculos, as espirais. Guardava os trabalhos não concluídos para olhar melhor e procurar entender. Fui curadora de diversas exposições de seu Luiz; na Pinacoteca da Prefeitura de Montenegro, levei os trabalhos que guardava. Fiz uma parede com trabalhos dele, em 2004. Ele foi junto, é curioso e observador. Se sentiu homenageado no MARGS, eu vi o brilho do olho e em Montenegro vi isto de forma mais forte. Fomos almoçar juntos, lá ele foi filmado, fiz uma entrevista por ele. Levei mais ou menos 30 trabalhos. Tinha muitas pessoas, veio um carro da prefeitura nos buscar. Foram juntos outros moradores e vi que eles também se sentiam importantes. Foi bem divulgado até para a Escola de Saúde. Em 2002 levei o trabalho dele para uma exposição no Partenon Tênis Clube, na semana antimanicomial, numa forma de integrá-lo com o bairro. Também organizei a exposição na Câmara dos Vereadores de Porto Alegre. Seu Luiz expôs com a Natália, Gabriel e Angenor, foram lá passear, seu Luiz ficou andando com as mãos para traz.

A Oficina faz em várias ocasiões especiais, como os eventos de saúde mental, com uma exposição dos trabalhos dele, faço sempre as escolhas. Desde 2001, no começo do ano percebi que o trabalho dele está mais apagado, ou nublado. Nos meses de março e abril, não tem uma explicação, e agora não é o caso, percebo que o trabalho está mais riscado, mesmo assim se reconhece que o traçado é do seu Luiz. Vejo hoje que está muito dependente, quando para o trabalho, espera que alguém lhe alcance a folha. Me chama a atenção os números que ele põe na folha, lembra letras da Cabala, também sempre me chamou a atenção os sinais delicados, o pincel que ele usa, gasto nas bordas. Seu trabalho é delicado, fica muito absorto enquanto pinta. Há um tempo atrás, parava para olhara as pessoas. Parece que de uma forma brusca ele parece mais caído, com dificuldades para andar, isto a partir de novembro de 2007.

**Depoimento da Enfermeira Psiquiátrica Dóris Engel, responsável pela Unidade Luiz Ciulla do Hospital Psiquiátrico São Pedro. 19 de setembro de 2008.**

Luiz entra sempre na sala, senta no sofá, às vezes dorme, se sente em casa, sabe que vai ganhar bombom. Ele gosta de cigarro, mas evita dar, está com muita tosse. Ele está na minha unidade faz dois anos, quando levanta vai à minha sala tomar café, depois toma banho. Faz muitos anos que não toma medicação. Tem problemas circulatórios graves, é muito solícito, faz seu cigarro e divide com os outros. Tem glaucoma interno nos dois olhos, está com dez por cento de visão, não pode fazer cirurgia devido ao problema circulatório, já foi consultar no oftalmologista do Banco de Olhos. Na minha sala tenho um quadro-negro que prendo na cadeira e com fita adesiva grudo a folha e dou tinta a ele. Quando não tem gente para levá-lo à oficina, ele pinta comigo. Tenho trabalhos dele e aqui percebi que estava sem visão. Gosto muito da pintura dele, inclusive levo suas pinturas para meu ateliê, a forma dele se expressar me chama a atenção.

Foi transferido para esta unidade pela enfermeira Maristela, da unidade anterior, ela achou que ele iria ter um maior aproveitamento aqui, pelo ambiente, mais tranquilo. Lamento não ter conhecido ele antes. Luiz sempre foi tranquilo e solidário, divide as coisas, fala muito pouco, nunca o vi dizer não. Passa muito tempo aqui no sofá. Não queria que ficasse inerte, aí surgiu o canto da pintura. Ele é muito ágil, faz uma pintura atrás da outra, os movimentos continuam iguais, mas não com a mesma destreza, faz mais pela lembrança, porque o conteúdo é o mesmo, numera as folhas, divide o espaço e o preenche. Tenho observado que depois do almoço ou lanche ele pega papel toalha, ou guardanapo, recorta com a mão pequenos retângulos, vai colocando dentro pedaços de pão e de cigarro, depois fecha os pacotinhos e guarda na sacola de plástico que fica dentro da camisa. Ocupando pequenos espaços como no trabalho dele.

## **Resumo dos dados do Prontuário Luiz Guides, n. 000104.**

Encontramos registros a partir do ano de 1980, quando Luiz Guides era liberado para passeios, permanecendo mais tempo fora da unidade. Sempre calmo, afetuoso e cooperativo quando solicitado, sempre falando pouco. Demonstra interesse e ocupa-se com suas pinturas, de modo geral. De 1999 a 2000 a situação geral de Luiz Guides se manteve muito semelhante. Mas em novembro de 2001 diminuíram suas idas à Oficina, demonstrando certo isolamento, e assim permanecendo mais tempo na unidade. O psiquiatra responsável o tem estimulado a voltar à Oficina, solicitando que venham buscá-lo. Neste mesmo ano o serviço social o leva ao posto do INSS, para agilizar sua aposentadoria. Segundo a lei federal, os doentes mentais têm direito a uma aposentadoria por invalidez, que é destinada à compra de roupas, lanches extras, e até produtos de higiene, e quando acontece a falta de repasse do governo ao hospital. A administração das aposentadorias é realizada pela direção das unidades. Em janeiro de 2002, passou por uma avaliação clínica e necessitou ser medicado por edema venoso importante. Luiz fuma com frequência e neste ano não frequentou a Oficina com muita assiduidade. Referem que nesta época participou do passeio “Natal Luz”, em Gramado. Passa a maior parte de seu tempo na unidade, participando das atividades oferecidas, como a assembléia de pacientes e grupos de enfermagem. Está inscrito no projeto “Morada”, projeto que integra internos do hospital na vila São Pedro, fundos do hospital. Luiz fuma com frequência e neste ano, não frequentou a Oficina com muita assiduidade. Tem participado de passeios, e frequenta com satisfação o grupo que frequenta a Igreja São Jorge, próxima ao hospital. No final deste mesmo ano passou por uma reavaliação psicológica, concluindo que o paciente não apresenta sintomatologia produtiva da doença mental, apenas esquizofrenia residual. Os relatos destacam que, no início de 2003, Luis retoma com mais frequência suas atividades na Oficina de Criatividade. Não parece muito definida a sua participação no projeto “Morada”, as razões seriam sua lentidão e sua dificuldade de memória, respondendo somente a perguntas muito simples. De 2004 a 2006, do ponto de vista clínico, as anotações médicas são de que está bem, participando das festas promovidas pela unidade, mas ao mesmo tempo está diminuindo suas atividades. Encontramos como última observação no seu prontuário somente a referência: “bem”. Até 2008, constava que sua saúde mental era estável

e já há muito tempo estava dispensado do uso de medicações psiquiátricas, restando apenas aquelas para o sistema circulatório.



Sem título, detalhes de painel com 20 trabalhos, 1992. Guache sobre papel, 1,15X3,51m.

Capa: Sem título, 2001. Guache sobre papel, 0,46X0,64m.

Abertura: Sem título, sem data. Guache sobre papel, 0,66X0,96m.

2003



# Luiz Guides

"Quando se abrem os portões do manicômio, quando se rompe a clausura dos sentidos para as questões da Loucura e da Clínica podemos nos defrontar com uma pura linguagem e estética insuspeitadas. Respirações que falam, corpos-alma transdutores de códigos e inventores de mundos. Arte como resposta de afirmação de vida, resposta ao avesso das práticas de exilamento e asilamento, linguagem nascida da resistência às capturas da ciência e do mercado".  
É assim que podemos ver seu Luiz na construção e reconstrução contínua de seu mundo próprio, de um espaço para sua existência com normas que escapam às inquisições afetivas e intelectuais. É possível acompanhar, analisar seu fazer, mas o impulso que o leva ordenar cores, linhas, círculos, quadrados, números, em guache sobre papel, é unicamente seu e inalcançável.



## corpo ARTE clinica



Pouco ou nada se sabe de seus primeiros vinte anos de vida. Nascido em 1922 foi internado no Hospital Psiquiátrico São Pedro -HPSP- com sintomas "de desorientação no tempo e no espaço e alucinações auditivas" diagnóstico de 1950. Atualmente sem medicamentos é mais um exemplo de pobreza afetiva e social.

Se pouco se sabe de sua vida anterior, menos ainda das necessidades que o levam participar das atividades na horta comunitária e a seguir uma rotina diária, de ir ao ateliê da Oficina de Criatividade desde a sua fundação em 1990. Lá cumpre o mesmo ritual: coloca sua pequena bolsa de couro e sacos plásticos ao lado do cavalete. A medida em que vai fazendo seus desenhos, vai também marcando o chão com traços, utilizando o mesmo pincel, como alongamento do gesto do artista que é também o prolongamento de seu corpo.

Traços que podem ser a identificação de seu território, de seu espaço no mundo, que é ampliado dia a dia, até que transfirm seu cavalete para outro ponto do ateliê, onde o processo recomeça... Indiferente ao trânsito de pessoas ao seu redor, segue pintando sempre no papel que lhe for disponibilizado, usando em alguns momentos o verso do mesmo. Com simples guache explora uma variedade de nuances, muitas vezes acentuada pelas veladuras. Todo espaço é preenchido, é pleno.

Seu trabalho é marcado passo à passo, por linhas verticais como tramas que estruturam o desenho que ele inicia sempre de baixo para cima, da esquerda para a direita, e vai estabelecendo ligações com quadrados, dentro dos quais desenha círculos com setas direcionadas para o alto lembrando ponteiros de relógio sem numeração. Mas os números também estão presentes, porém colocados independentes de demarcações temporais, aparecem ordenados de 1 a 5 ou de 1 a 7. Como bem captou Bárbara Neubarth: "Luiz se protege com o Hijab, que em árabe quer dizer - o que separa duas coisas. As veladuras que pinta, o protegem de ver sua dura realidade. Luiz se preserva. Se preserva separando o tempo concreto, de seu tempo mítico, construído em relógios sem ponteiros." É a vida sem tempo. É a sua vida.

Como evento paralelo ao Simpósio CORPO, ARTE e CLÍNICA, optamos em mostrar os trabalhos mais recentes de seu Luiz, embora todo a sua obra seja merecedora de olhares aprofundados que possam se dedicar à acompanhar seu percurso e complexidade. Organizar uma exposição nessas condições coloca questões de ordem museológicas e museográficas, para selecionar e dispor as obras. Um posicionamento ético que difere de outras situações, em que é possível estabelecer um diálogo com o artista, dar um sentido diferencial, interpretativo, já que, por mais sutil e discreta, a montagem das obras é sempre uma forma de conduzir olhar. No presente caso, se teve maior atenção, por estarmos cientes da intervenção, quando se montou um painel com vinte desenhos, para destacar a sequência de seu trabalho. Assim como apresentar seu cavalete na exposição, é trazê-lo mais próximo e não valorizar um fetiche.

Quantas perguntas nos ficam, e são todas necessárias. Quantas respostas se transformariam em novas questões. As categorias que distinguem as artes estão cada vez mais diluídas. Bispo do Rosário foi um dos representantes do Brasil na Bienal de Veneza, sem no entanto perder sua peculiaridade. Há tempo e lugar, para a valorização de todos os processos de criação. Se em seu mundo próprio seu Luiz está alheio a toda e qualquer intencionalidade, o que lhe difere da posição consciente do artista, isso não o distancia do resultado, a arte.

Blanca Brites



Luiz Guides frequenta há 13 anos a oficina de desenho do São Pedro

## Margs exhibe imagens da inconsciência

Será inaugurada hoje no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, exposição que reúne cinco dezenas de belíssimos desenhos em guache. São composições com sofisticada combinação de cores, sobreposições translúcidas e uma bem estudada construção gráfica do espaço.

O autor, porém, vive à margem do circuito tradicional das artes plásticas: Luiz Guides, supostos 78 anos, está internado há 53 anos no Hospital Psiquiátrico São Pedro. Quase nunca sai de lá. Nesse tempo todo, recebeu uma única visita – um irmão que morava em Rio Grande.

Pouco se sabe sobre a vida de Guides no período anterior à internação. Ele entrou na instituição com um diagnóstico de esquizofrenia. Não tinha noção de espaço e tempo e afirmava ouvir vozes. Quando, em 1990, foi instalada no hospital a Oficina de Criatividade, nos moldes do Museu de Imagens do Inconsciente, do Rio, Guides passou a frequentá-la diariamente. Ele chega sempre com uma pequena bolsa de couro e sacolas de plástico, que larga perto do cavalete, se ajoita num banquinho e, sobre o papel, risca uma espécie de trama cartesiana, com linhas horizontais e verticais. Começa sempre debaixo para cima. Na porção inferior do desenho, eventualmente desenha números: de 1 a 5 ou de 1 a 7. Na porção superior, vai riscando círculos e setas, com pinças alquebradas e o guache disponível.

– São formas que sugerem relógios – observa a psicó-



Guache: Luiz Guides sobrepõe camadas translúcidas de cores

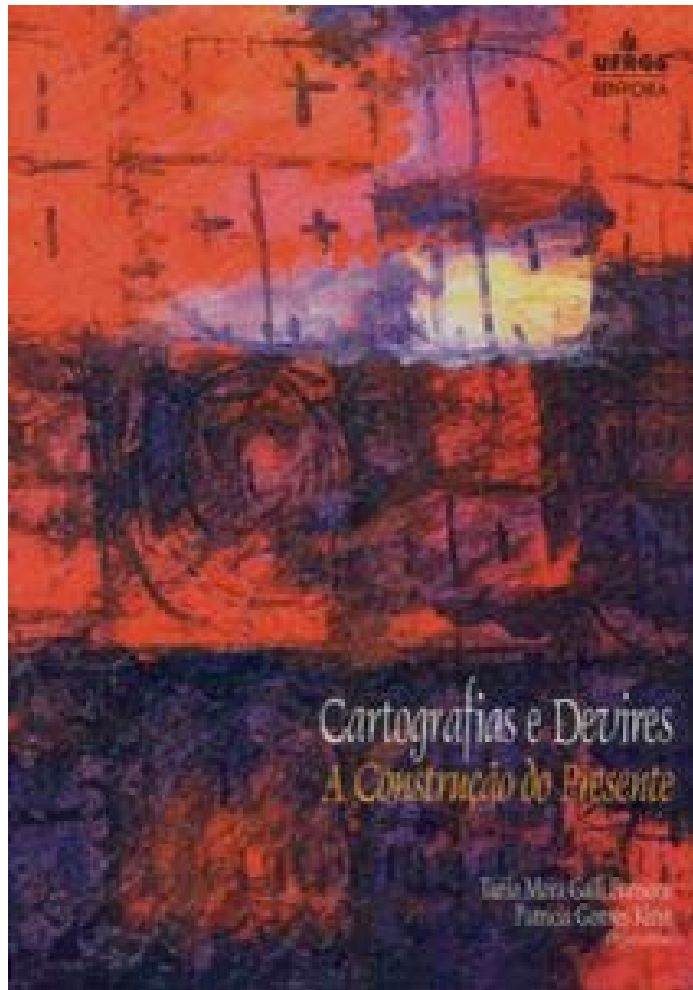
loga Barbara Neuberth, que, desde a criação da oficina, acompanha o desenvolvimento da obra de Guides. – Partecem religiões sem pontos. É como se o tempo se houvesse congelado para ele, ou que se desenvolvesse num ritmo peculiar, seu.

O próprio Guides não comenta seus trabalhos. É retraído, quase monossilábico. Por se mostrar emocionalmente estável, está livre do uso de medicamentos.

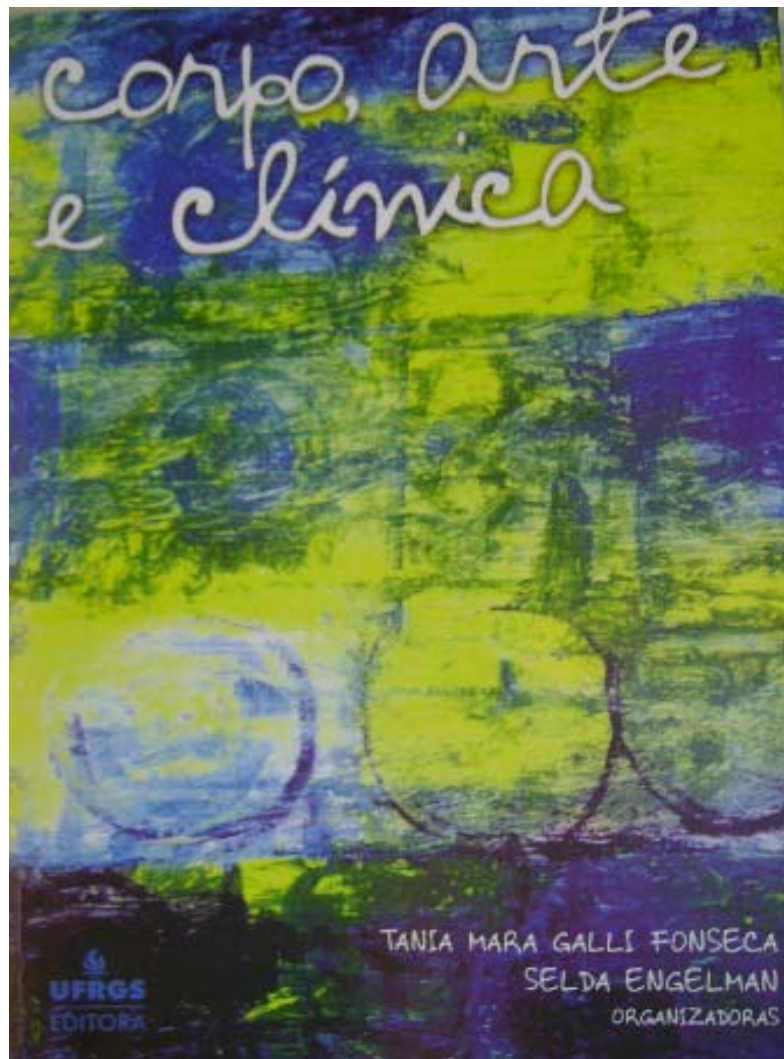
A exposição no Margs faz parte do colóquio *Corpo, Arte e Clínica*, promovido pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A curadoria é da professora Blanca Brites, do Instituto de Artes da UFRGS. Ela observa que levar para o museu a produção de Guides coloca em xeque questões importantes de museologia e consagração artística.

– Se, em seu mundo próprio, seu Luiz está alheio a toda e qualquer intencionalidade, o que lhe difere da posição consciente de um artista, isso não o distancia do resultado, a arte.

**O QUE:** exposição de desenhos de Luiz Guides  
**QUANDO:** de hoje a 4 de maio, de terça a domingos, das 10h às 18h  
**Abertura,** hoje, a partir das 10h, sem venetagem  
**ONDE:** na Galeria Iberê Camargo, no Margs (Praça da Afondegá, s/nº, 2º andar), fone (51) 3227-2311  
**QUANTO:** entrada franca



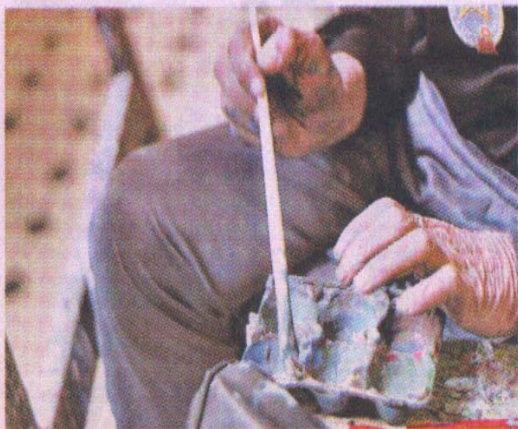
2003



2004

## Oficina de criatividade recebe ajuda

Às 20h desta terça, na Galeria La Photo (Travessa da Paz, 44), acontece o lançamento do projeto *Criação e Resistência*, que pretende levantar recursos para a Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), através de um leilão beneficente. A artista plástica Liana Timm inaugura uma mostra no local, com as obras que serão leiloadas em 2 de dezembro. A individual permanece aberta à visitação de



Liana abre mostra de obras que serão leiloadas

segundas a sextas, das 14h às 19h, até aquela data. Quem conferir hoje a série de trabalhos de Liana Timm, terá ainda uma mesa-redonda com Regina Longaray Jaegger, Tatiane Cabral, Vivian Lockman e Vitor Buktus (Ufrgs), com mediação de Tania Mara Galli Fonseca.

A idéia é arrecadar recursos para a manutenção do acervo da oficina, que conta com cerca de 100 mil peças. A coleção, considerada uma das maiores do País, também serve de campo de pesquisa para as áreas da Psicologia, Artes, História e Museologia. Desde sua criação, há 18 anos, a Oficina de Criatividade do HPSP oferece espaço para a prática de atividades expressivas em que moradores e pacientes encontram oportunidades de convivência e de desenvolvimento por meio de pinturas, desenhos, escritos, modelagens e bordados. No dia 27 de novembro, também às 20h, está programado o segundo debate, com o tema *Criação e Resistência: Vidas e Obras*. Integrarão a mesa-redonda Mara Weinreb, Andresa Thomazzoni e Sara Hartmann (Ufrgs), com mediação da psicóloga Bárbara Neubarth, coordenadora do acervo da Oficina de Criatividade do HPSP.

LUÍZ EDUARDO ACHUTTIVULGAÇÃO/JC

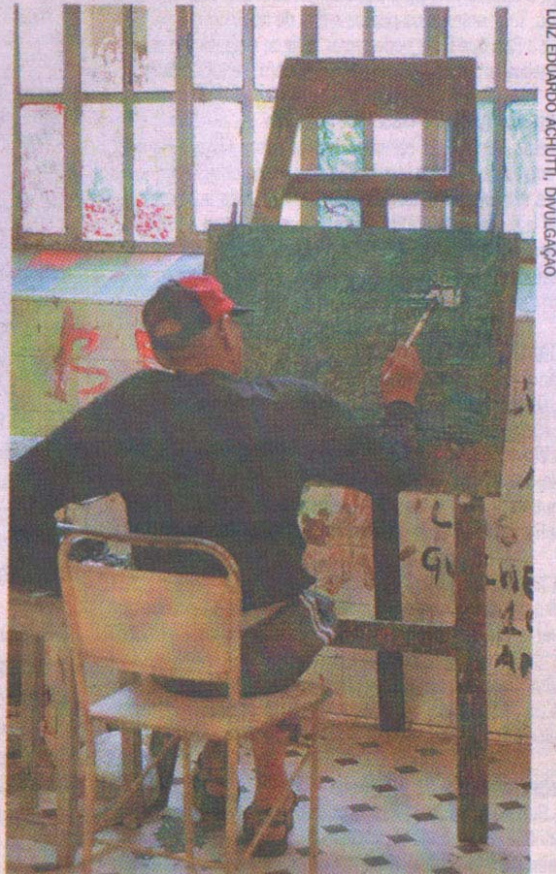
ZERO HORA

# Guia **h**

## CRIAÇÃO E RESISTÊNCIA

Uma mesa-redonda sobre o tema e uma exposição de obras da artista plástica **Liana Timm** concebidas para um leilão em benefício do projeto, hoje à noite, põem em foco o programa *Criação e Resistência*, uma oficina de criatividade realizada no Hospital Psiquiátrico São Pedro (foto). A ação visa levantar recursos para a manutenção do acervo do projeto, que conta com cerca de 100 mil peças e é considerada uma das maiores e mais diversificadas coleções do tipo no país.

Participam do debate, a partir das 20h, na Galeria La Photo (Travessa da Paz, 44), os pesquisadores da UFRGS **Regina Longaray Jaegger**, **Tatiane Cabral**, **Vivian Lockman** e **Vitor Buktus**. A mediação será de **Tania Galli Fonseca**. A mostra pode ser visitada de segunda a sexta-feira, das 14h às 19h, até 2 de dezembro – data em que será realizado o leilão.



LUIZ EDUARDO ACHUTTI, DIVULGAÇÃO

Zero Hora. Segundo Caderno 18.11.2008.

leilão beneficente em prol da  
**OFICINA DE CRIATIVIDADE**  
DO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO SÃO PEDRO



obras da artista  
**LIANA TIMM**

**2 dezembro 2008 • 20h**  
**Galeria LA PHOTO**  
Travessa da Paz, 44, Porto Alegre

MESA REDONDA

**27 de novembro • 20h**

**CRIAÇÃO E RESISTÊNCIA**  
Vidas e Obras

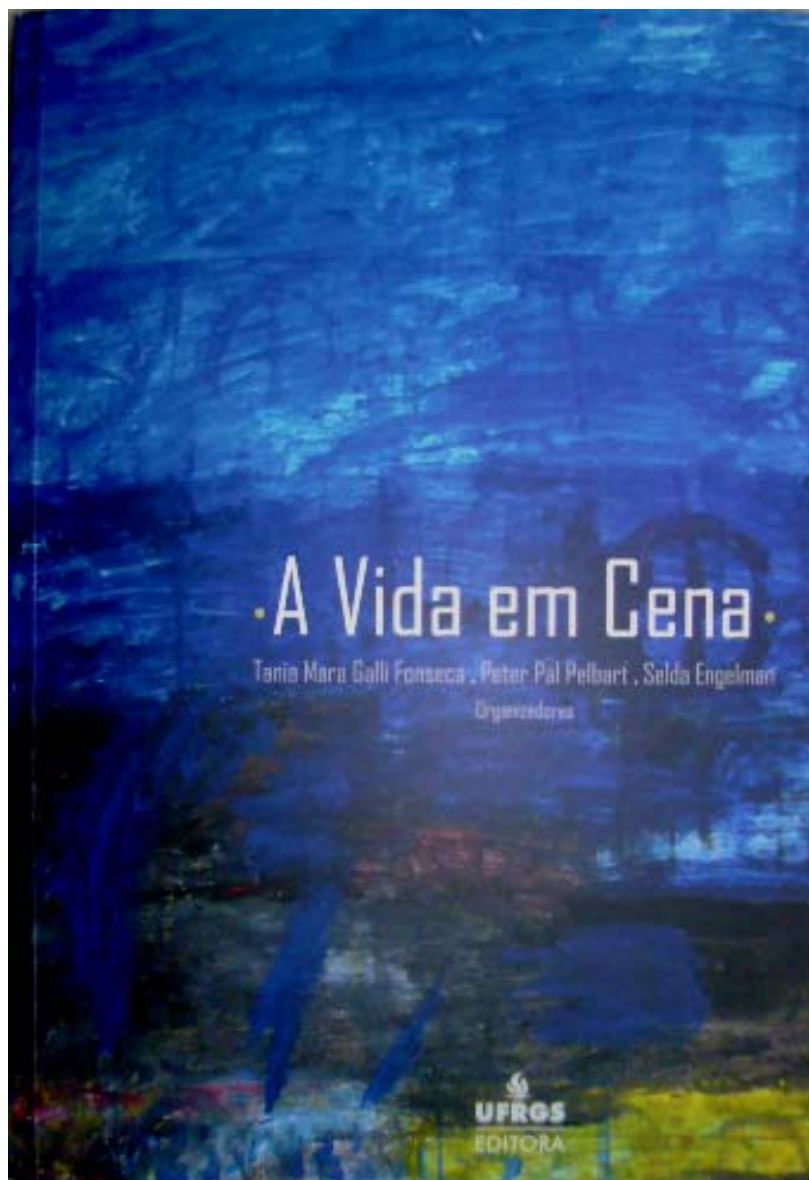
Pesquisadores da UFRGS  
Andresa Thomazzoni  
Mara Weinreb  
Sara Hartmann

Mediadora  
Dda. Bárbara Neubarth

PROMOTORES



ASSESSORIA DE IMPRENSA: SARAH GOULART • 9103 7621  
RELAÇÕES PÚBLICAS: LENA VETTORETTI • 8428 5525



2008



## CRONOLOGIA ARTE E LOUCURA

**1852** – O Hospício da Praia Vermelha, chamado depois de Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, situado no Rio de Janeiro, foi o primeiro asilo oficial do Brasil, por decreto do Imperador Pedro II.

**1884** – No dia 29 de julho foi inaugurado o Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre.

**1900** – A descoberta da arte dos psicóticos interessa especialmente a artistas como Paul Klee, Max Ernst e Hermann Hesse, que vão a Heidelberg para conhecer a coleção *A Arte dos Insanos*, de Prinzhorn.

**1906** – O livro *A Propósito dos desenhos de doentes mentais e da possibilidade de sua utilização para fins de diagnóstico*, de Fritz Mohr, provoca um novo olhar sobre a produção artística dos loucos, entendida agora, na Alemanha, como uma expressão pessoal fundada na experiência estética.

**1911** – Nasce Arthur Bispo do Rosário em Japaratinga, Sergipe.

**1912** – O grupo *Blaue Reiter*, em seu *Almanaque*, reproduziu formas da arte primitiva de diferentes culturas na Alemanha.

**1922** – Hans Prinzhorn lança a obra *Expressões da Loucura*, que discute os distúrbios mentais e sua expressão estética na Alemanha.

**1923** – Ulisses Pernambucano, psiquiatra, apresenta propostas inovadoras, como uma escola para excepcionais. Como diretor da Tamarineira (Hospital Psiquiátrico), Ulisses eliminou calabouços e camisas de força, criou espaços de praxiterapia e uma escola para jovens psiquiatras em Recife.

**1925** – Osório Cesar publica *A Arte Primitiva nos Alienados*, em São Paulo.

**1928** – Luiz Silveira Guides nasce na cidade de Rio Grande, Rio Grande do Sul.

**1929** – Osório Cesar edita o livro *A Expressão Artística nos Alienados*, com 84 ilustrações de Tarsila do Amaral, onde analisa pinturas, esculturas e poesias de pacientes do Hospital Juqueri, em São Paulo.

**1933** – É fundado o CAM – Clube de Artistas Modernos, que organizava eventos na área das artes e da cultura, com a participação de médicos e intelectuais, entre eles Osório César. Neste mesmo ano ocorre a *Semana dos Loucos e das Crianças*, com exposições e palestras, organizadas por Flávio de Carvalho, em São Paulo.

**1938** – Arthur Bispo do Rosário é internado com 27 anos, no Hospital da Praia Vermelha, Rio de Janeiro.

**1945** – Artur Bispo do Rosário é transferido do Centro Psiquiátrico Nacional, junto com os pacientes crônicos, para a Colônia Juliano Moreira, Jacarepaguá, Rio de Janeiro.

**1946** – Nise da Silveira inaugura ateliês de pintura, na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação – S.T.O.R., no Centro Psiquiátrico Nacional, Rio de Janeiro.

**1947** – O Centro Psiquiátrico Nacional realiza sua primeira exposição de arte, no MAM, em São Paulo, com a conferência *Arte, Necessidade Vital*, realizada por Mário Pedrosa.

Manoel Luiz Rosa nasce no dia 21 de dezembro, em Porto Alegre.

Ainda neste ano, o Hospital do Juqueri participa de sua primeira exposição, organizada por Osório Cesar no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

**1948** – Inauguração do Movimento Escolinha de Arte do Brasil por Augusto Rodrigues, no Saguão da Biblioteca Castro Alves, Rio de Janeiro.

O escritor surrealista André Breton, o pintor espanhol Antoni Tapiés e Jean Dubuffet fundam a *Compagnie de l'Art Brut*, com obras de artistas marginais, em Paris.

**1950** – Em 23 de agosto, Luiz Guides é internado no Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre.

A Seção de Artes Plásticas do Juqueri é reinaugurada como Escola Livre de Artes Plásticas (ELAP), em Franco da Rocha, São Paulo.

**1951** – A *Compagnie de l'Art Brut* é dissolvida e a coleção muda-se temporariamente para os Estados Unidos.

Neste mesmo ano, em Paris, o psiquiatra Robert Volmat foi encarregado de organizar a Exposição Internacional *Arte e Psicopatologia*, paralela ao I Congresso Mundial de Psiquiatria, com obras dos ateliês de Nise da Silveira e Osório Cesar.

**1952** – No Centro Psiquiátrico Nacional começou-se a pensar na criação de um museu, constituído pelo acervo das obras ali produzidas. Assim, no dia 20 de maio deste ano é inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente no Rio de Janeiro.

**1954** – A ELAP, Escola Livre de Artes Plásticas, do Hospital do Juqueri, participa de exposições, em especial no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

**1956** – Nise da Silveira, através de um projeto piloto, inaugura a Casa das Palmeiras, no Rio de Janeiro, uma instituição sem fins lucrativos, funcionando como Hospital Dia para os egressos dos hospitais psiquiátricos.

**1958** – No Juqueri o Instituto de Assistência Social ao Psicopata (IASP) começa a suspender seu apoio material e de recursos humanos às oficinas de arte. O motivo para esta atitude estava no fato de que Osório Cesar era conhecido por sua militância política de esquerda. A ELAP começa a ser extinta sem data precisa no início dos anos 60, em Franco da Rocha, São Paulo.

**1960** – De volta a Paris, a *Compagnie de l'Art Brut* é refundada e torna-se um centro de pesquisa.

**1961** – É inaugurada a Casa das Paineiras, futuro CDE (Centro de Desenvolvimento da Expressão). Manoel Luiz Rosa conta com quatorze anos e começa a frequentar a instituição em Porto Alegre.

**1970** – A coleção de Arte Bruta é doada à cidade de Lausanne, na Suíça.

**1972** – Surgem os *Outsiders*, movimento com inspiração na Arte Bruta, nos Estados Unidos.

**1974** – Diante da ameaça de fechamento do Museu de Imagens do Inconsciente, um grupo de pessoas vinculadas à área funda a Associação de Amigos do Museu de Imagem do Inconsciente (AAMII), no Rio de Janeiro.

Nise da Silveira dirige a Seção de Terapêutica Ocupacional até este ano, quando se aposenta, mas continuaria a frequentar os Ateliês como estagiária.

**1975** – Jean Dubuffet constrói a sua fundação, a Villa Falbala, que ainda hoje pode ser visitada em Paris.

**1978** – Inauguração da exposição *Les Singuliers de l'art*, em Paris.

**1980** – Arthur Bispo do Rosário é descoberto e apresentado ao mundo pelo programa Fantástico, da rede Globo, Rio de Janeiro, em 18 de maio.

Morre Osório Cesar em São Paulo.

O psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart realiza um documentário com fotos e filmes sobre Arthur Bispo do Rosário e o evento *A Margem da Vida*, no Rio de Janeiro.

**1981** – É inaugurada a Bienal de Arte Incomum, em São Paulo.

Nise da Silveira edita seu primeiro livro, *Imagens do Inconsciente*, no Rio de Janeiro.

Morre o crítico de arte Mário Pedrosa, no Rio de Janeiro.

**1985** – Maria Heloisa de Toledo Ferraz inaugura o Museu Osório César, no Juqueri. Recupera as obras dos artistas que frequentaram a ELAP, criando um acervo e oficinas de arte em Franco da Rocha, São Paulo.

**1989** – Arthur Bispo do Rosário, cuja obra trazida a público havia apontado novos caminhos para a Arte e Loucura, termina seus dias na Colônia Juliano Moreira, devido a infarto do miocárdio, aos 80 anos de idade. Completava 51 anos de internação.

Neste mesmo ano, Frederico Morais organiza uma exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage intitulada *Registros de minha passagem pela Terra*. Foi também exibido o filme de Hugo Denizart *Arthur Bispo do Rosário - O Prisioneiro da Passagem*. Esses eventos estimularam debates sobre o tema em todo o país.

**1990** – Em agosto, com o intuito de proporcionar outra abordagem à loucura, foi criada a Oficina de Criatividade, subordinada ao Serviço de Terapia Ocupacional do Hospital Psiquiátrico São Pedro, segundo o modelo da psiquiatra Nise da Silveira. Luiz Guides começa a frequentar a Oficina do Hospital em Porto Alegre.

**1992** – Luiz Guides, interno do Hospital Psiquiátrico São Pedro, participa de exposições e eventos artísticos como Novos Talentos da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

O projeto da reforma psiquiátrica no Rio Grande do Sul foi transformado em lei estadual em sete de agosto.

Em 12 de janeiro o jornal Zero Hora, de Porto Alegre, publica reportagem do jornalista Carlos Wagner intitulada *A Cidade dos esquecidos*, denunciando a existência de uma cidade no Rio Grande do Sul de onde a maneira mais certa de sair era morrendo.

**1993** – Nise da Silveira publica seu segundo livro *O Mundo das imagens*, São Paulo.

**1995** – A obra de Arthur Bispo do Rosário participa da XLVI Bienal de Veneza e percorre centros como o George Pompidou, em Paris, e o Museu Whitney, em Nova York.

João Frayze-Pereira edita *Olho D'Água. Arte e loucura em exposição*, em São Paulo.

Manoel Luiz Rosa é homenageado no Centro de Desenvolvimento da Expressão, durante o evento *CDE 34 Anos – Revivências*, em Porto Alegre.

**1997** – Luiz Guides participa de exposição coletiva, paralela à I Bienal do Mercosul, em outubro, no Shopping Rua da Praia, em Porto Alegre.

**1998** – Ocorre em Porto Alegre o evento intitulado “Quatro por Quatro”, Participaram com trabalhos artísticos nos espaços do Hospital São Pedro quatro professores do Instituto de Artes: Romanita Disconzi, Sandra Rey, Élide Tessler e Hélio Ferverza. E mais quatro artistas do Hospital tiveram seus trabalhos expostos no Instituto, dentre eles Luiz Guides.

Maria Heloisa de Toledo Ferraz publica o livro *Arte e Loucura, limites do imprevisível*, em São Paulo.

Morre Nise da Silveira, no Rio de Janeiro.

É publicado um desenho de Manoel Luiz Rosa no Jornal *O Tambor*, editado pela Coordenadoria de Direitos Humanos da Prefeitura de Porto Alegre.

**2000** – Manoel Luiz Rosa tem participação na exposição coletiva *Expressões Singulares*, no andar térreo do Mercado Público Municipal, promovida pela Coordenadoria de Direitos Humanos da prefeitura de Porto Alegre.

É inaugurado o evento *Brasil 500 Anos, Mostra do Descobrimento*. Um dos módulos foi chamado de *Imagens do Inconsciente*, com obras dos artistas do Instituto Nise da Silveira, do Hospital do Juqueri e de Arthur Bispo do Rosário. Promoção da Fundação Bienal, em São Paulo.

A Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro recebe o nome oficial de *Espaço de Atividades Expressivas Nise da Silveira*, ocupando parte do prédio histórico, em Porto Alegre.

**2002** – Em agosto Luiz Guides participa de uma mostra coletiva de arte da Oficina de Criatividade do Hospital, na Câmara Municipal de Porto Alegre.

**2003** – Luiz Guides é capa do livro *Cartografias e Devires: a Construção do Presente*, editado pela Editora da Universidade e organizado pela professora Tânia Galli Fonseca, do Instituto de Psicologia, em Porto Alegre.

No III Fórum Mundial Social, em Porto Alegre, realizou-se o colóquio *Ambiente e Patrimônio da Loucura*.

Foi apresentada a dissertação de mestrado: *Imagem e desrazão: estudo da produção artística de Manoel Luiz Rosa (1961-2000)*, por Mara Weinreb, apresentada ao Instituto de Artes da UFRGS, pelo Pós Graduação em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, junho. Porto Alegre.

Em outubro, Manoel Luiz Rosa é homenageado pela Faculdade de Educação da PUCRS, com uma exposição, sob a curadoria de Mara Weinreb, apresentando 72 trabalhos, entre pinturas, desenhos, xilogravuras e colagens, intitulada: “Caminhos de Manoel, Caminhos de Inclusão”. Sedo uma retrospectiva dos seus 41 anos de atividades, promovido pelo Laboratório de Criatividade e Arte Educação da Faculdade de Educação da PUCRS. Porto Alegre.

A obra de Arthur Bispo do Rosário participa de exposição na Galeria Nacional *Jeu de Paume*, no início de julho, em Paris. Em outubro do mesmo ano também participa da Exposição *Ordenação e Vertigem*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo.

Exposição individual de Luiz Guides no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul), em Porto Alegre, com curadoria de Blanca Brittes, professora do Instituto de Artes da UFRGS.

**2004** – Luiz Guides tem seu trabalho novamente adotado como capa de livro na obra *Corpo, Arte e Clínica*, editada pela Editora da Universidade e organizada pela professora Tânia Galli Fonseca, do Instituto de Psicologia, em Porto Alegre.

Manoel Luiz Rosa expõe aproximadamente 30 trabalhos no saguão do Salão de Atos do Centro Universitário Feevale, em Novo Hamburgo, a convite da Coordenadora do Curso de Artes Visuais Lurdi Blauth, com curadoria de Mara Weinreb.

**2005** – Através de um acordo entre a Secretaria de Saúde do Estado e a Faculdade de História da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), de Canoas, sob a coordenação da professora Paulina Nólíbos iniciou-se a catalogação das produções artísticas dos frequentadores da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre.

**2006** – *O Manto da Apresentação*, obra de Arthur Bispo do Rosário, esteve exposto durante o evento cultural Brasil-França, em Paris.

Sob coordenação conjunta das professoras Blanca Brites, Tânia Galli e da psicóloga Bárbara Neubarth, iniciou-se um projeto de catalogação das produções de quatro artistas da Oficina de Criatividade, entre eles Luiz Guides, em Paris.

**2007** – No Santander Cultural, Porto Alegre, ocorreu o evento *Cartografias da Criação*, promovido pelo Ministério da Cultura e Petrobrás, e organizado pela psicóloga Flávia Corpas, em âmbito nacional. Este projeto catalogou artistas da Arte e Loucura de diversos estados brasileiros, contemplando artistas da Oficina de Criatividade, dentre eles Luiz Guides.

**2008** – O projeto de catalogação dos artistas da Oficina de Criatividade resultou, entre outubro e novembro, em dois eventos na área das artes e da cultura. A exposição *Criação e resistência*, promovida pela Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, e o evento *Criação e resistência, vidas e obras*, na Galeria La Photo. Neste mesmo local, em dezembro, ocorreu um leilão de arte com obras da artista Liana Timm, em favor da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre.

Luiz Guides é capa do livro *A Vida em cena*, editado pela Editora da Universidade e organizado pela professora Tânia Galli Fonseca, do Instituto de Psicologia, em Porto Alegre.



# 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](#)