

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

FEDERICO TESTA

**PERSPECTIVA E ALTERIDADE:
VISÕES SOBRE ARTE, LOUCURA E ANTROPOLOGIA**

Porto Alegre

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**PERSPECTIVA E ALTERIDADE:
VISÕES SOBRE ARTE, LOUCURA E ANTROPOLOGIA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Federico Testa

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini

Porto Alegre

2013

FEDERICO TESTA

**PERSPECTIVA E ALTERIDADE: VISÕES SOBRE ARTE, LOUCURA E
ANTROPOLOGIA**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em História, Teoria
e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais do Instituto de
Artes da Universidade Federal do Rio Grande
do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Augusto Avancini (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Daniela Kern (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Nádia Weber Santos (UNILASALLE)

Prof. Dr. Francisco Marshall (UFRGS)

Porto Alegre

2013

RESUMO

O presente trabalho visa estabelecer um exercício de perspectiva entre arte e loucura. Atentando para aquilo que é outro, heterogêneo, estrangeiro, constrói-se o terreno para perguntar o que pode a loucura dizer e revelar sobre a arte e a história da arte, e o que pode a arte dizer sobre a loucura. Paralelamente, pergunta-se pelo potencial da antropologia em relação a ambas: como a etnografia e a atitude antropológica podem se construir como paradigma para a teoria e a crítica de arte? A partir da imersão etnográfica em um contexto de reclusão onde arte e loucura se encontram - a oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico -, pergunta-se o que podem a antropologia e a etnografia diante da loucura, suas obras e processos. Discute-se, então, uma “virada etnográfica” na arte contemporânea e uma “virada antropológica” ou “etnográfica”, ainda por realizar, na crítica de arte, situando-a enquanto experiência vivida, imersão e criação. Como transformar essas experiências em paradigma para pensar não só as artes dos outros, mas outras artes, outras possibilidades e modos de ser da arte? A partir de visões de diferentes formas pelas quais a busca e o contato com a alteridade se fizeram nas artes visuais, chega-se a indagar pela arte dos loucos. Nesse percurso são mobilizados diferentes referenciais como o Surrealismo, Jean Dubuffet, Arnulf Rainer, Bispo do Rosário, Michel Foucault, entre outros. Nesse exercício, não se perdeu de vista a dimensão política da exclusão dos atores sociais tidos como loucos. A escrita foi vista enquanto tarefa ética frente à memória do sofrimento dos excluídos. A todo o instante, é retomado o questionamento sobre como seguir a linha que liga arte e loucura, sem confirmar compromissos policiais e asilares com as instituições intoleráveis e repressivas de nossa cultura.

Palavras-chave:

Arte e loucura. Alteridade. Perspectiva. Antropologia. Crítica de arte. Reclusão.

ABSTRACT

This thesis intends to undertake an exercise of *perspective* between the fields of art and madness. Focusing on what is *heterogeneous, stranger, other* respect to ourselves and our culture, it puts forward the question about what can madness reveal about art and the history of art, and what can art tell us about madness. This thesis also asks about the potential of anthropology on relating to both art and madness: how can ethnography and an anthropological attitude constitute themselves as a paradigm to art criticism and to the theory of art? Departing from the ethnographic immersion into a universe of reclusion where art and madness meet – the creativity workshop of a psychiatric hospital -, this dissertation investigates the potentialities of anthropology and ethnography in face of madness, its works and processes. An “ethnographic turn” in contemporary art is, then, discussed, as well as an “ethnographic turn”, yet to accomplish, in art criticism, figuring it as intensive experience, immersion and process of creation. How to transform these experiences into a paradigm not just to think the arts of the *others* (“outsider arts”), but also to think other kinds of art, different possibilities and alternative concepts of art? Departing from several different ways by which the quest and the contact with alterity and otherness were made in the visual arts, the thesis approaches the art of the insane. Along this path, different artistic and philosophical references are mobilized such as Surrealism, Jean Dubuffet, Arnulf Rainer, Bispo do Rosário, Michel Foucault, among others. In this exercise, the political aspects regarding the process of exclusion of social actors categorized as mad are never out of sight. The act of writing was assumed as an ethical task before the necessity of remembering the suffering inflicted to the mad by society. The text constantly reiterates the questioning about how to follow the path that connects art and madness without confirming compromises with intolerable and repressive institutions of our culture.

Keywords:

Art and madness. Otherness. Perspective. Anthropology. Art criticism. Asylum.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 6 |
| <i>Intermezzo</i> metodológico..... | 15 |
| 1 ALTERIDADE E PERSPECTIVA: APROXIMAÇÕES SOBRE ARTE E LOUCURA.. | 20 |
| 1.2. Fazer-se outro, tornar-se selvagem..... | 28 |
| 1.2.1. Alteridade e crítica: do Surrealismo à “heterologia”..... | 38 |
| 1.2.2. A ambiguidade do “primitivo”: da “fantasia primitivista” à potência do encontro com o <i>outro</i> | 54 |
| <i>Intermezzo</i> : o nascimento do asilo, a expressão e a arte dos “loucos”..... | 66 |
| 1.3. Arte e alteridade: loucura e historiografia da arte..... | 84 |
| 1.4. Loucura e estética: os riscos da linha entre subversão estética e sofrimento psíquico..... | 98 |
| 1.5 Arte e loucura, ainda..... | 105 |
| 2 ARTE, ANTROPOLOGIA E ETNOGRAFIA..... | 108 |
| 2.1. O artista como etnógrafo..... | 111 |
| 2.2. A etnografia como dispositivo poético e a experiência antropológica como experiência artística..... | 134 |
| 2.3. Do artefato à obra de arte..... | 139 |
| 3 ARTE E MODOS DE SER NO CONTEXTO DE UM HOSPITAL PSQUIÁTRICO..... | 159 |
| 3.1. Apresentação do universo..... | 197 |
| 3.2. Desaparecimento, desobramento..... | 205 |
| 3.3. Centralidade do corpo..... | 210 |
| 3.4. A tinta e as mãos..... | 211 |
| 3.5 Os adornos e o corpo..... | 214 |
| 4 PERSPECTIVAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO..... | 219 |
| 4.1. Uma digressão sociológica sobre a moderna esfera artística..... | 222 |
| 4.2. Abordagens descritivas e prescritivas da questão da arte moderna: Weber e Greenberg..... | 225 |
| 4.3. De volta ao bispado de Arthur..... | 232 |
| 4.4. A poesia do fio – no fio da navalha..... | 235 |
| 4.5. As miniaturas e o manto de apresentação: o último dos rituais..... | 240 |
| 4.6 A arte no bispado..... | 241 |
| CONCLUSÃO..... | 244 |
| APÊNDICE: ARTE E ESTÉTICA NA HISTÓRIA DA LOUCURA DE MICHEL FOUCAULT..... | 247 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 272 |

INTRODUÇÃO

É possível, desde onde estamos precariamente situados, que arte e loucura ainda entretenham relações de comunicação e troca recíproca? É possível, ainda, que escutemos reverberações que se produzam entre as duas, em territórios onde se confundam? Pode a desrazão ainda ser fonte de alguma verdade, de saber trágico, de experiência *outra*? Será ainda essa uma questão do nosso *presente*, a respeito da configuração histórica do que somos, ou será essa uma questão *inatural, anacrônica*? A questão por aquilo que é *outro*, a questão do *estrangeiro* – e feita por ele – parece ser sempre inatural, irrompendo na superfície do tempo, violentamente, como que vinda de *fora*. É a pergunta pela alteridade, que aqui se coloca. A persistência da “presença de outrem. Presença que nenhum poder, seja ele o mais formidável, poderá alcançar, exceto suprimindo-a” (Blanchot, 2007, p.83).

A loucura, em nossa cultura, parece ser uma face do “outro” em seu sentido mais amplo: limite de pensamento e de linguagem,

aquilo que a circunda por fora e lhe escapa, simultaneamente estranho e exterior. Mas (...) também (...) o “outro” em seu sentido estrito: aquilo que, dentro dos quadros de uma cultura, a limita por dentro, diferença que lhe é inclusa, simultaneamente interna e estrangeira (Muchail, 2004, p.39).

E é pelos caminhos das figuras outras que delineiam a loucura, simultaneamente internas e estrangeiras, que se tentará aqui abordar uma experiência da arte. É a partir do contato com o outro – o desconhecido, o exilado, o errante, o *exterior* – que se coloca a questão pela possibilidade de *outra* arte, de uma arte que seja radicalmente outra, de uma experiência estética em sua potência selvagem, exterior, sem dono.

Não se trata somente de apresentar outros conceitos de arte, e de apresentar a experiência estética como conectada de forma intensiva e indissolúvel com aquilo que, nela, o ocidente moderno quis silenciar: o negativo e o excessivo, o ritual, o mágico, o sagrado, a transgressão, o delírio (ou seja, tudo aquilo que é proscrito, banido, por uma ideia de arte purificada e autônoma, mas que, ainda assim, *persiste* e *insiste*). É necessário trazer a

memória do sofrimento daqueles cujos rastros na história são tênues, os infames, os anônimos, os malditos, os banidos, daqueles que não têm lugar. Trata-se também, no texto que aqui se apresenta, de trazer a memória, o relato de um tempo e de uma experiência que este trabalho tentou produzir. A tentativa de produzir outras coordenadas de experiência estética a partir de uma imersão intensiva, afetiva, *engajada*, em um contexto atravessado pela loucura.



“Eu sou você”. Fotografia tirada em 2006, em uma primeira visita ao Memorial da Loucura, no Hospital Psiquiátrico São Pedro, Porto Alegre.

Este trabalho se instala, assim, na zona conturbada de vizinhança possível entre arte e loucura, buscando não silenciar os aspectos éticos e políticos que a atravessam. Nessa região de turbulência, é possível, ainda, que a arte possa dizer algo sobre a loucura? E é possível que a loucura possa revelar algo sobre a arte e sobre a criação? Essas são perguntas enigmáticas, cujo percurso e história este trabalho visa seguir. Acompanhar as linhas que enlaçam esses dois domínios de atividade e experiência, perceber a proximidade onde não podemos ver mais que a distância de espaços sociais

muito diferentes, onde prestígio e segregação moldam universos heterogêneos e irreconciliáveis. Perceber a distância onde a proximidade não é mais do que uma armadilha reificadora da escolha “fundamental de nossa cultura” em excluir o louco, em bani-lo para o *exterior*, para o *não ser*. Muitas armadilhas se colocam nesse percurso, que buscará sempre desconstituir a facilidade da evidência que a ideia de “artista-louco” pode trazer.

Aproximar na distância, distanciar na proximidade. É o que se poderia aqui chamar de um jogo de *perspectivas*. As ideias de *ponto de vista* e *perspectiva* serão centrais para a organização da análise e da narrativa que aqui se apresentará. De certo modo, a cada capítulo será realizado um exercício de olhar *desde outro lugar*, de alternar, variar pontos de vista, estabelecendo, nessa variação, o pensamento e as coordenadas daquilo que se olha.

Como na pintura¹, encontrada em um corredor de hospital psiquiátrico, onde se lê “Eu sou você” (p.5). Nela, a figura insana nos olha com seus olhos vidrados e alguma ironia, desde a loucura, embaralhando os lugares do observador *são* e do artista *louco*, embaralhando a soberania de uma subjetividade não louca, questionando-a na raiz de sua sanidade – como que a dizer que o outro *exterior*, o louco, é também um outro *interior* (o louco *em mim*, o louco que também sou ou potencialmente sou), simultaneamente interno e estrangeiro. Estranho espelho, a pintura parece nos olhar na mesma medida em que a olhamos, e esse seu olhar, somado às palavras que enuncia, parecem dizer algo sobre nós mesmos². Parece ser ela mesma portadora de um ponto de vista: olhar desde outro lugar, alternar pontos de vista, olhar *como*

¹ Trata-se da obra de Paulo Josué, atualmente pertencente ao Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), Porto Alegre/RS (Fonseca e Brites, 2012, p.20), mas que encontrei pela primeira vez em 2006, no Memorial da Loucura, nesse mesmo hospital, onde a fotografei. A pintura e as palavras nela escritas são mote da exposição “Eu Sou Você”, realizada pelo Museu da UFRGS, de 21 de junho a 20 de agosto de 2010, na Oficina de Criatividade do HPSP.

² “Algo que nos aparece como deformação ou doença, mas que, entretanto, ainda fala de nós, de algo que nos é mais íntimo, secreto e singular e que se situa para além e para quem do homem tomado como padrão de normalidade” (Fonseca e Brites, 2012, p.19). “Sentimos que a expressão EU SOU VOCÊ, sintética e extrapolante, poderia vir a funcionar como uma espécie de dobradiça, capaz de dar molejamento e movimento às portas de passagem entre saúde mental e loucura, entre cada um de nós e cada um de nosso outro. Criamos, assim, a exposição fundada nessa ideia de um duplo, de uma porta de vai-e-vem, cuja abertura para cada um de seus possíveis lados, daria passagem às modulações de distintos modos de ser e existir humano” (idem, p.21)

outro, quebrar a soberania de um olhar normalizador. “Eu sou você” é uma pintura que lança um movimento de perspectiva, através dos riscos e dos jogos de alteridade e inversões que uma aproximação à loucura põe em cena. O que, em nós, não é “eu”, o louco que todos somos, as fagulhas de desrazão que pululam em nós, e os riscos da dissolução, da perda definitiva dos limites entre o “eu” e o “você”. “Eu” e “você” são como lugares móveis desde os quais se trocam e invertem olhares e posições do *são* e do *louco*, e que mostram sua amarração fundamental e sua pertença mútua.

Cada perspectiva apresenta o mundo; mas, desde onde está situada, desde algum tipo singular de engajamento na vida. E cada ponto de vista é, talvez, cego para si mesmo, de tal modo que é somente na variação, na mobilidade, na inversão dessas perspectivas, que podemos chegar a dizer ou experimentar algo novo ou *diferente* em relação a esses lugares tidos como imóveis, como “loucura” e “razão” ou “saúde” e “doença”. É a partir de uma *perspectivação* que um pode avaliar o outro, que um pode dizer algo sobre o outro. É possível olharmos como “doentes” para aquilo que consideramos nossa própria “saúde”, de modo a questioná-la? É possível olharmos para nossa sanidade, nossa racionalidade, a partir de um olhar desarrazoado? A mesma pergunta se coloca no que tange as relações que possivelmente entretêm arte e loucura, de modo que uma fale sobre a outra.

No plano teórico e filosófico, tomo essa ideia de *perspectivação* principalmente da leitura que Gilles Deleuze faz de Friedrich Nietzsche, e, de modo especial sua visão sobre os conceitos de “saúde” e “doença” – o que, por si só, já seria de interesse para nossa abordagem, afinal, o trabalho aqui realizado se constitui questionando e ressignificando esses conceitos, e estabelecendo intersecções, trocas e contato entre eles. Assim, antes de prosseguir, cabe apresentar esses conceitos e esse procedimento da *perspectiva*, que será, ao longo de todo esse trabalho, uma espécie de fio condutor.

O que une e o que separa “razão” e “loucura”, “saúde” e “doença”? Será cada um desses conceitos uma *entidade* subsistente por si própria e independente de seu oposto? Serão estes, de fato, conceitos *opostos*? Quais as relações entre “loucura” e “razão”? O que pode a “saúde” dizer sobre aquilo que consideramos “doente”? Como pode aquilo que consideramos “doente” questionar, plantar uma dúvida radical, em relação àquilo que consideramos “são”? Gilles Deleuze coloca esses problemas em seus livros *Nietzsche* (1965) e *Nietzsche e a filosofia* (1976), tendo como horizonte a “loucura de Nietzsche” e a possibilidade do “filósofo louco”.

Segundo Deleuze, falar em “saúde” e “doença” no âmbito da obra nietzschiana seria referir-se a uma dramaticidade e a uma teatralidade do pensamento³. Tais noções diriam respeito a uma espécie de jogo da inversão de perspectivas, no qual seria possível situar um método dramático da filosofia de Nietzsche, como forma de produzir pensamento através de devires e inversões e não a partir de um sujeito fixo incapaz de perspectivar “são” e “enfermo”. Segundo Deleuze, esses dois conceitos operam como uma “intersubjetividade secreta no seio de um mesmo indivíduo”. Pensar “saúde” e “doença” segundo uma banalidade sociológica ou psicológica, associando-as a uma matriz do normal e do patológico de uma ordem social ou um diagnóstico, seria perder de vista a força interpretativa ou engendradora de interpretação e critérios de interpretação e avaliação, ou pontos de vista sobre a cultura, a filosofia, a arte, que essas noções colocam. “Saúde” e “doença” se vinculam, assim, com um movimento do sujeito – com *modificações que o sujeito faz acontecer em si*, com transformações que engendram novas perspectivas – e que o engendram como intérprete a partir de novos critérios. *Para uma nova*

³ Para uma reflexão mais extensa sobre essas questões, Cf. Testa, F. “Nietzsche e Deleuze: política, interpretação e maquinação”. Anais da VIII Semana Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS. Porto Alegre: PUCRS, 2011. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/VIII/1.27.pdf>.

*interpretação, um novo jogo de mudança de perspectivas: olhar para o são como doente, olhar para o doente como são*⁴.

E é justamente nessa “inversão das perspectivas, que Nietzsche vê o essencial de seu método e da sua vocação para uma transmutação dos valores” (Deleuze, 1985, p.12).

A filosofia estaria relacionada ao deslocamento de perspectivas entre saúde e doença, isto é, à possibilidade do deslocar perspectivas como exercício de uma “grande saúde”, que define o filósofo como médico de si e do mundo, contra uma “pequena saúde” – que é a da vida que *não devém*, e contra a perda da possibilidade de trânsito entre perspectivas. Sobre esse trânsito:

Apesar das aparências, não há reciprocidade entre os dois pontos de vista, as duas avaliações. Da saúde à doença, da doença à saúde, mesmo que fosse apenas na ideia, esta mesma mobilidade é uma saúde superior, este deslocamento, esta ligeireza no deslocamento é o sinal de uma ‘grande saúde’. É por isso que Nietzsche pode dizer até o fim (...): sou o contrário de um doente, no entanto estou bem no fundo. Evitaremos lembrar que tudo acabou mal. Porque quando Nietzsche se tornou demente foi justamente quando perdeu esta mobilidade, esta arte do deslocamento, ao não poder mais, *pela sua saúde*, fazer da doença um ponto de vista sobre a saúde” (Deleuze, 1985, p.12).

*

A continuidade e a coesão do trabalho aqui apresentado foram e seguem sendo seu maior desafio. Nesta dissertação, busquei amalgamar temas, tópicos e objetos de proveniências e naturezas distintas. Além disso, cada um deles advém de um tempo diferente, de modo que o próprio trabalho é anacrônico e descontínuo, cheio de cortes, saltos, fragmentações temporais. Desse modo, a função de autor, de narrador, aqui assumida foi a de uma espécie de *bricoleur*, agrupando partes heterogêneas, mas também de “sucateiro”⁵, isto é, de alguém atento ao resto, às sobras, àquilo que *fica* ao

⁴ “A partir da ótica do doente ver conceitos e valores *mais saudáveis* e, pelo lado inverso, da abundância e da autoconfiança da vida *abastada*, olhar para baixo em direção ao trabalho clandestino do instinto da *décandence*” (Nietzsche, 2003, p.24).

⁵ Cf. Gagnebin, 2006.

longo do tempo, e que clama por um espaço no discurso. Desse modo, se o que aqui se apresenta aparece como plural e fragmentado, por outro lado, é necessário sinalizar uma espécie de unidade de fundo, que poderia ser vista como biográfica, pessoal e política: a insistência dessas diferentes questões. Elas se unem e são costuradas pela persistência temporal, afetiva – pela *insistência de um problema*. Trata-se da problemática da *loucura* e da *alteridade*, que atravessa todas as páginas aqui apresentadas, ligando-as umas com as outras a partir desse horizonte. A persistência dessa problemática, bem como da sua relação com a arte e com a estética liga o que aqui se apresenta com outros trabalhos e produções, de alguma maneira desenrolando, complicando ou explicando questões que advêm desses outros trabalhos, pois elas permanecem vibrando, reverberando. É uma costura que se constrói aos poucos, entre elementos aparentemente heterogêneos, entre tempos de escrita e experiência diversos, mas que em todo caso se constrói. É interessante, apresentar brevemente o percurso textual efetivo aqui trilhado ao longo do trabalho.

Primeiramente, propomos a discussão de possíveis “aproximações sobre arte e loucura”, a partir das noções de *alteridade* e *perspectiva*, introduzindo na apresentação histórica e crítica de obras, movimentos e autores, um jogo de inversões de valores e pontos de vista, buscando também sinalizar como algumas dessas inversões de pontos de vista se deram na história da arte, e também na historiografia preocupada com a relação arte e loucura. Aí, é traçado um percurso da paixão ou do fascínio da alteridade na arte e na história da cultura, como forma de atualizar a exigência de *pensar diferentemente*, como forma de estabelecer novos parâmetros de produção e vivência de processos estéticos. Nesse sentido, noções como as de “selvagem” e “primitivo” entram em discussão, de maneira crítica. Nesse capítulo, é mapeado o território de pertencimento de diferentes figuras da alteridade no imaginário ocidental, mostrando como elas se encontram nas práticas artísticas, isto é, como a preocupação com a alteridade cultural de povos não-ocidentais, e a valorização de expressões marginais interiores às nossas sociedades, encontram-se num mesmo universo valorativo e experimental, do

encontro da arte com o outro. São assim lançados os elementos para uma cartografia dessa relação entre arte e loucura.

No segundo capítulo, adentramos na problemática das relações entre *arte* e *antropologia*. Continuando o capítulo anterior, toma-se como objeto de análise a disciplina que fez da alteridade e do contato sistemático com os *outros* seu território próprio. Nesse sentido, é possível discutir algumas dimensões artísticas da antropologia, e antropológicas da arte, sempre seguindo o jogo de inversão das perspectivas a que nos propusemos inicialmente. Assim, discute-se a ideia de um paradigma etnográfico na arte contemporânea, bem como as raízes históricas do mesmo, e ainda rudimentos de uma história ainda *por fazer*⁶ das relações entre arte, antropologia e história da arte. A etnografia é vista a partir da lente da arte e da crítica de arte, e, a partir delas, buscamos algumas referências para pensar a experiência da crítica enquanto experiência vivida, imersão e criação. Por fim, este capítulo discute a partir de exemplos da antropologia, algumas das teorias da arte, bem como algumas das dinâmicas de apropriação das produções dos *outros* pelo sistema das artes. A partir dessa discussão, tentamos, então, situar o caso específico da *loucura*. De que modo uma abordagem antropológica oferece subsídios para pensar essas obras, para estar *em meio a* elas, e ainda, para pensar sua apropriação pelas instituições da arte? O que está em jogo nessas apropriações? O que elas têm em comum com a apropriação de produções que vêm de outras figuras da alteridade cultural? O que podem a etnografia e a antropologia como paradigma da crítica de arte? Quais suas dimensões éticas e políticas? Essas e outras questões, a partir desse capítulo, permanecem ativas ao longo de todo o percurso do trabalho.

O terceiro capítulo parte dessa reflexão teórica sobre as possibilidades da etnografia e da antropologia para *hospedar* as questões da alteridade, especialmente no contágio entre arte e loucura. A partir disso, o capítulo apresenta uma experiência efetiva de imersão etnográfica em um contexto de intersecção entre arte e loucura: o ateliê ou oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico. Aqui, relato em primeira pessoa algumas de minhas

⁶ Deixarei essa questão como uma abertura de pesquisa para outras ocasiões.

experiências de inserção etnográfica e observação participante nesse contexto, buscando retomar questões apresentadas anteriormente, como a relação entre *arte reclusa* e *experiência etnográfica*. Nesse capítulo, é apresentada também uma dimensão institucional e social da realidade hospitalar e manicomial, considerada como horizonte social, ético e político incontornável da experiência estética realizada e que se narra no presente trabalho.

No quarto capítulo, a partir da perspectiva crítica etnográfica aberta nos capítulos anteriores, apresenta-se uma tentativa de análise e crítica da obra de Arthur Bispo do Rosário. Nesse sentido, busca-se reintegrar – com um constante cuidado ético – a voz de Bispo à sua vida e sua obra, na tentativa de não silenciá-lo enquanto produtor, na medida em que consideramos seu trabalho como “artístico”⁷. Como nos demais capítulos, visa-se, a partir de um contexto local, de uma produção pontual, estabelecer uma perspectiva para a abordagem do estético e da história do conceito de arte⁸. Assim, a partir da obra de Bispo do Rosário, tentar-se-á pensar o próprio conceito de arte não desvinculado de suas dimensões impuras, religiosas e mágicas. Será estabelecida, assim, uma relação de confrontação do conceito moderno de arte – do qual será proposta uma *arqueologia* – com outras possibilidades lançadas sobre o estético a partir da obra de Bispo e da valorização do discurso e da verdade que ela carrega, encarna e expressa.

⁷ Esse procedimento retoma as problematizações sobre a relação entre *arte* e *etnografia*, bem como da antropologia enquanto paradigma para a crítica de arte, que foram desenvolvidas nos capítulos anteriores. O discurso e a experiência vivida de Bispo são aqui apresentados como uma espécie de discurso estético, mas também *cosmológico*, ao modo etnográfico, isto é, similar ao procedimento da pesquisa antropológica em relação aos “nativos”. Nesse sentido, o discurso de Bispo e sua experiência e rituais são vistos a partir de uma lente antropológica, que os integra às práticas e aos objetos que ele produz, e que adquirem sentido na relação mútua. Assim como uma das posições possíveis para expor obras de arte “nativa” ou ditas “primitivas” em contextos artísticos ocidentais, é a integração etnográfica daquilo que está na origem e no entorno do contexto simbólico e material de construção de um determinado artefato, de modo a não perder de vista sua função ritual ou cultural para um determinado ator ou grupo, o mesmo se tentou em relação à produção de Bispo. Essa perspectiva antropológica poderia servir como uma garantia para a persistência da *alteridade* na recepção de obras apropriadas de contextos não vinculados ao circuito da arte ocidental (seja no caso do outro enquanto “nativo”, seja no caso do outro enquanto “louco”, ambos geralmente silenciados e rechaçados quando se trata da apropriação de suas obras e artefatos por contextos artísticos ou museográficos ocidentais). O potencial *cuidado* da antropologia com a alteridade é mobilizado aqui para a abordagem da obra e da vida de Bispo do Rosário.

⁸ Como será possível perceber na leitura do capítulo quarto, bem como é possível depreender da nota acima, a antropologia e a atitude antropológica desempenham um papel fundamental nessa problematização que visa criar uma perspectiva *outra* sobre o conceito de arte.

Finalmente, ao final desse percurso sinuoso e por vezes incerto, uma tentativa de síntese será colocada em cena, no sentido de apresentar uma imagem, uma perspectiva sobre a experiência estética e sobre a arte, a partir das vivências com a loucura, e dos pontos de vista que ela inaugura.

Por fim, gostaria que ficasse a pergunta: pode a arte ser um lugar de resistência e persistência da *desrazão*, ou abordá-la esteticamente seria somente mais uma forma de participar de sua captura e silenciamento?

Intermezzo metodológico

Antes de prosseguir, é interessante fazer ainda alguns esclarecimentos quanto às escolhas e tomadas de posição textuais, formais e epistemológicas da pesquisa que aqui se apresenta. Apesar de ter sua base na *filosofia* e na *antropologia*, a pertença epistemológica do presente trabalho se coloca em relação ao campo das *artes visuais*. Esse campo é aqui entendido não só como campo de pesquisa, mas como *território* móvel de *experiência* – experiência *viva* e *vivida*, em primeira pessoa. Ou melhor, a própria pesquisa é aqui vista como experimental, colocando em cena a subjetividade do pesquisador, colocando-o sob a ação e influência de afetos e forças de situações vividas⁹. A *arte*, assim como o entendimento que a presente dissertação faz da *etnografia*, é vista como lugar de experiência e forma de afecção, de relação de afetos – marcado, por vezes, muito mais pela proliferação do que pela sistematização.

Nesse sentido, o leitor se depara aqui com um texto mais livre, mais autoral, com uma escritura mais fragmentada, pontilhada e ensaística do que talvez pudesse esperar de uma dissertação acadêmica. Entretanto, é preciso que um texto *sobre* e *de* artes visuais, tal como entendemos, não silencie - em nome de uma escrita sistemática - os aspectos vivos, fragmentados, experimentais de seu objeto, e não silencie o sujeito precário e fragmentado que os vivencia e narra. Essas características textuais são fruto de uma

⁹ Cabe lembrar aqui a posição de Michel Leiris, em *África fantasma*: “conduzindo a subjetividade ao ápice, toca-se a objetividade” (2007, p.301).

escolha arbitrária, mas desafiadora, que visa à proximidade e a interface entre *teoria e crítica de arte com as poéticas visuais*¹⁰.

Outra característica do texto que aqui se construiu foi a de assumir os riscos daquilo que Umberto Eco chama uma “tese panorâmica” (2002)¹¹. Se construo esse panorama, esse ambiente estético e conceitual¹², não é com a intenção de produzir uma *história* propriamente dita da relação entre arte e loucura, nem com a de construir um inventário historiográfico das formas de abordagem dessa questão. Também não foi o caso de escrever uma

¹⁰ Agradeço às professoras Blanca Brites, Mônica Zielinsky e Ana Flávia Baldisserotto pelo estímulo em relação a essa aproximação textual com as *poéticas*. Por elas, foi ressaltado, em momentos diferentes, que a dimensão da *experiência* do texto que apresentei, principalmente das suas partes etnográficas ou de relação direta com os processos, é aquilo que ele tem de mais artístico. A Prof^a Baldisserotto chamou atenção para o fato de que muito mais do que as temáticas da abordagem, o que mais aproxima o trabalho das artes visuais é uma certa atitude, uma tentativa de produzir um lugar singular, uma experiência irrepetível, vinculada a uma sensibilidade artística em relação às situações. A Prof^a. Brites, a quem agradeço pela leitura crítica e atenciosa quando da participação em meu exame de qualificação, salientou que o texto apresentado – principalmente as descrições etnográficas – talvez pudesse se constituir muito mais como um texto de *poéticas*, dadas as suas características, do que como um texto de *história, teoria e crítica*. A Prof^a. Zielinsky, desde o início do curso de mestrado que culmina com a escrita dessa dissertação, insistiu na amarração desses dois domínios como constitutiva do campo das artes visuais.

¹¹ “A primeira tentação do estudante é fazer uma tese que fale de muitas coisas (...). Teses desse tipo são perigosíssimas. Estudiosos bem mais velhos se sentem abalados diante de tais temas (...). Ou elaborará uma enfadonha resenha de nomes e opiniões ou *dará à sua obra um corte original e se verá acusado de imperdoáveis omissões*” (Eco, 2002, p.7). Acredito que, apesar da opção “panorâmica”, a presente dissertação busca alguns movimentos de equalização ou justa medida com a iniciativa “monográfica” descrita por Eco. Se, por um lado, ela é predominantemente panorâmica e ensaística, é possível afirmar que os trabalhos que a precederam em minha pesquisa foram de caráter monográfico (Cf. Testa, *Filosofia e desrazão*, 2012), de modo que o presente trabalho se apresenta, simultaneamente, como uma espécie de síntese desses esforços anteriores (e também a ele contemporâneos), a partir de um compromisso biográfico, político e ético com os temas, os atores e os temas pesquisados. Essa opção intelectual biográfica – a de não compartimentar um período de pesquisa, onde os diferentes percursos monográficos se retroalimentam – talvez seja o ponto mais criticável de um ponto de vista mais estritamente acadêmico.

¹² Esse ambiente estético e conceitual – bem como as referências a artistas e movimentos – poderia talvez ser melhor lido considerando-o como aquilo que, nos trabalhos dissertativos de *poéticas visuais*, aparece como “referências”. Referências artísticas e poéticas, que as temáticas e características formais ou poéticas do trabalho do artista-autor aproximam e unificam. Sua unidade não está necessariamente dada de antemão, o que as coloca em relação é a intencionalidade de um artista-autor que pensa o seu trabalho. Assim, se as referências à história da arte são mobilizadas aqui, não é com uma intenção necessariamente *historiadora*, mas sim estética, visando a construção desse quadro de referência estética, que permita melhor situar as questões aqui abordadas.

dissertação sobre a *história* da formação de um campo de intersecção entre arte e loucura no Brasil¹³.

Trata-se aqui de uma proposta de experiência – nutrida na intersecção entre filosofia, antropologia e artes – de um jogo de inversões de perspectiva e de pontos de vista para olhar de outro modo os objetos e as questões analisadas. Essa proposta de experiência mantém seu fundamento antropológico, aquele de *de vir outro* ou *estrangeiro*. Nesse sentido, trata-se mais profundamente de um exercício ético e estético do que de um trabalho analítico.

Se uma narrativa – a partir e em função desses fragmentos de experiência e do trânsito entre perspectivas – acabou se tecendo por si mesma, ela certamente não possui uma dimensão *historiadora*, nem uma intenção metodológica propriamente histórica¹⁴. Se aqui se acaba por contar uma história ela não pode ser mais do que um *instrumento intempestivo* para encontrar ou produzir *pontos de vista*, experimentar perspectivas sobre as trocas que existem entre arte e loucura. Trata-se de produzir *visões*, por vezes anacrônicas, sobre arte, loucura e antropologia, muito mais do que tecer um fio, uma linha histórica ou narrativa que as ligue sem ambiguidade. Se o presente texto faz uma narração de obras e artistas, que poderia levar a uma certa história da arte, é somente para deles fazer surgir questões filosóficas e, talvez, mais do que tudo, antropológicas, que envolvem a *alteridade* e o exercício ou experiência da perspectiva. Assim, por vezes, adotar-se-á um viés unilateral ou arbitrário nessa narração – de modo a favorecer a emergência dessas questões. Por exemplo, quando ela encontra os discursos do artista Jean Dubuffet (2006), e serve para encontrar a consistência das suas posições não só poéticas – mas também em relação à própria história da arte e sua articulação narrativa¹⁵. Nesse sentido, as observações de De Micheli (2004)

¹³ Esse projeto encontra diversas realizações competentes, em trabalhos de maior fôlego como os de Weinreb (2009) ou Weber Santos (2005). Tal questão foi levantada pela banca no exame de qualificação.

¹⁴ Essa “história”, que aqui se estabelece, poderia muito bem ser vista como uma espécie de “drama filosófico”, onde se confrontam figuras do pensamento e experiência, repetindo aqui uma crítica feita à tese *Folie et déraison* de Michel Foucault, por um dos membros da banca. Cf. Eribon, 1989.

¹⁵ É importante salientar a legitimidade das posições de Dubuffet, e diversos outros artistas questionadores e críticos, em relação à história da arte e seus dispositivos excludentes e

sobre uma “arte oficial burguesa” à qual teriam se oposto as vanguardas do século XIX, bem como a ideia de uma “arte inimiga do povo” proposta por Taylor (2005), a partir de uma crítica de tom marxista, amarram-se e complementam a perspectiva de avaliação da história da arte que Dubuffet quer propor¹⁶. E, se o artista suíço propõe tal perspectiva é para desbloquear o caminho para a valorização de produções marginais, esquecidas pela história, *outsiders*, diletantes, selvagens – e as que nelas se inspiram – que conformarão o conceito de *arte bruta*. Não se tratou, nesse caso específico, da apresentação do lugar de Dubuffet desde a perspectiva de uma história da arte legisladora, mas sim da apresentação de uma visão, de um ponto de vista que a posição artística e teórica desse artista coloca em relação à própria história da arte. O mesmo se fez a partir do artista austríaco Arnulf Rainer: como a *loucura*, as produções e os gestos dos loucos poderiam ser o critério e a perspectiva para reescrever a história da arte, ou para uma história da arte *porvir?* – pergunta o artista. Acredito que essa perspectiva e essa pergunta podem dizer algo sobre e para a história da arte desde *outro lugar*.

segregatórios de narração. Como veremos mais adiante, é possível afirmar que, para Dubuffet, a condição para que exista uma história da arte mais ou menos “legítima” é a série de exclusões de produções menores e marginais – *outsiders* – que ela opera. É interessante notar que Dubuffet não fala como historiador ou como historiógrafo, ainda que sua crítica tenha um potente conteúdo historiográfico. Seu discurso é feito desde uma crítica da cultura e desde uma prática artística, o que não invalida suas posições em relação à história, não ser desde um ponto de vista autoritário e corporativista. Esse ímpeto de elaborar um discurso crítico à margem da história da arte, isto é, de forma exterior a seu quadro disciplinar e seu universo acadêmico, é central para o trabalho que aqui se realiza. Acredito que, exatamente esse *olhar desde outro lugar* para a história da arte, empreendido por Dubuffet e outros, apresente exatamente um movimento de perspectivação da mesma, permitindo-a avaliá-la e apreciá-la diferentemente. Também, o artista Arnulf Rainer – desde fora da pertença disciplinar ao campo acadêmico da história da arte –, como discutiremos, propõe uma releitura da história da arte a partir da reflexão estética que faz sobre a loucura e seus processos. A loucura deve ser um critério para escrever a história da arte *porvir*, e os loucos devem poder afirmar o potencial estético da história das suas produções, em reparação ao grande genocídio operado em relação a eles pelo nazismo. A partir da posição de artistas como Rainer e Dubuffet, a história poderia repensar a filosofia e a ética que fundamenta sua escrita, as escolhas e exclusões que as diferentes narrações operam, e assim por diante.

Entretanto, de modo algum, deve-se chegar à conclusão precipitada e totalizadora de que toda a história da arte passível de ser escrita se iguala na violência com que exclui determinadas produções.

¹⁶ Mesmo que possam ser questionáveis como posições “ultrapassadas” - do ponto de vista das fontes ou de certos postulados historiográficos - sua dimensão *crítica* não se desconstitui. Seria o mesmo que tentar invalidar as reflexões de Michel Foucault – também muito presentes e constitutivas desde trabalho - sobre a exclusão do insensato, a partir de um suposto falseamento de seus dados históricos. Como se a duvidosa negação de sua competência historiográfica pudesse anular o potencial da crítica que o autor implanta no cerne de nossa cultura e de nós mesmos.

Sem dúvida, e apesar desses vetores narrativos, o texto que aqui se apresenta é insistentemente descontínuo, marcado pela sobreposição de cenas, referências, artistas, obras, mas também de impressões, de erros e de afetos. Essa sobreposição de temáticas e conceitos, seu caráter fragmentário, de unidade estranha, de *bricolage*, só pode encontrar seu fio na arte como campo de possibilidade e na persistência de algumas questões e tonalidades afetivas que unem problemática e precariamente essas partes dissidentes, descontínuas.

1 – ALTERIDADE E PERSPECTIVA: APROXIMAÇÕES SOBRE ARTE E LOUCURA

Em nossa cultura, a *arte* e a *loucura* gozam de uma estranha proximidade, de uma estranha vizinhança. Territórios distintos, as duas compartilham, em nosso imaginário, de uma raiz comum, que atribui, seja a uma, seja a outra, a imagem de um lugar privilegiado, de um ponto de vista privilegiado sobre a outra. E é essa ideia de *perspectiva*¹⁷, de um ponto de vista que cada uma possa apresentar em relação à outra, que este trabalho explora. E cabe perguntar como se produziu essa relação recíproca de perspectiva, de um olhar que aproxima, mesmo na distância efetiva que há entre ambas, e que há entre os espaços sociais destinados a cada uma. O que, na história de nossa cultura, uniu e separou – e uniu separando – esses dois domínios da vida e da experiência, a arte e a loucura?

Como pensar a arte como perspectiva, como forma de olhar a desrazão? Trata-se de compreendê-la como lugar de onde é possível vislumbrar os processos e as ações da loucura e dos loucos atribuindo-lhes uma consistência particular, especial, distante do registro clínico e dos diagnósticos. Ou seja, através desse olhar desde a arte, se dá a possibilidade de criar uma perspectiva estética e cultural sobre os processos loucos – aproximando-os dos processos artísticos -, uma perspectiva distante das retóricas do patológico e da medicalização. Mas, por que insistimos em acreditar na possibilidade de a arte nos dizer algo sobre essa profunda alteridade, que “emerge da noite dos tempos”, e que é exemplarmente a loucura? E por que, para nós, a loucura, abismo insondável, alteridade inatingível sem que nela nos percamos, pode nos dizer algo sobre a criação e a arte? Por que acreditamos que aquilo que para muitos apareceu como o “mistério da criação” possa encontrar na loucura um ponto de vista privilegiado?

¹⁷ Desenvolvi essa ideia de “perspectiva” a partir do trabalho de Jean-Marie Guyau. Cf. Testa, F. “A arte do ponto de vista sociológico: a estética e a sociologia menor de Jean-Marie Guyau”. *Cultura e Fé* (Porto Alegre), v. 132, p. 41-56, 2011.

A arte seria um lugar de certa loucura permitida, mas também lugar limite e arriscado, pois sempre ameaçado pela dissolução irrecuperável - da obra e do sujeito - na loucura. E a loucura, por sua vez, seria o lugar nascente da criação artística, distante das coerções sociais e repressões constitutivas da cultura e do cânone¹⁸.

Talvez um dos conceitos que aproxime esses dois domínios de experiência e produção – arte e loucura - seja aquele de *liberdade*¹⁹, e exatamente pelo contato que ambas estabelecem com esse conceito é que surgiriam esses pontos de vista e essas perspectivas reversíveis que acima mencionamos, e que vigoram em nosso imaginário²⁰.

Essa parece ter sido uma hipótese forte, pelo menos desde o Romantismo. E, certamente, o foi também para o Surrealismo, tendo o próprio André Breton relacionado, em um texto contemporâneo à fundação da *Compagnie de l'Art Brut*, em 1948, a produção dos insensatos com uma espécie de reservatório de saúde moral e liberdade espiritual que estaria exatamente nas antípodas das funções e mecanismos repressores da cultura: *“I am not afraid to put forward the idea – paradoxical only at first sight – that the art of those who are nowadays classified as the mentally ill constitutes a reservoir of moral health...”* (Breton *apud* Cardinal, p.15).

¹⁸ Teremos a oportunidade de tematizar – e criticar - mais adiante essa ideia de uma loucura situada sempre de modo *exterior* em relação às limitações e interditos da cultura, bem como às relações sociais coercitivas e normalizadoras, uma visão da loucura como estando sempre *fora*, e constituindo esse *fora*; portanto, livre das dominações que vigoram em nossa cultura e sociedade. O que interessa reter do argumento, nesse momento, é que a loucura tende a ser vista como uma perspectiva privilegiada sobre a arte e o processo de criação artística, pois exatamente apontaria para um maior estado de liberdade em relação às expectativas culturais.

¹⁹ Frayze-Pereira (1995) constatou, a partir de uma ênfase sobre a estética e os processos de recepção das obras realizadas nesse território tenso entre arte e loucura, que a apreciação da Arte Incomum (no contexto da Bienal de São Paulo de 1981) dava-se, por parte do público entrevistado e dos depoimentos recolhidos, a partir de três eixos: 1. “tematização da Vida intrinsecamente ligada à questão da Liberdade” - vários dos depoimentos transcritos pelo autor (§1-70, p.47-72) relatam essa questão, da loucura e da criação artística como expressão da liberdade, de uma liberdade extraordinária (dos artistas e dos loucos) e, simultaneamente, presente de forma discreta em todos nós – e que faz com que o próprio visitante da exposição pense sobre sua condição de liberdade ou ausência da mesma (os exemplos trazidos pelo autor são os depoimentos de 18 a 24). Os dois outros eixos apresentados por Frayze-Pereira em relação à recepção são: 2. “a aproximação do espectador quanto ao absolutamente Outro que transforma o Eu que observa numa questão”; 3. “a retomada de uma tradição mais velha do que a própria arte (a Percepção) que remete o visitante, através do estranhamento e do temor nele suscitados, à questão do Mistério da Origem” (1995, p.139).

²⁰ Cabe dizer que essa liberdade se exerceria na contraposição a uma cultura encarada essencialmente como ação formatadora e repressiva da criatividade.

Entretanto, cabe nesse momento suspender o juízo sobre essa resposta, e perguntar pelo que se esconde por detrás dessa associação entre loucura e arte a partir da vizinhança em um espaço de liberdade. Que forças, que apreciações, que escolhas e preconceitos se esgueiram sob essa ideia aparentemente tão forte e tão humana? O que essa ideia é capaz de legitimar e justificar?

Deixemos em aberto essas questões, com a ideia de que permaneçam indagações presentes ao longo do desenvolvimento deste trabalho, e das análises que aqui serão propostas. Independentemente de fazermos ou não um juízo positivo dessa aproximação entre loucura e arte em um horizonte de liberdade, o fato é que, por se apresentar como antítese daquilo que entendemos positivamente como nossa identidade – a face positiva de nossa cultura –, a loucura, e além dela outras figuras e rostos da Alteridade, acaba por se constituir como o ponto de partida e de referência para a crítica de nós mesmos.

Também aqui se abre uma *perspectiva*, um lugar constitutivo de um ponto de vista sobre o Mesmo, sobre nossa identidade e o que ela supõe. Abre-se a possibilidade de olhar a nós mesmos desde outro lugar, no deslocamento, caro à antropologia, de tornar exótico o familiar e de estranhar o que em nós parecia mais inquestionável.

A alteridade aparece como uma espécie de possibilidade de constantemente reativar a crítica dos fundamentos opressores e excludentes de nossa cultura e suas instituições e, para fazermos referência a Foucault, das “escolhas fundamentais”²¹ e das segregações, interditos e exclusões que a formatam. Assim, a Alteridade - aquilo que nos é outro, e que de algum modo se mantém exterior, incapturável e indestrutível por nossas instituições e diagramas de poder, aqui principalmente sob o signo da loucura - acaba por se constituir como uma espécie de fundamento normativo. Isto é, constitui-se como espécie de fonte de *valor* para realizarmos a crítica de nossas práticas, sejam elas artísticas ou políticas, e seus compromissos com perspectivas policialescas, asilares, normalizadoras. Essa ideia de um referencial normativo

²¹ Cf. Foucault. “A loucura só existe em uma sociedade”, 2010b.

e ético que a alteridade fornece à crítica de nós mesmos foi duramente criticada por Hal Foster, no âmbito da arte contemporânea e da teoria e crítica de arte – no que o autor chamou de “virada etnográfica” –, e foi também fonte de problematização para Michel Foucault em relação a seu próprio trabalho, como poderemos discutir mais adiante.

É interessante pensar que é a partir desse critério ético da alteridade que se pode criticar aquilo que é intolerável no mesmo, e que se pode colocar a pergunta sobre a possibilidade de outras formas de ser, de outras formas de experiência, de outros modos de vida. Nesse sentido – o da visão do outro como critério possível de avaliação e crítica de nós mesmos -, também as artes e a estética puderam se colocar perguntas radicais. As artes dos “outros” cumprem um papel essencial na pergunta pela possibilidade de outra arte, de outros modos de ser da arte²² que não aqueles dominantes e hegemônicos de nossa cultura.

O questionamento assim colocado para o cerne da cultura, pode ainda ir além, não só buscando outros modos possíveis de fazer arte, mas ampliando essa pergunta, ou seja, levando-a mais longe que a própria arte. Nesse sentido, o contato com outras formas de realizar experiências estéticas, que não aquelas limitadas à circunscrição de uma esfera artística, pode oferecer a possibilidade de pensar o transbordamento da estética para outras esferas da vida. Ou seja, a imersão nas artes dos outros – que são, por definição “outras artes” – pode produzir uma crítica radical ao monopólio da criação e da criatividade pela arte, entendida enquanto campo autônomo, ou por aquilo que artistas como Dubuffet chamam “arte cultural”.

Como veremos mais adiante, alguns antropólogos preocupados com as questões da arte e da estética, e sua aplicação para a investigação de práticas de outros contextos sociais, direcionaram seu trabalho nesse sentido – o de perceber a extensão de valores estéticos a outros domínios da vida. Lagrou traz um exemplo:

²² Trabalhei a ideia de “modos de ser da arte” em estudo anterior, *Modos de ser da arte e modos de temporar: estudo etnográfico na oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico* (2009). Voltaremos à discussão sobre esse trabalho mais adiante.

Overing, (...) tomando como exemplo, a sociedade Piaroa, demonstra como em contextos não-ocidentais a apreciação do belo e da criatividade não recai sobre uma área específica da atividade humana, mas engloba todas as áreas de produção da sociabilidade, desde a procriação até os processos produtivos da vida cotidiana (2007, p.46).

Nas artes, o recurso ao outro, ao estranho, ao estrangeiro ou ao inassimilável aparece historicamente como uma tomada de posição no sentido da contestação da ordem cultural ocidental, isto é, como forma de encontrar características “selvagens” que fizessem das práticas artísticas algo não subserviente à norma cultural (Cardinal, 1972, p.12). Nesse sentido, a partir de uma busca de um encontro com a diferença radical, do fascínio político e estético pela alteridade, seria possível construir a história de movimentos anti-culturais nas artes (idem, 1972, p.12).

Essa busca de possibilidades no exterior da cultura hegemônica, da sociedade capitalista, no exterior de nós mesmos, de nossas identidades e subjetividades por elas delineadas, essa busca por algo que esteja *fora* das relações que nos conformam e oprimem parece ter sido um imperativo de diversos movimentos de crítica social e cultural na modernidade (constituindo uma faceta minoritária do significado do *moderno*). Movimentos que, por sua vez, definem feições teóricas e poéticas, bem como *atitudes*, não somente nas artes visuais, como também em diversas outras áreas e disciplinas contemporâneas nesse questionamento. Uma delas é a antropologia, como poderemos problematizar mais adiante nesse trabalho. Lagrou afirma que “autores como Clifford (1988) e Marcus e Myers (1995) chamam atenção para a simultaneidade e interdependência do nascimento da arte moderna e da antropologia enquanto disciplina” (2007, p.39). A antropologia, situando-se numa mesma inflexão histórica, teria possibilitado aos artistas uma ampliação da crítica cultural e estética, a partir de elementos advindos do contato sistemático com a alteridade, e também da explicitação de outros parâmetros estéticos, expressivos e, mesmo, perceptivos.

Nesse sentido, tem lugar uma série de experiências que visavam atingir, em um embate sempre repostado, os limites de nós mesmos, e transgredi-los. Essa que podemos chamar de uma “paixão do fora” é o que anima o

experimentalismo estético e político do surrealista dissidente Georges Bataille, que, nos anos 1930, associou a produção poética às temáticas vinculadas à alteridade radical, a partir dos debates da antropologia e da sociologia da época – e de temáticas como o ritual, o sacrifício, o erotismo, a morte, a doença, a loucura, a experiência religiosa –, na busca de novas formas estéticas, mas também de vínculos sociais. O que marca a obra de Bataille é essa paixão pelo que difere de nós mesmos a ponto de não ser capturável por nossas categorias, pelo que é heterogêneo e mesmo proscrito. Essa que estamos chamando paixão dá sustentação à crítica de nós mesmos - e dos limites que nos constituem -, e que parece transbordar nas experiências de transgressão estética e também política que Bataille enfatizou, na revista *Documents* e no *Collège de Sociologie*. É também nesse contexto experimental da crítica, e da transfiguração de nós mesmos, que encontramos possíveis “outras estéticas”, a partir da perspectivação proposta pelo contato com as “estéticas dos outros”²³.

Nessa linha, que empreende a crítica do mesmo e a indagação de nossos limites e da possibilidade de diferir, não somente o outro cultural aparece como espelho para o qual olhamos na busca por outros pontos de vista. A alteridade estendida à natureza, num verdadeiro exercício de perspectivismo, poderia revelar nas moléculas, nos minerais, nos animais e nos vegetais uma possível visão sobre a criação artística. Esse tipo de experiência parece ter sido caro a Dubuffet. Segundo Roger Cardinal: “*The fascination of sheer brute matter is one of the prime motors of the work of Jean Dubuffet*” (Cardinal, 1972, p.13). Também nessa busca de um novo horizonte estético, da liberação de uma outra arte possível, cujos parâmetros não fossem o do cânone cultural e da esfera artística vigente em nossa sociedade, Cardinal cita o exemplo de Roger Caillois, que explorava pedras e fósseis, na busca por uma outra forma de beleza, para a qual a própria figura do artista estivesse absolutamente ausente. E essa seria por excelência *outra*, se fosse não-humana, advinda de um “artista” não-humano, isto é, a própria Natureza, pura exterioridade. Assim, para Caillois a própria matéria bruta e a dimensão do

²³ Inspiro-me aqui no jogo de palavras feito por Eduardo Viveiros de Castro, “outra metafísica” e “metafísica dos outros”.

não-humano passam a ser vistas do ponto de vista estético e na busca por outra estética – que pudesse estar além da perspectiva humana, por assim dizer²⁴.

Também é possível mencionar o artista alemão Franz Marc, que, no âmbito do Expressionismo, faz uma reflexão semelhante, estendendo o sentimento da alteridade, bem como a possibilidade de estabelecer um ponto de vista sobre o mundo, para os animais e seres não-humanos na natureza. Os animais, dotados de vida, lançam suas perspectivas sobre o mundo e o sentem a sua maneira, segundo sua alma e seus predicados próprios. Nas palavras do artista:

Existe ideia mais misteriosa para um artista do que imaginar como a natureza se reflete nos olhos de um animal? Como um cavalo vê o mundo? E uma águia? E um corço? E um cachorro? Como é mesquinha, desalmada, a atitude por nós convencionalizada de dispormos animais em uma paisagem tal como a vemos, ao invés de nos aprofundarmos na alma do animal para tentarmos vislumbrar o modo como ele vê o mundo (Marc *in* Chipp, 1996, p.178).

Essa “ideia misteriosa” está vinculada a um exercício de deslocamento existencial, baseado em olhar *diferentemente* a natureza, olhá-la como se reflete nos olhos desse *outro* que é o animal. De certa maneira buscar o artista busca produzir em si, em seu próprio olhar, a experiência do olhar do animal. Buscar no animal um ponto de vista sobre o mundo, capaz de inaugurar novas e outras formas para o artista²⁵. É o que aparece nas duas pinturas de Franz Marc, reproduzidas abaixo. Principalmente em *Pferd in Landschaft*, de 1910, visualizamos não somente o cavalo *em* uma paisagem, mas todo um jogo de

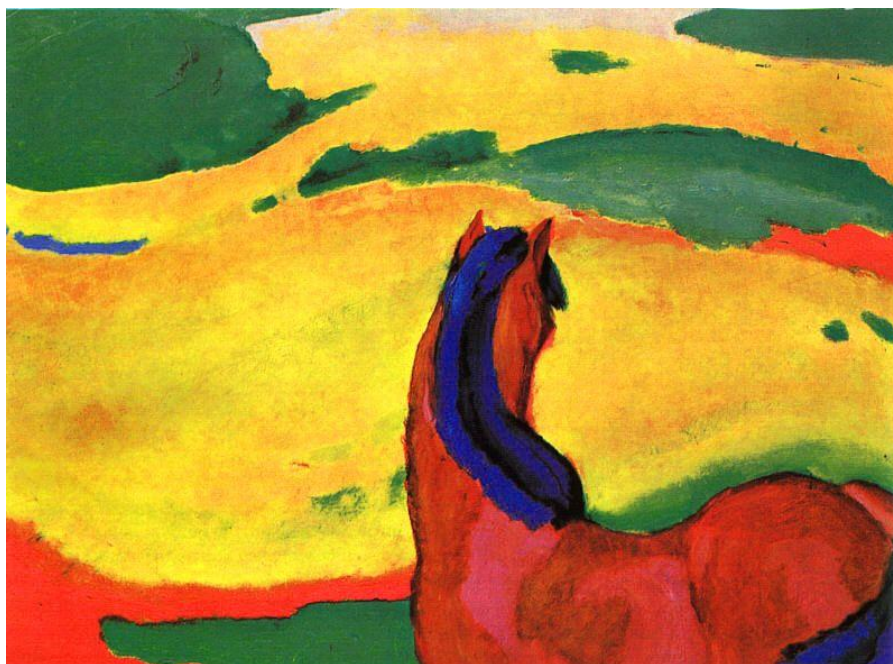
²⁴ Segundo o autor: “*But occasionally one can find evidence of art that is genuinely primitive in the sense that it emerges from the chaotic realm of undifferentiation, being released at the near-instinctual or primary levels of creation. One of the roads on this ‘journey to the ends of night’ leads to the total extinction of the artist’s involvement. The principle of non-intervention can mean an almost total ban on skill, control and initiative. In some cases it leads to a sterile absence of art; in others it can lead to creations of considerable attractiveness – though attractive in their proximity to the forms created by that most authentically non-human artist, Nature. The sort of ‘molecular’ primordiality of some non-figurative art (...) represents a regression beyond human instinct to a kind of vegetable or mineral a-consciousness. At this point one may, with Roger Caillois, prefer to seek beauty on actual stones and fossils*” (Cardinal, 1972, p.13).

²⁵ Se ele obtém sucesso nessa proposição de experiência e, em um segundo momento, na reprodução ou representação visual da mesma, é uma questão que permanece em aberto. Poderá o artista devir artista-lobo, artista-toupeira, artista-cavalo? Não devemos perder de vista as limitações de um projeto como esse, entretanto, é possível afirmar em parte sua efetividade, na medida em que, mesmo que não reproduza uma visão do *outro* em sua totalidade, ela libera a imaginação do artista e do espectador, produzindo outras formas de experimentar a arte, bem como abrindo possibilidades poéticas e visuais singulares.

deformações, mobilidades e diferenças que poderiam nos fazer retomar ao comentário do artista – e buscar o jogo imaginário que, na pintura, poderia nos fazer experimentar precariamente a paisagem desde o ponto de vista de um cavalo, e das relações ele estabelece com ela. Uma espécie de vastidão plana da terra, onde o céu está ausente, parece ondular diante do cavalo, como que apresentando um mundo que lhe é próprio.



Franz Marc. *Blauschwarzer Fuchs*, 1911. *Oléo sobre tela*; 50 X 63,5 cm. Von der Heydt Museum, Wuppertal.



Franz Marc. *Pferd in Landschaft*, 1910. *Oléo sobre tela*; 85 X 122 cm. Museum Folkwang, Essen

1.2. Fazer-se outro, tornar-se selvagem

Na história da arte e da cultura, a pergunta por outras possibilidades estéticas levou diversos artistas, escritores e pesquisadores da cultura à busca da experiência da alteridade, a partir das estéticas dos outros, não só no domínio da arte, mas no das formas de existência - isto é, dos modos de vida -, capaz de colocar em cheque o *mesmo*. Nesse sentido, a busca por valores mais primordiais, mais “selvagens”, a partir do contato com as outras culturas e outros grupos sociais, tornou-se, como pudemos ver, um vetor possível do questionamento da ordem social e cultural ocidental e de suas facetas opressoras. Mario De Micheli (2004) denomina “mitos da evasão” toda uma série de ideias e iniciativas, desde fins do século XIX à primeira metade do século XX, de oposição à ordem social e à arte oficial burguesa, que, segundo o autor, estão no cerne das vanguardas artísticas e suas dinâmicas de insurgência.

Segundo De Micheli, a ideia de uma “arte oficial burguesa” estava historicamente vinculada à conquista do poder pela burguesia. A partir de 1870 “os produtos dessa arte oficial se difundiram (...) no mercado da cultura” (2004, p.39). Sendo essencialmente apologética e celebrativa, essa arte teria assumindo para si a tarefa de defender a ordem social então consolidada, bem como as formas culturais a ela ligadas, contra qualquer ataque possível²⁶. Entretanto, o cenário estava permeado pela contradição. E é fazendo referência a Marx que De Micheli o explica: as armas forjadas pela burguesia contra o feudalismo estavam agora prontas a se voltar contra ela própria²⁷, de

²⁶ Não parece, entretanto, que De Micheli exclua a hipótese de que, exatamente por se tratar de uma arte “oficial” e hegemônica, outras formas de expressão artística, heterodoxas e marginais, não existissem ou não tivessem consistência própria. Pelo contrário, a ideia de uma arte “oficial” pressupõe que ela esteja em *contradição* com outras formas também modernas, mas minoritárias, de fazer arte. Essa leitura a partir da contradição é parece ser essencial para De Micheli, que mobiliza Marx para analisar a questão (remetendo à ideia de “autonomia relativa” que a análise marxista havia reservado para o intelectual – e para o artista – na superestrutura). Além disso, a hipótese de que sempre existiram, à margem da história - “oficial”, dominante e burguesa - da arte, formas marginais de arte condenadas ao silêncio e ao esquecimento, é uma hipótese central para o Dubuffet (2006), como veremos mais adiante. Essa ideia nos levaria à possibilidade de uma outra história, marginal, escrita exatamente a partir dessas produções relegadas ao esquecimento pela arte “oficial”.

²⁷ Também a leitura de Marshall Berman (2007) parece acentuar essa dimensão do pensamento marxista sobre o desenvolvimento do capitalismo, lembrando-nos do papel de classe revolucionária exercido pela burguesia contra o Antigo Regime e o feudalismo. “A

modo que “a cultura por ela gerada rebelava-se contra a sua própria civilização” (2004, p.39).

A título de exemplo dessa relação entre a arte e a afirmação da burguesia, parece ser possível trazer a reflexão de Dubuffet, que retoma este mesmo espírito de crítica, ainda que não esteja situada exatamente no mesmo contexto histórico. Para esse artista, a cultura teria se tornado “asfixiante”, capaz de afogar toda criação livre, toda “proliferação anônima, multiforme”. A cultura seria “restritiva, repetitiva, geradora de sombra” (2006, p.17). Seria objeto de uma mistificação, operada por sua amarração a uma casta social, de modo que proteger a cultura seria proteger os privilégios (também socioeconômicos) dessa classe. Leiamos um trecho de Dubuffet, agressivo e irônico, a respeito:

burguesia, em seu reinado de apenas um século, gerou um poder de produção mais massivo e colossal do que todas as gerações anteriores reunidas. Submissão das forças da natureza ao homem, maquinário, aplicação da química à agricultura e à indústria, navegação a vapor, ferrovias, telegrafia...” (2007, p.115); “Marx não está primordialmente interessado nas coisas criadas pela burguesia. O que lhe interessa são os processos, os poderes, as expressões de vida humana e energia: homens no trabalho, movendo-se, cultivando, comunicando-se, organizando e reorganizando a natureza e a si mesmos – os novos e interminavelmente renovados meios de atividade que a burguesia traz à luz (...). A ironia do ativismo burguês, como o vê Marx, está em que a burguesia é obrigada a se fechar para suas mais ricas possibilidades que só chegam a ser vislumbradas por aqueles que rompem com o seu poder” (idem, p.116); “Se a vida boa é a vida de ação, por que o escopo das atividades humanas deve ser limitado àquelas que dão lucro? E por que deveria o homem moderno, que viu do que é capaz a atividade humana, aceitar passivamente a estrutura da sociedade, tal como se lhe oferece” (p.117). A burguesia estaria em um impasse, pois revolucionar os meios de produção (o que fizera até então) culminaria com sua colocada em xeque enquanto classe dominante, colocaria em questão sua própria existência enquanto classe – e isso ela não pode fazer, de modo que a classe revolucionária não pode ser a dos burgueses. Segundo Berman, “A ‘atividade revolucionária, atividade prático-crítica’ que destrona o domínio burguês será a expressão de energias ativas e ativistas que a própria burguesia deixou em liberdade. Marx começa por exaltar a burguesia, não por enterrá-la; mas aquilo mesmo que, nela, é motivo de exaltação a levará, no fim, a ser enterrada” (p.117). O capitalismo e a modernidade teriam se configurado de forma fluida, móvel, dinâmica. Nesse sentido, a expressão “tudo que é sólido se desmancha no ar” é utilizada para caracterizar a modernidade capitalista naquilo que ela tem de dinâmico, e que é a chave para compreender seu próprio ultrapassamento por uma nova estruturação da vida social. Na modernidade, teríamos uma situação de *crise* constante caracterizada por uma série de impasses gerados pela agitação da mudança constante, da colocada em questão de valores e tradições, da perda das certezas fixas. Essa crise atestaria o caráter autodestrutivo e criador da modernidade, a inovação constante, o processo de crescimento contínuo, aberto e ilimitado, acompanhado pela destruição capitalista da experiência do sagrado, a “perda do halo, a substituição de todos os valores pelo valor de troca, entre outros aspectos (Cf, Berman,2007,p.140). Essa crise constante que estaria na base do capitalismo e da modernidade, coloca em cena, libera forças incontroláveis dentro dessa ordem, e que clamam por sua superação revolucionária (protagonizada pelos proletários), pela liberação das forças que ela deve manter aprisionada, pela socialização e pela construção do *comum*. Segundo Berman, “Marx desmascara os burgueses modernos como consumados nihilistas” (p.124).

Riguardo alla mobilia, il ricorso agli stili antichi è considerato segno di buon gusto. I borghesi di provincia vanno fieri delle loro poltrone Luigi XIV, Luigi XV, Luigi XVI. Imparano a distinguerle le une dalle altre, lanciando alte grida quando la seta della spalliera non è d'epoca; sono convinti di mostrarsi in questo degli artisti. Sanno riconoscere le finestre a crociera, l'ogivale tardivo e il primo Rinascimento. Sono persuasi che questo bel sapere leggitimi la conservazione della loro casta. Fanno di tutto per persuaderne i poveracci, per convincerli che è necessario salvaguardare l'arte, ossia le poltrone, ossia la borghesia che sa quale seta si debba usare per foderarne gli schienali (2006, p.11)

Também a reflexão do crítico Roger L. Taylor vai nessa direção. Se, para Dubuffet, a cultura se tornou “ópio do povo”, para Taylor, ela se tornou sua *inimiga*, principalmente no domínio do artístico. Segundo Taylor, isso teria ocorrido exatamente com a vitória da burguesia sobre o antigo regime e a aristocracia, colocando a necessidade de uma nova forma de distinção e hegemonia social e cultural da classe ascendente. Inicialmente, partindo de uma perspectiva claramente marxista²⁸, Taylor traça uma espécie de genealogia do conceito de arte, mostrando como esse conceito serviu de reduto simbólico da aristocracia contra a atitude pragmática e científica da burguesia, na disputa pelo campo cultural²⁹. A noção moderna de arte teria nascido da disputa simbólica e da contradição social entre a burguesia ascendente – mobilizadora de novas coordenadas culturais, mais ligadas ao avanço ciência – e a aristocracia, receosa da perda de seus antigos privilégios políticos, simbólicos e culturais. Segundo o crítico, a “importância do novo conceito de arte foi o fato de elevar parte da velha forma de vida a um objeto

²⁸ Taylor, no entanto, crítica o próprio Marx por não ter atacado o conceito de arte, garantindo para ele um lugar na antropologia e na discussão sobre a essência do homem, e de como o ele poderia realiza-la num mundo social livre da alienação do capitalismo. Segundo Taylor, Marx “não estava prevendo um futuro sem arte da mesma forma que vislumbrava o desaparecimento da religião, da família, do Estado, e do Direito (...). Para ele, a arte é uma característica universal e intrínseca da realidade do homem, ao passo que o Estado é algo temporário. A arte é uma categoria tão essencial do universo humano para Marx como, digamos, a linguagem” (2005, p.49). E completa Taylor: “Para mim, o tratamento que Marx deu à arte é metodologicamente inconsistente. Ele lida com o Estado, por exemplo, de uma forma antiessencialista. Seu método é histórico (p.49). Entretanto: “Quando nos voltamos para o tratamento de Marx à arte, o método histórico que ele usa em outras circunstâncias desaparece. A arte é uma dimensão fundamental para ele” (p.50).

²⁹ “O que explica essa divisão histórica? Para mim, ela reside nos fatores que dão surgimento ao período moderno. Isso inclui o crescente domínio da burguesia sobre a aristocracia rural e os círculos da corte, o aparecimento da ciência (...). O aparecimento da atitude científica e do novo sistema econômico se liga intimamente (...). Como parte do antigo sistema de vida havia sido transformado pela burguesia (tornando-se atividades científicas), a aristocracia se voltou para outras partes do antigo sistema que haviam sido menos afetadas e as transformou em formas distintas e novas, desde que fossem colocadas em oposição ao estilo de vida da burguesia. A arte foi uma invenção da aristocracia” (Taylor, 2005, p.60).

de reverência irracional” (Taylor, 2005, p.61). A vida científica enfatizava o avanço do conhecimento e o progresso social e econômico a ele vinculados, característicos da burguesia enquanto classe revolucionária. Em oposição a isso, explica Taylor, a vida artística competia pelo status de conhecimento, vinculada, entretanto, à antiga ordem social, que perdia prestígio e se desarticulava:

Assim as primeiras teorias sobre arte (no sentido moderno) juntavam arte e verdade, e a verdade que a arte deveria celebrar para ser arte era bastante concreta e bem conhecida: a antiga ordem cosmológica e social, que o crescente domínio das tendências burguesas estava ameaçando e logo destronaria (p.62).

Essa dimensão de superioridade e hegemonia simbólica passa a ser alvo de disputa pela burguesia, que aspirava assumir a vida da classe dominante:

No entanto, como esta vivia em oposição à crescente burguesia, sua vida não podia ser assimilada totalmente pela classe ascendente. Dessa forma o desejo geral da classe revolucionária pela arte se tornou o projeto de elevar certas práticas burguesas ao status de arte e transformar (mesmo que apenas por meio da atividade teórica – alterando teorias sobre a natureza da arte) instâncias aristocráticas da arte em dimensões burguesas controláveis (Taylor, 2005, p.62).

*

Segundo De Micheli, a oposição cultural contra o “burguês” já havia sido feita pelos primeiros românticos, no entanto, ela havia sido feita no nível de uma atitude, e não de uma convicção radical, como se tornará a partir da década de 1870. Conforme o autor: “A rejeição do ‘mundo burguês’ torna-se um fato concreto, a rejeição de uma sociedade, de um costume, de uma moral, de uma maneira de viver” (De Micheli, 2004, p.41).

A oposição de diversos artistas à cultura dominante e à arte oficial burguesa é feita a partir do afastamento, isto é, o protesto é feito como evasão. Nesse sentido, para esses artistas insatisfeitos, constitui-se, na sociedade moderna ocidental, uma atmosfera cultural de *cansaço*. Trata-se de uma sensação de esgotamento do *mesmo*, o qual se deve negar pelo

distanciamento e pela busca de outras possibilidades a partir da valorização ética e estética do *outro*. Uma espécie de exaustão em relação a nossas formas de ser e ao que então era a configuração do presente – “a vulgaridade do presente” de que falava Baudelaire, e para o qual mesmo a morte aparecia como solução, uma vez que, dado o esgotamento do presente, somente ela poderia nos fazer “afundar no desconhecido para encontrar algo de *novo*”. (De Micheli, 2004, p.41).

Assim, a partir desse profundo descontentamento, buscou-se uma reversão. Isto é, coloca-se em cena uma evasão ativa, na busca de saídas e alternativas para o mal estar e a exaustão em relação a nossas categorias sociais e culturais, a nossas formas de pensar, sentir e experimentar. Como pensar ou sentir diferentemente? Como vencer o niilismo e as doenças do tempo, e encontrar novos pontos de vista sobre a vida e sobre a arte? Como encontrar uma nova saúde, uma nova aproximação com as intensidades imediatas da vida? Como encontrar pontos de vista saudáveis capazes de propor uma nova possibilidade de avaliação de nós mesmos, de nossa doença e nosso niilismo?

Se seguirmos a sugestão de De Micheli, diversas respostas a essas questões foram dadas, principalmente quando a “poética da evasão” transformou-se em “prática da evasão”. Ou seja, para perceber essas respostas é necessário atentar para os artistas que fizeram dessa negação cultural, uma negação ativa, na qual se encontravam sua arte e seu modo de vida. Surge então a exigência: “Tornar-se selvagens: eis portanto uma das maneiras de evadir-se de uma sociedade que se tornou insuportável” (2004, p.41). Artistas que abandonaram sua posição nos centros do ocidente, para dirigir-se a suas periferias e, finalmente, para fora dele, fazendo imersões em outras terras e outros universos culturais. Dois casos são marcantes nessa atitude radical – poética e prática – de evasão: Arthur Rimbaud e Paul Gauguin.

A trajetória de Arthur Rimbaud, se seguirmos Frédéric Gros (2011), está marcada pela “*rage de fuir*” (p.57), pela evasão. Desde os inícios de sua juventude, as tentativas de abandonar sua cidade natal, e lançar-se, a pé, sem

nada carregar, pelas estradas da França, até Paris³⁰. Constantes viagens foram feitas assim ao longo de sua vida. E a evasão encontra seu ápice com o abandono da poesia, e a sua fixação no norte da África, onde passa viver do contrabando e outras atividades à margem da lei.

Já o exotismo de Gauguin, segundo De Micheli, se define numa atitude de denúncia³¹. Como Rimbaud, ele também acredita que o cristianismo aboliu “a confiança do homem em si mesmo e na beleza dos instintos primitivos” (Gauguin *apud* De Micheli, p.43). Gauguin se sente fortemente deslocado na sociedade, tendo tentado o suicídio, de modo que sua opção pela evasão aparece como radical alternativa ao esgotamento de uma sociedade para a qual não há resgate, e também para sua própria vida. Primeiramente Gauguin tentou a evasão a partir do mito da espiritualidade popular, em suas estadas na Bretanha. Posteriormente, foi para o Taiti e para a ilha Dominique, no arquipélago das Marquesas, onde morreu em 1903 (De Micheli, 2004, p.43). Dizia de si mesmo:

No entanto é verdade: sou um selvagem. E os civilizados o pressentem, pois em minhas obras não há nada que surpreenda ou perturbe, a não ser esse ‘selvagem-apesar-de-mim-mesmo’ (...). A obra

³⁰ « À quinze ans, fascine par la ville des poètes, Paris, et parce qu’il se sentait décidément trop seul et inutile à Charleville, Rimbaud, plein de rêves naïfs, fugue. Il part à pied (...). Il marche jusqu’à Givet (...) et prends le train (...) Arrivé a Paris, gare de Strasbourg, la Police l’attend: il est arrêté pour vol, vagabondage... » (Gros, 2011, p.58). Cf. *Marcher, une philosophie*, p.57-75.

³¹ Foi-me apontado o caráter ambíguo da atitude de Gauguin quanto ao colonialismo, a partir do questionamento de sua atitude simpática e engajada nas questões dos nativos. Sem dúvida, a posição de Gauguin não terá sido unívoca tal como a defino aqui, a partir de De Micheli. Resta por fazer o confronto com outras fontes sobre a vida desse artista no Taiti, seu convívio com os nativos e com os missionários e os oficiais franceses, bem como suas práticas e tomadas de posição práticas e políticas nesse contexto frente a essas questões e atores. Além disso, é possível criticar Gauguin em seu discurso sobre os nativos a partir da projeção de utopias e valores de contestação ocidentais na figura do *outro*, procedimento descrito por Frédéric Rognon (1991) através da ideia de “selvagem-álibi”. Ou seja, Gauguin só conseguiria ver nos “selvagens” o reflexo pálido de suas próprias utopias, e a negação dos valores e normas ocidentais opressores. É preciso justificar: a escolha de Gauguin como referência foi aqui tomada arbitrariamente, tendo sido uma opção expositiva, pois se tratava de mostrar um artista que literalmente tivesse posto em prática a *fuga* e a *evasão*, em relação às normas, aos cânones e valores, e também ao próprio território ocidental, e que transformasse essa evasão, esse abandono do ocidente em elemento de um novo modo de vida e, paralelamente, de uma nova arte, enunciando ele mesmo a intenção de fazê-lo, tornando-se “selvagem”. Se tomo aqui Gauguin, além da influência da argumentação de De Micheli, é porque valorizo como fonte o próprio discurso do artista, trazido no material organizado por Chipp (1999), com textos do artista. Nesses textos Gauguin transmuta o sentido de “selvageria”, abandonando o desprezo ocidental pelas obras e a vida dos maoris, e desenvolvendo, a partir da vida entre eles, uma sensibilidade particular para suas produções. É esse Gauguin “perspectivista” que poderia interessar aqui, ainda que saibamos que essa é apenas uma máscara de um personagem complexo.

de um homem é a explicação de um homem (Gauguin *in* Chipp, 1999, p.82).

Nas ilhas do Pacífico e da Oceania, Gauguin pensa em se libertar dos preconceitos morais da sociedade ocidental, como também da luta pelo dinheiro e do trabalho indigno realizado em meio às “convulsões do frio e da fome”. Sonha ele em poder cantar, amar e viver sua arte, “isento de invejas artísticas e sem nenhuma necessidade de tráfico vil” (Gauguin *in* Chipp, 1999, p.76). O artista aprecia esteticamente a produção dos maoris, e faz uma defesa da “Arte das Marquesas”, elogiando sua inventividade e competência decorativa, contra o julgamento dos críticos civilizados sobre seu caráter “primitivo”:

Hoje, nem mesmo por ouro, pode-se encontrar um daqueles belos objetos de osso, concha, pau-ferro, que eles costumavam fazer. A polícia roubou tudo e vendeu a colecionadores. E o governo colonial não sonhou, nem por um instante, em criar um museu no Taiti, como seria tão fácil, para toda essa arte oceânica. Nenhuma dessas pessoas que se consideram cultas suspeitou, por um instante sequer, o valor dos artistas marquesanos. Não há nenhuma mulher de funcionário, por mais insignificante que seja, que não exclame, ao ver uma dessas obras: “É horrível! É a selvageria!” Selvageria! Eles têm todos a boca cheia dessa expressão (Gauguin *in* Chipp, p.81-81).

É em defesa desse valor selvagem, dessa vitalidade imediata e produtiva, que pulsa em harmonia com a natureza, que Gauguin se coloca. É a partir dela que se dá a mudança de sua arte na Oceania³², e que ele pretende realizar sua vida, “esquecer os males do passado e morrer ignorado, livre para pintar, sem glória perante os demais”, mas sob um “céu sem inverno, sobre uma terra de maravilhosa fertilidade” (idem, p.76). E é esse valor que, para o artista, está perdido para a arte europeia, desencantada e pautada sobre o “reino do ouro”, isto é, sob a égide do capital:

Tendo perdido toda a sua selvageria, já sem instinto e, por assim dizer, sem imaginação, os artistas se dispersaram por todos os atalhos para encontrar elementos produtores que eles não tinham força para criar (Gauguin *in* Chipp, p.82).

³² Ao visualizar as duas pinturas de Gauguin, reproduzidas abaixo (p.32-31), podemos notar a adoção de temas relativos a cenas de sua observação cotidiana, bem como da vida cotidiana dos nativos entre os quais o pintor passou a viver. Não somente o privilégio dessas temáticas, atravessadas de exotismo, que mostram situações incomuns, diferentes, em cenas em terras desconhecidas ou paisagens tropicais de cores vibrantes, povoadas de personagens de traços e hábitos exóticos. Também a técnica e a palheta de Gauguin sofrem influência dessa sua mudança radical de geografia e modo de vida. Além disso, os títulos das pinturas são compostos em língua nativa.



Paul Gauguin. *Parau api (Quelles nouvelles?)*, 1892. Óleo sobre tela; 67 x 91 cm. Galerie Neue Meister, Dresden.



Paul Gauguin. *Fatata te miti (Près de la mer)*. 1892. Óleo sobre tela; 67,9 x 91,5 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

É também por defesa desse valor selvagem que Gauguin assume uma posição ativa no contexto em que escolhe viver:

Enfim, ele quer defender os selvagens da ‘civilização’, procura convencê-los a não pagar os impostos e, quando percebe que os guardas, com tácito consenso das autoridades, atuam como traficantes de escravos, enfrenta um processo e a prisão para protegê-los (De Micheli, 2004, p.44).

Assim como Gauguin, muitos outros artistas se lançaram na busca de fuga do universo de alienação e empobrecimento dos valores humanos e estéticos nas sociedades ocidentais:

Na trilha de Gauguin, Kandinsky irá para o Norte da África; Nolde, para os mares do Sul e o Japão; Pechstein para as ilhas Palau, a China e a Índia; Segall, para o Brasil, Klee e Macke, para a Tunísia, Barlach, para entre os miseráveis da Rússia meridional. Outros escolherão ainda o suicídio como solução: Kirchner, Lehmbruck... (De Micheli, 2004, p.45).

Segundo Cardinal, na história dos movimentos de contestação, isto é, dos movimentos anti-culturais nas artes, haveria uma atenção especial à expressão artística primitiva – aquilo que o autor se referiu como “*the quest of the primitive*” – na tentativa de encontrar qualidades selvagens para a arte, que não fossem subservientes das normas culturais do ocidente, já empobrecidas e desencantadas. Alguns artistas assimilaram, utilizaram os aspectos formais das esculturas africanas e oceânicas para colocar questões de ordem estética e, assim, renovar a maneira de fazer arte no ocidente. O cubismo talvez seja um dos movimentos mais expressivos nesse sentido. De modo que exemplifica o fato de o modernismo buscar diversos de seus traços no conceito de “primitivo”, na busca estética de um certo primitivismo das formas. Pablo Picasso descobriu, em 1907, a escultura negra e a arte polinésia. O poder rítmico e afetivo dessas representações da forma humana era um desafio para o ideal estético do ocidente (Cardinal, 1972, p.12). Quanto a essa mudança formal a partir do contato do cubismo com a arte “exótica”, afirma De Micheli:

Houve pintores, como os cubistas, que tiraram da arte negra, sobretudo uma lição formal. Eles foram perturbados em especial pela enérgica força de síntese que (...) predominava sobre qualquer valor plástico. Dessa observação os artistas derivaram a aspiração de construir o quadro com modos mais decididos, com um desenho mais marcado (...). Insatisfeitos com as últimas espumas da eloquência romântica, como também da leviandade do impressionismo fácil, eles

reconheciam nessas estátuas bárbaras um ensinamento sustentado por um extremo vigor (...): para os artistas negros não se tratava de descrever uma emoção, mas de enunciá-la sem fragmentá-la (2004, p.56).

Entretanto, apesar da força transformadora retirada pelo cubismo do encontro com a arte africana e polinésia, esses trabalhos representavam somente um problema artístico para ser atravessado. Picasso logo encontrou uma forma de assimilar alteridade das máscaras negras nas suas transcrições pictóricas, dissociando-as da força de sua função tribal:

He demonstrated to the satisfaction of the guardians of culture that one did not need to consider the tribal function nor the pre-conscious imaginative origins of such works; it was sufficient to treat them as aesthetic stylizations whose appeal was primarily to the intelligence (Cardinal, p.12).

A busca pelo outro enquanto primitivo tornou-se mais radical, se tomarmos a perspectiva de Cardinal, com o expressionismo alemão, que levou a cabo uma revolta contra a supremacia da abordagem intelectual das artes dos outros. Segundo o autor:

In a time of social alienation, artists of a highly pronounced individualistic type such as Barlach, Nold and Krichner (who responded strongly to Negro masks) worked with anarchistic rage to externalize their visions of a tortured reality, all the while violating the principles of composition and of artistic good behavior (1972, p.12).

Segundo Frayze-Pereira, esse mergulho dos expressionistas no universo do exótico os aproximou também da produção dos loucos, e sua valorização enquanto possibilidade de outra forma de experiência artística, mas também de crítica da sociedade:

Ao fim do século XIX, a arte dos doentes mentais representava não só o mundo perdido da infância, mas também a utopia da experimentação estética. E nas primeiras décadas do século XX, quando o expressionismo alemão voltou-se para o exótico, à 'descoberta' da arte africana correspondeu a 'descoberta' dos loucos realizada por escritores e poetas tão diversos quanto Ernst Stadler, Georg Trakl, Alfred Döblin e o dadaísta Richard Huelsenbeck (...). Após um isolamento que durou séculos, os insanos passaram a ser acolhidos pelos artistas que neles e em suas produções viam a confirmação do mito da loucura dentro de seu mundo ideal. O esquizofrênico tornava-se mais um artifício para os artistas que já se serviam do exotismo das culturas primitivas para a formulação de uma crítica da sociedade (1995, p.113).

1.2.1. Alteridade e crítica: do Surrealismo à “heterologia”

Também – e talvez principalmente – o Surrealismo enfatiza essa crítica ao mundo burguês, utilitarista e racionalista do capitalismo ocidental, a partir da pesquisa de outras possibilidades nas produções *outras*, sejam as imagens oníricas, os devaneios, os sonhos, o delírio dos loucos, o fetiche, seja a arte dos outros culturais, suas máscaras, suas formas, seu simbolismo. Para os surrealistas, homem moderno é um animal enclausurado nas grades do racionalismo³³ burguês³⁴. Trata-se de recuperar a força da fantasia, o direito da imaginação, as forças estranhas e profundas que habitam nossa alma e nosso inconsciente³⁵. Nesse contexto, Breton apresenta a categoria estética de “maravilhoso” – “uma celebração do irracional, do fantástico e dos sonhos” (Fer, Batchelor e Wood, 1998, p.50). Certamente, o surrealismo dá continuidade à busca pelo primitivo, e aos efeitos do primitivismo na estética moderna e nas vanguardas. Entretanto, as figuras da alteridade que agem no surrealismo são múltiplas. E essa multiplicidade refere-se a tudo o que foi silenciado, recalcado, proscrito, e que permanece no subterrâneo da modernidade. Segundo Briony Fer:

³³ Sobre o *racionalismo* dominante, lê-se no Primeiro Manifesto, de 1924: «Nous vivons encore sous le règne de la logique (...). Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire. Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer que des faits relevant étroitement de notre expérience (...), l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir » (Breton, p.20).

³⁴ A respeito da crítica à *burguesia* – amadurecida partir de uma imersão na teoria marxista (diversas citações de Engels, algumas de Marx e Trotsky) – é mais interessante o Segundo Manifesto, onde Breton tematiza aberta e enfaticamente o compromisso do surrealismo com a revolução e com o comunismo, anunciando seu empenho em fazer colapsar as pretensões da classe dominante (colapsando-as também em si mesmo, onde elas podem também estar alojadas, dada a origem burguesa do artista): « *le but doit être la ruine totale des prétensions d'une caste à laquelle nous appartenons malgré nous et que nous ne pouvons contribuer à abolir extérieurement à nous que lorsque nous serons parvenus à les abolir en nous* » (p.82). Entretanto, diferentemente das opções estéticas predominantes no partido e que, cada vez mais, serão as de caráter oficial para Moscou (o que se concretizará na ideia de “realismo socialista”), Breton não acredita na possibilidade – parece se referir à França de sua época - de uma literatura e uma arte que exprimam as aspirações da classe operária. Afirma Breton : « *Je ne crois pas à la possibilité d'existence actuelle d'une littérature ou d'un art exprimant les aspirations de la classe ouvrière. Si je me refuse à y croire, c'est qu'en période pré-révolutionnaire l'écrivain ou l'artiste, de formation nécessairement bourgeoise, est par définition inapte à les traduire* » (Breton, p.104).

³⁵ Escreve Breton, no Segundo Manifesto do Surrealismo, de 1930: «*l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par (...) la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite...* » (Breton, 2013, p.86).

O Surrealismo valorizou e atraiu a atenção para tudo o que o ‘chamado à ordem’ (...) havia reprimido – o subterrâneo da modernidade, o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental (1998, p.177).

Uma das formas dessa alteridade é trazida pela noção freudiana de *inconsciente*³⁶, cara a Breton e aos demais membros do grupo³⁷, que a transformaram em fundamento científico de suas investigações estéticas. O próprio método surrealista de composição, o privilégio do sonho³⁸, e especialmente o *automatismo*³⁹ – tido por Apollinaire como uma forma de dar conta de problemas estritamente literários a partir do acaso – era lido a partir da chave analítica freudiana, isto é, era visto como método capaz de superar, na arte, as repressões características de nossa cultura, na exploração de

³⁶ Lê-se, no Primeiro Manifesto [1924]: « *Il faut rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes (...) l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations (...). L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étrange forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout l'intérêt à les capter...* » (Breton, p.20).

³⁷ O caso de Salvador Dalí é exemplar desse contato, tendo o pintor lido a tese de doutorado de Jacques Lacan (Fer, 1998, p.220). “Como a histeria anteriormente, a paranoia agora entrava na estética surrealista, por intermédio de Dalí em particular (...). Quando Dalí começou a se interessar pelo trabalho de Lacan, a paranoia já fazia parte de seu vocabulário (...). Quando Dalí leu a tese de doutorado de Lacan sobre a psicose paranoica, julgou que ela reforçava seus próprios interesses” (p.220). Para além do método “crítico-pranóico” de Dalí (Fer, 1998, p.221), resta saber a exata influência que essas leituras tiveram no desenvolvimento de seu trabalho e de sua pintura, bem como determinar o lugar que o artista conferia a tais escritos, bem como aos de Freud, em seu pensamento e estética.

³⁸ Uma das intenções do surrealismo, tal como declarada por Breton em 1924, é recuperar os plenos direitos do sonho e da noite – estes, tidos como meros parênteses no “real”, ou seja, à vigília e ao pensamento racional – para o homem. A alteridade que o sonho abriga e libera deve ser integrada ao sujeito e ao todo da vida. A própria noção de surrealismo ou “surrealidade” representaria, em essência, uma síntese dialética superior, uma “resolução futura” dos estados de “sonho” e “realidade” (Breton, 2013, p.21). Ainda em relação à reabilitação do sonho, Breton celebra Freud: « *C'est à très juste titre que Freud a fait porter sa critique sur le revê. Il est inadmissible, en effet, que cette part considérable de l'activité psychique (puisque (...) la somme des moments de rêve, au point de vue temps, à ne considerer même que le rêve pur, celui du sommeil, n'est pas inférieure à la somme des moments de réalité, bournons-nous à dire : des moments de veille) ait encore si peu retenu l'attention.* » (Breton, 2013, p.21). Na definição “filosófica” do surrealismo, Breton também coloca em primeiro plano a importância do onírico, e do tipo de associação que ele produz, como tendo sido, até então, negligenciado. Breton clama uma “onipotência do sonho” como forma superior de realidade: « *ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-pouissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.* » (Breton, 2013, p.36)

³⁹ No Primeiro Manifesto, Breton cria um verbete para a expressão surrealismo. A forma como o define confere grande peso à noção de *automatismo*: « *SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale* » (Breton, p.36).

significados latentes, de imagens estranhas, de simbolismos sexuais. Tratava-se, como lembra-nos De Micheli, do problema da *liberdade* visto do ponto de vista individual⁴⁰, da liberação das imagens do inconsciente a partir da derrota das barreiras que as reprimiam. Tratava-se, como exprime Fer, do “esforço do Surrealismo em trabalhar *do ponto de vista do inconsciente*” (1998, p.176).



Hans Bellmer, *Poupée (Boneca)*, 1935, fotografia. Coleção privada.

Com esse privilégio dado à dimensão inconsciente do homem – numa interpretação livre e autoral da nascente psicanálise, que o próprio Freud descartou como interpretação impossível⁴¹ – a atenção artística sobre as patologias mentais, bem como os traços histéricos ou paranoicos da

⁴⁰ Segundo o autor, esse problema da liberdade é um dos traços definidores do surrealismo, seja como liberdade individual – e para os surrealistas era Freud o teórico dessa dimensão -, seja como liberdade social, da qual Marx e o socialismo representavam a face teórica e prática. Em 1927, Breton e Aragon aderem ao Partido Comunista Francês. Tendo uma posição ambígua no partido, que por vezes rechaça as concepções de arte de vanguarda veiculadas pelos surrealistas, Breton encontrará Leon Trotsky no México, escrevendo um texto com ele sobre arte e revolução. Trotsky exilava-se da perseguição de Stalin, e os trotskistas não eram bem vistos dentro do partido, fiel a Moscou.

⁴¹ O próprio Freud afirma, em uma carta a Breton, em dezembro de 1932, não compreender o que é o surrealismo, e nem para que serve: “*Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis portez à me recherches, moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme. Peut-être ne suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art*” (Freud in Breton, *Les vases communicants*, 1985 [1955], p.176)

subjetividade assumem grande importância. Fer assinala o interesse consolidado dos surrealistas pela histeria, por eles saudada como a maior descoberta poética do século XIX:

Notamos com frequência que os surrealistas, ao revelarem o mundo escondido dos desejos inconscientes, focalizam situações de falência psíquica e social em que as leis são enfraquecidas ou destruídas. Um exemplo disso é a celebração da 'loucura' de Nadja por Breton, que acaba por interná-la num hospício; outro é o interesse surrealista pela histeria (1998, p.212).

Os surrealistas sublinhavam na histeria uma situação passional e estética – inclusive de subversão da moralidade e da ordem social – muito mais do que um aspecto patológico. Para Breton e Aragon, “a histeria não é, de modo algum, um sintoma patológico, podendo, de todas as maneiras, ser considerada uma forma suprema de expressão” (idem, p.212). Para eles, a histeria era vista como operador da libertação por eles almejada em relação ao racionalismo e à ordem da moral, uma espécie de ruptura de barreiras rumo à uma maior possibilidade expressiva, vinculada à subversão de uma lei opressora. E é no caso da histeria que, segundo Fer, fica claro o papel transgressor daquilo que se considerava enfermidade mental:

Para Breton e Aragon, a condição da paciente histérica de Charcot exemplificava a ruptura das leis repressivas: ‘A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível e que é caracterizado pela subversão das relações entre o sujeito e o mundo da moralidade, ao qual ele se opõe, fora de qualquer sistema de delírio’ (1998, p.212).

Desse modo, com o papel e o lugar conferidos à desordem psíquica na estética surrealista, reaparece a questão da *liberdade* e da libertação das pressões sociais externas, das tendências vis e opressoras da modernidade racionalista e dos imperativos das relações capitalistas. O próprio André Breton, como vimos, elogiou a expressividade liberta de amarras daqueles que nossas sociedades consideram insanos e doentes mentais. Segundo o autor, a arte dos loucos – *l'art des fous* – estaria numa relação de oposição a tudo o que tende a falsificar a sua mensagem, e tudo o que é da ordem das influências externas – “*calculations, success or disappointment in the social sphere, etc*” (Breton *apud* Cardinal, p.15). Segundo Breton:

Here the mechanisms of artistic creation are freed of all impediment. By way of an overwhelming dialectical reaction, the fact of internment and the renunciation of all profits as of all vanities, despite the individual suffering these may entail, emerge here as guarantees of that total

authenticity which is lacking in all other quarters and for which we thirst more and more each day (idem, p.15).

Deixemos de lado a possível romantização da situação social de internamento que pode estar por trás dessa posição de Breton, coloquemos entre parênteses os riscos de legitimação dessa condição (pois, ainda iremos retornar a ela). O que é importante reter do trecho é a centralidade do louco no imaginário surrealista. O louco seria mais livre, e nele os mecanismos da criação teriam encontrado a libertação de toda censura e impedimento, conforme o próprio ideal estético surrealista. Essa colocação da loucura como ideal estético é retomada a partir da noção de beleza convulsiva, que tentaria por outros meios reproduzir o estado ideal do delírio dos insensatos:

Está na natureza da beleza convulsiva, de acordo com Breton, que ela não nos possa ‘alcançar pelos canais lógicos normais’. Nesse sentido, o delírio era um estado ideal a ser almejado, pois ele questiona o que significa o ‘normal’ (Fer, 1998, p.218).

A loucura assume, assim, uma dimensão central nessa aspiração de “tornar-se outro”, colocada em cena – também politicamente – pelos surrealistas. Nesse sentido, a ideia de *perspectivação* a partir da loucura, que viemos enfatizando até aqui, aparece também para Fer:

No contexto cultural em que os surrealistas atuavam, a estratégia mais efetiva disponível a eles parecia ser falar *a partir* da posição do *irracional*, tentar falar da loucura ‘a partir do lugar da própria loucura’, não do ponto de vista da razão (1998, p.176).

A loucura assumia, assim, um lugar central na estética surrealista, entrando em sua produção a partir de diversas vias. É interessante notar, por exemplo, sua associação com outras formas de alteridade que movimentam a experimentação estética dos surrealistas. A noção de *feminino* aparece como uma das preocupações dos surrealistas com formas de possibilitar a expressão da alteridade⁴². Segundo Mélanie Leroy-Terquem,

⁴² Essa visão sobre o *feminino* que sustentam o surrealista pode, muitas vezes, tomar a forma do exotismo, da alteridade fixa e estereotipada. A própria valorização da histeria, e a proximidade entre feminilidade e inconsciente atesta essa fixação da imagem desse outro frente a ordem ocidental dominante, que é a mulher, num decalque pálido no qual ela acaba por se esfumegar. A própria Nadja, ao fim do romance de Breton, simplesmente desaparece, nada mais se sabe dela após sua internação, e ela permanece uma estranha distante. Apesar disso, a força poética que os surrealistas extraem dessa valorização (ainda que problemática) do feminino – e sua associação com outras esferas marginalizadas de experiência, como o sonho e a loucura, é grande. Um exemplo disso são as bonecas criadas nas fotos de Hans Bellmer. Nessas fotos obscuras, o feminino como *outro* aparece em corpos deformados,

La femme fantasmée par les surréalistes possède bien des facettes : femme-fleur ou objet de contemplation, femme-fruit ou objet de consommation, femme affamée qui menace de dévorer son amant, femme-enfant, femme-voyante, femme-fée, et surtout femme rêvée (2006, p.81)⁴³.

É na obra *Nadja* de Breton que o feminino assume lugar central e por vezes se associa à loucura. A própria Nadja acaba por ser internada⁴⁴ em um asilo psiquiátrico, levando o protagonista a questionamentos sobre a loucura⁴⁵ – sobre a “bem conhecida ausência de fronteira entre a não loucura e a loucura” (Breton, 2007, p.134), e também sobre a situação do asilar⁴⁶, apresentando a “vida moderna como um tipo de hospício” (Fer, 1998, p.187).

imaginários, decompostos, multiplicados. Bellmer funde o feminino com outros elementos de alteridade da estética surrealista, como o “maravilhoso”, o “estranho”, a “beleza convulsiva”, em corpos delirantes, oníricos, onde erotismo o fetiche, a questão de gênero e sexualidade, mas também outras formas de alteridade se misturam e dão origens a imagens únicas e perturbadoras. Podemos visualizar essas ideias na foto de Bellmer trazida acima, de 1935 (p.38). Em uma antologia de textos sobre o surrealismo (Flammarion, 2006), Mélanie Leroy-Tarquem explica uma “mística da mulher” presente no movimento. Além de figura multifacetada e relacionada a algumas das experiências centrais do movimento, Leroy-Tarquem afirma que a mulher é, antes de tudo « *iniciatrice.Elle se fait médium entre l'homme et le monde (...). La femme permet à l'homme divisé de se retrouver, elle lui ouvre donc les ports du surréel. À ce titre, elle est constamment célébrée dans la littérature et la peinture surréalistes* » (2006, p.81).

⁴³ Será necessário problematizar essa imagem outra que os surrealistas atribuem à mulher, ao mesmo tempo enclausurando-a em sua diferença “exótica” e “misteriosa”. Há, certamente, uma crítica feminista a essa visão. A própria crítica de Foster sobre a “fantasia primitivista” poderia ser discutida aqui.

⁴⁴ “Nadja estava louca” (2007, p.126). Cabe dizer que é a internação da personagem que estabelece uma espécie de desaparecimento de sua figura ao final do livro: metáfora, talvez, da internação que reduz ao silêncio, que conduz ao desaparecimento, e ao anonimato mortificador. Breton elabora uma forte crítica ao saber psiquiátrico e aos psiquiatras a partir da internação de Nadja, chamando-os de “cretinos de baixo nível”, aqueles que viam em sua atitude delírio psicológico. Breton afirma não acreditar haver diferença extrema entre interior e o exterior de um hospício, mas, corringindo-se, afirma “deve haver”: “ser interrogado por uma cambada que não serviria nem mesmo para nos engrachar os sapatos, como o professor Claude, do Hospital de Saint-Anne”.

⁴⁵ Segundo Annie Le Brun (*in* Breton, 2007, p.152): “Loucura? Talvez, mas não é difícil reconhecer aí o sentido ilimitado da liberdade, pelo qual Sade, Rimbaud, Jarry e alguns outros pagaram com uma solidão sem saída. O drama de André Breton (...) é o de quem quer fazer dela a medida das relações humanas para, assim, tentar conjurar ‘a inaceitável condição humana’. Seja o que for, seu desejo maior é de partilhar essa liberdade sem partilha”.

⁴⁶ Completa Breton: “Não é preciso ter entrado alguma vez num asilo para saber que é lá que se fazem os loucos, bem como se fazem os bandidos nas casas de correção. Haverá algo mais odioso que esses aparelhos de conservação social...? (p.129). O autor prossegue sua crítica às instituições de internamento: “A atmosfera dos asilos não pode deixar de exercer a mais debilitante, a mais pernicioso influência sobre aqueles que lá se abrigam” (p.129-130); “Qualquer reclamação, qualquer protesto, qualquer movimento de intolerância só concorre para que se seja tachado de insociabilidade (...). Só serve para criar um novo sintoma (...). Continuo a não ver por que privar um ser humano de liberdade” (2007, p.130). Breton fala também do “desprezo” que tem em relação à psiquiatria (p.131), levando sua rebelião ao extremo: “O processo que consiste em virem surpreender você à noite, em meterem você na camisa-de-força, equivale ao da polícia, quando enfiam um revólver em seu bolso. Sei que, se fosse louco, logo depois de internado, aproveitaria uma remissão que meu delírio me permitisse para assassinar com frieza um desses, de preferência o médico...” (p.130-131). É exatamente esse

Briony Fer apresenta essa questão a partir da ênfase surrealista no feminino e na feminilidade como forma privilegiada da alteridade. Segundo Fer, “Uma das maneiras como a diferença se expressava no Surrealismo era pela metáfora do ‘feminino’, e eu iria mais longe dizendo que o ‘feminino’ constituía para o Surrealismo a metáfora central produtora da diferença” (Fer, Batchelor e Wood, 1998, p.172). E complementa, mostrando como, para os surrealistas, as mulheres estavam mais próximas à possibilidade uma outra perspectiva, mais próxima à loucura, também colocada em relevo pelos surrealistas, a partir de seu contato com a obra de Freud:

As mulheres, para os surrealistas, estavam mais próximas daquele ‘lugar da loucura’, do inconsciente, que os homens, e é através de uma construção particular da ‘mulher’ que a preocupação surrealista com a fantasia e o inconsciente foi definida (idem, p.176).

trecho que é trazido na matéria que abre o segundo manifesto do surrealismo (Breton, 2013, p.68), em que o médico Abély relata a insalubridade e os riscos da função do alienista, relatando uma ocasião em que um interno resolvera lhe emprestar um livro que há muito e intensamente circulava entre os internos, *Nadja*. E no exemplar que o “paciente” gentilmente empresta ao “doutor” está grifado em azul o trecho acima.

N° 8 — Deuxième année

1^{er} Décembre 1926

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

CE QUI MANQUE

A TOUS

CES MESSIEURS



C'EST LA

DIALECTIQUE

(ENGELS)

SOMMAIRE

Revue de la Presse : P. Eluard et B. Péret

TEXTES SURREALISTES :

Pierre Unik, Cl.-A. Puget.

Moi l'abeille j'étais chevelure : Louis Aragon.

D. A. F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire : P. Eluard.

POÈMES :

Max Morise, André Breton, Benjamin Péret, Michel Leiris.

Dzejinski, président de la Tchéka : Pierre de Massot.

Lettre à la voyante : Antonin Artaud.

Opération : règle d'étroit : Pierre Brasseur.

Les dessous d'une vie ou la pyramide humaine : Paul Eluard.

Confession d'un enfant du siècle : Robert Desnos.

Uccello le poil : Antonin Artaud.

CHRONIQUES :

La saison des bains de ciel : G. Ribemont-Dessaignes.

Correspondance : Marcel Noll, E. Gengenbach.

Légitime défense : André Breton.

ILLUSTRATIONS :

Max Ernst, Georges Malkine, André Masson, Joan Miró, Man Ray, Yves Tanguy, Paolo Uccello.

ADMINISTRATION : 16, Rue Jacques-Callot, PARIS (VI^e)

ABONNEMENT,
les 12 Numéros :
France : 55 francs
Étranger : 100 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
15, Boulevard Raspail, 15
PARIS (VII^e)

LE NUMÉRO :
France : 5 francs
Étranger : 7 francs

Capa de *La Révolution Surréaliste*, n°8, 1926.

Entretanto, talvez seja interessante retomarmos a questão da busca pelo primitivo a partir do caso do surrealismo, tentando também apresentar uma perspectiva crítica. Segundo Cardinal (1972, p.14), ainda que o surrealismo estivesse teoricamente comprometido com a exploração dos estratos criativos mais profundos da mente, a arte surrealista propriamente dita nem sempre conseguiu ser tão “primitiva” quanto esperava ser. O que Cardinal mostra é uma espécie de duplo movimento no surrealismo: 1) por um lado, o entusiasmo surrealista com a arte dos ditos primitivos e dos loucos, tendo o próprio Breton feito uma apologia da arte do louco como reserva de saúde moral, e argumentando em favor do fato de o louco ser mais *livre*, estar numa posição exterior à oposição cultural e socioeconômica que sofrem os artistas; 2) por outro lado, Cardinal mostra uma espécie de sedução dos artistas surrealistas por reconhecimento oficial e institucional, a partir de uma domesticação da alteridade de modo a torna-la aceitável dentro das normas culturais. Quanto a esse segundo ponto, afirma Cardinal que “*too many major artists in the movement fell prey to the seduction of popular and official recognition*” (1972, p.14).

Entretanto, apesar de certa ambiguidade do surrealismo no circuito ou no mercado das artes, uma coisa é inegável: seu entusiasmo em relação aos produtos dos loucos e dos outros culturais ditos primitivos. Segundo Cardinal:

What is unquestionable is the extreme enthusiasm that has always been evinced in surrealist circles for the artistic products of the madman and the savage: that certain surrealists themselves went mad is less relevant than the fact that surrealism established a particular tone of response to imaginative creations unshaped by external dogma. The primitivism of Oceanic arte was especially prized by André Breton, who admired it as being more flamboyant, more explosive than the poised, stylized art of Africa. As for madness, the surrealists saw it as a creative rather than a destructive condition, something more positive than negative (1972, p.14-15).

Outro ponto interessante no surrealismo é uma espécie de relação privilegiada que manteve como as formas não canônicas de expressão, e como, a partir disso, serviu como uma espécie de ponto de partida para variações e dissidências a respeito da relação entre arte e alteridade, e também para a efetivação da crítica social e cultural a partir dessa mesma

relação. É interessante perceber que várias estéticas e movimentos artísticos - também inspirados pelo “subterrâneo da modernidade”, isto é, por seu lado impuro, silenciado e reprimido – que visam radicalizar o contato com a alteridade estão em relação, polêmica e debate com o surrealismo. Por vezes, são membros marginais e proscritos, expulsos do grupo, ou ainda “desertores” que, em geral, acreditam que o surrealismo não foi longe o suficiente na sua crítica à ordem estabelecida, na liberação do inconsciente ou na produção da diferença. Alguns desses casos são, por exemplo, Georges Bataille e Antonin Artaud, como também o próprio Jean Dubuffet, que dialogou intensamente com Breton na época da fundação da *Compagnie de l'Art Brut*, a respeito do estatuto do artista bruto. Esse vínculo com o surrealismo é retomado por Fabris para comentar as feições da estética de Dubuffet:

Na base do pensamento de Dubuffet está a influência de Breton, que percebia na produção ‘anormal’ a possibilidade de renovar os conceitos mais consolidados da crítica de arte. Embora se interessasse também pela produção *naïve*, é, contudo, na arte dos doentes mentais que Breton detecta um reservatório de saúde moral, longe do ‘falso testemunho social’, a liberdade total dos mecanismos de criação, a garantia da autenticidade absoluta (Fabris *in* Frayze-Pereira, 1995, p.15).

Fabris menciona também a existência de uma polêmica entre Breton e Dubuffet. Enquanto o primeiro, como pudemos ver anteriormente, defendia o valor subversivo (estético, político, social) da “arte dos loucos”, encontrando nela alguma singularidade nesse sentido, Dubuffet, por sua vez, tem um conceito alargado às demais produções divergentes, que seriam uma espécie de caminho a “valores selvagens”. Dubuffet apresenta o artista bruto como aquele capaz de contestar “as imagens do mundo exterior apresentadas pela cultura” (idem, 1995, p.16).



Adolf Wölfli. *Saint Adolf mordu à la jambe par le serpent*, 1921. Lápiz preto e crayon de cor sobre papel, 68 x 51 cm. Collection de l'Art Brut (Jean Dubuffet), Lausanne

Além disso, Dubuffet estabelece na valorização da arte dos loucos e dos marginais desde dentro sua própria condição como artista, reproduzindo outra postura ambígua presente no surrealismo. Segundo Fabris:

a valorização da 'outra' criatividade seria um reflexo do próprio descontentamento com as categorias tradicionais, embora isso não tenha impedido que Dubuffet fosse considerado um artista pertencente à esfera da cultura" (idem, 1995, p.15).

Certamente Dubuffet é um exemplo radical de algo que acontece entre tantos artistas – basta lembrarmos de cubismo e do surrealismo -, a busca na alteridade, no “outro”, no comum, na vida, no exterior de uma esfera autônoma da forma e da arte, por uma *alternativa* à “cultura asfixiante” (a expressão é de Dubuffet), ao campo artístico constituído, ao cânone, à instituição artística, à academia:

A própria produção de Dubuffet, a partir dos anos 40, é uma expressão bruta, uma representação elementar e 'regressiva' que se inspira no desenho infantil e nas formas não-culturalizadas (Fabris *in* Frayze-Pereira, 1995, p.15).

Em geral, nesses embates dissidentes com o surrealismo surge a crítica à dimensão convencional, cultural e mesmo artificial do próprio surrealismo, bem como, do lado do ataque surrealista, a crítica à “rudeza” ou “brutalidade” de outras estéticas e outros artistas, como, por exemplo, no caso de Bataille, espécie de alvo e “destinatário” do segundo manifesto do surrealismo escrito por Breton. Briony Fer afirma que,

Enquanto o Surrealismo de Breton explorava a 'floresta de símbolos' que estava por trás das concepções correntes de realidade, podemos ver o trabalho de Bataille percorrendo as sombras que constriam até mesmo Breton (1998, p.204).

De modo que Bataille tentou, para usar uma expressão do filósofo Mario Perniola, transgredir o surrealismo, radicalizando sua atenção à diferença, ao proscrito, à loucura. Hollier identifica uma diferença entre a tentativa de Breton de negar teoricamente “a distinção entre a normalidade e a patologia” e “a prática real do desequilíbrio, um risco real à saúde mental” de Bataille. Assim, “Enquanto o interesse de Breton pela psicanálise era o diagnóstico, Bataille sucumbia às fantasias descritas por ela” (Fer, p.205).

Georges Bataille com as suas concepções de erotismo, experiência-limite e transgressão teria ido além do surrealismo no subsolo do moderno, rumo àquilo que havia ficado segregado e proscrito. Em relação a essa escavação para no subsolo da cultura que escreve o próprio Bataille, a partir da metáfora da *toupeira*:

È scavando la fossa fetida della cultura borghese che che si vedranno forse aprirsi nelle profondità del sottosuolo i sotterranei immensi e sinistri dove la forza e la libertà umana si stabiliranno al riparo di tutti gli attentisti! Del cielo che ordina allo spirito di qualsiasi uomo la più imbecille elevazione (Bataille apud Di Marco, 2005, p.137)

É com desprezo ao espírito “demasiado calmo” do surrealismo que se Bataille confronta Breton⁴⁷, a partir do dissenso em relação à obra do Marquês de Sade. Partindo de Sade, então figura heroica para os surrealistas, Bataille chegou mesmo a elaborar um conceito para a abordagem desses universos da diferença heterogênea, a *heterologia*⁴⁸, ou seja, o estudo e a busca daquilo que é radicalmente outro, inassimilável e incapturável, dos restos e rastros, dos dejetos e das partes malditas, heterogêneas, irrecuperáveis e impuras que são banidas da cultura. Essa heterologia teria levado Bataille a uma noite escura demais mesmo para o sonho surrealismo.

⁴⁷ Mario Perniola discute essa relação de amizade-inimizade entre Bataille e Breton: aquilo que lhes aproxima é obviamente a refutação da situação existente, da sociedade de classes, da economia, do Estado - em uma palavra, da virilidade burguesa -, mas eles concebem essa revolta de formas substancialmente diferentes: para Breton se trata de opor aos falsos valores da burguesia os verdadeiros valores da sociedade liberada, de opor ao *falso positivo*, representado pela autoridade, pela lógica formal, pela moral tradicional, o *verdadeiro positivo* da comunidade humana, da dialética e da moral revolucionária; para Bataille, inversamente, trata-se de opor ao *positivo* (seja ele velho ou novo) o *negativo* da luta de classes, do não saber, do desejo (tradução minha de Perniola apud Di Marco, p.137).

⁴⁸ Esse conceito aparece em Bataille, “La valeur d’usage de D.A.F de Sade [I]”. In: *Oeuvres Complètes. Vol. II*, 1970, citado por Roudinesco (1994, p.148-149) e Habermas (2000, p.299-311). A leitura que fiz da *História da loucura* de Michel Foucault (2012) partiu desse viés. Foi dessa perspectiva, da heterologia de Bataille, que abordei o projeto teórico e histórico de Foucault.



Jacques-André Boiffard, *Papier collant et mouches*, 1930. Fotografia. Ilustração em Georges Bataille, '*L'Esprit moderne et le jeu des transpositions*', *Documents*, 2, nº 8, 1930.

A dissidência de Bataille se constitui em torno à heteróclita revista *Documents*, cujo subtítulo agrupava *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*. Nessa revista agregaram-se surrealistas dissidentes como Leiris e Desnos, e intelectuais e estudiosos de diversas áreas e orientações culturais. Animada pelo anticonformismo, a revista unia esforços na desconstrução do formalismo clássico e das formas que sufocavam, segundo Bataille, as potências desagregadoras da vida, aquelas experiências do negativo – a morte, a doença, e toda forma de degradação – e do irracional que vemos sob as formas harmoniosas e ordenadas, apolíneas, da cultura (Di Marco, 2005, p.138). Conforme Fer:

A separação entre Breton e Bataille ocorreu em 1929, quando em apenas um mês surgiram as publicações do 'Segundo manifesto surrealista', de Breton, em *La Révolution Surréaliste*, e de 'Le Jeu lugubre', de Bataille, em *Documents*. A crise daquele ano envolveu muitos surrealistas, alguns dos quais foram expulsos do grupo por Breton, enquanto outros – como Masson – distanciaram-se dele. Bataille era o oponente mais vociferante de Breton e, com Michel Leiris e outros, tornou-se uma figura-chave na revista rival *Documents*, que estreou em 1929. Apesar de nunca ter sido propenso a organizar grupos, Bataille acabou por representar, com companheiros

dissidentes, um campo alternativo situado fora das fronteiras definidas por Breton (p.204).



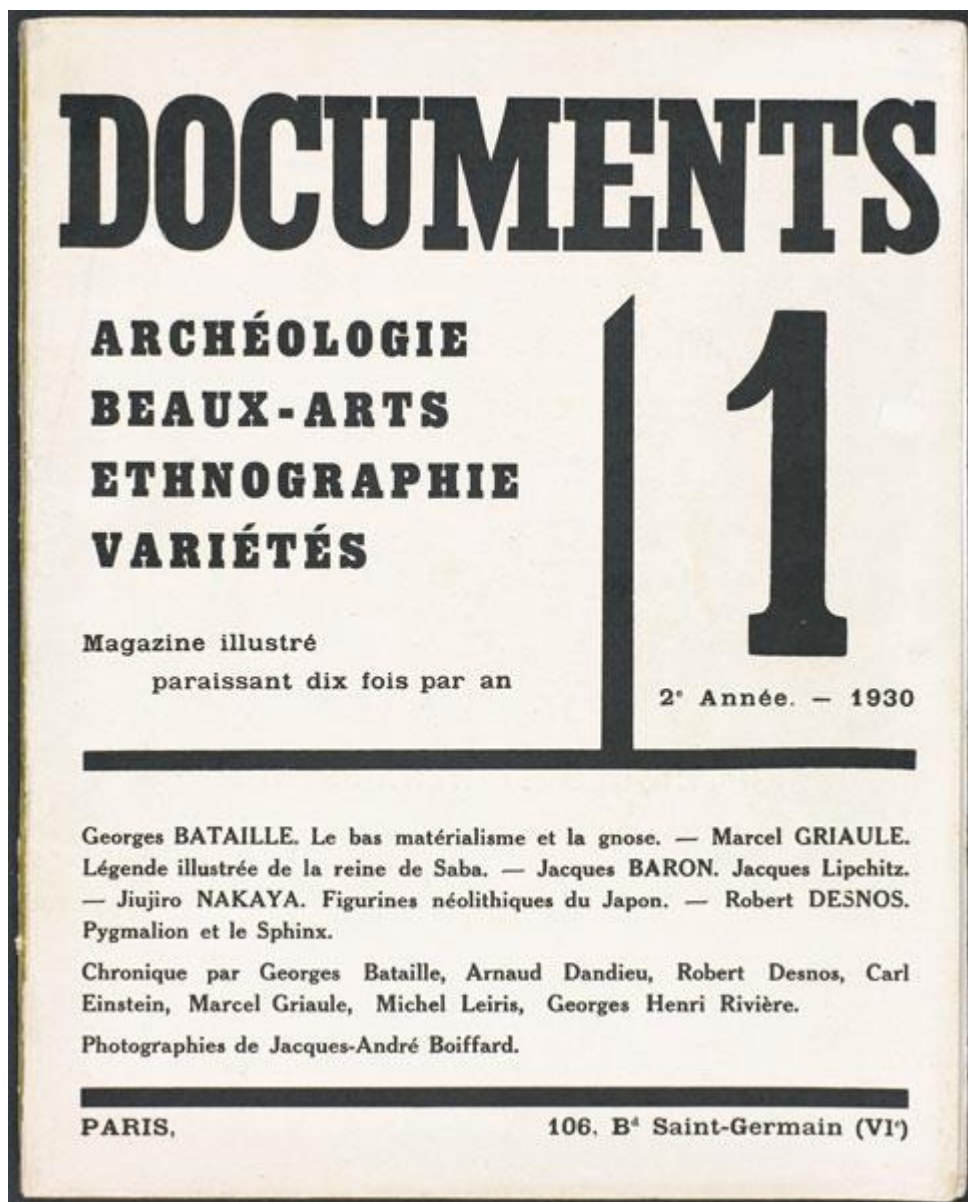
Jean Dubuffet, *Jardin d'Hiver*, 1969-1970. Instalação. Museu Nacional de Arte Moderna Centre Georges Pompidou, Paris,

A heterologia de Bataille tinha também uma função filosófica de inspiração nietzschiana, retomada na imagem da toupeira, da crítica ao “alto”, e da arrogância teórica que vem do alto – e que Bataille via em Breton. Segundo Chiara Di Marco, a intenção era aquela de reivindicar a dignidade ontológica do baixo, opondo às diversas formas do idealismo, mesmo as mais revolucionárias colocadas em cena pelas vanguardas e pelo surrealismo, uma forma de *materialismo* (2005, p.138). É esse materialismo baixo, imanentista e nietzschiano levantado pela intenção estética e filosófica da heterologia, que Breton criticará como “materialismo vulgar” (Fer, 1998, p.204). Segundo Fer: “Bataille estava interessado na *bassesse*, ou ‘baixeza’, como um mecanismo que desencadeava a degeneração e a decadência – os processos característicos do *informe*, ou o processo pelo qual a forma é ‘desfeita’”(1998,

p.206). E era essa a lição da baixeza – do ponto de vista estético e moral, mas também do ponto de vista filosófico e ontológico – que Bataille tirava de Sade:

Bataille achava que, seguindo as descobertas de Freud, as diferenças entre a crueldade dos rituais de sacrifício dos povos antigos e os apelos escandalosos de Sade eram apenas superficiais. Ele considerava Sade um precursor exemplar do inconsciente moderno que, como o artista espanhol Goya, expôs 'as faces terríveis dos sonhos' subjacentes à aparência das coisas. Em sua concepção de arte moderna, Bataille internalizou os princípios de Sade. O trabalho de Miró, por exemplo – que decompôs a imagem e quebrou sua unidade -, seria, como o de Dalí, indicativo do princípio da destruição operante na arte moderna. Em seu livro bastante posterior sobre Manet (1955), Bataille elaborou essa ideia para argumentar que a arte moderna começava com Manet porque ele havia sido o primeiro a 'destruir' o tema na pintura (Fer, 1998, p.209).

A noção de heterologia em Bataille expressa uma forma diferenciada de relação e consideração – ou ainda experiência – da alteridade, a saber: o outro sob o registro da loucura, do inassimilável, do heterogêneo. Para Bataille tal concepção estaria ausente nos surrealistas, como ficava claro em seu uso de Sade. O surrealismo colocou entre parênteses a potencialidade ética e política presente na forma ultrajante de uma transgressão literária expressa por Sade, na valorização de toda a experiência negativa. Essa força transgressora que Bataille via na obra do marquês era inconciliável com o mero valor de uso vulgar, filtrado, imunizado, domesticado – e demasiado rápido – que os surrealistas veiculavam de Sade (Di Marco, 2005, p.139).



Capa de *Documents*, nº1, ano 2, 1930.

*

1.2.2. A ambiguidade do “primitivo”: da “fantasia primitivista” à potência do encontro com o *outro*

Talvez seja necessário aqui fazer uma breve interrupção, ou um breve *intermezzo*, para tematizar a noção de “primitivo”, de modo a preparar a

discussão subsequente e, também, evitar qualquer impressão etnocêntrica a respeito dessa noção, além daquela que possa estar latente nos movimentos artísticos analisados. É necessário ter em mente que muitas das percepções do *outro* que os movimentos artísticos do século XIX e início do século XX veiculam estão crivadas por algum evolucionismo de valores etnocêntricos, sociocêntricos e eurocêntricos, articulados a partir de decalques da alteridade. O preconceito mais comum é a equiparação das figuras do primitivo, da criança e do louco como figuras diferentes de “nós”⁴⁹, mas também inferiores, por estarem trancafiados em um estágio evolutivo que já atravessamos, mesmo quando somos seus contemporâneos⁵⁰. Assim, trata-se aqui de evitar esse tipo de abordagem, e denunciar quando ela aparece nos artistas e nos críticos. É importante também esclarecer as formas como se lê “primitivo” nos textos que fundamentam essa pesquisa.

No caso de Cardinal (1972), o primitivo parece ser um valor ético e estético mais do que uma categoria antropológica ou etnológica com conotação evolucionista. Assim, essa noção não é temporal ou evolutiva, mas “transversal” e talvez sincrônica – estaria presente nos diversos tempos, como recurso estético possível. Trata-se, para o autor, de uma forma de designar a criação em estado nascente, onde emerge o novo, antes da captura pelos formatos e limites que imperam e constituem a cultura. Para Cardinal, “primitive” parece estar em oposição à rede complexa de mediações,

⁴⁹ Frédéric Rognon (1991) apresenta a ideia de primitivo como uma espécie de continuação do que o Ocidente atribui à alteridade, através dos diferentes rostos que assume o *outro*: a mulher, o louco e o primitivo. Segundo o autor: “A referência continuava a ser uma das alteridades que já conhecíamos no seio do nosso universo cultural: a mulher, a criança ou o louco. As sociedades primitivas nunca provocaram interesse como tais, mas sempre em conformidade com as figuras clássicas da alteridade. Os problemas que essas sociedades colocam (...) são de fato internos aos debates que conduzimos sobre nós mesmos, nossas origens e nosso porvir” (1991, p.28).

⁵⁰ Segundo F. Rognon, a imagem clássica e preconceituosa que herdamos sobre as sociedades primitivas “se perde na mais antiga tradição ocidental do discurso sobre a alteridade e a normalidade. Imagem, em todo caso, entremeada de juízos de valor: as sociedades primitivas definem-se, antes de tudo, em oposição a nós, por seu inacabamento, suas insuficiências...” (1991, p.18). Outro traço do racismo e do etnocentrismo que a visão evolucionista veicula seria Ainda: “Se há tribos bloqueadas no limiar na evolução, é porque são fundamentalmente incapazes de sair por si próprias da rudeza das primeiras épocas. São tribos que vegetam em um estádio há muito tempo superado da humanidade, sua fase original, em uma palavra, sua infância. Pois são povos-crianças...” (1991, p.18). Ainda, segundo esse preconceito eurocêntrico: “nosso presente é o porvir dos povos-crianças; temos, portanto, o dever de arrancá-los de sua estagnação para conduzi-los à maturidade. O evolucionismo apresentava-se assim a uma fiança científica para a ideologia do ‘fardo do homem branco’” (Rognon, 1991, p.19).

distinções, e processos de inculcamento de valores e formas de experiência que formatam a cultura. Por exemplo, uma noção primitiva de arte poderia levar ao desaparecimento do artista enquanto figura cultural, ou ainda à extinção de seu envolvimento na criação artística. Para Cardinal, o “*genuinely primitive*” seria algo que emerge do domínio caótico da indiferenciação, “*being released at near-instinctual or primary level of creation*” (1972, p.13). Desse modo, o conceito de arte que Cardinal parece estar tentando liberar em seu trabalho, bem como a experiência que solicita de seu leitor, não pode estar vinculado ao primitivo como depreciação do outro cultural.

O antropólogo Robert Layton (2001), em seu livro *A antropologia da arte*, também realiza uma reflexão sobre a noção de “primitivo”, e aponta motivos pelos quais não utiliza, em seu estudo, a palavra “arte primitiva”. Para o autor, “a dificuldade essencial está em que o uso do termo ‘primitivo’ a respeito de sociedades recentes e de pequena escala implica que as origens e o primevo da arte possam ser avaliados no âmbito das culturas modernas” (2001, p.9). Layton sugere que utilizar o termo “primitivo” para produções de culturas contemporâneas (como a dos aborígenes africanos ou dos boximanes africanos) seria um equívoco. Além disso, para ele, mesmo a arte pré-histórica (isto é, não pertencente a culturas contemporâneas), de Altamira ou Lascaux, já estaria muito longe das “origens” e do “primevo” do homem, constituindo-se fruto de um desenvolvimento relativamente recente, mesmo que adotássemos uma perspectiva evolucionista, do ponto de vista história da espécie. Segundo o autor:

Se a estimativa mais parcimoniosa calculava e, cerca de 40000 anos a origem das sociedades humanas, quando surgiu o *Homo sapiens*, então (...) as sociedades caçadoras e coletoras, longe de representarem os passos iniciais, constituem 75 por cento de todo o desenvolvimento humano. Os artistas caçadores-coletores do Magdalenense que pintaram em Altamira e Lascaux há 15000 anos já estavam muito distantes, tanto das origens humanas como das mais antigas formas sobreviventes da expressão visual (Layton, 2001, p.10).

Além disso, outro problema da ideia de “arte primitiva” é o agrupamento homogeneizador que opera sobre a multiplicidade de expressões artísticas de origem e características diferentes, pelo fato de não serem europeias. Isso fica muito claro na confusão da arte africana e da arte oceânica sob o rótulo de “arte negra” na virada do século XIX para o XX. Seria a tendência dos

européus em “assimilar as tradições artísticas, diversas e independentes, de outras culturas, em um esquema monolítico de evolução e difusão, tendo por substrato suas próprias experiências” (2001, p.11), como se fosse possível agrupar seja as artes pré-históricas, seja as artes contemporâneas de outras culturas como anteriores no tempo por estarem distanciadas no espaço. Segundo Layton:

A arte pré-histórica da Europa Ocidental abarca por si só um vasto período, representando o Magdalenense a obra de uma cultura ativa dez mil anos após as primeiras representações pictóricas sobreviventes de homens e animais, na Europa (...). As modernas culturas caçadoras-coletoras, excetuadas as culturas pastoris e agrícolas que a antropologia também estuda, estão comparativamente tanto mais distantes no tempo das origens da sociedade humana como afastadas no espaço da Europa Ocidental (2001, p.11).

Assim, para Layton, as tradições da arte contemporânea⁵¹ de sociedades diferentes da nossa mostram uma ampla diversidade de formas totalmente afastadas das suas origens, longe de serem “fósseis vivos”. Segundo o autor, a expressão “arte primitiva” só poderia ser usada acerca das culturas recentes “como uma daquelas figuras de linguagem que conjugam opostos para obter um efeito dramático” (2001, p.11). Isso porque, “qualquer comunidade que possua uma tradição de expressão artística não deixa de ter um certo refinamento na sua própria cultura” (p.11). Nesse sentido, cada forma cultural de expressão artística, teria em seu próprio universo, e em si mesma, os parâmetros e valores de sua avaliação e de sua perfeição. O exame das tentativas de dar um significado preciso ao termo “primitivo”, aplicado “à arte recente e exótica” levaria à conclusão de que “o termo sobreviveu à própria utilidade” (Layton, 2001, p.12), agrupando coisas radicalmente diferentes e cuja relação é, na verdade, muito menos evidente do que poderia parecer ao olhar etnocêntrico: a arte pré-histórica e a arte recente de sociedades não ocidentais. Essas recentes tradições artísticas são tão diversas entre si quanto o são das tradições ocidentais.

⁵¹ Destaco aqui o uso *relativista* e abrangente que Layton faz da noção de arte contemporânea: tudo que pertence ao tempo, o que é contemporâneo, o que se faz no presente – não importa como, nem onde.

Mesmo na pré-história europeia seria possível registrar e verificar milhares de influências que afetaram a atividade cultural, de modo que seria “perfeitamente inútil” buscar “melhoramentos de ruptura na competência e na expressão artísticas relativamente a muitos milhares de anos” (Layton, 2001, p.11). De modo que, mesmo na avaliação de uma possível história da arte pré-histórica, seria impossível aplicar uma perspectiva evolucionista sem incorrer em erro.

*

Uma das respostas à pergunta por como poderia ser a arte para além da configuração que assumiu na história e na sociedade ocidental, foi dada, assim, por uma busca: por um lado a busca da evasão – mas de uma evasão ativa, marcada por uma atitude de insubordinação social, cultural e política, isto é, uma atitude revolucionária, a partir da qual o artista se alia com os *outros* –; por outro lado, a busca pelo “primitivo”. É nessa busca que se colocou a relação da arte com o *exterior*, em primeiro lugar, de si mesma. Isto é, o exterior da produção artística oficial e dominante, marcada por categorias de uma cultura opressiva⁵², sedimentada e repetitiva, e também por estruturas determinadas de produção, apreciação, circulação e consumo. Estruturas essas intimamente vinculadas à afirmação do capitalismo, suas dinâmicas e valores, e também aos privilégios de uma classe. Nesse sentido, deu-se início a uma busca por formas estéticas de outros setores da sociedade, por possíveis artistas socialmente marginais ou obscuros, excluídos dos circuitos e lugares tradicionais e consagrados de arte. Artistas ingênuos, sem treinamento, artesãos populares, crianças, internos e reclusos. No contexto brasileiro, Mario Pedrosa agrupou essa potência estética que atravessa essas produções,

⁵² Registro aqui que essa crítica parece estar ligada a uma certa ideia de cultura que seria polêmica entre os antropólogos, por ser menos abrangente, e talvez mais “sociológica” do que antropológica. Ou seja, uma ideia vinculada a um certo inculcamento, cultivo, distinção de um grupo, ou hegemonia cultural realizada a partir de uma classe e de uma esfera de produção cultural com dinâmicas e códigos específicos.

situando-as num plano artístico e remontando a uma forma mais fundamental de arte, que nominou “arte virgem”.

Em segundo lugar, essa colocação em relação da arte com o seu *exterior*, com aquilo que lhe é outro, estranho ou heterogêneo, significou a busca de alternativas não ocidentais, no universo de outros grupos sociais e culturais, nativos do território sob o jugo colonial europeu. A busca por outras imagens e experiências apresentou novos horizontes e questões estéticas para a arte ocidental. Seja através de artefatos trazidos de terras distantes e exóticas, seja através das descrições dos etnógrafos sobre rituais e práticas mágicas e outras formas culturais, as figuras do outro inspiram a fantasia do artista ocidental preocupado em negar os valores de sua cultura e a ordem socioeconômica vigente. Por vezes situando o outro de forma mítica, como oposição exemplar a tudo o que se queria negar e derrotar na configuração da sociedade ocidental⁵³. Nesse sentido, nenhuma figura mais exemplar que o “selvagem” ou o “primitivo”. O fascínio pela alteridade foi autêntico e profundo sobre a arte moderna, e sobre todo um universo cultural de contestação do *mesmo*. Entretanto, apesar da autenticidade e da força desse fascínio – apesar da autenticidade da evasão de alguns artistas e poetas, como Rimbaud e Gauguin, bem como da consistência política da crítica do mesmo –, e, por vezes, do compromisso com o outro, esse fascínio tornou-se vítima daquilo que Foster (2005) nomeou como “fantasia primitivista”, bem como de um muito

⁵³ Essa visão do outro como mítico e exemplar em relação a nós mesmos, carregando projeções daquilo que contraria aquilo que na sociedade ocidental deve ser combatido e negado, é apresentado por Rognon através da ideia de “selvagem-álibi”, isto é, do outro que carrega em si todas as nossas próprias utopias. Segundo o autor: “é estreita a passagem que conduz do monólogo sobre o selvagem-álibi a uma real abertura à alteridade” (1991, p.15). Para, Rognon essa projeção ocidental do “selvagem-álibi” chegaria a ser uma forma de etnocentrismo: “Entretanto, o etnocentrismo não se confunde com a assimilação do outro e de seu futuro a quem o vê e ao próprio presente de quem o vê. É possível manter a alteridade, até radicalizá-la e glorificar o outro. Não se trata mais de desprezo do outro, mas de ódio de si (1991, p.24). Ou ainda: “As sociedades não-ocidentais existem efetivamente (...). Mas a posição que ocupam em nosso próprio imaginário, cujas expressões que as designam são reveladoras, aparenta-se a um mito fabricado a partir de nossos materiais culturais: pura construção intelectual, *a priori*, (...) forjada antes mesmo da experiência do contato, e que determinou em seguida todas as observações e todos os discursos mantidos sobre essa alteridade” (p.28). Acredito que a posição de Rognon seja, talvez, demasiado generalizadora, perdendo de vista a potência transformadora do encontro com a alteridade. Encontro esse que pode colapsar nossas categorias de interpretação, nosso universo perceptivo, nossos valores e nossa certeza de nós mesmos. Mesmo que existam múltiplos preconceitos, decalques e imagens fixadas sobre os *outros*, acredito que o encontro efetivo com esses *outros*, pode quebrar essas imagens e transformar nosso imaginário.

eurocêntrico culto do exótico. Idealizações estereotipadas faziam o europeu encontrar no outro – um outro mítico, cujas feições poderiam remeter à figura do “bom selvagem” – as respostas para suas questões fundamentais. Trata-se do que Franco Rella, em sua crítica ao pós-estruturalismo retomada por Hal Foster, apontou como “idealização do outro como negação do igual”.

Sobre essa representação mítica do outro, escreve Diana Klinger:

Durante a Idade Média o homem selvagem representava aquele que estava livre do controle social, nele os impulsos libidinosos predominavam, alguém que perdia a razão e pecava contra Deus. Mas na sua loucura, não sabia que pecava e isso o impregnava de certa inocência e o fazia objeto de certa inveja, o que desembocaria na identificação do selvagem como o ideal do homem livre (2012, p.65).

Continua a autora:

No século XIV (...) sustenta-se a crença numa suposta idade de ouro perdida, na qual o selvagem passa a ser visto como “nobre selvagem” (...). A ideia se fortalece no Renascimento com as viagens de descobrimento que realimentam essas fantasias na Europa, de Thomas More a Montaigne. A psicanálise, o modernismo, o surrealismo e a antropologia assumiram, de diferentes formas, essas fantasias (2012, p.65)

Além disso, não se pode deixar de dizer que o “romantismo do outro”, como chama Klinger, está vinculado a uma espécie de retorno do reprimido, ou melhor, de um acerto de contas da cultura europeia e ocidental consigo mesma, com as práticas violentas e usurpadoras – por vezes *etnocidas*, para usar a expressão discutida por Clastres⁵⁴ – colocadas em cena durante o

⁵⁴ O antropólogo francês Pierre Clastres, autor de *A sociedade contra o Estado* (2003) e *Arqueologia da violência* (2011), afirma, nessa última obra (Capítulo 4, p.75-87), que toda sociedade é etnocêntrica, mas somente a sociedade ocidental é etnocida. Para Clastres, a civilização ocidental é etnocida no interior dela mesma (2011, p.82), e somente a partir disso pode sê-lo em relação aos outros, em relação a outras formações culturais. O exemplo que Clastres dá é a afirmação da língua francesa a partir da consolidação do Estado e da escola estatal na III República, que teria levado a destruição de outras culturas e formas políticas particulares presentes no território do hexágono, bem como das línguas, principalmente do sul da França: “A francização estava completa, o etnocídio consumado: línguas tradicionais enxotadas como dialetos de indivíduos atrasados, vida aldeã rebaixada à condição de espetáculo folclórico...” (p.84). O etnocídio seria uma forma perversa de otimismo a partir do qual se reduz a multiplicidade e a (má) diferença dos modos de vida e pensamento, das culturas, à unidade de uma cultura tida como superior. Ele é paralelo ao genocídio, que é uma forma perversa de pessimismo, visando diferentemente do etnocídio que busca uma integração pelo apagamento da diferença, um aniquilamento físico do diferente, impossível de ser integrado na ordem superior que com ele se confronta (p.79). Segundo Clastres: “O etnocida (...) admite a relatividade do mal na diferença: os outros são maus, mas pode-se melhorá-los obrigando-os a se transformar até que se tornem, se possível, idênticos ao modelo (...) que

processo colonial. Seria possível vislumbrar esse esforço autocrítico, e essa busca pela recuperação da voz e das práticas do outro, uma espécie de nostalgia de algo já irrecuperável ou remorso por atrocidades já irreparáveis. Segundo Klinger:

O “romantismo do outro” é também parte da consciência pesada europeia. De fato, a antropologia é herdeira de uma tradição de pensamento político no qual, desde o século XVIII, o Outro serve para a crítica da sociedade europeia e seus grandes temas: liberdade, igualdade e fraternidade. “Produto de uma civilização culpada, a aparição do antropólogo está ligada ao Ocidente colonizador e seus remorsos” (Borie) e, como dirá Lévi-Strauss, “sua existência mesma é incompreensível senão como tentativa de redenção” (Klinger, 2012, p.65).

Entretanto, ainda que alguns autores enfatizem essa “fantasia primitivista” ou esse “romantismo do outro”, não se pode assim reduzir o fascínio da alteridade na afirmação da arte moderna e da antropologia e, posteriormente, da valorização de uma série de *outras* vozes e práticas, como a arte dos loucos, das crianças, dos prisioneiros, ou ainda de grupos sociais, como os índios e populações tradicionais, os habitantes da periferia urbana, entre outros. Certamente é necessário criticar a dimensão da cristalização do exótico e a perpetuação da visão etnocêntrica e eurocêntrica nesses movimentos estéticos e culturais. É possível criticar a apropriação das práticas dos *outros* como arte, pois eles muitas vezes não dispõem desse conceito no universo nativo, sendo eminentemente ocidental – e por vezes não desvinculada de traços neocolonialistas – a operação de assim nomear essas práticas e de levá-las para os locais de exposição e circulação artísticas⁵⁵.

lhes é imposto. A negação etnocida do Outro conduz a uma identificação a si” (p.79). “O mal dessa diferença pode ser atenuado ou mesmo abolido” (p.80). É interessante notar que, para Clastres, o fato de a cultura ocidental ser, além de etnocêntrica, etnocida está vinculada a uma característica específica: o Estado. Nesse sentido, “sociedades primitivas podem ser etnocêntricas sem ser etnocidas: são sociedades sem Estado” (p.83). Em relação a isso, escreve Clastres: “A violência etnocida, como negação da diferença, pertence claramente à essência do Estado (...): toda organização estatal é etnocida, o etnocídio é o modo normal de existência do Estado” (2011, p.85).

⁵⁵ Esse roubo ou rapto de produções de populações sujeitas ao domínio colonial europeu para museus e instituições culturais ocidentais é descrito detalhadamente e em primeira pessoa por Michel Leiris, em *A África fantasma* (2007). Essas descrições são recorrentes ao longo de todo o livro: entre os *dogon*, Leiris e seus companheiros da missão Dakar-Djibuti, adentram em grutas e ambientes sagrados para roubar máscaras e estátuas - “envolvemos o objeto santo com a lona e saímos como ladrões” (2007, p.142); furto de objetos sagrados reaparece na sequência (p.144), onde Leiris afirma – talvez contrariando a ideia de que estaria procedendo assim por atitude colonialista – “o que me impele é a ideia de profanação” (p.145). Ainda: “os

Entretanto, não se pode perder de vista a potência transformadora – do ponto de vista ético, político, social, subjetivo e estético – do encontro com o outro, sua expressão, seus objetos, sua voz e suas práticas. Ignorar esse aspecto seria perder de vista uma dimensão definidora de nós mesmos, mas também toda a força irredutível do encontro com a alteridade, que talvez figuras como Blanchot e Lévinas tenham dado expressão máxima, livrando, em suas filosofias, o outro de qualquer decalque ou projeção violenta do mesmo.

De Micheli, dá uma resposta possível às críticas levantadas, principalmente em relação a uma fantasia primitivista calcada na ideia do “bom selvagem”. Se o autor é capaz de localizar a importância estética do “mito do selvagem” para a arte moderna e para formação das vanguardas, ele também faz algumas ressalvas e aprofundamentos que desconstruem a crítica rasa da valorização do outro, chegando mesmo a instrumentalizar-nos para dela exorcizar a persistência de mitologias opressoras ocidentais. Além disso, é necessário acolher a crítica da “fantasia primitivista”, mas sem deixar que se

raptos continuam, e também as investigações. Santuários e furnas onde são jogadas as máscaras são sistematicamente explorados” (p.195). Por vezes esses furtos tomam a feição de uma troca comercial – entretanto, do lado dos europeus se estabelece uma relação de força e constrangimento que impede que os nativos neguem a possibilidade de negociar seus objetos. Também na Etiópia (Abissínia), Leiris e seus colegas adentram igrejas e outros locais para se apropriar de objetos. Em uma dessas igrejas, os europeus substituem as pinturas originais (que serão levadas pela missão) por cópias feitas por Griaule e seus companheiros (há entre eles um pintor, Roux: “Em um dia, Roux pintou uma crucificação, no mais puro estilo abissínio. Iremos oferecê-la a uma igreja, tencionando obter em troca um afresco”, p.427). Leiris traz inclusive uma imagem fotográfica (2007, p.444) na qual “Griaule, Lutten e Roux pintam profetas bíblicos (...) e santos etíopes (...)” em uma “tela destinada a substituir as antigas pinturas da igreja Antonios”. Relata Leiris: “Mas a situação local não é muito promissora, parece que ontem todos os acessos da cidade estavam vigiados para não nos deixar passar. Não se trata somente do caso dos escravos. Suspeitam que levamos em nossos caixotes grande quantidade de *tabot* (tábua sagrada de altar). As velhas pinturas de Antonios, que cortamos para poder transportá-las, nos acusam de retalhá-las...” (2007, p.601); “De manhã bem cedo, ouve-se uma crepitação no quarto de Larget. Parecia que, por detrás da porta fechada, ele fazia uma fogueira para se esquentar. Mas Roux, que guarda a porta, me diz o que está se passando: destruição da tábua de altar de que somos de roubar ou mandar roubar, objeto cuja descoberta poderia levar, nem mais nem menos, a um massacre (...). Metodicamente, Griaule e Roux empacotam as pinturas de Antonios. Somente uma parte será exibida aos agentes da alfândega. O resto é enrolado, protegido com papel e embalado em peles. Os pacotes não serão muito diferentes dos fardos de *abou gédid* que as caravanas transportam” (2007, p.606). Os relatos mais intensos, detalhados e escancarados de roubo se passam, entretanto, durante a estadia entre os *dogon*, na primeira parte do livro. A adesão total de Leiris em relação a esses roubos, às vezes mediados por uma farsa, bem como as descrições do autor são crivados de uma ironia, um distanciamento e um desprezo pelo outro, que só podem caracterizar sua atitude como colonialista e etnocêntrica. Apesar de seu envolvimento comprometedor, as descrições de Leiris são tão honestas que acabam por desmascarar e denunciar uma situação muito mais ampla e recorrente do saque dos europeus em relação ao patrimônio cultural dos povos sob jugo colonial.

perca a importância efetiva do outro e do encontro com a alteridade. Isso porque, muitas vezes, sob o pretexto da autocrítica da projeção ocidental sobre os outros, o que se veicula é uma tentativa de reconstruir uma apologia autoritária e reacionária do mesmo, e dos compromissos opressores, etnocêntricos e etnocidas que ela supõe. Por isso, é interessante desmentir a generalidade, por exemplo, da preocupação ético-estética com o outro como estando associada ao mito do bom selvagem. A valorização do que difere não necessariamente precisa acolher em si as mitologias ocidentais da dominação, ou o culto preconceituoso do exótico. O encontro com o outro não foi um fracasso a partir do qual só restaria a afirmação celebratória do mesmo, do normal, e do homem branco ocidental, pelo contrário. Retomemos o argumento do autor que estabelece algumas distinções entre a valorização do selvagem a partir de 1870 e o mito do “bom selvagem”. Primeiramente, ele retoma a ideia de “homem natural” como fundamentando a filosofia política de Rousseau e da Revolução Francesa:

O mito do selvagem, especialmente na cultura francesa, não era na verdade novo. Todo o século XVIII está impregnado dele. No iluminismo, o conceito de selvagem era um conceito ativo, voltado contra as injunções da sociedade feudal, contra os preconceitos da moral corrente, enfim, contra tudo o que tentava deformar a livre e natural espontaneidade do homem. O *homem natural* de Rousseau é a concretização do mito do bom selvagem numa ideologia política. Durante a Revolução Francesa, o Estado que Rousseau sonhava realizou-se na própria constituição revolucionária. Em 14 de julho de 1790, no Campo de Marte, depois da proclamação dos Direitos do homem, uma deputação do gênero humano, integrada inclusive por um negro, participara da grande festa, e, quatro anos mais tarde, em 17 de fevereiro de 1794, um “selvagem”, um negro de São Domingos, que já usufruía dos mesmos direitos de um parisiense, interviu na Assembleia Legislativa (...). Pouco depois, o Presidente declarava: “Em nome da Revolução Francesa decretamos abolida a escravidão em todos os territórios da França, em todas as suas colônias, para a eternidade dos tempos” (2004, p.42).

Segundo o autor, entretanto, não é mais com o esse espírito político que se olha para a vida dos selvagens. O mito do bom selvagem não é mais capaz de salvar ou regenerar a sociedade ocidental, fazendo-a retornar para fundamentos que também são os seus, como a liberdade e a igualdade. Afirma De Micheli:

O mito do bom selvagem já não é um argumento a ser utilizado para modificar uma sociedade e dar-lhe um fundamento livre e natural. A sociedade aparece, desde então, irremediavelmente perdida e o mito do bom selvagem torna-se tão-somente um veículo para evadir-se

dela. Do *mito convergente* para a realidade social a fim de modificá-la, torna-se *mito divergente* dessa realidade para encontrar, fora dela, fora da sua brutalidade, uma felicidade incontaminada (...). Para uns, todavia, esse mito resolve-se somente num pitoresco exotismo (...). Para outros, em uma extrema e real tentativa de salvação (...). Entre outras coisas, é preciso também acrescentar que justamente depois de 1870 a França, a essa altura já bem afastada das premissas ideias da grande Revolução, estava reconstruindo seu império colonial, que se desfizera com a queda de Napoleão. A partir desse fato tem início toda uma fácil e equívoca produção artística dedicada ao exotismo. No entanto, não é dessa produção “oficial” que vale a pena se ocupar (2004, p.42-43).

O que fica claro nos trechos de De Micheli é que por trás da ideia de selvagem e sua importância para o imaginário ocidental se esgueiram diversas ideias e ideais, bem como posturas e atitudes estéticas e políticas que são, por sua vez, irreduzíveis entre si. Logo, é somente com um sentido simplificador e reducionista que podemos equiparar todas elas, em diferentes tempos e lugares, com seus diferentes conceitos e obras, ontem e hoje, a uma mesma “fantasia primitivista”, como fazem Franco Rella e Hal Foster (2005). Como pensar na utilização do exótico como apologia do poder e do nacionalismo por Marinetti, na valorização do selvagem por Gauguin, na atenção formal dos cubistas para com a escultura africana, no fascínio transgressor pelo heterogêneo do *Collège de Sociologie* de Georges Bataille, na noção de *diferença* em Deleuze, de *fora* em Foucault, ou mesmo na noção de *bruto* ou *arte bruta* em Dubuffet, como faces diferentes de um mesmo preconceito, de uma mesma projeção, de uma mesma fantasia? Somente sob o signo de uma enorme e equivocada simplificação seria possível fazer tal redução. E, mais do que isso, somente sob uma muito duvidosa intenção política. Cabe perguntar quais compromissos se esgueiram nessa simplificação? Com que forças e processos históricos e sociais se alia quem argumenta a partir dessa redução?

Segundo a visão historiográfica de De Micheli, como podemos apreender do trecho citado acima, a partir do abandono do *mito convergente* do bom selvagem, seria possível distinguir pelo menos três posições em relação à alteridade no período que o autor analisa, nem todas sujeitas às mesmas críticas. A posição da evasão crítica, pautada em negar a sociedade ocidental, na qual o sujeito busca sua salvação na recusa ativa da “sociedade criminosa” da qual provém – para usar uma expressão de Gauguin – e do aliar-se com o outro, *fora* das relações que quer recusar. Por outro lado, há também posição

que se situa numa espécie de exaltação poética do exótico e do pitoresco, pautada num vago elogio literário da viagem, que De Micheli vê em Mallarmé. A terceira posição seria a expressão “oficial” do exótico, na forma de uma apresentação espetacular daquilo que se conquistou e dominou, posição próxima ao decadentismo, que irá afirmar, a partir da apresentação do exótico, os atributos da raça, da nação, do mesmo, misturados a uma morbidez dramática e cerebral.

Sem dúvida, Foster (2005) tem grande força em sua crítica à “fantasia primitivista”. Pois, se por um lado, a arte, as práticas e os modos de ser do outro, podem servir de perspectiva e ponto de vista crítico sobre o que nossas práticas e instituições repressivas e “intoleráveis”; por outro lado, corremos o risco de transformar esse outro numa imagem fixa, num decalque pálido daquilo que realmente é, até o ponto de atender nossas inquietações com relação a nós mesmos. Assim, de fato, cristalizaríamos o outro num “exterior”, correndo o risco de encontrar nele a pureza e a verdade, ou ainda os valores que nós mesmos projetamos – no *exterior* – como forma de assegurar um lugar não contaminado a partir de onde podemos fazer a crítica de nós mesmos, através de valores que lá encontramos, mas que, no entanto, ainda são os nossos. Desse modo, é necessário lembrar dessa crítica, mas também ter presente uma ressalva em relação a ela, a saber a distinção e os riscos de confusão entre o *encontro com a alteridade* e a *imagem fixa do outro*. Nesse sentido, é interessante retomar a distinção que Foucault faz seu texto sobre Ludwig Binswanger entre *imagem* e *imaginação*. Trata-se da introdução escrita em 1954 ao texto *Traum und Existenz* de Binswanger (2012), em Foucault lança as bases daquilo que afirma ser uma *antropologia do imaginário*.

Nesse texto, Foucault traça uma distinção fundamental entre o imaginário ou *imaginação* - isto é, o processo vivo e dinâmico de imaginação, onirismo e devaneio – e a *imagem* – cristalização e decalque, captura de um momento desse processo. A imaginação seria então o contrário da estagnação ou da fixação em uma imagem, ela seria uma espécie de fluxo, de jogo. As imagens, por sua vez, são o contrário dela, e para que imagine a imaginação deve arrancar-se das fixações em imagens, sob risco de alienar-se nelas (Foucault, 2010, p.131). Pois, a imagem é um resultado, uma espécie de

enrijecimento, de congelamento, de queda de velocidade do processo imaginativo. A imagem “não se oferece no momento em que culmina a imaginação, mas no momento em que se altera” e, assim sendo, “ter uma imagem é (...) recusar-se a imaginar...” (idem, p.127); ou ainda: “a imagem constitui uma astúcia da consciência para não mais imaginar” (p.128). A imagem é sempre um produto, um termo, uma captura, uma cristalização do movimento da imaginação. É por isso que, segundo Foucault, “o valor de uma imaginação poética se mede pela potência de destruição interna da imagem” (idem, p.129).

Assim, considerando essa distinção feita por Foucault, podemos extrair algumas possibilidades sobre nossa relação com o outro, criticando sua cristalização numa imagem do exótico, com atributos ou predicados dados e fixos. A potência do encontro com o outro não está em ter dele (ou desse encontro) uma imagem. Pois, seguindo as ideias de Foucault, ter uma imagem seria alienar-se desse encontro. É preciso, assim, passar de uma dita “fantasia primitivista” ao reconhecimento da potência do encontro com o outro. Trata-se, levando em conta a distinção de Foucault, de produzir encontros que destruam e colapsem as *imagens* já formuladas, em nome da reativação do processo de imaginação. Trata-se de produzir encontros capazes de engendrar processos compartilhados e coletivos de *imaginação*, e não obter *imagens*.

*

Intermezzo: o nascimento do asilo, a expressão e a arte dos “loucos”

João Frazye-Pereira (1995) aponta o gradual processo histórico de valorização de expressões artísticas marginais – especialmente a dos loucos – como acompanhando a transição, descrita por Michel Foucault, do período da Grande Internação da Idade Clássica para o do nascimento do Asilo na Modernidade⁵⁶. Segundo Foucault, a característica institucional própria da

⁵⁶ Dediquei longos trechos de minha dissertação em filosofia (2012), sobre a *História da loucura* de Foucault, a essa passagem, formulando inclusive algumas hipóteses a sobre o tema, em relação com processos históricos descritos em outras obras de Foucault. Convido o

maneira como a Idade Clássica tratou o louco foi a *internação*. Essa prática atingiu dimensões jamais vistas anteriormente na história, encontrando um vago precedente somente na segregação dos leprosos, que lançou os parâmetros dessa experiência. A internação classicista foi uma prática repressiva, de um poder negativo, vinculado ao silenciamento, à exclusão, à proscrição de um conjunto de atores sociais. Foi nos Hospitais Gerais da Idade Clássica que as vozes e testemunhos dos loucos (e também dos demais “insensatos” com os quais eram agrupados) foram calados, até serem definitivamente perdidos. Foi nas masmorras dos insensatos, espécies de prisões, de reclusão punitiva e mortificadora, que a linguagem comum antes existente entre razão e desrazão foi finalmente perdida. E foi através da contenção de gestos, movimentos, falas e formas de expressão que a Idade Clássica tentou reduzir a loucura àquilo que ela teoricamente já havia se tornado – *não ser*.

Na captura histórica da loucura, realizada na Idade Clássica, vemos a permanência de uma estrutura de poder, cujos rudimentos, e, em cujo solo, a experiência moderna se enraizará. Não se trata somente do gesto que expulsa, como era, na Renascença, aquele da nau dos loucos, que circula pela água, ela própria uma figura fantasmagórica onde a ambiguidade une a imagem heterotópica do navio em seu trajeto livre⁵⁷ e a impossibilidade de atracar em qualquer porto, que faz do louco o “prisioneiro da passagem”. Trata-se do gesto que segrega e, ao mesmo tempo, enclausura o insensato no interior e na imanência do espaço social:

De fato ele [o louco] continua a vagar, porém não mais no caminho de uma estranha peregrinação: ele perturba a ordem do espaço social. Despojada dos direitos da miséria e de sua glória, a loucura, com a pobreza e a ociosidade, doravante surge, de modo seco, na dialética imanente dos Estados (Foucault, 2005a, p.63).

leitor a consultar esse trabalho, dado que no presente texto utilizarei somente alguns aspectos da abordagem que já realizei a respeito dessa transição histórica, isto é, comentarei apenas de modo panorâmico essa passagem para fins de explicação da mudança de atitude da sociedade moderna em relação à expressão e à palavra dos loucos.

⁵⁷ No texto “Outros espaços” (2006a), Foucault fala da importância simbólica da figura do navio, afirmando os perigos de uma civilização onde o navio é substituído pela polícia. Essas análises encontram o percurso expositivo realizado na *História da loucura*, onde o internamento (de feições eminentemente policiais) se dá a partir da erradicação da figura da nau dos loucos.

Se a nau renascentista nos coloca nessa dimensão imaginária e simbólica da exterioridade, desse *fora* no qual o louco está preso (exterior à cidade, à terra firme, à razão), ainda que preso a mais fluida liberdade, a captura operada na Idade Clássica se constitui de maneira diversa. Trata-se de uma percepção do louco como desordem no interior do espaço social, que se tenta racionalizar e ordenar na ação dos Estados. Não é mais uma estranha ameaça do Exterior que circula ameaçando os limites do espaço social. O louco pertence ao nosso mundo. Sua diferença não é mais absoluta e indestrutível, seu lugar não é mais o “avesso do mundo”, sua fala e sua “verdade” não nos ameaçam mais: essa alteridade é metabolizada pela sociedade e pela cultura classicista, no momento em que criam, no seu interior, esses espaços de clausura e reclusão do exterior e de suas ancestrais ameaças. A loucura, assim, não é mais ameaça cósmica ou revelação trágica, mas problema de Estado, de polícia e saneamento:

Se o louco aparecia de modo familiar na paisagem humana da Idade Média, era como vindo de um outro mundo. Agora, ele vai destacar-se sobre um fundo formado por um problema de ‘polícia’, referente à ordem dos indivíduos na cidade. Outrora ele era acolhido porque vinha de outro lugar; agora será excluído porque vem daqui mesmo, e porque seu lugar é entre os pobres, os miseráveis, os vagabundos. A hospitalidade que o acolhe se tornará, num novo equívoco, a medida de saneamento que o põe fora do caminho (2005a, p.63).

Desse modo, percebemos que, apesar de a estrutura de recusa ser constante nos dois períodos – Renascimento e Idade Clássica -, o estatuto de marginalidade e exclusão do louco articulado a práticas concretas se altera, de modo que o confinamento marca uma grande ruptura na percepção⁵⁸. Essa ruptura é manifesta na preocupação com o louco remetendo a uma questão de governo ou *governamentalidade*, ou seja, à pergunta – “como governar os loucos?”. Essa questão diz respeito à imanência do espaço social e sua ordenação, funde dois aspectos. A face religiosa da ordenação e do governo da vida e das consciências, para a qual as prisões são de ordem moral, e o trabalho forçado, da ordem do castigo. E adequação política e autoritária da ordem (social) com a virtude (moral) do cidadão:

Nesse sentido, a ‘internação’ oculta ao mesmo tempo uma metafísica da cidade e uma política da religião (...). A casa de internamento na era clássica configura o símbolo mais denso dessa ‘polícia’ que se

⁵⁸ Cf. Foucault, “O grande internamento”, 2010b.

concebia a si própria como o equivalente civil da religião para a edificação de uma cidade perfeita (2005a, p.77).

Assim, é possível notar o caráter *sui generis* da prática do enclausuramento tal como praticada a partir do século XVII. Ela representa a face visível de uma experiência bem mais ampla, que Foucault localiza também na filosofia, com o pensamento de Descartes. O que tentamos esboçar na dissertação de 2012 foi principalmente o caráter econômico e policial dessa prática institucional, de modo a mostrar como a crítica de Foucault aos saberes médicos e psiquiátricos sobre a doença mental se fundamenta na narrativa dessa prática que aconteceu em territórios muito distantes daqueles da nosografia médica ou das investigações teóricas de uma teoria da doença que se formulou também na Idade Clássica. A função econômica e policial são alheias a qualquer função médica, a qualquer possibilidade terapêutica ou à produção de conhecimento sobre as verdades ou os sintomas que o louco manifesta. A Idade Clássica concebeu o louco como negatividade, como manifestação, no interior do espaço social, de uma ausência em diferentes níveis. Manifestação de *nada* e *não ser*, a loucura foi reprimida, isto é, reduzida - por práticas rigorosas de segregação - a um silêncio que, segundo a percepção classicista, lhe era devido. A internação teria assim o nefasto valor de uma invenção.

Entretanto, se seguirmos a sugestão de Frayze-Pereira (1995), a valorização da expressão dos loucos não pode ter sentido numa sociedade que os considera como *não ser* e busca, a todo custo, através de todas as práticas de violência, reduzi-los ao silêncio. Pelo contrário, tal valorização só pode ter ocorrido a partir de uma mudança de paradigma de tratamento dos loucos, no qual sua voz, sua expressividade volte a ter algum valor, e passe a ser armazenada e registrada. E essa mudança de paradigma foi exatamente dada pelo advento do asilo moderno, a partir do fim da “Grande Internação”.

O asilo se constitui, a partir dos pressupostos da experiência clássica do internamento, como organização ou configuração institucional da *visibilidade* do louco no contexto da reclusão, bem como da disposição dos parâmetros do exercício de sua liberdade em um contexto institucional restrito. Nesse sentido, apesar de o dispositivo institucional do asilo apresentar fortes traços

repressivos, coercitivos e negativos, ele introduz uma inovação em relação ao internamento clássico: um *espaço de liberdade*, no qual o louco exercitará a manifestação, a expressão, a fala, a produção de sintomas, sinais, signos. É a circunscrição de condições e formas de uso da liberdade por parte dos insensatos, libertos de suas correntes, de sua coação física imediata. No interior do círculo que os muros do asilo delineiam, o louco é livre para manifestar e expressar. E deve fazer “bom uso” dessa sua liberdade. Assim, o contexto asilar, ao quebrar com o caráter negativo do internamento, lança novos parâmetros para o poder. Uma vez “livre”, o louco é incitado a usar sua liberdade, seu discurso, sua vontade – entre os muros do asilo. O poder opera então uma função (que reaparecerá na obra de Foucault) de “incitação”⁵⁹.

Ao libertar o louco de suas correntes e tirá-lo das mais violentas formas de aprisionamento e contenção física, o poder o lança em um espaço onde a manifestação confessional de sua interioridade é um imperativo – esse louco deve *dar-se a ver* para um poder que o vigia em sua liberdade, e para um saber que versa sobre suas manifestações, buscando através delas atingir a essência de uma patologia objetiva, bem como alcançar a verdade sobre o homem, através daquela manifestação fundamental e constitutiva desse mesmo homem e seu inconsciente: a loucura⁶⁰.

O que ocorre aqui? O próprio poder torna o louco, em sua livre manifestação, disponível a um saber sobre o homem. Trata-se de um poder que não se exerce negativamente, mas, pelo contrário, por afetos positivos: incitar a falar, a produzir, a agir. A discussão de Foucault sobre o nascimento do asilo não somente mostra esse poder que não reprime, mas incita (evidentemente, no âmbito de um espaço circunscrito, também crivado de aspectos repressivos e coerções), como também apresenta alguns dos efeitos nessa mudança estrutural na forma de exercício do poder. Qual seria o efeito dessa mudança, dessa nova modalidade de poder que se exerce sobre o bom

⁵⁹ Essa ideia será trabalhada em *Vigiar e punir* (1984) - onde Foucault discute a “positividade do poder”, isto é seu caráter produtor de realidades e não somente de negador ou repressor -, e, principalmente, no primeiro volume da *História da sexualidade, a vontade de saber* (1988), onde Foucault contraria aquela que chama de “hipótese repressiva”, mostrando que o poder pode agir “positivamente”, por “incitação” de práticas e discursos, e não somente por repressão e bloqueio ou impedimento dos mesmos.

⁶⁰ As explicações aqui apresentadas sintetizam a leitura do capítulo “O nascimento do asilo” de *História da loucura* (2005a), principalmente a partir de meu trabalho anterior em filosofia (2012).

uso de uma liberdade vigiada no asilo? Que efeito produz? A resposta possível a essas questões seria dada pelo surgimento de um saber médico, que encontra por fim a experiência de longa duração do internamento.

Esse poder, nesse rearranjo institucional, produz as possibilidades de que a loucura se *individualize*: a experiência coerente que, na Idade Clássica, unificava loucos, indigentes, feiticeiros, libertinos, prostitutas, pederastas e toda ordem de “insensatos”, é agora vista pelos expoentes do asilo como confusão e um “escândalo”. Por quê? Certamente, não porque o louco inocente está misturado aos celerados, mas o contrário, porque ele representa um perigo aos recuperáveis. Tal poder produz também as condições concretas de possibilidade de que a loucura e o louco, individualizados, sejam objetivados, isto é, sejam tornados objetos de um *olhar* neutro, positivo, científico de um saber médico agora aproximado às estruturas institucionais de administração dos desviantes. Novo efeito do poder: uma forma de *olhar*. Nos asilos, deve-se constituir uma estrutura que permita armazenar informações sobre os casos individuais, sobre os loucos individualmente, mas também sobre a loucura, em geral. Assim, cria-se uma série de dispositivos que, a partir da expressão do louco, registram minuciosamente seus sinais. Cria-se o “diário do asilo”, a vida do interno passa a ser registrada e documentada em seus detalhes, o que permitirá o aprimoramento de um saber sobre sua doença, mas também permitirá melhor dominá-lo.

Nesse sentido, um novo paradigma de relação com o louco se institui, para o qual é importante que o louco produza manifestações visíveis, disponíveis a um olhar distanciado capaz de catalogá-las, classificá-las, analisá-las. Somente a partir daí que é possível vislumbrar o interesse pela expressão plástica dos esquizofrênicos, a partir da possibilidade de, via signos, sinais e padrões de sua arte ou expressão, melhor conhecer sua doença, melhor controlar e domesticar sua patologia⁶¹.

⁶¹ Mara Weinreb (2009, p.23) comenta a formação desse campo de relação, digamos “médico” e “científico”, entre arte e loucura, citando o exemplo de Fritz Mohr que escreveu uma obra de título “A propósito dos desenhos dos doentes mentais e da possibilidade sua utilização para fins de diagnóstico” (1906). Há uma ambiguidade presente na valorização da produção dos “loucos” nesse sentido: o reconhecimento de sua importância e possível valor estético, por um lado, e, por outro, seu uso como documento de um processo patológico que precisa ser

Nesse sentido, levando adiante a *hermenêutica da suspeita* foucaultiana, devemos ter presente que, mesmo a valorização da arte dos loucos pode não significar um avanço humano na maneira como efetivamente nos relacionamos com eles. Assim como Pinel e Tuke, vistos pela historiografia como humanistas e libertadores dos loucos, são vistos por Foucault como repositores em novos parâmetros da dominação e coerção social sobre os loucos (agora aplicada sobre sua liberdade), também devemos manter uma postura crítica em relação à valorização da arte dos loucos. É importante lembrar que essa valorização surgiu desde dentro da psiquiatria, mesmo que tenha rompido muitas vezes os limites dessa disciplina, como também tenha servido de vetor para a desconstituição de suas estruturas de poder. Ou seja, a valorização da arte dos loucos não pode servir como remédio para os horrores a eles impostos ao longo da história da psiquiatria, ou da história da loucura de modo geral. Não é porque valorizamos sua arte e sua expressão que deixamos de colocar em prática um poder e formas violentas de dominação sobre eles. A arte não pode servir como panaceia, e a referência às práticas artísticas dos loucos não pode remeter diretamente a seu *empoderamento*, ou a práticas de resistência por parte deles. Devemos ter sempre presente o risco de reverência e compromissos normalizadores e asilares cada vez que elogiamos a arte dos loucos no contexto dos hospitais psiquiátricos. Isso não significa ser cético em relação a seu potencial de resistência ou libertação. Significa, tão-somente, que

revelado e conhecido. Essa ambiguidade, por vezes, está presente mesmo nas iniciativas mais heterodoxas e humanistas no contexto da psiquiatria. No Brasil, é possível notá-la em Osório César (responsável pelas oficinas de arte do Juqueri, em São Paulo, bem como pela Escola Livre de Artes Plásticas) e Nise da Silveira. Em Silveira – ainda que trace segundo Fabris (in Frayze-Pereira, 1995) um itinerário do psíquico ao artístico – essa preocupação com o conhecimento do inconsciente não está vinculada à instauração de um poder psiquiátrico (e às técnicas e procedimentos terapêuticos aviltantes a ele vinculados), que ela insistentemente combateu. Entretanto, a ideia da produção de um acervo, de um saber sobre a *psyché*, sobre o inconsciente e suas imagens, sobre o homem e seus símbolos permanece como um dos horizontes, ao lado do clínico, do estético e do artístico do trabalho nos ateliês. Em visita que fiz, em 2011, ao Museu das Imagens do Inconsciente, no Hospital Engenho de Dentro (Rio de Janeiro), foi-me dito que, ao lado da prática artística e da questão clínica, Nise da Silveira considerava a produção dos “clientes” (como ela mesma os chamava) também do ponto de vista “científico”. Entretanto, Nise não optou pela visão estritamente psiquiátrica da produção dos internos como “arte patológica”, que suportaria diagnósticos de um saber psiquiátrico já constituído. Nádia Weber Santos (2005) retoma esse percurso epistemológico pelo qual a arte dos loucos foi vista pelo saber psiquiátrico como índice e expressão de sua patologia, tendo como papel desdobrar e trazer à tona as dinâmicas da doença mental. A autora mostra, também, como Nise da Silveira, partindo do paradigma de Karl Gustav Jung, foi capaz de reconhecer na arte dos internos que acompanhou a marca de saúde da alma, da persistência de uma espécie de propriedade autocurativa – arrisco dizer de *conatus* da *psyché* – de atividade produtiva, em processo de expressão de símbolos humanos.

essa associação não deve ser imediata e nem mesmo natural, se quisermos de fato aliar-nos aos excluídos, isto é, tomar partido dos loucos. Também sua expressão, sua arte, o armazenamento de sua produção, de sua voz, pode servir aos fins do poder disciplinar e do saber médico. Pois, o poder não somente é repressor. Ou seja, o poder pode fazer muito mais do que dizer “não” à expressão dos loucos. Pode, por exemplo, exatamente incitá-la e estimulá-la para seus próprios fins.

Exemplo disso é que a valorização da expressão plástica dos loucos só é possível a partir da afirmação do paradigma asilar moderno. E se os artistas puderam se interessar por essa produção e mesmo afirmá-la como ideal estético ou ponto de vista sobre a arte, isso só foi possível a partir da criação de uma espécie de acervo das produções expressivas dos pacientes psiquiátricos por parte dos médicos, com fins de pesquisa, diagnóstico, controle e conhecimento dos sintomas. É interessante, todavia, lembrar que essa função foi frequentemente subvertida mesmo por praticantes da psiquiatria e, principalmente, pelo interesse estético e de crítica social dos artistas. Conforme Frayze-Pereira:

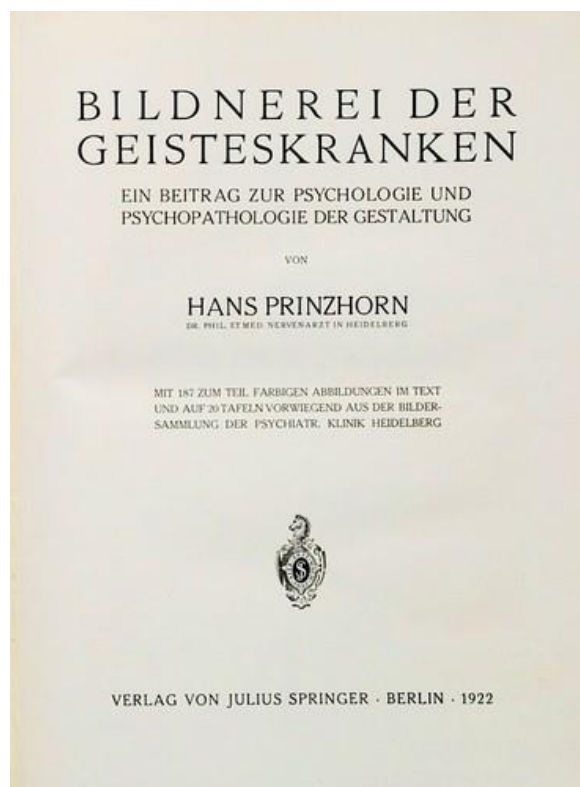
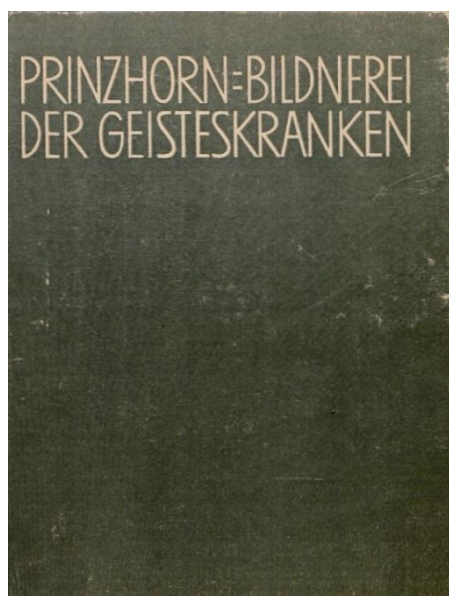
É nesse contexto asilar que as produções plásticas dos pacientes começam a ser recolhidas pelos médicos como material de pesquisa e diagnóstico. E é na década de 20 deste século que o valor estético dessas produções é reconhecido, sobretudo pelos artistas que vieram a ter contato com elas. Entre outros, Max Ernst e Paul Klee, em 1923, chegaram a manifestar sua fascinação diante da estranheza e da espontaneidade dessas criações que eles próprios procuravam atingir, muitas vezes por meios artificiais (1995, p.38).

Assim, por exemplo, Hans Prinzhorn⁶² - psiquiatra que passou a agrupar e colecionar as obras dos pacientes - foi capaz de expressar em seu livro sobre a expressão dos esquizofrênicos um sentimento de *respeito*, que contagiou artistas e estudiosos da arte. Prinzhorn evitou utilizar o termo “arte” em seu livro, enfatizando menos o produto artístico do que o processo psicológico que o forma, com a intenção de colocar o livro fora de um contexto de valoração estética. Entretanto, o potencial estético das obras ali apresentadas fez com que um artista como Hans Bellmer afirmasse que o livro de Prinzhorn, com

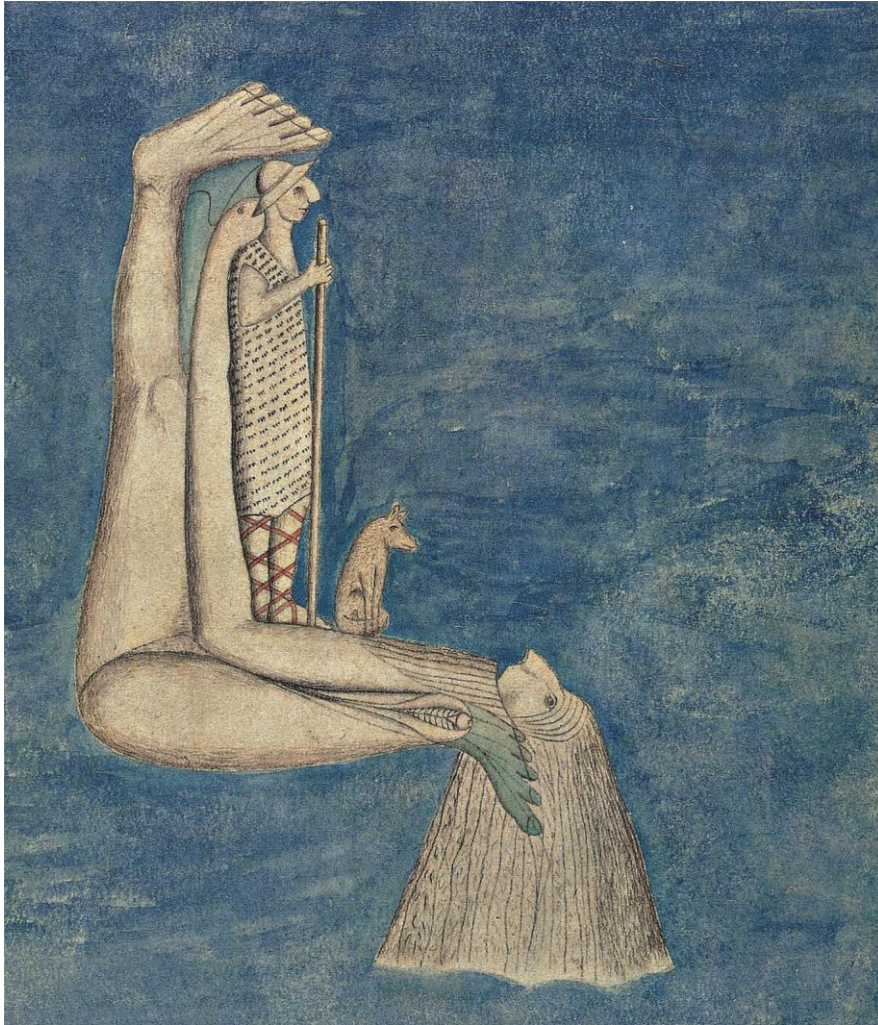
⁶² Cf. Weinreb, 2009, p.23.

suas ilustrações, era um dos grandes acontecimentos culturais do século (Cardinal, 1972, p.20). Além disso, em seu livro, Prinzhorn subvertia a ótica da psiquiatria, apontando, a partir da análise dos processos, a existência de um processo artístico elementar, comprovado a partir de material comparativo (arte do Congo, arte medieval). A conclusão de Prinzhorn constataria a existência de formas psíquicas de expressão comuns a todos os homens, elementos inconscientes de figuração (Cardinal, p.19). A loucura seria, para ele, o lugar privilegiado para visualizar esse fundamento inconsciente da criatividade artística, pois ele seria mais evidente “*where the cultural pressures are the most effectively evaded, as they are in madness*” (idem, p.19). A grande conclusão – praticamente “*contrapsiquiátrica*” – de Prinzhorn, a partir da ênfase nessa base inconsciente e comum de todo o processo criativo, seria a de que a linha de demarcação entre a arte dos loucos e a arte cultural somente poderia ser defendida a partir de um conservadorismo preconceituoso⁶³.

⁶³ Algo sobre as obras da coleção de Hans Prinzhorn, algumas das quais reproduzidas aqui: apesar do duplo esforço de Prinzhorn (1 – não tratar as produções dos loucos como “arte”, de modo a preservar sua singularidade e seu caráter especial em relação ao universo de julgamento estético ou propriamente artístico; 2 – abolir distinção entre arte sã e arte louca, a partir da dissolução de preconceitos que baseiam essa distinção, bem como através da apresentação de um impulso e uma matriz comum da criação e da criatividade), é impossível olhar as obras de sua coleção e não ter delas a forte sensação de um valor estético e artístico singular, de modo independente e exterior à linha que divide arte dos loucos e a arte dos “sãos”, a arte tida como culta ou “cultural”. Impossível não traçar analogias e intertextualidades com obras da arte moderna. Como não localizar nos princípios que marcam grande parte dessas obras que a coleção de Prinzhorn apresenta - que Cardinal apresenta a partir da análise de Navratil: “*formalization; deformation; use of symbols; physiognomicization*” (1972, p.21), sobre esse último, ver a obra de Natterer – uma extrema proximidade com as experimentações da arte moderna e das vanguardas do início do século XX? Como não observar, por exemplo, “Pastor do milagre”, de Natterer, e não pensar em Max Ernst (principalmente em “*Une semaine de bonté*” ou “*OEdipe*”)? Como não olhar para “*Hexenkopf*” sem pensar na atenção surrealista às formas imprevisas e inusitadas de associação, ou mesmo na pintura surrealista de um Salvador Dalí?



Capa do livro de Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken*, 1922.



August Natterer, *Pastor do milagre*, 1919, Coleção Prinzhorn, Heidelberg.



August Natterer, *Hexenkopf*, 1915, Coleção Prinzhorn, Heidelberg.



Agnes Richter. Jaqueta com bordados, 1895. Coleção Prinzhorn, Heidelberg.

E é a partir de diversas iniciativas de dissolução dessa linha que podemos mencionar o *privilégio* que começou a ser dado às formas de expressão não-canônicas como “a arte dos ‘primitivos’, o desenho das crianças e dos loucos” (Frayze-Pereira, 1995, p.110). Trata-se de, ainda segundo Frayze,

um momento histórico importante e singular a ser registrado refere-se aos últimos anos do século XIX e ao começo do século XX, quando se desenvolve toda uma poética que desemboca na ‘valorização hiperbólica do desenho infantil e da atividade gráfica dos alienados’ (...). Resultado extremo de uma ‘poética da evasão’, esta valorização, ao lado do interesse pela arte arcaica, pelo exotismo das culturas primitivas e pelas formas puras da escultura negra, correspondia a uma tendência dos artistas de vanguarda a se afastarem a qualquer preço dos cânones e convencionalismos de uma cultura que viam como comprometida (1995, p.113).

No contexto brasileiro⁶⁴, além dos exemplos de Osório César, Nise da Silveira e Mário Pedrosa, seria possível também citar a figura de Flavio de

⁶⁴ Além da intenção de “oferecer um olhar despatologizante”, de “ver as obras em si mesmas”, “em seu próprio local” (Weinreb, 2009, p.17), Mara Weinreb propõe uma cronologia da relação entre *arte* e *loucura* no Brasil. O primeiro período seria o de formação do campo (de 1922 a 1949). Estabelecendo uma relação com a Semana de Arte Moderna de 1922 e, simultaneamente, com influência de autores como Fritz Mohr, Hans Prinzhorn, Vinchon (2009, p.23) e John Dewey (p.28), entre outros, figuras como Ulisses Pernambucano, Osório César e Nise da Silveira engendram um campo de pesquisa e atuação clínica envolvendo arte e loucura no Brasil. Em 1947 tem lugar a primeira exposição com desenhos de loucos em um museu de arte no Brasil. Trata-se daquela organizada por Osório César no MAM (SP), com obras dos internos do Juqueri. Nise da Silveira introduz a expressão plástica, a busca de uma linguagem expressiva como processo terapêutico, visando substituir terapias violentas por atividades expressivas. Nise recusa utilizar o eletrochoque e lê literatura marxista, até ser denunciada por uma enfermeira do Hospital Praia Vermelha. A doutora substitui a definição de esquizofrenia pela expressão de Artaud, “inumeráveis estados do ser” (p.39). Weinreb cita, na crítica de Silveira ao eletrochoque, a influência de Artaud: “o eletrochoque me desespera. Apaga minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração, faz de mim um ausente 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 e setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser” (p.39). Segundo Weinreb, “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 veem apenas a miséria da loucura, o sinistro e sua falência” (p.40). Os processos criativos tal como propostos por Dra. Nise contavam com a presença de “catalisadores” que, diferentemente de “inibidores”, poderiam ajudar no processos criativo e expressivo dos pacientes, a presença de animais como gatos, bem como a presença constante de monitores se colocava como fundamental nesse processo. Weinreb aponta que o “segundo período” da relação arte e loucura estaria situado entre 1950 e 1963. Tal período estaria marcado pela consolidação dos serviços de expressão nos hospitais de Rio de Janeiro e São Paulo, bem como pela consagração de alguns dos agentes desses contextos como artistas em eventos culturais. Um acontecimento central nesse período, e que terá grande influência na constituição do campo de arte e loucura no Brasil, é o Museu das Imagens do Inconsciente, em 20 de maio de 1952, no Centro Psiquiátrico Pedro II, pautado no estudo do conjunto das obras catalogado por autor (2009, p.44-45). O “terceiro período”, de 1964 a 1979, é marcado por um

Carvalho⁶⁵ como uma das figuras envolvidas na valorização de formas de expressão não canônicas e na tentativa de recuperar dimensões fundamentais da percepção e da experiência estética a partir da alteridade, da arte das crianças, dos insensatos, entre outros. Fazemos uma breve incursão a respeito desses personagens.

grande retrocesso (p.46), no qual é possível notar o fechamento ateliês, bem como o recrudescimento da política manicomial e repressiva. Conforme aponta a autora, no período da ditadura militar no Brasil, “retomam-se as internações” de forma “semelhante ao Estado Novo, quando ocorreu a superlotação do Juqueri e o fechamento compulsório de 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” (p.46). Como resposta a isso, temos, por exemplo, em 1974, a formação da Associação de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, cuja finalidade era garantir a sobrevivência do museu no contexto do sucateamento das iniciativas alternativas em relação à loucura. Até hoje, conforme me foi dito quando fiz uma visita ao Museu recentemente, essa Associação tem grande importância para a subsistência do Museu, uma vez que ele dificilmente se enquadra nas categorias de financiamento público ou estatal para a cultura ou para a saúde. O “quarto período” caracterizado por Weinreb (p.48), vai de 1988 até os anos 2000, tendo como marca a descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário e dos acervos da antiga ELAP (Escola Livre de Artes Plásticas, iniciativa de Osório César), no Juqueri. É nesse período que se dá uma revalorização da arte dos “loucos” na cena pública e o silenciamento causado pela ditadura é, em parte, vencido. Temos aí a participação de Bispo, em 1995, na Bienal de Veneza, a XVI Bienal de São Paulo – “Arte Incomum”, de 1981 (que serviu de objeto para a tese de João Frayze-Pereira), a Mostra do Redescobrimento, em 2000, e toda uma série de exposições com a intenção de visibilizar a produção dos “loucos”.

⁶⁵ “Entre nós, em 1933, Flavio de Carvalho organiza em São Paulo uma exposição com desenhos de crianças e loucos. A iniciativa não só questiona o academismo da Escola Nacional de Belas Artes como, segundo A. Fabris, significa uma ‘ocasião para criticar o medíocre gosto da classe média, que, entrando em cenas de amor/procriação, repele o ‘anormal’ por colocar em crise seu sistema de valores...” (Frayze-Pereira, 1995, p.38). “O mês das crianças e dos loucos”, de 1933, não é aqui escopo de nossa investigação. Apenas a menciono a título de referência. A exposição é objeto de pesquisa para Amin (2009) em sua dissertação, ricamente documentada a partir dos jornais da época (cf. “Anexo A – Listagem dos artigos encontrados”, p.161). Conforme a autora: “Como marco histórico em São Paulo do reconhecimento do valor do desenho da criança e da produção expressiva do louco ocorreu em 1933 o “Mês das Crianças e dos Loucos”, uma das mais importantes iniciativas do Clube dos Artistas Modernos (CAM), que teve relevantes repercussões entre pessoas envolvidas com o ensino de arte e com a psicologia e o campo das Artes. O evento foi organizado por Flávio de Carvalho e Osório Cesar, sendo inaugurado em 28 de agosto de 1933, na sede do CAM na rua Pedro Lessa, nº 2. Constitui-se de dois focos: exposição de trabalhos plásticos e conferências. A exposição incluiu “desenhos, pintura e escultura de alienados do Hospital do Juqueri, de creanças das escolas públicas de São Paulo e de particulares” (...). As conferências foram proferidas por médicos e intelectuais, relacionados ao assunto, finalizadas por debates acalorados, mobilizando a imprensa da época (...). O evento se constitui como parte de uma tessitura geral de iniciativas importantes que foram promovidas em diversas partes do país (São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco). Como um empenho ligado à saúde mental, evidenciou possibilidades de diálogos entre a arte, saúde e educação” (Amin, 2009, p.3-4). Para um maior detalhamento das conferências proferidas durante a exposição, Cf. Amin, p.81. Além disso, Cf. Ferraz, 1998; Amin e Reily, 2009. É também interessante e informativo o catálogo da exposição “Flávio de Carvalho: a revolução modernista do Brasil”, no CCBP de Brasília, curadoria de Luzia Portinari Greggio, 2012. O catálogo da XVI Bienal de São Paulo (Arte Incomum, 1981), também menciona a iniciativa de Carvalho Cf. <http://issuu.com/bienal/docs/name485f14/21>

A figura de Nise da Silveira é central às discussões sobre arte e loucura no contexto brasileiro. Também Osório César foi uma figura importante na configuração do contexto brasileiro das oficinas de artes nos hospitais psiquiátricos. Segundo Annateresa Fabris,

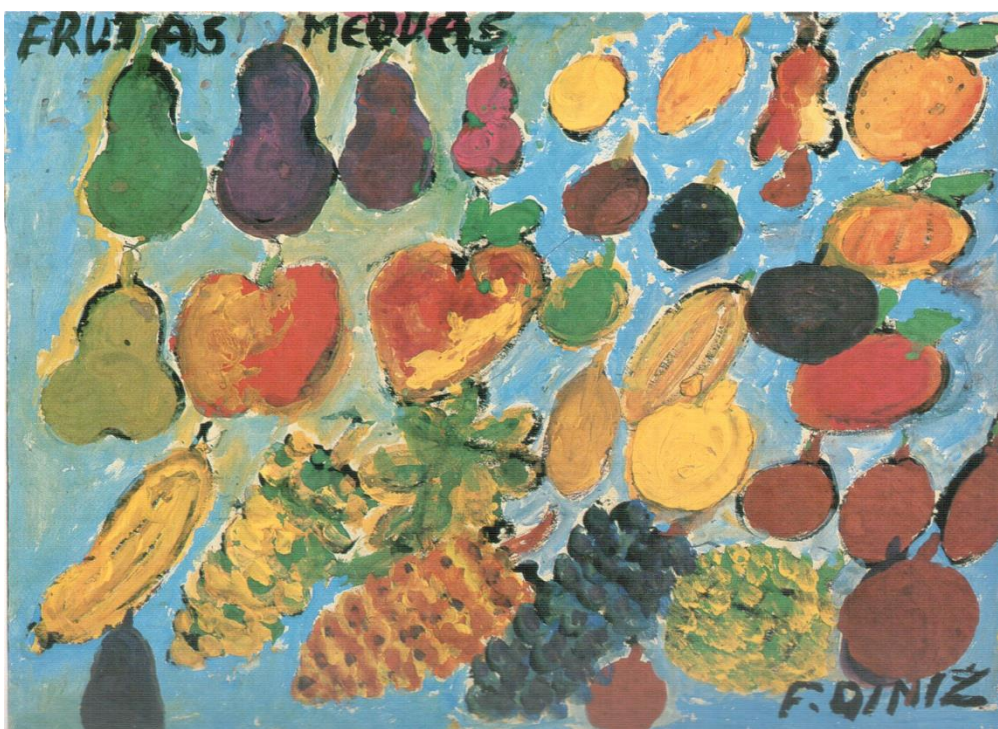
Nise da Silveira, como João Frayze-Pereira demonstra, considera as produções do Museu de Imagens do Inconsciente como verdadeiras obras de arte, como expressão do inconsciente coletivo. Para compreender essa afirmação, é necessário lembrar que o Museu de Imagens do Inconsciente nasce de uma prática de ateliê, recobrando três esferas principais – o interesse científico, a psicoterapia e a valorização das qualidades estéticas, presente tanto nos primeiros álbuns organizados por Almir Marvignier quanto nos critérios adotados para organizar a mostra do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949 (Frayze-Pereira, 1995, p.14).

Fabris afirma que a proposta de Nise da Silveira, “num percurso que vai do *psíquico ao artístico*”, não é apenas uma leitura da psique através da arte e da expressão – ou seja, uma leitura fundamentalmente interessada em abordagens psicológicas. Pelo contrário, trata-se de uma leitura do psíquico pelos mecanismos de constituição da arte. Leitura na qual a arte e o valor estético das obras têm uma consistência particular, o que fica claro no conceito de “artistas do Engenho de Dentro” (idem, p.14). Fabris afirma ainda que esse conceito provavelmente tenha sido forjado por Mário Pedrosa (idem, p.14). Esse crítico “alia à abordagem fenomenológica uma ideia de arte como *Kunstwollen*, que abarca tanto as expressões canônicas quanto o que ele denomina de ‘arte virgem’” (p.15)⁶⁶.

⁶⁶ Reproduzo a seguir algumas das obras do contexto dos ateliês da Dr^a. Nise da Silveira, bem como do Museu do Inconsciente. Ainda que não seja este o foco do presente trabalho, é importante visualizarmos tais obras, e tê-las presentes quando voltarmos às discussões sobre Nise da Silveira, bem como à defesa levada a cabo por Mario Pedrosa a respeito do caráter artístico dessas obras. Ver mais adiante, p. 153 em diante. Após observar tais imagens, e ler os trechos sobre Mario Pedrosa, nos quais ele realiza comparações com artistas modernos como Matisse, deixo a cargo do leitor o julgamento de se há, no interior dessas obras, algo que as desqualifique intrinsecamente como “arte”, ou se somente um juízo preconceituoso, nas palavras de Prinzhorn, poderia traçar de maneira clara e distinta a linha entre a arte dos loucos e a arte dos “sãos”. Visualizar tais obras é um exercício de perspectiva e de “despatologização” do olhar ao qual gostaria de convidar o leitor.



Fernando Diniz. *Sem título*, 1954. Óleo sobre tela, 64,5 x 80 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Fernando Diniz. *Sem título*, 1987. Guache sobre cartolina, 48,2 x 66,1 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Carlos Pertuis. *Geométricos*, sem data. Óleo sobre cartolina, 40 x 52 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Carlos Pertuis. *Geométricos*, sem data. Óleo sobre cartolina, 39 x 46 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Num movimento próximo a esse, Flavio de Carvalho organiza uma exposição, em 1933, com desenhos de crianças e loucos, em São Paulo⁶⁷. A iniciativa criticava o academismo da Escola Nacional de Belas Artes e operava uma enfática crítica do gosto da classe média, colocando em crise seu sistema de valores, reconectando o homem e a arte “ao demoníaco, ao mórbido e ao sublime” (Frayze-Pereira, 1995, p.38). A crítica ao gosto da classe média seria feita principalmente em função de ela repelir o anormal, o patológico e o heterogêneo, negando o que há de mais profundo no homem e na natureza.

Ainda, seguindo os passos de João A. Frayze-Pereira e Annateresa Fabris, seria possível apontar para uma particularidade do contexto brasileiro em valorizar a dimensão estética das produções *outras*, principalmente no caso da arte dos loucos. Essa forma específica de lidar com a questão fica clara no contraste que Fabris realiza com a obra de Jean Dubuffet.

Segundo aponta Fabris, “Se as leituras brasileiras acabam por confluir no *estético*, o caminho apontado por Dubuffet é outro: vai do *artístico* ao *social*” (Fabris *in* Frayze-Pereira, 1995, p.15). Para Dubuffet, através da proposta da Arte Bruta, trata-se de “dizer não à linha analítica da arte contemporânea e, através dela, ao mito do progresso e da razão na qual repousava a sociedade ocidental” (1995, p15). Por isso, a valorização dos artistas brutos e obscuros socialmente, bem como a colocação em relevo de obras não mediadas pelos valores culturais e estéticos consolidados, teria também um fundamento histórico-social em relação ao descontentamento com a civilização europeia, cuja arte era apenas um dos aspectos.

*

Segundo essa linha de pensamento, que busca transformar o *tornar-se outro* e o *tornar-se selvagem* numa pesquisa de experimentação estética no domínio da arte, a loucura seria a atitude mais extrema a partir da qual seria possível produzir uma arte exterior à cultura. Segundo Cardinal:

⁶⁷ Cf. nota 65, acima.

Madness as the most extreme mental attitude may be expected to produce an art whose essence is alien to the established norms of culture. Indeed it constitutes the major area for consideration in the present enquiry into art external to culture... (Cardinal, 1972, p.15).

A loucura, vista enquanto experiência trágica da desrazão, seria – se seguíssemos o caminho de Foucault, Bataille ou Blanchot⁶⁸ - algo definitivamente exterior, heterogêneo e não assimilável pela cultura. Para Dubuffet, através dela e de outras formas de alteridade transgressoras em relação à ordem cultural, e da proliferação horizontal e anárquica da criação que elas propõem, seria até mesmo possível romper com as amarras da cultura e da arte cultural opressora, classificatória, hierárquica e repetitiva, em nome da liberação da criação que habita a todos e não é privilégio do artista “cultivado” ou “cultural”⁶⁹.

1.3. Arte e alteridade: loucura e historiografia da arte

A ideia de uma reversibilidade de pontos de vista pode fazer com que os cruzamentos entre loucura e arte sejam realizados numa base ética de perspectivação e simetria. Essa simetria, ou mesmo essa inversão de ponto de vista, parece ser um *valor* para diversas iniciativas que pretendem “dar voz à própria loucura” ao falar sobre ela, ao contar sua história⁷⁰ ou mergulhar nas

⁶⁸ Tematizo a concepção de experiência trágica da desrazão nesses autores, principalmente no encontro teórico Foucault-Blanchot em minha dissertação de 2012.

⁶⁹ Discutiremos, no próximo capítulo, essas concepções em Dubuffet.

⁷⁰ É essa ideia que o presente capítulo pretende desenvolver, aquela de um exercício de perspectivação e simetrização, a ser operado sobre o entendimento de “arte”, bem como o de “história da arte”, a partir da loucura como ponto de vista que margeia o impossível; mas que planta questões para esses dois domínios – o da maneira de fazer arte e os processos mobilizados nesse fazer; e a maneira de contar a história da arte. Nesse sentido, por exemplo, a insistência nas iniciativas que, para escrever uma história da loucura, colocaram como valor norteador a própria loucura, sua própria voz, sua própria perspectiva. Trata-se de uma questão ética, onde a loucura é vista como *diferença*, isto é, é vista em sua legitimidade própria: nos modos de existência, gestos e processos que ela abarca, a legitimidade e a força da afirmação de uma diferença. Assim, talvez seja possível dizer que o presente capítulo tematiza uma ética da escrita da história, quando essa se aproxima da loucura. Não interessa aqui – ao menos prioritariamente - uma revisão da historiografia existente sobre a relação entre *arte* e *loucura*, relação de todo ambígua e que aqui está se tentando colocar em cena ao modo da ativação, de uma espécie de prática teórica que faça com que uma fale sobre a outra, e principalmente, apresente uma valoração não negativa da loucura poderia causar como transformação na maneira de escrever a história (no caso, a história da arte). Trata-se assim de uma questão

obras e práticas artísticas que dela surgem. Ou ainda, falar dela sem deixar de ouvir sua fala e seu discurso. Nesse sentido, para que essas visões sobre a história e sobre as obras da loucura tivessem consistência, e mesmo para que não reduzissem ao silêncio aquilo de que falam, seria necessário que falassem desde a própria loucura, colocando sua palavra e sua linguagem na primeira pessoa. Dar voz à própria loucura, como melhor maneira de chegar a falar sobre ela desde um ponto de vista que não seja aquele a que Foucault se referiu como “monólogo da razão sobre a loucura”. Esse procedimento está presente em diversos autores com essa preocupação ética. Por exemplo, Frayze-Pereira, em uma atitude claramente foucaultiana, afirma que, à proposta de escrita de um livro sobre a loucura, a melhor resposta seria dada por um livro onde a palavra estivesse entregue ao louco, e cujo melhor leitor seria o próprio autor, “um trabalho quase sonho de alguém em delírio”. Nas palavras do autor:

Dada a questão “o que é loucura”, imaginei inicialmente um livro em que a própria loucura tivesse expressão. Um livro escrito na primeira pessoa, em que o autor desse a palavra à sua loucura, sugerindo ao leitor a igual tarefa de procurar em si mesmo respostas concretas para essa questão difícil (1984, p.7).

Na abordagem de Frayze-Pereira está clara a preocupação e o cuidado de não calar a loucura, não reduzir o louco ao silêncio. Isto é, não abrir mão da verdade e do saber que a loucura enuncia, sem, no entanto, fazer da loucura algo a ser celebrado e elogiado incondicionalmente ou de maneira apologética. Desse modo, toda nossa relação com o tema deve ser de constante cuidado e de autocrítica. Isso porque, pelo fascínio de seus poderes, a loucura pode ser vítima mesmo da imagem positiva que dela podemos ter, pois assim também corremos o risco de deixar de escutá-la. Afirma Frayze:

Mas é igualmente discutível a perspectiva que coloca os loucos sobre um pedestal, pois elogiar a loucura, deixando-se fascinar por seus poderes e, no limite, acreditar no lucro de um saber inatingível para os

“filosófica” – ou talvez de filosofia da história -: o que a *loucura* coloca como perspectiva sobre a escrita da história da arte? Isso será sinalizado, como se verá mais adiante, principalmente a partir da perspectiva que o artista austríaco Arnulf Rainer coloca sobre a história da arte, ao afirmar que a história da “arte do futuro” será devedora da loucura. Outra perspectiva será a de Jean Dubuffet, para o qual seria necessário colocar em questão a história da arte a partir de tudo aquilo que nela não teve espaço. O artista suíço afirma que sempre existiram formas marginais que não entraram na história da arte, e que foram jogadas ao esquecimento. Dubuffet parece, a partir delas, *julgar* e *avaliar* a própria história da arte desde *fora*, e a partir disso que ficou *de fora*.

que não embarcaram nessa “viagem”, pode desviar nossa escuta da vivência trágica dos loucos. (1984, p.12).

Nádia Weber Santos (2005) buscou abordar a loucura a partir de uma história das sensibilidades, a partir da qual a literatura e os escritos dos loucos – ou melhor, dos agentes sociais tidos como loucos em um determinado contexto histórico e sociocultural -, desempenham um papel fundamental. A autora propõe dar um passo atrás em relação à ideia de loucura como dimensão patológica estanque. Para isso, toma como base a psicologia de Jung que, segundo Santos, “considera que o ser humano é a priori saudável” (p.54). A autora afirma que a preocupação e a ética de Jung estavam centradas em ver sempre “o lado sadio até mesmo das fantasias, delírios e alucinações dos pacientes psicóticos, pois ele parte da noção de saúde e não da de doença” (p.54). Assim, segundo o prisma de Jung, a noção de “uma função auto-reguladora com o caráter auto-curativo da psique (como a natureza) é importante para encararmos as doenças mentais” (p.54), podendo enxergar nessas o esforço da vida psíquica para restaurar um equilíbrio momentaneamente comprometido. Assim, a sintomatologia da doença passa a ser vista como aspecto *saudável* da psique, como esforço de cura de si. Além disso, os sintomas seriam conteúdos simbólicos referentes a algum estado do ser, sendo assim reais e, também, verdadeiros a seu modo. É partindo dessa premissa que Santos - ao abordar escritos que reconstróem o imaginário sobre a loucura no início do século XX brasileiro - propõe-se abertamente a não “perpetuar a noção médica de que os escritos dos loucos revelam sua doença” e a não “utilizar a literatura para fazer diagnóstico de distúrbios mentais” (p.58).

O que a autora afirma é exatamente aquilo a que estamos referindo como *perspectiva*, isto é, a possibilidade de os escritos e as palavras dos loucos – e daqueles que sofreram a violência da experiência manicomial nos casos trazidos pela autora – revelarem um novo ponto de vista para o historiador. A partir do lugar de fala dos loucos, e do tipo de experiência e sensibilidade que o constituem, seria possível ao historiador chegar a novas questões e respostas, a outras formas de narrar, invertendo padrões, revelando nuances da experiência social e histórica da loucura. Em relação à ideia de que

o texto do louco e a narrativa que apresenta se constituírem como “ponto de vista”, operador de uma inversão de padrões, afirma Santos:

É a partir deste outro ponto de vista, que se vai falar sobre a loucura neste trabalho. Dar-se-á direito e legitimidade à voz do louco, à sua sensibilidade. A questão da escrita – e particularmente, *a escrita de si* (...) – constitui-se em elemento central (...), objeto que se desdobra no tema da loucura, a partir de textos escritos por sujeitos considerados loucos, dentro de um certo contexto social e cultural (2005, p.18).

Desse modo, longe de se constituírem como evidências dos diagnósticos previamente estabelecidos, Santos busca ler os escritos dos loucos a partir da verdade de seu discurso, da perspectiva que estabelecem sobre o fato histórico da internação e do mundo hospitalar, bem como da sociedade que os gerou.

Analisando romances de Rocha Pombo e Lima Barreto, bem como o diário desse último e as cartas de um interno do Hospital Psiquiátrico São Pedro, Santos enfatiza que essas narrativas possuem em comum “o fato de serem narrativas de personagens que tiveram diagnóstico de loucura e possuem seu *locus* de ação o hospício” (Santos, 2005, p.57). Trata-se assim de atentar para essas narrativas como testemunhos, capazes de contar a história desde a perspectiva daqueles que a viveram de dentro das instituições asilares e sofreram seus efeitos, que reverberam em suas *escritas de si*. Segundo a autora:

Procurou-se, diante disto, historicizar a loucura com os olhos voltados para a literatura como fonte. Isto colocou em confronto as realidades sensíveis dos escritores e dos “loucos” com as realidades das práticas de exclusão institucionais – desde a criação de manicômios até a perpetração, nestes, de técnicas médico-psiquiátricas instituídas pelos detentores do saber médico (Santos, 2005, p.37).

Assim, as iniciativas de Frayze-Pereira (1984) e Santos (2005), bem como aquela, inaugural, de Michel Foucault - que, no primeiro prefácio à *História da loucura*, afirma “dar voz à própria loucura” -, são marcadas pelo fato de buscar na *loucura* um ponto de vista sobre a *história*.

O que se coloca, então, é a pergunta por outra forma de contar, por um lado, a história da loucura desde a perspectiva daquele que a *sofreu* desde o lugar do louco. Mas, também, o que se coloca é a pergunta por outras

perspectivas que a experiência do sujeito louco apresenta sobre a história *mesma*, isto é, sobre a história das sociedades e das culturas. O que a loucura pode dizer sobre o “normal”? O que pode dizer sobre a história da *razão*? O que pode dizer sobre a história das práticas violentas de asilo, internação, tratamento? O que pode revelar sobre a história da psiquiatria?

Poderíamos ainda colocar a questão: o que pode a loucura nos dizer sobre a *história da arte*? Sobre as formas da escrita da história da arte? Sobre as seleções, exclusões, segregações que ela violentamente opera? O que pode a loucura enquanto perspectiva sobre a historiografia da arte?

Como vimos, esse tipo de movimento de perspectivação e de comunicação recíproca tem um lugar privilegiado na relação da desrazão com a arte. Nessa linha, o artista austríaco Arnulf Rainer foi um daqueles que buscou na loucura um ponto de vista sobre sua arte e processo poético, e, mais do que isso, buscou na desrazão um ponto de vista sobre a própria história da arte (e não somente sobre a arte dos loucos, sobre a arte tida como patológica, tão importante para esse artista). Também o artista suíço Jean Dubuffet o fez, especulando sobre um possível silenciamento e a consequente perda definitiva de uma série de obras e modos de fazer arte, marginais às grandes instituições e à narrativa oficial da arte cultural e dos museus.

Dubuffet, em seu livro *Asphyxiante culture*, relata um episódio no qual exemplifica a dimensão de condicionamento e de doutrinação existente por trás da ideia de “cultura” – e, por consequência, da história da arte -, mostrando como ela pressupõe uma série de mecanismos de exclusão. No relato trazido por Dubuffet, ele discute com um professor de arte sobre a possibilidade de obras com grande valor estético pudessem ter sido excluídas da história, e pudessem ter sido perdidas para sempre. O acadêmico defende a concepção cultural de arte contra a suspeita do artista de que algo foi segregado e silenciado pela narrativa da história da arte. A suspeita de Dubuffet se refere às manifestações que não se integraram no conjunto de obras passível de ser acolhido em um museu e passível de ser organizado e catalogado em uma narrativa – ascendente e contínua - do progresso da história da arte.

O professor argumentava buscando exemplos na arte encontrada nos museus, manifestações relativamente heréticas, já integradas na história da arte, e capazes de compor essa narrativa, explicando as inovações que nela surgem. Dubuffet, entretanto, argumentava que o poder de segregação e exclusão da cultura em relação às obras transgressoras era tão forte que estas teriam se perdido definitivamente, de modo que buscar no museu contraexemplos para arbitrariedade da narrativa da história da arte seria algo sem sentido. Conforme Dubuffet:

È questo un tipico esempio di pensiero condizionato, fortemente refrattario a qualsiasi possibilità di dubbio. Un professore a cui tentavo di spiegare che ci sono, che ci sono sempre stati prodotti diversi da quelli dominanti nella cultura, e che, proprio perché diversi, non hanno suscitato alcun interesse e quindi non sono stati conservati e non hanno lasciato traccia, quel professore mi rispose esprimendo i più forti dubbi sul valore di quelle opere che gli esperti del loro tempo o dei tempi successivi avevano ritenuto di dover scartare, o almeno sulla possibilità che potessero avere un valore uguale, un valore paragonabile a quello delle opere contemporanee che hanno prevalso. A sostegno del suo dubbio mi diceva di aver visitato un museo tedesco in cui erano state raccolte opere d'arte prodotte nell'epoca in cui gli impressionisti – Monet, Gauguin e altri – orientavano l'arte verso una visione nuova, opere dovute a pittori che, rimasti estranei a quel rinnovamento, praticavano un'arte che non ne teneva alcun conto (2006, p.26-27).

O professor do relato de Dubuffet é, exemplarmente, o “homem cultural”. Segundo define Cardinal: *“For Cultural Man, art is the monopoly of the privileged intellectual and the professional artist”* (1972, p.9). O que ele não compreende, é o fato de Dubuffet ter um conceito de arte mais amplo e abrangente do que aquele vinculado aos lugares tradicionais da arte. No entanto, para o professor, *“no alternative location of art, no location outside the approved areas of museum, gallery or so-called ‘private collections’ assumed to belong to rich connoisseurs, is conceivable”* (Cardinal, p.9). Dubuffet percebe que a narrativa da história da arte e os espaços do sistema da arte estão conectados por uma ideia de cultura “publicitária”, vinculada ao poder e a arbitrariedade de especialistas. De modo que, tudo o que aparece de potencialmente diferente ou subversivo, ou é imediatamente enquadrado de maneira a perder seus poderes de mudança e crítica, ou é perdido de forma definitiva. Conforme Cardinal: *“Every minor novelty takes its place in a system so well organized that it has a high tolerance even to heresy”* (p.8).

É exatamente contra a perda e o esquecimento de formas de arte e expressão marginais, e exteriores à norma cultural, aos padrões e aos valores do reino especializado da arte, que Dubuffet dará início à coleção daquilo que chamará de *Art brut*. Esse conceito, criticando as ilusões da narrativa da história da arte, quer exatamente apresentar uma espécie de história dos vencidos, dos marginais, dos esquecidos. Trata-se da arte dos que estão fora, dos anônimos, dos incultos, dos espontâneos, dos loucos, dos ingênuos, de homens infames ou obscuros. E Dubuffet apresenta essa arte bruta e inculta também na forma de uma crítica à historiografia da arte e do seu sentido de *continuidade*, construído a partir da exclusão ou da assimilação pacificadora das heresias e das rupturas, ou ainda do esquecimento definitivo do que não é assimilável:

The art system is sustained at the center by a cultural ideal that is untouchable and inalterable (...) the sense of a glorious continuum (...) ignores the fact that true art history is in fact a succession of revolts and heresies (Cardinal, 1972, p.9).

Passemos à discussão trazida pelo artista austríaco Arnulf Rainer, que também está baseada na ideia de perspectivação da história da arte, a partir de uma ética da simetria em relação à loucura.

O trabalho de Rainer se coloca numa região muito particular de experimentação em relação à alteridade e a algumas formas de experiência limite. Rainer transita entre os territórios da droga, da morte, da religião, aproximando a arte de outras regiões de experiência, próximas ao misticismo, ao ritual, à magia. Da religião e sua dimensão estética, Rainer busca a experiência do êxtase e da contemplação. Da morte, busca as expressões de máscaras mortuárias – bem como aquela relação fundamental trabalhada por Régis Debray⁷¹ entre imagem e morte. Além dessas experiências serem

⁷¹ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994. Régis Debray apresenta a ideia segundo a qual a imagem nasce a partir de um envolvimento primeiro com a morte. A imagem que o autor chama “primitiva” deixa clara essa implicação fundamental. Ela é confeccionada com materiais obtidos pelo assassinio e provenientes da relação com a morte. O próprio luto exprime pulsões estéticas. “Mais do que (...) pretexto ou elemento de contraste, o cadáver foi substância, a matéria-prima do trabalho do luto. Nosso primeiro objeto de arte: a múmia do Egito, o cadáver feito obra” (p.28). A mumificação, bem como diversas outras práticas podem levar a pensar *a morte como obra de arte*. O nascimento da imagem da e na morte é ele mesmo um mistério, ao qual o autor visa

constitutivas de sua própria obra, são também encontradas em obras marginais, *outsiders*, que Rainer passa a reunir. A partir de 1963, dá início a uma coleção de obras de doentes mentais, médiuns e marginais. No momento em que Rainer inicia sua coleção: *“l’art brut ne recevait pas beaucoup d’attention. Le concept d’art brut existait déjà mais il y avait très peu d’interaction avec le monde de l’art”* (Ooms, 2005).

A ideia de Rainer, como a de Dubuffet, é a de compor um arquivo, um conjunto de obras e documentos, que permita criar ou enunciar uma história do proscrito, uma história do sem história, do subalterno. Assim, todo aquele cuja produção não tinha lugar na história da arte, passa a ser central para ela, a partir da ideia de que sempre existiram formas marginais de arte, nunca nos museus e nos lugares oficiais da arte. Essas formas marginais e heréticas, silenciadas pela narrativa cultural dominante agora eram vistas como tendo possivelmente condicionado e impulsionado, antes de sua perda, mudanças fundamentais na história da arte. A partir desse viés, Rainer compôs sua coleção:

En 1963, en Europe de l’Est, il acquiert une archive psychiatrique qui comporte des textes, des oeuvres d’art et des photographies. Les dessins qu’il a découverts (...) prouvent la richesse de cette collection, une des plus grandes collections d’art brut du monde (Ooms, 2005).

A partir dos anos 1950, Rainer realizou pesquisas em instituições psiquiátricas. No entanto, sua experiência nessas instituições não estava restrita ao lugar seguro de um artista que faz uma incursão documental na busca de referências para sua própria obra. O que Rainer faz é, além de agregar os documentos que encontra à sua obra, experimentar os próprios processos – que ele chamará de “processos psicóticos” - através do mimetismo dos loucos, ou da indução de estados alterados a partir do uso controlado de drogas psicotrópicas:

En 1965, quand il a commencé à collectionner de l’art brut, il travailla sous l’influence des drogues afin d’analyser son identité plus profonde. Les médecins de la clinique universitaire de Lausanne et de l’institut

uma aproximação a partir de um tom metafísico e por vezes poético. Seguindo a pergunta heideggeriana - por que há o ser em vez de nada? -, o autor pergunta: por que há imagem em vez de nada? (p.21). A resposta é um recuo no tempo que visa buscar nos arcaísmos da imagem na história, suas causas e sua origem. Sem delongas, Debray apresenta sua tese principal, afirmando que “a arte nasce funerária” (p.22). É nessa relação com a morte que ela adquire sua potência e força, bem como sua função.

Max-Planck de Munich ont commencé des recherches sur les effets psychotiques de la drogue. Ils ont donc invité des artistes à travailler sous l'influence de la psilocybine et du LSD, en présence d'une caméra et d'assistants médecins (Ooms, 2005).

O encontro com a loucura, além de produzido em si mesmo, em seu próprio corpo e em sua própria subjetividade durante o processo criativo, pressupõe também o encontro com o louco, com o sujeito internado ou em situação asilar. Para o artista austríaco, não se trata somente de produzir, encontrar ou perscrutar o outro em si, como também de entrar em contato efetivo com o outro fora de si, marginalizado, excluído. E é a partir desse tipo de contato que, em 1993, Rainer realizará uma experiência interessante em uma instituição psiquiátrica: pintará sobre as obras dos pacientes – fazendo eco a seus trabalhos dos anos 1960 -, e vice-versa, isto é, alguns internos pintaram em cima de seus trabalhos.



Arnulf Rainer. *Untitled (Kleinzeug #45)*, 1974. Oil pastel, crayon, and pencil on gelatin silver print, 17,8 x 23,8 cm. MoMA, Nova York.



Arnulf Rainer. *Krummer Abgang*, 1976. Photogravure and drypoint, 53 x 37,8 cm. MoMA, Nova York.



Arnulf Rainer. *Fesselstern*, 1975. Photogravure, etching and drypoint, 53,6 x 38,2 cm. MoMA, Nova York.

Arnulf Rainer foi, além disso, membro da organização “Psicopatologia da expressão”, fundada em Viena por Leo Navratil. Aqui cabe fazer uma pequena interrupção em nossa exposição, e abrir parênteses para comentar o trabalho desse psiquiatra⁷². Autor do livro *Schizophrenie und Kunst*, de 1965, Navratil foi uma figura importante nas investigações teóricas e práticas das relações entre esquizofrenia e expressão artística. Segundo Navratil, um dos sintomas da esquizofrenia é a expressão artística, geralmente na forma de desenho e escrita. O autor atribui essas atividades artísticas e expressivas a uma função reformativa, curativa. Através da constituição de formas artísticas é possível atingir uma estabilização da personalidade, bem como constituir pontos de contato com o mundo circundante. Talvez a verdadeira singularidade de Navratil em sua época – e talvez essa seja uma característica que aproxime seu trabalho ao de Nise da Silveira – é que sua intenção é mais descritiva dos processos de expressão e das formas que adota, bem como do significado de

⁷² Essa exposição sobre Leo Navratil está baseada principalmente nas informações trazidas por Cardinal (1972, p.20 – 22).

reparação psíquica por parte do sujeito. Quanto à intenção descritiva, Navratil formula um quadro de tendências formais e expressivas, que não se restringem às obras dos artistas esquizofrênicos, mas podem ser aplicados a diversos artistas “sãos”. As tendências são as seguintes: “*formalization; deformation; use of symbols; physiognomicization (the tendency to impose facial interpretation on shapes)*” (Cardinal, 1972, p.21).

Nesse sentido, Leo Navratil foi capaz de extrapolar o campo da psiquiatria da arte dos loucos, em direção a uma abordagem artística. Segundo Cardinal:

Navratil speaks of schizophrenic art as being the true ‘primitive gesture of mannerism’, an anti-classical art that is not derivative of any tradition. The sense here is that schizophrenic art is an authentically original, i.e. non-conformist art (1972, p.21).

Para Navratil, assim como para Prinzhorn antes dele, o processo psíquico que opera na criação artística, para artistas são ou insanos, é o mesmo. De modo que a diferenciação dos seres humanos baseados na dicotomia “saúde” e “doença” é vista como empobrecedora e insuficiente, não somente no âmbito da expressão artística. A falência da eficácia e do poder explicativo da polaridade existente entre esses dois termos chega mesmo a lembrar de algumas das reflexões de Nietzsche⁷³, para quem – segundo a interpretação de Gilles Deleuze – a saúde é um ponto de vista possível sobre a doença, e a doença um ponto de vista possível sobre a saúde, sobre as coisas que considerávamos saudáveis ou sãs, de tal modo que a grande possibilidade de vida, pensamento e avaliação se daria na tensão, no equilíbrio e na possibilidade de transitar, sem se deixar perder, entre essas duas dimensões.

Cardinal relata a citação que Navratil faz do poeta romântico Novalis, segundo o qual alguém pode descobrir uma infinidade de novas possibilidades uma vez que comece a amar a doença. E é nesse contexto que Navratil cita Arnulf Rainer para quem a loucura seria mesmo considerada como musa (Cardinal, 1972, p.22). Nesse sentido, Rainer tenta fazer da loucura e suas imagens um paradigma da criação estética, modelo de sua própria produção,

⁷³ Cf. Deleuze, G. *Nietzsche e a filosofia*. As reflexões mais vivas de Nietzsche sobre a doença e suas dinâmicas parecem estar no *Ecce homo*.

não somente artística, mas mesmo da produção da existência, do modo de vida. Segundo Saskia Ooms:

Rainer (...) essaie d'imiter ce qu'il a vu dans les archives psychiatriques des dossiers cliniques des artistes d'art brut. Ce qu'il n'a pas atteint avec ses expériences sous l'influence des drogues, il espérait le trouver par le truchement d'une identification mimétique avec les états psychotiques de ce qu'il appelle ses propres états d'esprit psychotiques. Les Outsiders lui servent de modèles, et non pas seulement leur art. C'est seulement plus tard qu'il s'intéresse à l'aspect esthétique de leur travail (Ooms, 2005).

As pesquisas poéticas e pictóricas com as possibilidades de *outra* arte, na obra de Rainer, repercutem também na perspectivação que opera com relação à forma como narramos a história da arte. O que Rainer propõe a partir da perspectiva da loucura é uma possível *outra* historiografia da arte. Essa perspectiva se apresenta a partir de duas ideias centrais:

- 1) A produção dos loucos é, por si, uma cultura legítima e “positiva”, isto é, definida não pela *falta* ou pela *negação*;
- 2) A “arte do futuro será” devedora dos processos da loucura, assim como a arte moderna é devedora das estéticas africanas e oceânicas.

A *Irrenkultur* – cultura dos insanos – com suas características artísticas deve ser, segundo Rainer, considerada em sua autonomia. Isto é, deve ser considerada não paralelamente à cultura *sã*, ou sensata, não devendo ser definida por uma falta em relação a ela, ou pela negação da mesma. A cultura, o conjunto de atitudes, obras, expressões, estados do ser, manifestações e modos de vida dos loucos deve ser definida, então, a partir de si mesma, de seu valor e de sua consistência própria. Também as obras de arte que aí surgem, devem ser apreciadas, consideradas e avaliadas a partir dessa perspectiva específica, dos atores que as produzem e da cultura onde surgem. Num princípio de perspectivação antropológica, essas obras devem ter em si – não comparativamente – o parâmetro de sua perfeição. Nesse sentido seria possível ler o elogio de Rainer a arte dos loucos: “*apologie de l'art des psychopates, Schön and Wahn, dans laquelle il défendait les valeurs expressives des gestes et grimaces schizophréniques*” (Ooms, 2005).

O que Rainer diagnostica é que, ao contrário, a *Irrenkultur* está sendo perseguida pela profissão médica no exercício de seu poder e de seu saber (Cardinal, 1972, p.22).

O controle médico e farmacológico dos loucos está, segundo o artista, censurando e empobrecendo suas manifestações, tentando uma verdadeira “eutanasia”. O próprio Rainer, em suas experiências com drogas e psicotrópicos pode constatar o caráter contraprodutivo, do ponto de vista artístico, da sobreadministração dessas substâncias. Essa constatação se relaciona a uma espécie de controle farmacológico das manifestações da loucura que acreditam possível erradicá-la do espaço visível de nossa cultura, eliminando suas manifestações, reduzindo-as à inoperância, ao silêncio, ao irrealizado.

O que Rainer propõe vai exatamente em sentido contrário: é necessário retomar o poder expressivo dos loucos, criar coleções para suas produções. Nesse sentido, trata-se também de fazer uma espécie de justiça histórica em relação à memória dos sofrimentos impingidos e impostos aos loucos. É preciso recontar a história da arte a partir de sua perspectiva. E, mais do que isso, seria necessário permitir aos loucos que organizassem seu próprio instituto de cultura, para reparar a violência histórica e o massacre dos loucos pelo nazismo. Segundo Cardinal:

Hospitals should no longer be permitted to burn the drawings of those artists of talent that, on a purely statistical calculation, must exist, yet who never reach an audience, thanks to the prejudiced attitude of psychiatrists (...). Rainer goes on to exclaim that the mad should be allowed to set up their own Institute for Insane Culture – or at least, he argues, we the sane should make reparation for Hitler’s mass-murder of mental patients by establishing a museum to their memory, to contain works and documents by the mad (1972, p.22).

O que Rainer salienta com sua ideia da valorização da *Irrenkulutur*, e da exigência de lembrar dos horrores causados pelo nazismo aos loucos⁷⁴, é a

⁷⁴ A situação dos insensatos na Segunda Guerra Mundial deve ser ainda esclarecida pela pesquisa histórica e também por uma tarefa ética da lembrança. Essa história passa necessariamente pelo ativismo do psiquiatra *partisan* catalão Tosquelles, e pela experiência que realizou no hospital de Saint Albain. Ouvi de Jean Claude Polack que, durante a guerra, na França – não estamos falando da Alemanha nacional-socialista – mais de 40.000 internos de

necessidade de um cuidado ético – de não permitir que uma violência tal como essa possa se repetir⁷⁵. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.100-102) aborda essa relação entre memória e sofrimento, bem como a tarefa ética da luta contra o esquecimento, visando impedir que o horror se repita. Ainda que o universo do manicômio - total e, até mesmo, concentracionário – constitua por si só como objeto dessa luta, não podemos esquecer que, mesmo para além dele, se operou um massacre, um genocídio dos loucos – ao que Rainer quer dar um lugar na memória, na história e na cultura. É possível estabelecer muitos paralelos entre o universo concentracionário e o manicomial. Talvez devamos levar esses paralelos realmente a sério – como fez Rainer – se quisermos pensar e praticar uma ética da resistência, vinculada à tarefa de lembrar: não esquecer dos mortos, dos vencidos, não calar, manter viva a memória dos sem nome⁷⁶.

Cabe agora fazer alguns comentários sobre (2), isto é, sobre perspectivação da história da arte proposta por Rainer, a partir da arte dos loucos. Rainer atentou de maneira exemplar para a riqueza estética da esquizofrenia. Segundo Cardinal, ele foi capaz de sustentar que ela está na raiz de tudo o que foi criado de original desde o Romantismo (1972, p.22). Além disso, ele sustenta que ela terá uma importância central para toda a arte do futuro, como a arte africana teve para as mudanças e inovações na arte europeia da virada do século XIX para o XX. Segundo Cardinal: “*Schizophrenia (...) is likely to be as important a factor in future art as was the Negro model at the turn of the century*” (1972, p.22).

Nesse sentido, a ideia de Rainer fica mais clara se atentarmos para o tipo de produção advinda da loucura à qual ele se refere. Vemos, assim, que não se trata somente – e de forma específica – das obras de pintura, desenho ou escritura dos loucos. O artista austríaco atenta para os processos subjetivos e as manifestações, gestos e ações dos loucos. Consegue, olhando para seu

hospitais morreram, tendo sido com muitos outros, abandonados à fome, ao frio e às doenças pelo Estado.

⁷⁵ Gagnebin (2006) relata a situação em que Hitler comenta sua ordem da invasão do front polonês, e do massacre de homens, mulheres e crianças. O que ele faz é mostrar que ações genocidas são logo esquecidas – “quem ainda se lembra do massacre dos armênios?”. Nesse sentido, o papel político da memória e de rememoração diante do sofrimento deve ativar uma ética da resistência, onde a exigência de não esquecer impede que o passado se repita.

⁷⁶ Cf. Gagnebin. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.

estilo de vida, seu modo de expressão, seus processos e manifestações, vislumbrar uma dimensão estética nos processos da loucura que poderiam ser aproximadas de alguns valores da arte contemporânea: a importância do processo, a desmaterialização, a centralidade do corpo, o caráter efêmero das manifestações e das obras, o crescente esforço de fazer da lacuna entre criador e espectador um espaço compartilhado. A explicação de Cardinal esclarece essa aproximação:

Rainer's enthusiasm extends beyond relatively 'safe' works such as drawings to embrace other modes of expression far less likely to find public acceptance - gestures, grimaces, catatonic seizures, and comparable 'happenings', even primitive physiological functions... (1972, p.22).

Para Rainer a loucura apresentaria uma forte possibilidade estética, a do “*autistisches Theater*”, no qual criador, obra e audiência seriam idênticos.

Se, por um lado, podemos olhar para a produção dos loucos segundo conceitos e perspectivas poéticas da arte contemporânea (dado que, por exemplo, para Archer (2001), arte não é algo intrínseco aos objetos e sua essência, mas sim vinculado a um olhar, a uma forma de ver, viver e experimentar as coisas⁷⁷), por outro, também é preciso levar em conta essa outra possibilidade historiográfica (que apresenta uma outra perspectiva, um outro ponto de vista sobre a história da arte, a partir da ideia “outsider” segundo a qual as práticas, estados e gestos dos “loucos” têm uma importância central para a arte, como as produções culturais africanas e oceânicas tiveram para a arte moderna). Pensando a partir de Rainer, é, então, possível encontrar um ponto de vista sobre a história da arte desde a *loucura*, num exercício de simetria radical: olhar a arte contemporânea desde as práticas dos loucos, desde o paradigma de seus processos e acontecimentos.

1.4. Loucura e estética: os riscos da linha entre subversão estética e sofrimento psíquico

⁷⁷ Nesse sentido, os “loucos” nos ensinam a olhar a arte de outro modo.

Na introdução de seu livro *Da clausura do fora ao fora da clausura*, Peter Pál Pelbart (1989) apresenta uma polaridade que habita, nossa percepção da loucura, trazendo a posição do psicanalista e crítico literário Jean Starobinski, segundo o qual “existiriam hoje dois enfoques correntes, distintos e irreconciliáveis sobre a loucura: o clínico e o cultural” (Pelbart, 1989, p.13). No âmbito do primeiro, estariam os psiquiatras e terapeutas “ocupados exclusivamente com o sofrimento psíquico”; no do segundo, estariam “os estudiosos fascinados pela loucura, interessados tão somente naqueles aspectos que confluem em nossa modernidade cultural, poética ou filosófica” (1989, p.13). Esta cisão na percepção da loucura, ou melhor, nessa relação com a loucura e os loucos, envolveria aspectos valorativos, normativos, estéticos, perceptivos, teóricos, e estaria imersa em uma atmosfera de conflito. A distância entre as duas percepções ou experiências poderiam ser assim sinalizadas:

É inegável: os que convivem com os loucos reais consideram a loucura antes de mais nada como dor e ruína; os que vivem distantes dela – fisicamente ao menos – são os que mantêm acesa a chama de um imaginário ancestral sobre a insensatez. Para os primeiros a produção psicótica é sintoma patológico; para os últimos, é vanguarda cultural e estética, quando não política, como no caso dos surrealistas (idem, p.13).

Desse modo, é possível situar, oscilando entre dois polos incompatíveis, nossa visão da loucura: “*Sufrimento psíquico e subversão estética*” (p.14).

A posição que aqui adotamos em relação a essa oposição é análoga à de Michel Foucault. E a posição desse filósofo, entretanto, não parece estar localizada, ao menos totalmente, em nenhum desses dois polos que, segundo pontua Pelbart a partir da opinião de Starobinski, são constitutivos de nossa experiência moderna da loucura⁷⁸. Pois Foucault, apesar de toda a sobrecarga

⁷⁸⁷⁸⁷⁸ Além disso, é preciso registrar aqui a forte sensação de reducionismo que pode causar essa polarização realizada por Starobinski. Que a valorização da loucura, isto é, que a percepção de seu significado cultural “positivo”, só possa ser operada a partir de uma alienação do observador em relação à condição do louco e um desconhecimento de sua situação concreta parece um juízo apressado, generalizador e preconceituoso. Os exemplos trabalhados até aqui, como o de Leo Navratil, são capazes de mostrar a possibilidade de uma valorização da loucura e suas expressões “desde dentro” da relação com os loucos “reais”, desde dentro do campo de atuação da psiquiatria. É surpreendente que Starobinski queira desqualificar atitudes de valorização classificando-as como “literárias”, desqualificando simultaneamente as formas alternativas de relação com os “loucos” e suas expressões por psiquiatras como Navratil, e a literatura enquanto domínio de experiência.

de uma concepção cultural da loucura, que invadiria outros domínios de produção, como a literatura e a arte, não pôde se desfazer – mesmo que tenha por vezes priorizado tal enfoque “cultural” – da percepção histórica das práticas repressivas engendradoras de sofrimento e ruína, para aqueles indivíduos aos quais é colado o diagnóstico. Desse modo, o trabalho histórico de Foucault o levaria a uma percepção “concreta” dos “loucos reais” e das suas condições concretas de existência, o que o aproximaria de uma visão arredia à apropriação da loucura pelas vanguardas ou pela literatura, desvinculando-a de sua condição de exclusão social.

São as dilacerações, os rumores e os suplícios trazidos pelos arquivos históricos, bem como o próprio contato do filósofo, então estudante de psicologia, com a realidade hospitalar⁷⁹ que trazem a Foucault uma visão não ingênua, que fazem com que escape de uma concepção que encontraria na loucura e nos loucos o equivalente ou a fonte de criações de vanguarda artística ou a uma celebração dionisíaca. O aspecto trágico que advém da influência nietzschiana de sua abordagem “cultural” (apresentada no já referido primeiro prefácio escrito à *História da loucura*) leva Foucault, pelo contrário, a perceber, na confluência com a história, a marginalização, a dor, o sofrimento e o dilaceramento que conformam a condição social do louco. O que impede um tom celebratório ou leviano nutrido no distanciamento da experiência das condições de existência concretas do louco. A visão social e institucional, como fica claro nos textos “A loucura só existe em uma sociedade” e “Loucura, literatura e sociedade” (2010b), ou ainda, “A loucura e a sociedade” (2010b), enfatiza um aspecto que não é nem o da validação de uma visão psiquiátrica e clínica da loucura, estabilizada em suas patologias – enfatizada por aqueles que a concebem como “sofrimento psíquico”, nem o de um entusiasmo “cultural” em relação à produção criativa do louco, também enclausurado em uma imagem fixada, a-histórica, essencializada ou naturalizada, como aquela do “artista-louco”.

Foucault, na sua *História da loucura*, através de explicações econômicas, por vezes políticas, nos remonta à história da produção ou da

⁷⁹ Cf. Eribon, 1989; Foucault in Droit, 2006.

constituição das condições de possibilidades da percepção moderna da loucura, que é a nossa. Mostra-nos como a internação esteve vinculada à regulação dos mercados, diminuição do desemprego ou da mendicância, solução de crises de escassez de bens, medidas direcionadas à população, na erradicação de pestes e doenças, na regulação das condutas, etc. Seja através de explicações como estas, seja através daquelas de cunho mais culturalista ou ainda etnológicas, Foucault, quer dar conta dessa “escolha fundamental”, por meio da qual nossa cultura e sociedade rejeitam o louco para seu exterior, excluindo-o de quatro domínios fundamentais de atividade: 1) “trabalho ou produção econômica”, 2) “sexualidade e família, quer dizer, reprodução da sociedade”, 3) “linguagem, fala”, 4) “atividades lúdicas como jogos e festas” (Foucault, 2010b, p.260).

Assim, em relação aos dois eixos – o “psiquiátrico” e o “cultural” (que - como podemos depreender da discussão de Starobinski e Pelbart – estetiza aquilo que o primeiro constata a partir de um aporte científico, por exemplo, a produção psicótica), Foucault parece ter introduzido um outro, perpendicular, que os coloca em movimento: o da história – a partir do qual outros mapas da experiência da loucura, alternativos a este, com outros polos organizadores, são delineados.

Ora, se para Starobinski, “tudo aquilo que se diz sobre a loucura fora do campo da psiquiatria não passa de mera literatura”, podemos perceber que, para Foucault, pelo contrário, este jogo não é tão simples. Habermas (2000), em sua discussão crítica acerca da obra do filósofo francês, afirma que a proposta da empresa de uma *História da loucura* estaria ancorada em uma interpretação ou aspecto muito particular da obra de Nietzsche, que seria uma das causas de sua inconsistência do ponto de vista metodológico, a saber, a ideia de uma crítica científica da razão e da modernidade. Ora, vemos assim que a pretensão de Foucault – como também a de Bataille, em seu recurso à antropologia, à etnologia e, por fim, à heterologia - não é propriamente literária, como poderiam afirmar seus detratores, que, por baixo dos panos, estariam veiculando e confirmando o monopólio do saber psiquiátrico sobre a loucura, única “alternativa séria” à “tagarelice dos sonhadores” (Pelbart, 1989 p.14).

Projetar discursos como o de Foucault no universo da produção estética, ou melhor, da produção literária, poderia ser visto como o procedimento padrão dos discursos provenientes de uma “hegemonia clínica consolidada” que mobilizaria “estratégias sociais e psiquiátricas” para “reservar a seus opositores esse terreno baldio, gueto imaginário e mítico” (Pelbart, 1989, p.14). No entanto, em meu trabalho de 2012 mostrei como a estética é constitutiva da *História da loucura*. Foucault aparecia, então, como crítico ou filósofo que, se por um lado não encara seu projeto como literatura (no sentido desqualificado apontado por Starobinski), encontra em alguns artistas e literatos uma estética que atravessa suas produções e as aproxima da experiência da loucura. Nesse sentido, é a heterologia de Foucault, seu projeto antropológico e histórico, que o leva aos limites da cultura rumo àquilo que lhe é *outro* - a partir de noções como as de *trágico, fora, exterior, transgressão* ou *experiência-limite*, entre outras – que o leva também a uma estética. E é aqui que sua visão encontra a visão “cultural” apontada por Pelbart, bem como a visão que estamos buscando desenvolver no presente trabalho.

Essa estética, entretanto, não deve ser entendida no sentido de produção literária, como uma certa crítica a um dito “esteticismo pós-moderno” parece estranhamente querer conceber alguns aspectos mais subversivos ou anárquicos da obra de Foucault, de modo a miná-los. Trata-se de uma estética que mobiliza as noções acima, de modo a promover o encontro entre diversas zonas de experiência, dentre as quais está a loucura. É a esse âmbito que Foucault parece recorrer para estruturar seu projeto, de modo a fundamentá-lo fora das premissas psiquiátricas sobre a loucura. Esse recurso não impede, entretanto, que o autor afirme os aspectos sociológicos e institucionais que consolidaram a exclusão do louco desde a Idade Clássica. O que essa estética que podemos ver aparecer na *História da loucura* parece querer atingir é aquela dimensão de alteridade que seria inatingível pelo trabalho histórico, devido àquilo que Foucault denominou “grande partilha”, a separação entre razão e loucura, para trás da qual não é possível voltar. Não invalidaria, é claro, esse trabalho em seu esforço de elucidação dos conjuntos históricos que operam sobre os insensatos, ou seja, não invalidaria aquilo que Roberto Machado denominou “arqueologia da percepção”.

Assim, Foucault não ignora a hegemonia de um conceito clínico de loucura – mas parte dele, visando desapropriá-lo de seu objeto, desfazer o vínculo natural existente entre eles. Foucault faz a história social e institucional das operações que tornaram possível a emergência deste conceito clínico, mostrando sua contingência. O filósofo visa mostrar historicamente como esta hegemonia se fez possível por caminhos obscuros e tão alheios à ciência médica como o era a prática clássica do internamento dos insensatos. Por outro lado - ainda que provavelmente não do ponto de vista metodológico -, esta crítica parece estar baseada na concepção cultural, em uma estética da loucura. E é aqui que a posição filosófica de Foucault se torna mais pretensiosa e intensa e, por outro lado, mais paradoxal.

*

Partindo dessas observações e dessa tomada de posição a partir da referência de uma estética da loucura em Foucault, o trabalho que aqui se quer empreender não pode perder de vista essa dimensão concreta, corpórea, da dor e do sofrimento que habitam o universo da loucura. Tal dimensão é repercussão da convivência com os “loucos reais”, da experiência efetiva “da loucura como dor e ruína”. Entretanto, a visão que aqui mostra seus efeitos não é tanto a do “sofrimento psíquico”, enquanto uma patologia do indivíduo, mas sim a da loucura hospitalizada, isto é, do louco enquanto interno de um asilo psiquiátrico e disponível aos poderes e procedimentos que nele se articulam. Para além de qualquer visão celebratória, o regime de vida no hospital se impõe em sua violência como dimensão intransponível para pensar a arte dos loucos, e a condição em que é, na maioria das vezes, produzida. Aqui, a percepção do louco real é a percepção de sua situação de exclusão, marginalização e dor impingida pelo universo manicomial. Aqui, em relação a essa dor e essa marginalização, nenhum esteticismo é possível. Nenhuma poesia é possível frente à nudez dos corpos que sofrem.

Desse modo, gostaria de introduzir uma terceira posição na cartografia da relação moderna ou contemporânea da loucura exposta por Starobinski, a dimensão do sofrimento gerado pela situação institucional mortificadora. Assim, enfatizo uma das dimensões já levantadas por Foucault vinculadas à história da proscricção, da segregação e da anulação do louco em sua diferença. Nesse sentido, acredito possível enfatizar uma dimensão não somente individual do sofrimento – a dimensão que estaria restrita à psique do indivíduo e suas dinâmicas. É exatamente uma dimensão social e institucional que gostaria que estivesse sempre presente no horizonte ético e político da leitura desse trabalho. Trata-se da forte impressão de que o sofrimento não é somente individual, mas social, gerado nas instituições repressivas e violentas.

Nesse sentido, o da crítica desses compromissos comprometedores, o presente trabalho não pode deixar de se situar no espaço de uma política teórica antimanicomial, perspectiva crítica a partir da qual as instituições de internamento e asilo são vistas em seu caráter *intolerável*, isto é, a partir de uma genealogia capaz de provocar a reativação constante e permanente da crítica – e de um *ethos* da crítica antimanicomial -, que entenda o movimento e o processo político antimanicomial como projeto inacabado, que não coincide – e nem o pode – com nenhuma política pública ou reforma operada pelo Estado.

Assim, nesse plano ético e político da crítica, cabe aqui lembrar figuras ativas nesse universo, como Franco Basaglia, mas também François Tosquelles, Jean Oury e Félix Guattari. Essas figuras da luta antimanicomial e da psicoterapia institucional, assinalam uma forma de posição combativa em relação à instituição asilar e à totalidade da sociedade que a legitima, na qual a atuação clínica encontra a militância política. Para eles, a luta antimanicomial foi face de uma luta mais ampla de mudança política, social, subjetiva, libidinal.

É necessário lembrar, com Massimo Canevacci, que “a luta antimanicomial sempre foi e sempre será também uma luta cultural”⁸⁰.

⁸⁰ Entrevista concedida por Massimo Canevacci a Márcia Junges, IHU: Revista do Instituto Humanitas Unisinos, 391, Ano XII, 07.05.2012.

1.5. Arte e loucura, ainda.

Ainda que sejamos prudentes ao distinguir apropriações esteticistas e clínicas da loucura, bem como ao apontar para os limites de ambas, principalmente levando em conta a história das práticas violentas, processos e dispositivos de poder pelos quais as sociedades ocidentais dominaram e domesticaram a loucura, a pergunta permanece. O que faz do louco um possível artista, e deste um louco eventual? (Frayze-Pereira, 1995, p.78). O que a “arte” e a “loucura” têm em comum para que sejam aproximadas de um campo semântico compartilhado? O que uma diz sobre a outra, e onde ambas encontram a zona cinzenta de sua confusão?

Em relação a essas questões, Michel Foucault é – e já foi possível percebê-lo no percurso realizado até aqui – um pensador essencial, tendo esboçado diversas vias e abordagens, sendo a questão da loucura constante ao longo de sua trajetória.

Para responder as questões sobre a proximidade e a zona cinzenta entre arte e loucura, Foucault parece sugerir que um certo modo de ser da linguagem define sua ontologia, e as aproxima de um mesmo registro de experiência. Trata-se daquilo que esse autor chamou de linguagem “estruturalmente esotérica”, que define seja a linguagem da loucura, seja a linguagem que, para Foucault, é a da arte e, especificamente, da literatura. Que tipo de linguagem seria essa? Seria a da palavra que fala segundo um código que ela mesma enuncia. Foucault esboça uma explicação:

Enfim, existe também uma quarta forma de linguagem excluída: ela consiste em submeter uma palavra, aparentemente conforme o código reconhecido, a um outro código cuja chave é dada nessa palavra mesma; de tal forma que esta é desdobrada no interior de si: ela diz o que ela diz, mas acrescenta um excedente mudo que enuncia silenciosamente o que ela diz e o código segundo o qual ela diz. Não se trata aqui de uma linguagem cifrada, mas de uma linguagem estruturalmente esotérica (2010b, p.214).

Em “Loucura, ausência de obra”, Foucault afirma que, mesmo que a loucura enquanto doença mental fosse completa e finalmente medicalizada,

dominada e controlada em seus sintomas e manifestações a partir do avanço farmacológico e bioquímico, ou ainda, mesmo que fosse erradicada da superfície visível de nosso espaço social, ainda assim, algo restaria: a sombra e os fantasmas de nossa cultura e sua relação com o que é outro, com o que foi para ela exterior. Ou seja, mesmo que fosse “curada”, mesmo que fosse eliminada, o que persistiria da loucura seria exatamente aquilo que foi, sempre, o mais significativo de nossa relação com ela: a alteridade, a relação com o fora.

É esse significado mais grave e filosófico da loucura, de uma alteridade irreduzível mediante à qual uma cultura tragicamente se concebe e se define, que Foucault explora em seu primeiro prefácio – posteriormente abandonado – à *História da loucura*. Tive a oportunidade de abordar extensamente essa temática em minha dissertação *Filosofia e desrazão: poder, resistência e estética na História da loucura de Michel Foucault* (2012).

No âmbito daquele trabalho, pude relacionar, com algum detalhamento, o silenciamento da loucura e a potência estética da arte. Ou seja, pude realizar uma tentativa de explicar a hipótese de que o empreendimento filosófico de uma arqueologia do silêncio, no primeiro prefácio da *História da loucura* de Foucault, apontaria para a relevância da arte como fonte filosófica de indagação sobre a loucura. Esse papel de fonte filosófica privilegiada que a arte tem em relação à pesquisa sobre a loucura se vincula basicamente à ideia de que a arte teria a potência de acolher manifestações resistentes, persistentes, não capturadas, da loucura. Isto é, na arte seria possível vislumbrar algo da loucura antes de seu silenciamento histórico que estabelece o ponto de partida do livro de Foucault. Trata-se de uma loucura que persiste, que não quer calar, mas que somente nas obras de arte poderia ser entrevista, uma vez que excluída no restante do solo da cultura. Assim, a partir desse esquema seria possível perceber uma consistência filosófica que a relação entre arte e loucura possui na abordagem de Foucault, bem como seria possível vislumbrar a importância da arte e do estético para qualquer abordagem da desrazão que não quisesse perpetuar seu silenciamento, isto é, que não quisesse permanecer no “monopólio” da linguagem da razão sobre a

da loucura. A arte seria, assim, o lugar possível da manifestação indireta de uma diferença banida da cultura e não mais recuperável na história.

Resumindo, talvez a constatação de um silenciamento da loucura constitutivo de nossa cultura seja o pressuposto para encontrar na arte um espaço de rastros e sinais dessa experiência silenciada. A loucura aponta para a alteridade, para aquilo que é o *não* para o *sim* de nós mesmos, aponta para uma história dos limites, daquilo que está *fora*. A arte seria o lócus onde uma experiência desse exterior, talvez já inacessível, possa ser presentida⁸¹.

O que as reflexões desses primeiros caminhos da obra foucaultiana pode ser retomado aqui na indagação pela relação entre loucura e arte? O que pode a loucura dizer sobre tudo aquilo que é outro, não incorporável, indestrutível?

O fascínio e a busca desse Outro coincide com a busca de um ponto de vista para a crítica social e cultural, que aproxima, numa tênue vizinhança crítica iniciativas como a Arte Bruta, o *Collège de Sociologie* de Bataille, o Surrealismo. Também, a antropologia, em seu surgimento paralelo a arte moderna, tenta responder pela crítica de nós mesmo a partir da perspectiva do outro. Não por acaso, ela assumiu fortes dimensões estéticas ao longo de sua história, dimensões que fizeram com que extrapolasse seu reduto epistemológico no plano das ciências humanas, e passasse a ser uma zona de troca e contágio, entre arte e alteridade. Diversos artistas, escritores e poetas foram buscar nos métodos, na ética, nas teorias e experiências antropológicas um ponto de vista uma fonte de produção poética, um operador estético. E vários antropólogos, desde dentro da etnografia, e do encontro com outras práticas, símbolos e afetos, desde o cerne da experiência antropológica, buscaram continuá-la ou abandoná-la na arte e na literatura. Passamos, assim, a essa questão, visando esboçar uma reflexão de como ela se aproxima da questão da loucura e, também, o que pode trazer para a abordagem da arte dos “loucos”.

⁸¹ Cf. Testa, F. *Filosofia e desrazão*; Também busquei desenvolver parte dessa questão em artigo recente, “Uma arqueologia do silêncio”, *Cultura e fé*, 2013.

2 - ARTE, ANTROPOLOGIA E ETNOGRAFIA

Como é possível perceber no percurso realizado até aqui, a relação estabelecida entre arte e alteridade, passa necessariamente por um encontro com a disciplina que fez da temática da alteridade, e do contato sistemático e constante com os outros sociais e culturais, seu território próprio: a antropologia.

De certo modo, o presente trabalho, ao perguntar pelas bordas entre arte e loucura, e entre arte e alteridade, está situado no âmbito de uma problemática na qual arte e antropologia se cruzam a todo instante. E é necessário pensar sobre esse cruzamento, na medida em que ele está implicado no exercício de *perspectivação* a que nos propusemos desde o início. O que abordamos aqui é a forma de alteridade que é a loucura, e como ela mantém com a arte fortes ligações, por vezes incontornáveis e originárias, por vezes imaginárias e ficcionais. A pergunta sobre o que pode a arte dizer sobre a loucura – e o que pode a loucura dizer sobre a arte – foi central para que fizéssemos esse exercício de mudança de perspectiva e buscássemos, por um lado, a imersão em *outras* práticas artísticas, realizadas por *outros* atores; e, por outro lado, para que colocássemos a pergunta pela possibilidade de uma *outra* arte, de um *outro* conceito de arte, reconectado com aspectos silenciados – aspectos mágicos, rituais, sagrados, delirantes - que uma visão purificadora da modernidade rompeu. Seguindo a ideia de Georges Bataille, buscamos escavar rumo ao subsolo do moderno. Segundo James Clifford (in Coles, 2000):

The world seemed to secrete many, divergent arts and cultures, discrepant modernities. One's task as an 'ethnographer' (defined, predominantly, as a cultural critic, a defamiliariser and juxtaposer) was to mine the museum (...), to probe cracks, search for the emergent: Benjamin's messianic time, without any particular messiah (p.55).

Nesse sentido, vimos como as perspectivas do surrealismo e, principalmente, aquela colocada por Bataille propuseram essa questão, ao buscar – inclusive através vetores mobilizados pela etnologia - esses *outros*

aspectos soterrados no subsolo da cultura e, a partir de sua proposta de uma *heterologia*, abrir caminho para a diferença, para a emergência do novo.

Além disso, é sobre as obras da loucura que aqui nos debruçamos, indagando pela voz de quem as produziu, pelo seu processo de produção, pelo lugar de onde emergem. Desse modo, uma forma de ver muito ligada à antropologia, e à escuta cuidadosa do outro que ela implica, foi colocada em cena. Ao olharmos para a obra e a vida de Arthur Bispo do Rosário, por exemplo, buscamos essa posição de cunho antropológico, privilegiando sua voz, suas narrativas e seu modo de experiência de sua produção para chegar à possibilidade de falar sobre essa experiência e essa produção sem capturá-las, e sem participar da violência simbólica, do silenciamento operado contra esse criador. Assim, como veremos mais adiante, na análise de Bispo, sua fala não foi vista como mais uma entre outras num campo de disputa, mas como espécie de fonte privilegiada sobre uma cosmologia, uma escatologia e uma teologia que baseiam seu trabalho. A narrativa sagrada e ritual de Bispo foi vista como uma espécie de lugar do acontecer da verdade de sua obra.

Partiu-se, então, da tentativa de privilegiar a perspectiva do outro, a partir de um paradigma que aqui tentamos delinear, advindo de uma experiência artística e antropológica com a loucura e suas produções, efetivamente vivenciada em um contexto de internação⁸².

Nesse sentido, também do ponto de vista da etnografia enquanto prática de pesquisa, e enquanto forma de experiência da arte e dos processos estéticos dos *outros*, os dois campos – arte e antropologia – aqui se encontram. Foi na etnografia que vislumbramos e experimentamos a possibilidade ética da mudança de perspectiva. E foi desde a etnografia que buscamos um lugar precário entre as práticas e os afetos mobilizados na produção de obras em um contexto de reclusão. A produção dessa posição móvel e experimental em um lugar específico marcou o exercício de etnografia e participação no hospital psiquiátrico, que discutiremos mais adiante. Cabe dizer que a prática experimental e imersiva da produção desse lugar ao longo

⁸² Refiro aqui minha pesquisa de campo, realizada inicialmente de 2006 a 2009, retomada ocasionalmente de 2010 a 2013 até a escrita deste trabalho.

de minhas inserções no hospital toma como referência o debate teórico da antropologia da arte, isto é, a questão pela especificidade dos critérios dos produtores e receptores originais de obras produzidas em contextos nativos, *exteriores* ao domínio artístico e, mesmo, à sociedade ocidental (Lagrou, 2007, p.40).

Entretanto, adotando uma posição antropológica e etnográfica, logo surge a questão sobre como dar conta, a partir dela, da experiência estética. Quais são, de fato, as potencialidades da etnografia frente ao estudo de um processo artístico e o que a própria etnografia articula, desde seu interior, como prática artística, como procedimento estético? Como etnografar uma experiência artística? Como escrever os processos coletivos com a obra, sua produção e realização, seu desobrimento, sua desapareição? Como fazer, de fato, etnografia, sem que ela se torne uma justificativa de uma postura complacente frente à obra, aos processos, ao si mesmo?⁸³ Tentarei abordar essas questões na medida em que avançarmos e, principalmente, quando pudermos retornar ao exemplo de experiência etnográfica que relatarei, a partir de minha inserção e participação em um contexto de mobilização de materiais e práticas expressivas (tentando também problematizar e criticar meu lugar como sujeito dessa experiência⁸⁴).

Neste momento, é importante dizer que, no enlace em que se localiza esse trabalho de pesquisa, isto é, no âmbito da discussão sobre arte, alteridade e antropologia, é impossível ignorar as reflexões e as críticas de Hal Foster sobre uma certa “virada etnográfica” na arte contemporânea, a partir da qual o

⁸³ Por exemplo, Canclini (2012) afirma estar fazendo uma pesquisa etnográfica com a arte (que chama “compreensão etnográfica transnacional”, p.13) – ainda que não haja propriamente nenhum sinal ou trecho de escrita etnográfica em seu livro. Com isso, ele quer dizer que utiliza de sua ida às exposições, às aberturas ou *vernissages*, suas conversas e encontros com personalidades do mundo da arte, como um elemento etnográfico. Nessa posição, há alguma coisa que parece pouco esclarecida sobre o que é fazer etnografia. Há, além disso, uma transposição da vivência espontânea, da atuação estratégica de Canclini no campo da arte, sua manipulação desses referenciais linguísticos, simbólicos, etc., para o âmbito da pesquisa dita etnográfica. O que Canclini faz é um artifício para que sua postura confortável de sujeito e intelectual do campo da arte fique inabalada, a partir de uma justificativa “etnográfica”: isto é, a afirmação de que sua fonte de dados é exatamente sua vivência, ou seja, essa atividade espontânea ou investida pela *doxa* do campo artístico. Assim, não há nenhuma ruptura entre atividade etnográfica e frequentar círculos do sistema artístico, como alguém que atua no mesmo.

⁸⁴ Essa crítica e essa problematização são aprofundadas no *Apêndice* de meu trabalho de 2009. Lá, tentei, sempre que possível, operar uma crítica do eu enquanto sujeito da experiência etnográfica, bem como de uma postura narcísica de uma equivocada “autoetnografia”.

artista se coloca como etnógrafo. O debate de Foster estabelece uma espécie de marco crítico sobre a temática, o qual deve ser atravessado. Entretanto, caberá perguntar se esse autor não é precipitado ao descartar – no mesmo momento em que diagnostica a “virada etnográfica” na conjuntura contemporânea práticas artísticas – os potenciais éticos, políticos e estéticos transformadores que esse movimento apresenta. Foster, ao mesmo tempo em que descreve esse contexto, visa atacar e desconstruir seus aspectos mais centrais. Será necessário também perguntar se, em relação à questão da loucura e da arte dos insensatos, descartar esse lugar etnográfico seria eticamente mais adequado.

2.1. O artista como etnógrafo

Hal Foster (2005) inicia sua abordagem do “artista como etnógrafo” a partir da analogia com a argumentação de Walter Benjamin sobre “o autor como produtor”. Foster resgatará alguns dos eixos centrais desse texto, utilizando suas categorias como suporte da crítica da dimensão etnográfica que diagnostica na arte contemporânea. É importante mencionar que, se Foster utiliza o pensamento de Benjamin, não é porque se identifica com a visão que o filósofo pontua nesse texto – apresentado como conferência para o Instituto para Estudos do Fascismo, em 1934 – sobre a arte de um ponto de vista materialista e revolucionário, mas sim porque localiza, em algumas práticas da arte contemporânea – na sua relação com a alteridade –, coordenadas comuns àquelas lançadas por Benjamin. Conforme afirma Foster: “quero sugerir que um novo paradigma estruturalmente similar ao antigo modelo ‘Autor como produtor’ emergiu na arte avançada de esquerda: *o artista como etnógrafo*” (2005, p.138).

Assim, no âmbito deste que Foster afirma ser o novo paradigma da arte contemporânea com preocupações políticas de esquerda, “o objeto de contestação continua sendo, em grande parte, a instituição da arte burguesa/capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia), bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade, comunidade” (2005,

p.138). Essa contestação, agora, teria se descolado de um viés classista, de feição fundamentalmente socioeconômica, que caracterizava a estrutura *marxista* no texto de Benjamin, e teria se deslocado para outras formas de alteridade. Isto é, agora “o artista comprometido batalha em nome de um outro cultural ou étnico” (2005, p.138).

Para Benjamin, que o deixa claro desde a epígrafe de Ramon Fernandez, a necessidade de situar os intelectuais junto à classe operária não seria realizada por uma via ideológica, mas sim pela apropriação e pela realização de uma unidade virtual entre ambos os setores, a saber, sua condição de *produtores* (Benjamin, 1994, p.120). Desse modo, diferentemente de uma opção em favor de uma causa sob a qual o autor colocará sua atividade, do ponto de vista ideológico, trata-se de assumir materialmente o lugar social da produção. O que Benjamin propõe é que essa opção deve ser tomada desde o interior da produção e não de uma avaliação ideológica da política. Assim, para o autor, em vez de perguntar “como se vincula uma obra com as relações de produção da época?” - “é compatível com elas e, portanto, reacionária, ou visa sua transformação e, portanto, revolucionária?” – em vez dessa pergunta, seria necessário perguntar como essa obra se situa “dentro das relações de produção” (1994, p.122). Isto é, trata-se de unificar a pergunta pela técnica literária das obras com a aquela pela tendência política que adotam, segundo um ponto de vista dialético. Segundo Benjamin: “a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista literário quando o for também do ponto de vista político, (...) a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária” (1994, p.121). Assim, nessa relação renovada entre tendência e qualidade, Benjamin quer superar o contraste entre qualidade estética e posição política, bem como o contraste entre forma e conteúdo. Como exemplo disso, traz Sergei Tretiakov, com a ideia do “escritor operativo”, na qual haveria uma “interdependência da tendência política correta e da técnica literária progressiva” (1994, p.123). O “escritor operativo” se oporia ao escritor “informativo”, pois o “operativo” não visa relatar, mas combater, isto é, não visa ser espectador, mas *participante ativo*. Como escritor operativo, Tretiakov se envolveu intensamente com a coletivização da economia, através de uma atuação material, concreta, na rearticulação das relações de produção.

Para Benjamin isso implicava também uma mudança radical nas relações de produção artísticas e literárias, inclusive com o desaparecimento de formas tradicionais. Segundo o autor, “nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre...” (Benjamin, 1994, p.123).

Para Benjamin, a partir do exemplo de Tretiakov, comprometido com a “impaciência dos excluídos”, trata-se de pensar o desaparecimento da distinção (burguesa) convencional entre autor e público. Benjamin diagnosticava um processo similar em alguns aspectos da imprensa soviética da época, na qual a profissão literária era vista como direito de todos, e na qual o leitor teria acesso à condição de autor, isto é, “o mundo do trabalho toma a palavra” (idem, p.125). Nessa experiência haveria uma aproximação da literatura com a vida e com o universo da produção material, na mesma medida em que haveria uma “literalização das condições de vida” (p.125).

Para Benjamin, o caráter revolucionário da produção artística não está só no que se faz ou se veicula em termos de ideias, opiniões, posições teóricas ou ideológicas, está também em “como” se faz, isto é, nas relações e nos meios de produção⁸⁵. Assim, segundo o autor:

A tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contrarrevolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor (Benjamin, 1994, p.125).

Foster afirma que o plano de fundo da atitude de Benjamin quando “instiga o artista (...) a intervir, como um trabalhador revolucionário, nos meios de produção artística – para alterar a ‘técnica’ dos meios tradicionais e transformar o ‘aparato’ da cultura burguesa” (2005, p.137), é a crítica do filósofo sobre o lugar intelectual ou artístico de patronato ideológico. Segundo Foster, o que se coloca nesse debate entre técnica e tema, no privilégio da primeira sobre o segundo é o debate entre duas posições existentes entre as

⁸⁵ Nesse sentido, Benjamin traz o exemplo do que estava ocorrendo com os intelectuais da Alemanha de seu tempo, em relação ao avanço do fascismo: “Um dos fenômenos mais decisivos (...) foi o fato de que um seguimento considerável da inteligência alemã, sob a pressão das circunstâncias econômicas, experimentou, ao nível das opiniões, um desenvolvimento revolucionário sem, no entanto, poder pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica” (p.125).

vanguardas comunistas na arte russa: o *produtivismo* (que visa solapar materialmente a cultura capitalista) e o *prolekult* (que visa superá-la ideologicamente)⁸⁶. A esse respeito escreve Klinger:

O texto de Benjamin surge de uma conjuntura única no alto modernismo: inovação artística, revolução social (na União Soviética) e, portanto, transformação ideológica. A solidariedade com os produtores que interessava a Benjamin era uma solidariedade em termos de prática material, não de tema, nem de atitude política. Por isso, ele condena o patrocínio ideológico que subjaz nos movimentos como o “prolekult”, que posiciona o trabalhador como um outro passivo. No privilégio da técnica sobre o tema e do posicionamento sobre a tendência subjaz um privilégio do produtivismo sobre o “prolekult”, dois movimentos rivais nos começos da União Soviética. O primeiro procura desenvolver uma nova cultura proletária através de uma extensão do vanguardismo construtivista, enquanto que o segundo busca desenvolver uma cultura proletária no sentido tradicional da palavra. No entanto, segundo Foster, Benjamin chega tarde, pois, em 1932, Stalin já tinha condenado a vanguarda e especialmente o produtivismo (Klinger, 2012, p.63-64).

Uma vez que Foster identifica o artista como etnógrafo com uma proposta artística de esquerda vinculada à ideia benjaminiana – e produtivista – do autor como produtor, ele ressalta que “algumas pressuposições do modelo antigo do produtor ainda persistem, de forma problemática, no novo paradigma etnográfico” (2005, p.138). E é a partir dessas pressuposições que Foster realiza a crítica do paradigma etnográfico. Grosso modo, elas dizem respeito à identificação do artista com o *outro*, a atribuição a esse outro de uma posição de *verdade*, e o risco de *patronato ideológico* do *prolekult* presente também para o artista como etnógrafo. Foster sintetiza essas críticas nas ideias de “fantasia primitivista” e de “presunção realista” (p.139). Resumamos então as pressuposições comuns aos dois paradigmas segundo a abordagem do autor:

- 1) “Em primeiro lugar está a pressuposição de que o lugar da transformação política é o mesmo lugar da transformação artística e que as vanguardas políticas *alocam* as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem”.
- 2) “Em segundo, a pressuposição de que esse lugar seja sempre um *outro lugar*, no campo do outro – no modelo do produtor, junto ao outro social, o proletariado explorado; no paradigma do etnógrafo, junto ao outro

⁸⁶ Sobre esse debate, é interessante a consulta da seção intitulada “A experiência soviética” (p.171), do excelente livro de Annateresa Fabris, *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (2011).

cultural, o oprimido pós-colonial, subalterno ou subcultural – e esse outro lugar, esse exterior é (...) o ponto em que a cultura dominante será transformada ou (...) subvertida”.

- 3) “Em terceiro, é a pressuposição de que, se o artista invocado *não* for percebido como um outro social e/ou cultural, só terá acesso limitado a essa alteridade transformadora e de que, se é percebido como outro, terá acesso automático” (Foster, 2005, p.138-139).

Aquilo que Foster chama de “presunção” ou “premissa realista” corresponde à crítica que o autor parece querer dirigir à associação entre marxismo e arte (de vanguarda), podendo ser expressa assim: a ideia de que “o outro, aqui, pós-colonial, lá, proletário, está de alguma fora na realidade, na verdade e não na ideologia, porque é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou produtor material” (2005, p.139). Essa presunção realista seria completada pela “fantasia primitivista” que atribui ao outro – “presumido como alguém de cor” (p.139) – um acesso privilegiado a processos fundamentais e autênticos, por exemplo, a um psiquismo primário ou a processos sociais aos quais o acesso “do sujeito branco é de alguma forma bloqueado” (p.139). Segundo Foster, trata-se de uma “fantasia que é fundamental para os modernismos primitivistas, da mesma forma que a presunção realista o é para os modernismos produtivistas” (p.139).

As três pressuposições mencionadas acima retomam um risco do autor como produtor: o patronato ideológico (basicamente, o colocar-se à frente do outro passivo, para libertá-lo, para dar-lhe voz, para levá-lo à verdade) e a identificação com o outro (que conferiria ao artista-etnógrafo uma posição política *dans le vrai*, ao lado do outro, fora do mesmo). Assim, o paradigma do etnógrafo manteria a definição de uma verdade da história, alocada em termos de alteridade e exterioridade. Tratar-se-ia de uma política do outro, primeiramente projetada no exterior pelo próprio artista, e, posteriormente, apropriada por ele como se tivesse sido revelada por esse outro. É possível perceber que a crítica de Foster à posição do artista como etnógrafo é dura, pois essa posição estaria repondo os principais problemas que já estavam presentes na arte de vanguarda descrita em “O autor como produtor” (1994).

Foster parece eliminar um dos termos do esquema de Benjamin para fazer sua comparação entre “produtor” e “etnógrafo”. Com isso, vincula o paradigma do etnógrafo somente às dimensões conservadoras da vanguarda russa. Se por um lado, Foster parece localizar facilmente a semelhança com o *prolekult*, ele esvazia a força revolucionária da posição do *produtivismo*, tomando somente o caráter que acredita ser ilusório desse movimento, isto é, sua aliança com o outro (no caso, do artista com o operário mediante o privilégio concedido ao território materialista da produção). Assim, o produtivismo perde seu caráter revolucionário frente ao *prolekult*. Se Foster quer comparar a virada etnográfica com uma possibilidade efetiva de um engajamento artístico de esquerda e transformador política e esteticamente como era o “autor como produtor”, deve poder apreender o que é potencialmente revolucionário na posição *outra* do etnógrafo – tal como Benjamin o fez no outro paradigma –, e não descartar em um só movimento as duas tendências. Ele como que dá por falida a posição positiva do *produtivismo*, e fica somente sua dimensão negativa e com a crítica ao *prolekult*, empobrecendo a abordagem de Benjamin, bem como as potencialidades críticas da etnografia e da relação com o outro.

Nessa direção, na medida em que equipara uma miríade de diferentes autores – a partir da menção a Franco Rella – numa espécie de fascínio ilusório do outro, que teria “efeitos deletérios na política cultural”, supostamente por aceitar “definições dominantes do negativo e/ou do desviante” (2005, p.140), uma certa intencionalidade política suspeita de Foster começa a transparecer. Quando denuncia a já comentada “premissa realista” por trás dos dois paradigmas (do artista como produtor e como etnógrafo), isto é, a ideia de que o outro “na verdade e não na ideologia, porque é socialmente oprimido”, Foster parece invalidar qualquer possibilidade de valorização efetiva da perspectiva do outro como situada em um certo lugar das relações de poder que o permite dizer algo de diferente sobre essas relações, ter um saber específico (se pensássemos num viés foucaultiano, advindo das lutas e dos processos de resistência). Isto é, seria impraticável aliar-se à perspectiva de contestação que o lugar do *outro* apresenta, a não ser incorrendo em uma série de falácias (a identificação como outro, a presunção realista, a fantasia

primitivista). Tal argumentação parece uma redução um tanto violenta, e pode se configurar numa crítica de tons conservadores, usualmente aplicada – para citar um exemplo bem conhecido – à perspectiva teórica do marxismo, para deslegitimar não seus abusos metodológicos, mas seu conteúdo político contestário e transformador. O mesmo parece ocorrer com a abordagem que o crítico Hal Foster faz de Bataille e Leiris, igualando-os no erro a uma abordagem talvez distante em relação à que esses autores mobilizam:

Existem dois precedentes importantes do paradigma etnográfico na arte contemporânea nos quais a fantasia primitivista é mais ativa: o surrealismo dissidente associado a Georges Bataille e a Michel Leiris no final da década de 1930, e o movimento *négritude* associado a Léopold Senghor e Aimé Césaire no final da década de 1940 e começo da década de 1950. De maneiras diferentes, os dois movimentos relacionaram o potencial transgressivo da inconsciência com a radical alteridade do outro cultural. Assim, Bataille relacionou os ímpetos autodestrutivos do inconsciente ao dispêndio sacrificial em outras culturas, enquanto Senghor opôs uma emotividade fundamental às culturas africanas a um racionalismo fundamental, às tradições europeias (2005, p.139).

Ainda que essa não pareça ser a intenção declarada de Foster ao criticar o paradigma etnográfico, sua visão pode servir a fins talvez por ele imprevisos, como anular a possibilidade de aliar-se ao oprimido enquanto detentor de uma demanda de transformação, e enquanto detentor de um saber – “o saber histórico das lutas”, que Foucault associou, na *Microfísica do poder* (1982, p.170-171), àqueles que por primeiro sofreram os efeitos do poder em seus corpos e vidas, e definiu como memórias locais dos dominados, dos subalternos, memória das resistências. Tais saberes, na perspectiva foucaultiana, seriam capazes de rearticulação em táticas atuais de resistência e contrapoder.

Assim, perguntamos: o que o esvaziamento da perspectiva do outro enquanto possibilidade transgressão da ordem estabelecida do mesmo pode vir favorecer? O que essa crítica de Foster é capaz de legitimar? Talvez falte a Foster uma dimensão mais filosoficamente densa da noção de alteridade, da potência ética, estética, ontológica e política do encontro com o estrangeiro, e de uma ética da *hospitalidade*. Se pensarmos a partir de Lévinas ou Derrida, esse encontro é já um encontro que colapsa as estruturas perceptivas, é um encontro que põe em xeque o pensamento e as categorias cristalizadas de nossa relação com o mundo. Ainda, se aproximarmos a perspectiva de

Blanchot podemos notar que esse encontro com aquilo que é outro é, além disso, de um profundo risco de dissolução do eu, de desdobramento nas forças do Fora.

Aqui, Foster conseguiu descartar seja a perspectiva produtivista de aliar-se ao proletário na produção, de encarar a arte como processo produtivo de um ponto de vista materialista e marxista, no interior do qual também cabe revolucionar as relações de produção; seja a potência política e ética do fascínio da alteridade, com a associação imediata de uma perspectiva etnográfica que tenta buscar no outro uma perspectiva crítica com o evolucionismo erigido em cima do silenciamento do outro, e não de seu empoderamento e da aliança ética e política com ele. Foster realmente parece estar comprometido, na verdade, com uma crítica de concepções revolucionárias da arte vinculadas às formas de alteridade, ou seja, o crítico parece descartar a possibilidade de “alegar a veracidade de uma posição política ou a veracidade de uma opressão social” a partir da alteridade. Mas qual o sentido desse descarte?

É importante registrar esses questionamentos à forma como Foster conduz sua crítica, principalmente se seu interesse é o de uma contestação imanente, não dependente de uma “verdade política sobre um outro projetado ou uma exterioridade” e de uma “política enquanto exterioridade”⁸⁷ (p.139-140). Deixamos em aberto aqui, o registro da possibilidade uma resposta a Foster, como também ao desdobramento e aprofundamento de suas críticas, a partir do trabalho de James Clifford sobre o “surrealismo etnográfico”⁸⁸.

⁸⁷ Aqui, aponto para a discussão que iniciei em minha dissertação em filosofia (2012), sobre os dois paradigmas do poder em Foucault, e a torção operada em relação à noção de *Fora*, exatamente como crítica (e autocrítica) de Foucault em relação à resistência encarada como “política da exterioridade”. A mudança em Foucault é a nível ontológico, as realações de poder passam a ser vistas como confrontação de forças em um plano de imanência, que define seu remanejamento da exterioridade, do conceito de Fora. Foucault também argumenta em favor da contestação imanente em relação a seu antigo modelo da resistência como algo que vem de um Exterior não capturado, espécie de lugar sem lugar que pertence somente a uma alteridade que se contrapõe a toda forma de poder. Por não ser este o nosso tema no presente trabalho, convido o leitor à consulta do material de 2012.

⁸⁸ Infelizmente, devido aos limites de extensão desse trabalho – e a importância da abordagem das ideias de Clifford – deixaremos essa problematização para outro momento.

*

Segundo Diana Klinger, a virada etnográfica descrita por Foster seria uma “segunda virada etnográfica”. Para a autora, o interesse e o compromisso com o que chama de “outridade cultural” a partir dos territórios da arte não é algo próprio da segunda metade do século XX, e sim das “vanguardas do começo do século; na arte do final de século haveria, então, um ‘retorno’ do etnográfico, ou seja, uma segunda virada” (2012, p.62). Para retomar nosso percurso, tomamos da autora o exemplo sobre essa “outridade” no surrealismo. Segundo Klinger:

Na década de 1920, sob influência da psicanálise, o surrealismo procura os aspectos “reprimidos” da consciência e encontra, nas culturas primitivas, uma reivindicação do não normativo: a loucura, o ocultismo, o subconsciente, a sexualidade, os sonhos, o maravilhoso. Todos esses elementos que foram matéria de investigação surrealista configuram, o conjunto de uma realidade excluída da racionalidade ocidental, de maneira que o primitivismo é uma exploração das formas culturais renegadas, submetidas e reprimidas... (p.62).

Nesse trecho, a autora retoma o cruzamento entre a arte moderna, a postura de contestação das vanguardas modernas, e a alteridade. Essas interseções nas quais estabelecemos nosso território de investigação têm uma história. Sinalizamos esse aspecto anteriormente ao lembrar de diversas iniciativas contraculturais ou anti-culturais colocadas em cena por artistas e movimentos artísticos a partir das diversas figuras da alteridade, como os povos tradicionais, as crianças ou os insensatos.

Muito mais do que o interesse em dizer algo capaz de descrever efetivamente esses “outros”, a ideia de artistas como Gauguin ou como os surrealistas, era direcionar uma crítica ao cerne de sua cultura e identidade, das formas de relação, de pensamento, de expressão e de percepção que nelas estão implicadas. Assim, a alteridade era mobilizada como um referencial da crítica, garantindo as condições de possibilidade e, ao mesmo tempo, a força dessa crítica do *mesmo*. Ainda que esse esforço fosse contemporâneo à consolidação da antropologia enquanto prática cultural e disciplina acadêmica, não partilhava com ela o interesse em produzir conhecimento positivo sobre esse outro de forma objetiva, mas partilhava, por outro lado, a intenção de

crítica da cultura e da sociedade ocidental que por vezes animava a aventura antropológica. De modo que, se acompanharmos Klinger, “a estratégia estética e a economia política do primeiro modernismo não podem ser desvinculados do surgimento e do apogeu da etnologia” (2012, p.62).

No nível da *história da arte* enquanto campo de conhecimento em afirmação, entretanto, o interesse partilhado com a antropologia era o de uma explicação objetiva – como base empírica possível – a respeito das origens das práticas sociais e culturais do homem. E essa explicação buscava no *outro* um recurso epistemológico. Nesse sentido, a antropologia, que veiculava um ponto de vista evolucionista e predominantemente etnocêntrico, lançou as bases para algumas das perguntas surgidas no âmbito da história da arte a partir de um regresso ao “primitivo”, isto é, às “origens”, como forma de explicar a essência e o desenvolvimento das práticas artísticas.

Matthew Rampley (*in* Coles, 2000) traça um panorama da relação entre história da arte e antropologia. Além de sinalizar para uma contemporaneidade da consolidação e afirmação acadêmica das duas disciplinas, o autor também chega a elaborar a tese de que a antropologia e seu arcabouço conceitual estariam na origem da história da arte, em seu impulso para constituir bases epistemológicas seguras. Nesse sentido, Rampley argumenta que aquilo que veio a ser chamado de “virada etnográfica” possui uma dimensão histórica que está ligada ao legado da preocupação da cultura ocidental com o primitivo. E foi nesse sentido que as investigações e parâmetros da antropologia – na época, a área do conhecimento capaz de melhor interrogar os ditos primitivos do ponto de vista cultural - constituíram uma espécie de paradigma para a configuração da história da arte. Se esses interesses comuns – ou ainda esses interesses antropológicos que norteiam os inícios da história da arte – conectam as duas zonas de investigação, por outro lado, as ligam também a partir de seus preconceitos.

Nesse movimento, o autor afirma que, no fim do século XIX, a formação discursiva da história da arte estava começando a estabelecer seus contornos, e havia, então, uma proliferação da especulação sobre as origens da arte, de modo que uma geração de estudiosos tentou acomodar, adequar as

preocupações históricas da arte com os *insights* da antropologia. (Rampley, 2000, p.141). A antropologia da época estava marcada pela forte indagação evolucionista pelo “primitivo”, de modo que foi essa categoria utilizada também pela história da arte nascente para estabelecer os contornos de seu objeto e traçar sua origem. Segundo Rampley, “*it was speculation on the ‘art’ of so-called primitives that helped to construct a matrix within which the identity of Western art was established*” (2000, p.141). E era sobre essas “origens” que a antropologia podia, com certa propriedade, dizer algo.

Se lembrarmos do debate de Layton (2001), retomado acima, perceberemos que a abordagem das práticas expressivas ou da ‘arte’ do outro cultural, tido como “primitivo” - mesmo quando esse outro era contemporâneo do pesquisador - era uma forma recorrente de investigar a essência e a dimensão primeva e originária de toda arte. Isto é, no outro geográfica e culturalmente distante, seria possível encontrar os primeiros passos daquilo que somos. Seria possível encontrar uma etapa do trajeto que já trilhamos, seria possível visualizar o que nós mesmos já fomos – em algum estágio já superado da história linear de nossa evolução –, como uma etapa congelada no tempo, anacrônica e prestes a desaparecer: uma “sobrevivência” ou um “fóssil vivo”, para citar o jargão evolucionista. Trata-se de uma antropologia que entendia o “primitivo” como etapa anterior do desenvolvimento humano, fazendo das coordenadas espaciais coordenadas temporais, como se fosse possível, viajando para terras distantes, viajar ao passado e explorá-lo⁸⁹. Assim, as origens mais remotas – e, por isso, mais explicativas – da cultura e da arte ocidentais não estariam na Grécia ou nas civilizações clássicas, mas sim naqueles que manifestam etapas de desenvolvimento tecnológico e cultural tidas ainda como anteriores a essas civilizações. Segundo Rampley:

I have already noted that much of the critical investigation of aesthetic origins assumed that classical culture provided the aesthetic norm. Notions of beauty were based on readings of Greek and Roman art. Only in the second half of the nineteenth century was this paradigm displaced by recognition of the much more distant origins of human culture, of which the ‘primitives’ of Africa, Oceania and America constituted a continuing reminder (p.148).

⁸⁹ Os postulados dessa visão evolucionista, teleológica e etnocêntrica que sobrepõe tempo e espaço são comentados por Fabian, Johannes. *Time and the Other*, 1983, p.16 *apud* Klinger, 2012, p.75.

Nesse sentido, na segunda metade do século XIX, realizaram-se diversas tentativas de combinar o interesse estético sobre as origens da arte com o interesse antropológico na “cultura primitiva” (p.151), e produzir conhecimento na história da arte, a partir da massa de dados da antropologia.

Conforme a argumentação de Rampley, o próprio Alois Riegl, um dos pais fundadores da história da arte enquanto disciplina autônoma, consagrado por suas obras de feição formalista, foi inicialmente instigado por produções marginais à grande arte. Rampley afirma que esse autor construiu sua obra e reputação sobre o estudo de formas artísticas marginais (p.139). O que o autor mostra, nessa discussão sobre Riegl, é que a dimensão etnográfica e antropológica – que Hal Foster aponta como tendência da arte e da teoria e crítica contemporânea - esteve presente desde as bases da história da arte, não estando restrita apenas ao âmbito de um momento específico da arte contemporânea. Segundo Rampley:

Foster's use of the term 'ethnographic' is somewhat loose, for he does not imply the entire edifice of institutionalized ethnography, but rather a privileging of cultural alterity. Of course, it would be misleading to claim that an attention to alterity, to the marginal and the excluded has hitherto been alien to art history. One of the 'founding fathers' of the subject, Alois Riegl, built up his reputation on his study both of marginal artistic forms such as rugs, buckles or fibulae and of neglected epochs in the history of art (p.139).

Uma das questões centrais da relação entre história da arte e antropologia se dá, segundo Rampley, à importância conferida ao ornamento, categoria usual na abordagem antropológica a respeito das artes dos ditos “primitivos”. É partir da questão do ornamento, trazida de exemplos etnográficos da época, que autores como Riegl conseguem situar a importância do corpo na origem das artes visuais. A ornamentação seria uma atitude fundamental e originária da relação do ser humano com seu próprio corpo, sendo talvez tão primitiva quanto o próprio sentido de proteção do corpo. Nesse sentido, a forma mais primitiva de expressão estética teria sido a tatuagem, no intuito de decorar o corpo (p.146). Em seu livro *Problems of Style*, Riegl abordou as tatuagens maori, delineando sua abordagem a partir da literatura antropológica e etnográfica da época. É a esse impulso de investimento estético do corpo que Rampley associa a formação da noção de *Kunstwollen*, central ao trabalho de Riegl.

Outra figura importante na abordagem de Rampley é Aby Warburg, que operou uma crítica e uma renovação da relação entre antropologia e história da arte. Warburg teria operado uma repotencialização da posição antropológica em relação à história da arte, livrando-a de diversos de seus preconceitos, tendo tentado enxergar a Renascença a partir da lente do antropólogo⁹⁰. Segundo Rampley (p.155), diferentemente de encarar o período como uma grande conquista do humanismo moderno sobre a supersticiosa Idade Média, Warburg a viu como um fenômeno ambíguo, constituído pela ressurreição do passado primitivo da antiguidade via Idade Média, via oriente. Em seu trabalho, Warburg mobiliza uma série de formas culturais como o mito, a filosofia, a astrologia, a partir de seu interesse nas representações visuais. A contaminação da abordagem da arte pela alteridade, pelo *anacronismo*⁹¹, pelo hibridismo marca o trabalho de Warburg, de modo a ter tornado possível que ele comparasse fenômenos diversos como os *rituais da serpente* dos índios Pueblo de Nevada, com os mitos de Asclépio ou Laocoonte, a partir da ideia de que eram expressões simbólicas de uma mesma problemática. O trabalho de Warburg mostra como o cruzamento entre antropologia e história da arte pôde também ser feito desde fora de um paradigma evolucionista e de uma concepção de tempo acrônica e linear.

O *ritual da serpente*⁹² é um livro exemplar no que tange esse cruzamento entre história da arte (ou um campo de investigação sobre a arte e sua relação com a cultura) e a antropologia. Talvez, no conjunto da obra de Warburg, esse pequeno livro seja considerado uma obra “secundária”, “menor”.

⁹⁰ Cf. “Arte italiano y astrología internacional em el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1912)”. In: Warburg. *El Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p.425.

⁹¹ Essa dimensão é salientada por Didi-Huberman, Cf. Zielinsky (org.), 2003; Cf. Didi-Huberman, 2008, p.35: “Não é evidente que a chave para compreender um objeto do passado se encontra no passado mesmo, e mais ainda, no mesmo passado que o do objeto? Para entender o muro colorido de Fra Angelico, será necessário buscar uma fonte de época capaz de fazer-nos acessar as ferramentas mentais – técnica, estética – que fez possível este tipo de eleição pictórica. Definimos esta atitude do historiador: não é outra coisa que a busca de uma concordância de tempos, uma busca de concordância eucrônica”. Entretanto, Didi-Huberman mostra a insuficiência dessa operação eucrônica, e afirma a fatalidade do anacronismo: “É mais válido reconhecer a necessidade do anacronismo como uma riqueza – e parece interior as imagens/aos objetos mesmos. O anacronismo seria assim o modo temporal de expressar a complexidade e a sobredeterminação das imagens” (2008, p.38). E ainda: “O anacronismo é necessário para a compreensão do passado, o anacronismo é fecundo, quando o passado se mostra insuficiente e constitui, inclusive, um obstáculo para a compreensão de si mesmo” (Didi-Huberman, 2008, p. 42-43).

⁹² Warburg. *Il rituale del serpente*, 1998.

Entretanto, é exatamente a partir dele que podemos perceber a ênfase em uma *atitude antropológica* por parte do autor. Isso porque o livro rememora a viagem empreendida por Warburg à América, onze anos antes, apresentando um relato no qual etnografia e um olhar artístico ou, digamos, um olhar treinado e educado pela história da arte convergem na abordagem de um fenômeno cultural, ritual e religioso que é o ritual da serpente entre os índios norte-americanos. Nesse sentido é que trazemos Warburg como uma referência para pensar a importância das temáticas e métodos da antropologia social e cultural para a consolidação da história da arte, bem como disso que estamos chamando aqui de um aporte antropológico para a teoria e a crítica de arte. Uma visão cultural e antropológica sobre a arte é acompanhada de uma visão estética sobre um fenômeno específico da cultura dos Pueblo – e esse entrecruzamento, essa reciprocidade entre perspectivas parece ser um procedimento frutífero e inovador que cabe reativar. Segundo Ulrich Raulff, um dos motivos desse entrecruzamento foi o “desgosto” teórico de Warburg em relação a uma história da arte “estetizante” e fechada nela mesma (na consideração formal da imagem), incapaz de perceber os aspectos vivos do impulso artístico, e sua relação com outras regiões da existência como a experiência religiosa⁹³.

Adotando o método comparativo na análise transcultural do mito, Warburg remontava a seu interesse pelos últimos desdobramentos da pesquisa antropológica. Isso é relatado por Saxl: Warburg era aluno de Usener que, como Frazer, visava compreender os textos clássicos e as origens das religiões grega e romana através de formas de paganismo ainda existentes no mundo (Raulff *in* Warburg, 1998, p.84). Apesar de os antropólogos citados por Saxl serem evolucionistas, Warburg faz deles um uso muito particular, quebrando a estrutura temporal de suas teorias, através daquilo que Didi-Huberman⁹⁴ chamou de “anacronismo” na abordagem warburguiana. Além disso, Warburg confere um grande valor estético e cultural ao paganismo “contemporâneo” dos índios, não o colocando necessariamente como um estágio já ultrapassado

⁹³ Raulff retoma o relato de Warburg: “*Inoltre, mi era subentrato un vero e proprio disgusto per la storia dell’arte estetizzante. La considerazione formale dell’immagine – incapace di comprendere la sua necessità biologica come prodotto intermedio tra la religione e l’arte –...mi sembrava condurre soltanto a uno sterile chiacchiericcio*” (Warburg, 1998, p.75).

⁹⁴ Cf. Didi-Huberman *in* Zielinsky, 2003.

pelo ocidente. Warburg, a partir da experiência dos índios, critica o progresso e a civilização utilitária norte-americana, que destruiu o paganismo (p.65). Voltaremos a essa questão. O índio de Oraibi não é para Warburg um homem primitivo e inferior. Pelo contrário, “*L’indiano di Oraibi (...) è per Warburg (...) un eroe dell’illuminismo più antico*” (Raulff, 1998, p.91). Além da influência de Usener e Frazer, é possível citar as leituras e os contatos que Warburg mantinha com o Smithsonian Institute e o departamento de etnologia, além de ter travado contato com Franz Boas, e com ele compartilhar uma leitura pluralista e antropológica da ideia de cultura (idem, p.89). Em seu estudo sobre o ritual da serpente e a forma de pensamento e simbolização que ele envolve, Warburg demonstra domínio da obra de Hubert e Mauss sobre o sacrifício⁹⁵, e convergência com a obra de Ernst Cassirer na ênfase ao *simbólico* (Raulff, p.96). Para Raulff, tendo em mente essas referências, o papel da experiência e das leituras etnológicas na obra de Warburg tem sido, até então, subvalorizado.

O ritual da serpente é o livro que resulta de uma conferência de Warburg na clínica de L. Binswanger. Tal conferência teria sido realizada pelo autor no intuito de demonstrar suas condições de retomar a atividade científica, e também a vida (Raulff, 1998, p.74). Trata-se de um trabalho da memória, que, através de fotografias e de relatos a respeito da viagem feita onze anos antes, visa traçar reflexões sobre aquelas “recordações distantes” (Warburg, 1998, p.11). A partir desse rito específico – o ritual da serpente – Warburg abordará a persistência da magia e do paganismo entre os Pueblo, mas também a questão da magia (da causalidade e do pensamento mágico), da função do símbolo, da relação do homem e sua expressão com potências fóbicas fundamentais e arcaicas, como também a universalidade (e transculturalidade) da imagem da serpente. É nas práticas mágicas colocadas em cena no ritual da serpente que parece haver uma chave explicativa para as raízes da simbolização.

Warburg mostra como, em seu contexto de inserção, a dita “superstição” acompanha a atividade cotidiana. Atividade investida de veneração religiosa pelos fenômenos naturais, os animais e as plantas – aos quais os indígenas atribuem almas ativas, que acreditam poder influenciar a partir de práticas

⁹⁵ MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

rituais. Dentre essas práticas estão as danças mascaradas⁹⁶ que ocuparão a maior parte da conferência do “interno” Aby Warburg. O pesquisador vê na cultura dos Pueblo uma correlação específica entre o homem e o mundo circundante que teria sido, em larga medida, aniquilada na cultura ocidental moderna, e que poderia fazer pensar em uma *experiência outra* de pensamento, na qual a razão não estaria purificada de seus *outros*. Trata-se da coexistência da “magia fantástica” e do “idealismo racional” (1998, p.12), o que não era visto por Warburg como algo “esquizoide” – atente-se aqui para a relação com a loucura que essa expressão traz⁹⁷ -, mas como uma experiência liberatória de uma “ilimitada possibilidade” de relação entre o homem e o que o circunda. Qual seria então a feição dessa religiosidade⁹⁸ vinculada às danças mascaradas dentre as quais está o ritual da serpente? Um primeiro ponto para pensá-la, seguindo a trilha de Warburg, é o desejo de *água* que atravessa essas culturas. A dança que se executa no ritual da serpente teria a função mágica de suscitar o raio e gerar a chuva, operando, de fato, na ordem real dos acontecimentos e dos ciclos naturais.

Haveria três tipos de dança mascarada com função mágica e ritual: 1) a dança animal; 2) a dança do culto à árvore; e 3) a dança com serpentes vivas

⁹⁶ A partir da análise das danças mascaradas, o autor extrai aspectos análogos aos do paganismo europeu (1998, p.15). Warburg desconstrói a abordagem dos índios como “bárbaros primitivos” a partir de uma visão refinada dessas analogias, que serão trabalhadas no fim da conferência. Segundo Warburg: “*Per il profano è naturale guardare alla manifestazione di queste religiosità come a una peculiarità della barbarie primitiva, sconosciuta all'Europa. E tuttavia, duemila anni fa, proprio nella terra in cui ebbe origine la nostra civiltà europea, in Grecia, si praticavano culti ancora più barbarici e stravaganti (...). A differenza delle attuali danze degli indiani Moki, il sacrificio cruento in uno stato di delirio era il culmine e il senso autentico della danza religiosa*” (p.49-50).

⁹⁷ Raulff argumenta, como veremos, que os Pueblo são também uma “máscara” através da qual Warburg fala de si mesmo, conciliando dimensões “esquizoides” em sua própria experiência: as imagens e potências fóbicas e o pensamento racional e analítico. Há um depoimento do próprio Warburg que salienta esse sentido *terapêutico* de sua conferência, de exorcizar o medo mediante os símbolos (p.96; p.100). Veremos adiante o significado da assinatura do autor nesse trabalho: “Warburg *redux*”.

⁹⁸ Warburg faz uma análise de artefatos e da arquitetura relacionando-os com a religião e a magia. Uma visão interessante, se considerarmos a reflexão sobre a antropologia como paradigma ou perspectiva para a abordagem de objetos e práticas artísticas. Warburg é um estudioso da história da arte que está analisando vasos, cerâmica, bonecas, arquitetura e ornamentos a partir das práticas mágicas, do simbolismo religioso e cosmológico que os significam (Cf. Warburg, 1998, p.13). As bonecas *kachina*, por exemplo, seriam reproduções dos dançarinos mascarados (p.16). Os ornamentos no artesanato de uso religioso não seriam meros adornos com função decorativa, mas seriam como “hieróglifos”, isto é, não deveriam ser “visualizados” ou “vistos”, e sim “lidos”. Segundo Warburg, “*siamo in uno stadio intermedio tra immagine speculare e scrittura...*” (p.17). Esses “hieróglifos” também estariam presentes no paganismo ocidental e na astrologia (Cf. Warburg, 1998, p.56).

(1998, p.16). Todas elas estariam vinculadas a práticas mágicas para garantir o alimento (p.27). Nesse sentido, não seriam próximas ao jogo e ao lúdico, mas sim atividades de extrema seriedade e gravidade. As danças são tidas como práticas guerreiras, na luta pela vida⁹⁹. As danças propiciatórias e sacrificiais operariam pela metamorfose mímica, isto é, a identificação ritual e mágica com o animal a ser caçado ou com elementos da natureza vinculados às chuvas, como é o caso da serpente – simbolicamente associada com o *raio* gerador de chuva.

Segundo o autor: “*La ricerca collettiva del cibo è dunque schizoide: magia e tecnica vengono qui a interagire*” (1998, p.28). Assim, os Pueblo apresentariam uma sincronia da civilização lógica e da causalidade mágica, sincronia presente também em outras formas de paganismo. Warburg afirma que “*I Pueblo si torvano a metà strada tra magia e logos, e lo strumento con cui si orientano è il simbolo*” (p.28). Nesse sentido, a dança seria uma forma de estabelecer conexões simbólicas e realizar concretamente o pensamento simbólico. Tal pensamento teria em conta uma determinada forma de causalidade dos fenômenos, e uma determinada forma de interferir causalmente nessa ordem de encadeamento dos acontecimentos, produzindo um efeito no real (por exemplo, propiciando a chuva, ou a boa colheita). A dança mascarada seria, então, uma “causalidade dançada” (p.61), que se oporia à indiferença ou à impossibilidade de apreender ou capturar o sentido e a causa dos fenômenos naturais¹⁰⁰. A *religião*, entendida por Warburg como *união*, ofereceria a possibilidade de o homem se “unir”¹⁰¹ mágica e ritualmente a forças e entidades estranhas a ele, tornando possível compreendê-las: “*L’indiano oppone la sua volontà di comprensione trasformandosi egli stesso nella causa di quei fenomeni*” (p.61).

É o caso da dança do antílope, presenciada e descrita por Warburg. Nela, teria lugar, através da mímica e da mimese, uma *apropriação* do animal de caça por *antecipação*. O objetivo seria “*capire magicamente alla natura*,

⁹⁹ “*Pratica seria (...), guerresca, nella lotta per la vita*” (Warburg, p.27).

¹⁰⁰ Segundo Raulff, a dança da serpente não é um exercício estético com fim em si mesmo – ainda que seja um exercício estético -, mas um cerimonial mágico que deve produzir um efeito real (1998, p.96).

¹⁰¹ Warburg aponta que *unir* é um dos sentidos mais importantes do *símbolo*.

transformando il suo essere, qualcosa che mai spererebbe di ottenere senza (...) modificare la sua condizione umana” (p.29). Os Hopi, então, ao realizar essa dança mimética e pantomímica, entregam-se fideísticamente a uma entidade estranha, perdem a si mesmos, perdem sua forma humana – e os limites ao conhecimento e à compreensão que ela impõe. Isso porque, somente assim, com esse abandono da condição humana fixa seria possível experimentar e compreender forças de outra ordem, muito mais potentes que as limitadas a essa forma humana. Essa metamorfose em animal se vincula à ideia de que a natureza supera em muito as forças e possibilidades do homem, de modo que os homens apenas saberiam *fazer*, em parte, o que os animais são, inteiramente. A única forma de compreender essas forças e essa condição superior do animal seria a metamorfose e a união mágica com ele. Assim, a metamorfose em animal, comum às culturas caçadoras, permitiria essa união *com* e esse entendimento *do* animal caçado.

Já as danças *kachina*, diferentemente das danças caçadoras, seriam rituais de cultivadores da terra e agricultores. A dança mascarada teria, aqui, o sentido mágico e cultural de propiciar o crescimento do grão cultivado. Isto é, seria complementar a uma prática do bom plantio. É nesse sentido que, seja no paganismo europeu, seja no paganismo de Oraibi, se estabelece o culto à árvore, vinculado ao plantio e à colheita¹⁰². A árvore, com suas raízes, seria um mediador, um operador da união do homem com as forças que naturais que envolvem a *terra*, e que estão imediatamente implicadas no plantio e na colheita¹⁰³.

A partir da análise dessas duas formas de dança mascarada, Aby Warburg chega à dança com as serpentes vivas, que é, ao mesmo tempo, uma cerimônia pagã vinculada ao animal (como a dança do antílope) e uma dança cultural vinculada ao ciclo das estações e, conseqüentemente, ao plantio e a colheita (como era o culto da árvore). Ela está vinculada, para os Hopi, ao mês

¹⁰² “*Siamo dunque in presenza di un perfetto culto dello spirito dell’albero, patrimonio religioso universale dei popoli primitivi – come sappiamo grazie ai lavori di Manhardt -, tramandatosi nel paganesimo europeo fino alle odierne cerimonie per il raccolto (...). Questo albero è il mediatore prestabilito che introduce al mondo ctonio*” (p.41-44).

¹⁰³ “*Si trata di stabilire un nesso tra le forze naturali e l’uomo, di creare cioè un symbolon, l’anello di congiunzione, ed ecco che il rito magico opera allora un collegamento reale invitando un mediatore (...), un albero*” (p.44).

de agosto, momento crítico da agricultura, em que o sucesso da colheita está condicionado à abundância da chuva. Trata-se de propiciar o temporal que traz a salvação a partir de seus mediadores: o relâmpago-serpente, que descerá aos infernos subterrâneos, em busca das fontes de água, para voltar desencadeando o temporal¹⁰⁴.

A partir da abordagem da dança com as serpentes vivas, Warburg discute simbolização realizada a partir da figura da serpente, bem como o fascínio e o terror que cercam essa imagem. Raulff relaciona esse processo de simbolização à constatação de que o culto da serpente seria um dos cultos animais mais antigos, “extraídos diretamente do medo” – sendo a própria difusão do culto associada à carga fóbica do animal¹⁰⁵ (Raulff *in* Warburg, 1998, p.91). Segundo Warburg, “*Il serpente è dunque un simbolo universale inteso come risposta alla domanda: da dove vengono la furia degli elementi, la morte e il dolore?*” (1998, p.62). Desse modo, a serpente aparece sempre que se faz a pergunta pela dor, pelo medo, pela morte, mas também sempre que está colocada a necessidade de salvação e redenção, o que faz dela um símbolo transcultural, universal¹⁰⁶. Segundo Warburg, “*Dove il dolore umano è*

¹⁰⁴ No ritual da serpente, os dançarinos e o animal formam ainda uma mágica unidade. As serpentes, entretanto, não serão vítimas sacrificiais, mas propiciadores da chuva. Exercerão um papel de mediação. As próprias serpentes passarão por um ritual de iniciação aos mistérios – assim como os homens que as manejarão durante a dança. O objetivo do ritual será o de obrigar a serpente a agir, suscitando o relâmpago e gerando a chuva (Warburg, 1998, p.48). As serpentes “iniciadas” se transformam, em comunhão mágica com os índios, em mediadoras e suscitadoras da chuva. Elas são mandadas para a planície como mensageiras, remetendo à narrativa do herói mítico Ti-yo (1998, p.49). Ti-yo teria empreendido uma viagem ao mundo *ctônico* - *χθονιος khthonios*, “relativo à terra” – e aos infernos do subsolo para descobrir a fonte e a nascente da água. Nessa jornada, Ti-yo chega à casa das serpentes, onde recebe o artefato mágico para provocar a chuva. Ti-yo traz dos infernos duas meninas-serpente, e elas dão a luz a filhos serpentiformes, que impulsionam a migração dos clãs (de modo que a serpente não aparece somente como força ou divindade meteorológica, mas também como totem relativo aos clãs). O que as serpentes iniciadas e ritualizadas na dança devem fazer é percorrer a terra em busca da fonte de água que irá proporcionar a chuva.

¹⁰⁵ Raulff relaciona essa carga fóbica a um medo instintivo do veneno e, portanto, a reações instintivas, irracionais, fóbicas, cujas razões nos escapam, e que se vinculam a aspectos arcaicos e subterrâneos da natureza humana, a estratos arcaicos da *psiche*. A violência do horror da serpente estaria na base da necessidade de simbolizar.

¹⁰⁶ Warburg constrói um panorama a respeito dessa questão: desde o Antigo Testamento a serpente estaria associada ao espírito do mal e da tentação, bem como à punição. Também na Antiguidade encontramos a imagem: “*Questa idea del serpente come potere ctonio distruttore ha trovato il suo simbolo tragico più efficace nel mito e nel grupo scultoreo del Laocoonte...*” (1998, p.51), a partir do qual a morte de pai e filhos, através das serpentes enviadas por Apolo que os sufocam, transforma-se no símbolo da “Paixão antiga”. Há na Antiguidade, entretanto, contraste com o pessimismo trágico do Laocoonte. Trata-se de um deus serpente no qual podemos encontrar a humana, sã, radiante beleza clássica (p.51). Trata-se de Asclépio, deus da saúde, que tem como símbolo a serpente enrolada a seu bastão (Warburg traz a imagem da

alla ricerca della redenzione siamo in prossimità dal serpente como immaginifica causa esplicativa” (1998, p.62).

A nossa idade tecnológica, no entanto, não teria mais necessidade da serpente para explicar o raio e o relâmpago. E este, por sua vez, não estaria mais ligado a um medo e a um terror fundamental do homem frente a natureza e suas forças incontroláveis e estranhas. O raio não aterroriza o homem moderno e nem está ligado à sua salvação, “pois ele tem seus aquedutos e o relâmpago-serpente é desviado diretamente ao solo pelo para-raios” (p.62). A causalidade mitológica foi depurada e substituída por uma visão vinculada à tecnologia, através do desencantamento, da dessacralização e da racionalidade científica. Entretanto, parece que nem mesmo o capitalismo moderno e tecnológico norte-americano foi capaz de eliminar o vigor simbólico da serpente. Em uma das fotos que Warburg apresenta dos Estados Unidos, está um homem com uma cartola à Tio Sam, caminhando em uma cidade. Warburg, acima da cartola não pode deixar de notar nos fios elétricos, cume da evolução técnica e racional, a persistência do arcaico:

Con il serpente di rame di Edison, egli há strappato il fulmine alla natura (...). Il destino del serpente è lo sterminio. Il fulmine imprigionato nello filo – l'elettricità catturata – há prodoto uma civiltà che fa piazza pulita del paganesimo (1998, p.65).

escultura romana de Asclépio do Museu Capitolino, p.53). O deus da saúde da antiguidade teria suas raízes no reino do subterrâneo e teria sido adorado, no início, sob a forma da serpente. Se, por um lado, a serpente representa a morte trazida pela mordida mortal, ela também representa, a partir do abandono da pele, a continuidade na vida, a regeneração: “*Il serpente può infilarsi nella terra e riemergere*” (p.54). Assim, ela seria símbolo também de imortalidade e renascimento. Da Antiguidade, Warburg passa à discussão da astrologia, a partir de um calendário espanhol do século XVIII, onde Asclépio reaparece, agora como regente do mês sob o signo de escorpião (p.55). Novamente aqui Warburg vê a imagem como algo a ser lido, como hieróglifo que remete às instruções do culto de Asclépio em Kos. Os hieróglifos mostram Asclépio enquanto divindade astral, vinculando matemática e magia, mito e logos (1998, p.56). Seguindo a linha do culto da serpente como “*reminiscenza indestruttibile, refrattaria a ogni tentativo di sublimazione religiosa...*” (p.56), Warburg o reencontra em uma igreja do norte da Alemanha, em uma pintura, onde aparece segunda a representação clássica do Laocoonte e de Asclepio. Como é possível essa imagem pagã em um local de culto cristão? Warburg cita, então, o quarto livro do Pentateuco, no qual Moisés ordena aos israelitas no deserto que ergam uma serpente de bronze para adoração, com a finalidade de obter a cura da mordida da serpente. Com isso, Warburg mostra um resíduo de idolatria no judaísmo, ou talvez a produção de um mito para justificar um ídolo já existente em Jerusalém (p.57). De todo modo, salienta o autor a existência de um paganismo hebreu, no qual a serpente teria um papel importante, não só como potência satânica. Justapondo mais imagens anacrônicas desse símbolo, Warburg nos leva para a Idade Média, na qual a figura da “víbora de Malta” (p.58-59) estaria associada a São Paulo, que resistiu a sua mordida. Também na reologia medieval (p.59-60), a serpente teria um papel como símbolo importante.

Apesar de sua possível eliminação e de suas persistências discretas no mundo contemporâneo ocidental, as práticas mágicas em jogo no ritual da serpente estariam nas raízes da simbolização, reduzindo a carga fóbica associada a esse animal, subtraindo ao medo o “espaço para o pensamento” (idem, p.91). Nesse sentido, o simbolismo estaria na raiz do pensamento, e o caso da serpente poderia nos dar uma ideia, ainda que sumária, da passagem de um simbolismo real, corpóreo e tangível, para um simbolismo puramente mental (p.61).

Warburg mostra, na abordagem das danças, um procedimento antropológico de descrição e relato, mobilizando elementos explicativos que encontra na antropologia, como a noção de causalidade mágica, por exemplo. A partir dessa incursão etnográfica na cultura dos índios Pueblo de Oraibi, Warburg lança o olhar para o ocidente e o paganismo grego. Além disso, essa abordagem do ritual da serpente põe em cena a condição de Warburg como interno, como “louco”, sendo uma espécie de manifesto terapêutico. Raulff relaciona a conferência de Warburg à análise existencial de Binswanger, que enfatizava a capacidade de cura de si – “*autoguarigione*” (1998, p.74). O método terapêutico de Binswanger seria segundo Raulff adequando ao caso de Warburg, em quem era notável a férrea vontade de vencer com suas próprias forças as angústias e as obsessões que o atormentavam (idem, p.74). Nesse sentido a conferência teria sido proposta pelo próprio Warburg com a finalidade de enfrentar sua situação, utilizando as imagens e temores que o afligiam em sua “loucura” como matéria de elaboração. Segundo Raulff: Gli indiani d’America (...) offrivano a Warburg (...) una maschera protettiva dietro la quale nascondersi per poter affrontare un’impresa assai rischiosa: dimostrare cosa significhi esorcizzare la paura mediante i simboli” (p.99).

Os índios são eles mesmos uma máscara para que Warburg seja capaz de arrancar do medo um espaço de pensamento e simbolização: traduzir em um símbolo as potências fóbicas das quais ele foi vítima. Sua própria “loucura” teria aberto um espaço de elaboração histórica e antropológica, as imagens do tormento, do terror e do delírio teria oferecido uma nova perspectiva, um novo ponto de vista para pensar a cultura e a arte, através da história da arte e da antropologia. Warburg erige um discurso racional e simbólico sobre as

imagens, de modo a poder lê-las (lembre-mo-nos de sua noção de “hieróglifos”), e não submergir nelas, produzindo as condições de uma precária saúde, de um equilíbrio que impede que o sujeito se perca na loucura das imagens. Nesse sentido, é que Warburg assina o livro como “*redux*” (1998, p.99), isto é, utilizando a expressão romana para alguém que retorna de uma guerra, como sobrevivente e vitorioso – “*Warburg redux*”. A vitória, entretanto, não pode jamais ser definitiva, pois “*gli strati arcaici della psiche e il loro potenziale fóbico non si possono sconfiggere e neutralizzare una volta per tutte*” (idem, p.99).

Seguindo a linha de Raulff, podemos afirmar que o livro é fruto de um “homem doente”, e que a conferência faz parte de um programa de cura de si. Para isso, podemos nos basear no próprio depoimento de Warburg sobre sua condição e sobre sua conferência:

Queste parole e queste immagini hanno solo lo scopo di aiutare coloro che, dopo di me, tenteranno di conquistare la chiarezza, e di superare così la tragica tensione tra il pensiero magico e la logica discorsiva. Queste sono le confessioni di uno schizoide (incurabile), depositate negli archivi dei psichiatri (1998, p.100).



62. Aby Warburg portant un masque de danseur kachina.

Warburg com uma máscara indígena, 1896. In: Warburg, 1998, p.70



Warburg entre os Pueblo. In: Warburg, 1998

Retomemos, então, a discussão sobre a reciprocidade entre antropologia e história da arte, bem como a importância da primeira para a fundamentação epistemológica da segunda. A partir do trabalho de Warburg, Rampley constata um desaparecimento das narrativas lineares baseadas na noção de “origem” e na ideia de linear evolução (2000, p.158). Isso não significa que o papel desempenhado pela alteridade cultural tenha perdido importância. Pelo contrário, agora a antropologia (e, conseqüentemente, também a história da arte) teria ferramentas para conceber uma visão do outro sem os fascínios e os preconceitos do exótico. Segundo Klinger: “A alteridade continua existindo no mundo ocidentalizado, mas o prestígio do exotismo tem se dissipado” (2012, p.76).

E é contemporaneamente que Rampley localiza uma espécie de inversão nesse processo de influência e contágio entre antropologia e história da arte. Se a antropologia serviu de base para a consolidação e a articulação epistemológica da história da arte, colocando uma dimensão antropológica de fundo em suas investigações sobre a forma, o ornamento e a origem da arte, Rampley pergunta por outra possibilidade. Trata-se da pergunta pela transformação da própria antropologia contemporânea pela arte e pela história da arte. Segundo o autor, coloca-se então a pergunta pela possibilidade de

uma “*art historical transformation of anthropology, one open to the historical and aesthetic dimensions of ethnography*” (2000, p.158).

2.2. A etnografia como dispositivo poético e a experiência antropológica como experiência artística

O que foi possível traçar até aqui foi o esboço de uma espécie de arqueologia da pertença epistemológica recíproca de antropologia, arte e história da arte, a partir de um horizonte de conceitos vinculados à alteridade e à crítica cultural. Entretanto, há ainda uma outra dimensão a traçar, que extrapola a interseção de uma malha conceitual-epistemológica dos dois domínios, e envolve as próprias práticas artísticas. Em relação a esse cruzamento entre antropologia e estética, várias tendências e vários autores buscaram operá-lo, desde aquilo que poderíamos chamar um ponto de vista “interno”. Ou seja, não como “antropologia da arte”, isto é, uma abordagem antropológica dos fatos e fenômenos estéticos de um ponto de vista que se coloca de modo “exterior” a eles, mas sim através da aproximação dos problemas e dos procedimentos da etnografia com outras esferas de experiência, desde um paradigma estético. Desse modo, a própria antropologia e a etnografia aparecem como práticas que possuem uma vizinhança com os processos artísticos e com práticas estéticas. O que gostaríamos de apresentar aqui é, então, essa constelação de autores que buscaram operar esses encontros, e produzir zonas cinzentas, zonas de indistinção entre a prática da arte a prática da antropologia ou da etnografia. Trata-se de comentar essa espécie de tradição marginal, que se situa nas bordas do artístico, do antropológico e de uma exterioridade ainda mais radical, isto é, uma “experiência do fora”.

A possibilidade de artes não ocidentais foi algo que impulsionou e perturbou os artistas da própria arte moderna, que foram buscar referências nas esculturas africanas, nas paisagens do pacífico, no estudo dos grafismos e ornamentos ameríndios. Ou mesmo nos próprios rituais dos povos tradicionais,

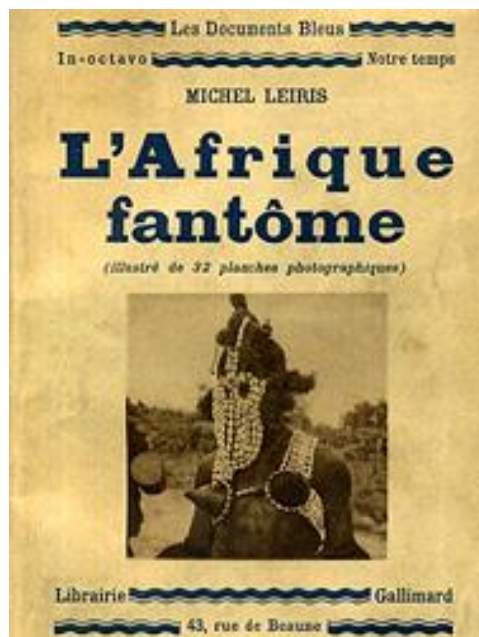
como Antonin Artaud e o historiador da arte Aby Warburg, na América do Norte (respectivamente, México e Novo México).

Também uma série de teóricos e estudiosos buscou esse contato, apontando para uma experiência estética mais amplamente entendida, amarrando antropologia, literatura e experiência artística num movimento de valorização e experimentação daquilo que é heterogêneo, proscrito, silenciado e banido pela cultura (a partir das ideias de limite, transgressão, alteridade e heterologia, no caso de Bataille e de seus colaboradores na revista *Documents*). Esses pesquisadores e experimentadores propunham uma ideia de arte como contestação e experiência-limite, vinculada ao erotismo, ao misticismo, à religião, ao sacrifício, ao ritual. Apresentando diversas consonâncias com o surrealismo, o *Collège de Sociologie* (Bataille, Caillois, Leiris, entre outros) e seus interlocutores como Mauss, Warburg, Carl Einstein Klossowski, encontram a experiência estética em territórios híbridos, zonas onde religião, magia, erotismo e arte não se dissociam. Foram capazes também de exercitar um olhar artístico para práticas outras, exteriores a um campo, a uma tradição e a um cânone artístico claramente delimitado e autônomo.

A partir da permanente crítica cultural, a arte moderna e a antropologia estariam historicamente engajadas em um mesmo movimento. Esse movimento estaria baseado na acolhida a figuras do outro e da alteridade, acolhida que passou a se dar no encontro de entre arte, literatura e etnografia, desde dentro do fazer antropológico, bem como da abordagem poética das questões culturais e antropológicas. Michel Leiris, com o livro *L'Afrique fantôme*, é um exemplo marcante dessa poética da cultura e dos encontros e confrontos culturais. O livro de Leiris também encara as questões da identidade e da subjetividade a partir de um enfoque poético e etnográfico.



André Masson. *Retrato de Leiris*, 1923.



Capa do livro *L'Afrique fantôme*, 1934.

Diversas linguagens são mobilizadas nesse estudo da cultura e da identidade, que, através da etnografia e da fotografia, alcança a poesia e a literatura surrealista. É possível que essa experimentação com a linguagem tenha sido a única forma que Leiris encontrou para expressar as intensidades de sua experiência da alteridade, mas também o deslocamento e a fruição arrebatadora da viagem. Há também um forte acento autobiográfico no livro de Leiris, o que torna possível pensar que a situação de estar em uma encruzilhada, em zona de troca – entre poética e etnografia, entre o a identidade e a diferença, entre a antropologia e a arte – é o único modo de atingir a problematização de sua própria identidade, através da narrativa e da ficção, no contato com o que é radicalmente outro.



Membros da Missão Dacar-Djibuti, 1931. Leiris é o quarto da esquerda para a direita.
Ilustração presente no livro *África fantasma*.



Michel Leiris, Pays Dogon "Masques du dama", 1931. Fotografia presente no livro *África fantasma*, 1934.

Partindo desse ponto de vista, seria possível discutir o potencial da antropologia, especialmente nesses pontos que é possível ver a emergência de linguagem literária e narrativa como forma de pensar a alteridade, mas também como forma de pensar diferentemente, de pensar e viver de outros modos. O procedimento etnográfico e literário de Leiris em *A África fantasma* apresenta a viagem e o deslocamento como um processo literário de criação, no qual a composição de textos aparece como forma de abertura ao mundo exterior, ao fora. A obra de Michel Leiris está situada em um movimento no qual cientistas sociais e antropólogos se converteram à literatura e à experimentação artística, explorando, na intersecção entre esses campos, temas como o ritual, o sacrifício, a loucura, o erotismo, a magia e a feitiçaria, o sagrado e o profano, a morte. Esse atravessamento entre arte, literatura e etnologia está presente para todos os autores que integraram o *Collège de Sociologie*, como Georges Bataille e Roger Caillois, que, partindo do trabalho de Marcel Mauss, articularam temas filosóficos e antropológicos com outras experiências culturais e literárias, como o Surrealismo. Essa fértil e criativa intersecção aparece também nos trabalhos de autores artistas como Antonin Artaud, cuja poética confronta a alteridade do México e os *Tarahumaras*, e por Aby Warburg, em *Le Rituel du Serpent*, que de modo diferente trouxe a etnografia, as práticas rituais e as figuras do outro para o interior da história da arte. É de se notar que a loucura desempenhou forte papel na vida de Warburg, tendo ele sido internado e composto a conferência que dá origem a esse livro no internamento, como uma espécie de oportunidade de demonstrar seu progresso mental e psíquico. Ludwig Binswanger dedicou um livro a Warburg e a sua passagem por sua clínica¹⁰⁷. Carl Einstein, escritor de *Negerplastik*, também pode ser estudado como parte dessa tradição¹⁰⁸.

O que fica em aberto, a partir dessa discussão é, então, pensar uma forma específica de relação da antropologia com a arte, isto é, pensar

¹⁰⁷ Cf. Binswanger, *La guarigione infinita: storia clinica de Aby Warburg*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

¹⁰⁸ Mencionamos aqui essa espécie de tradição do encontro entre arte e antropologia somente como referência. Escrever uma história dessa tradição seria um outro trabalho, de grande fôlego e extensão, que gostaria de elaborar em outro momento. Alguns dos autores que aqui mencionei são prezados por Didi-Huberman, a partir da ideia de *anacronismo*, na história da arte. Cf. "La historia del arte como disciplina anacrónica". In: *Ante el tiempo. historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008 ; Zielinsky (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

“possibilities of anthropology as an artistic practice” (Rampley), para além de questões epistemológicas da pertença mútua entre antropologia, arte, história da arte. Nesse sentido, é preciso mencionar um outro caso exemplar, agora no âmbito da arte contemporânea, de uma artista que continua aquilo que Clifford caracterizou como o “surrealismo etnográfico”, principalmente a partir de Leiris. Trata-se de Susan Hiller, cuja obra e trajetória merecerão uma análise aprofundada em outra ocasião. Ela se situa exatamente nessa zona de indistinção entre as questões de arte e antropologia, tendo, porém, optado pela linguagem da arte para abordá-las: Hiller “*turned to artistic practice out of dissatisfaction with the reflexive limitations of anthropology*” (Rampley in Coles, 2000, p.159). Sobre sua obra, Clifford relata que teria inicialmente se interessado a partir do *background* antropológico e arqueológico de Hiller, na incorporação de questões dessas disciplinas em suas pinturas, fotografias, vídeos e instalações. Segundo Clifford:

I assimilated her into my utopian category of 'ethnographic surrealism'. She is deeply concerned with 'cultural' grounds for ways of perceiving and feeling, for the assumed real. She worked with dreams, as everyday forms of knowing, in ways reminiscent of Leiris in his 'oneirographic' writings (...). Moreover, she has been very interested in matters of taxonomy and collecting, sometimes in ways similar to what Bataille and co. were doing in the journal Documents, at least as I reconstructed it. Crucially, for me, she adds a strong woman's perspective to this very masculinist tradition (Clifford in Coles, 2000, p.69).

2.3. Do artefato à obra de arte

A 'antropologia da arte' deveria tratar (...) de fornecer um contexto crítico que liberasse os 'artefatos' e permitisse sua veiculação como obras de arte, exibindo-os como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas. A antropologia deveria ser parte da própria criação artística, na medida em que a criação artística, a história e a crítica de arte são, hoje em dia, um único empreendimento. Isso seria garantido, em parte, pela realização de etnografias (...) e em parte pela descoberta de conexões entre as intencionalidades complexas presentes nas obras de arte e outros tipos de intencionalidades encarnadas em obras de arte e artefatos (agora recontextualizados como obras de arte) provenientes de outros lugares (Alfred Gell, 2001, p.189).

Seguindo a linha de aproximação que traçamos acima, podemos mencionar a abordagem de Els Lagrou (2007, p.37), segundo a qual a teoria antropológica contemporânea, a partir do renovado interesse pela “vida dos objetos” e pela “vida das imagens” transformou as relações entre “estética, arte e antropologia” um assunto de intenso debate. A relação entre arte e antropologia se dá em um terreno de tensões. Se, por um lado, antropologia e história da arte foram contemporâneas em sua afirmação como disciplinas, tendo a antropologia lançado as bases para as investigações na moderna história da arte; por outro lado, não é sem conflitos que o lugar do artístico é abordado pelas duas disciplinas.

Assim, conforme Lagrou, até recentemente, a antropologia além de estar restrita a uma abordagem predominantemente museológica das artes dos outros, tinha também seu campo de ação circunscrito por outra disciplina, a estética, que diferentemente dela, defendia valores artísticos de certa objetividade, supostamente não passíveis da inversão, da relativização e da perspectivação propostas pela antropologia. Segundo a autora:

até recentemente (...), além de ser associada a uma abordagem excessivamente museológica, resquício de uma herança evolucionista da qual a moderna antropologia queria se livrar, o tema da ‘arte’ ou ‘produção material’ nativa sofria de outro incômodo, que era o de se encontrar parcialmente no campo de competência de outra disciplina acadêmica, totalmente oposta em seus valores e critérios à antropologia: a da estética (Lagrou, 2007, p.38).

Partindo dessa tensão com a estética enquanto disciplina autônoma calcada no juízo do belo, a antropologia visa discutir as possibilidades “transculturalidade” da dimensão estética dos fenômenos sociais e humanos, não restrita a essa disciplina autônoma baseada na noção de belo ou considerada enquanto ciência das formas. Lagrou comenta um debate ocorrido nos anos 1990, a respeito da aplicabilidade transcultural do conceito de estética. Nesse sentido, alguns antropólogos (Overing, Gow, Gell) argumentaram em favor da abolição desse conceito nas abordagens da antropologia da arte. Localizando “a origem da estética ocidental na *Crítica do Juízo* de Kant”, tais antropólogos explicariam “por que a aplicação do julgamento estético não pode senão representar o ápice do exercício da

distinção social através da demonstração de capacidades de discriminação” não inatas ou universais, como queria Kant, mas socialmente adquiridas em uma sociedade dada, como explicava Bourdieu (2007, p.46). Nesse sentido, descartando a autonomia da estética, Overing, por exemplo, argumentaria para mostrar que a apreciação do belo e da criatividade atravessaria, a partir do exemplo dos Piaroa, todas as práticas sociais e a totalidade do modo de vida de um grupo (2007, p.46). Nesse sentido, se a antropologia, por um lado, é capaz de colapsar os limites da estética enquanto campo autônomo, por outro, e ela o faz através da extensão da estética para todas as práticas sociais e culturais, a partir de seu atravessamento com outras dimensões da vida e da experiência dos grupos e atores sociais.

É na continuação desse debate que uma das grandes questões para o encontro entre antropologia e arte diz respeito à aplicabilidade do conceito de ‘arte’, conceito ocidental, cultural e historicamente situado, a outras produções, isto é, a produções que provêm de culturas nas quais o conceito inexistente (enquanto conceito *emico*), bem como todo o aparato institucional de exposição, avaliação, educação e julgamento de obras. Esses problemas se afirmam com ainda mais força quando as obras produzidas por atores de outras culturas passam a ser levadas para os locais consagrados de arte, expostas em mostras de arte contemporânea, em museus que possuem o selo da legitimidade institucional da arte, e passam a ocupar o lugar de objeto de análise e crítica para a teoria da arte e para os críticos.

Haveria um problema com a transposição de obras nativas para contextos artísticos, extraído da constatação de que, em geral, os produtores não são “consultados a respeito de seus próprios critérios estéticos, nem de sua própria avaliação e percepção” (Lagrou, 2007, p.39). Isso fica claro também na consideração da relação entre arte e loucura, principalmente se tivermos em mente a produção sobre a obra de Bispo do Rosário, que abordaremos mais adiante.

Na apropriação de sua obra pelo sistema da arte, seu discurso e toda a trama de sentido que envolvia os objetos de Bispo (conferindo a eles uma consistência ontológica, cosmológica e teológica próprias) são de alguma

forma descartados, na captura operada pelo discurso da crítica de arte, que o situa como o primeiro pós-moderno, ou o “primeiro artista contemporâneo brasileiro”¹⁰⁹. Nesse sentido, ouvimos a voz de Bispo somente para descartá-la, operando através da apropriação artística o mesmo silenciamento da loucura (e do *outro* de forma geral), operado em nossas sociedades. Se ouvimos o que diz é para, de algum modo, torná-lo exótico e melhor silenciá-lo. Se o fazemos falar é para, em seguida, esquecê-lo. Assim, os critérios de experiência, as coordenadas singulares de experiência e aquilo que há de realmente *outro* no trabalho de Bispo é dissolvido na estrutura de uma muito sedimentada abordagem crítica, cuja malha discursiva está tão constituída, que se tornou impermeável à interpelação do outro, e mesmo ao sentido de sua obra e de suas manifestações. Uma escuta surda e uma visão cega são o risco que a crítica de arte atravessa em seu contato com os *outsiders* e com a alteridade. Talvez, a partir disso seja possível retomar a pergunta – já com alguma perspectiva de resposta possível – sobre o que podem a antropologia e a etnografia produzir na crítica de arte. É possível compreender como a antropologia pode ser um agente de produtor de diferença e uma forma de aliar-se ao outro, ao que *difere*, ao que não cabe no discurso instituído da arte e da crítica. E, nesse sentido, qual o valor desse tipo de abordagem para pensar a arte dos ditos “loucos”.

Entretanto, voltando a essa atitude geral da crítica em relação à obra de Bispo, devemos lembrar que, apesar dessas dinâmicas silenciadoras operarem em relação à sua fala, sua figura é ainda uma exceção nesse cenário de apropriações expropriadoras da alteridade. Isso porque Bispo do Rosário, a partir do trabalho de Frederico de Moraes, de suas exposições em Bienais (Veneza, São Paulo), e a partir de um longo trajeto de legitimação, tornou-se “artista”. Isto é, aquele homem situado às margens da sociedade, antes receoso e resistente quanto a mostrar ou exhibir seu trabalho e separar-se dele – por ser de ordem divina, teológica, ritual -, torna-se figura no mundo da arte, tendo, de alguma forma, inscrito seu nome na produção que passa a circular e dialogar com outras produções no sistema, e passa a ser objeto de

¹⁰⁹ Essa visão parece atravessar grande parte do material escritos presente nos catálogos das exposições da obra de Bispo.

investigação e de indagação da crítica da arte. A exceção está colocada em relação a outras formas de apropriação da produção *outsider* – e, principalmente, em relação àquela produção chamada “primitiva”, isto é, produzida em contextos socioculturais de populações nativas ou tradicionais. Essa apropriação segundo as categorias da arte, do campo e do circuito artísticos, tendem a anular os parâmetros que deram origem a tais produções. Por vezes, mesmo que se tentasse abordá-las a partir dos mesmos critérios com que se abordam as produções de artistas ocidentais, tais obras poderiam apresentar certa resistência ou incompatibilidade com essa abordagem. Por exemplo, como configurar a autoria? Como perguntar pelo valor desses artefatos como obras acabadas fora de um determinado processo ritual que as mobiliza? Como passar a exhibir essas obras, quando muitas vezes foram produzidas para que não fossem objeto dos olhares, para a manutenção de sua eficácia mágica ou simbólica?¹¹⁰ Historicamente, a admiração estética das qualidades formais ou artísticas das obras de arte ditas “primitivas” ocasionou o anonimato e o silêncio dos atores e das sociedades que as produziram. Segundo Lagrou, Sally Price teria pensado em uma solução para esse tipo de impasse. A solução estaria na identificação de artistas e estilos locais utilizados, acompanhada da análise histórica dos mesmos. Uma espécie de “etnoestética”¹¹¹ deveria ser mobilizada, para explicar o universo, as ações, os atores que estão à *volta* do objeto que se apresenta em um contexto expositivo.

Nesse sentido, seria necessário falar de uma “virada etnográfica” não só desde o interior dos dispositivos poéticos e das práticas artísticas contemporâneas, como também desde a crítica de arte, desde os processos curatoriais, desde possíveis museografias em diálogo com uma abordagem antropológica, capaz de aproximar a situação de surgimento e apreciação original de um determinado artefato ou objeto. Ao realizar essa “virada”, seria necessário perceber o quadro conceitual e social em que uma produção surge, podendo ele levar à percepção de “contextos nativos em que a produção

¹¹⁰ Algumas das máscaras dogon com que Leiris se depara em *África fantasma* (2007) denotam bem essa relação de *esconder*, ou *não* mostrar.

¹¹¹ Utilizo essa expressão no mesmo sentido em que é empregado, nas ciências humanas, o termo “etnociência” (mesmo quando não há necessariamente na linguagem emica a categoria “ciência” análoga à noção ocidental).

‘artística’ não segue as mesmas leis, não entra na lógica do mercado, às vezes nem da troca, e não funciona a partir da separação entre vida cotidiana e arte” (Lagrou, 2007, p.41).

Foi esse tipo de percepção que tentei realizar em meu trabalho de 2009, *Modos de ser da arte e modos de temporar*, e que tentarei retomar aqui, no capítulo sobre a inserção no ateliê de arte de um hospital psiquiátrico. Acredito que a inserção nesse contexto altera completamente a percepção sobre as obras e os objetos, em relação a quando estes se apresentam diretamente em um contexto de exibição, exposição ou arquivamento. O envolvimento no contexto, no sítio específico de sua produção e mobilização, de sua agência, foi capaz de revelar uma infinidade de sentidos, lógicas, dinâmicas que a contemplação dos objetos como obras acabadas, separadas de seus produtores, em um contexto de visualização, não era capaz de mostrar. Em relação a essas obras, acredito possível dizer, por exemplo, que cada pincelada, ou cada camada de tinta, esconde um universo gestual, relacional, social, de relações que se produzem e se desfazem, e que a mera exibição ou recepção da obra desde o ponto de vista do espectador distanciado é absolutamente incapaz de mostrar. Para esse olhar de um espectador distanciado dos processos, tais obras só podem estar *ausentes* de sua plenitude, de seu transbordamento e do excesso que, em verdade, as cerca. Para esse olhar purificado, elas só podem estar presentes enquanto ausência de todo o resto que as anima¹¹². É, assim, creio, que se torna possível compreender a importância de uma aproximação imersiva, antropológica, etnográfica da produção dessas obras e desses processos vividos, seja para experimentá-los, seja para pensar sobre como mostrá-los. E aqui é possível antecipar a crítica de que esse procedimento não é significativo somente no contexto das produções *outsiders*: o mesmo poderia ser dito de toda a arte, de qualquer produção artística, principalmente a partir da centralidade do processo sobre o produto que marca a produção contemporânea. O que se pode afirmar, como réplica, é que nos contextos *outsiders* e marginais, sejam eles vinculados aos “loucos” ou às populações tradicionais, a importância dessa “centralidade

¹¹² Nesse sentido, o título original desta dissertação, desde seu primeiro projeto, ilustraria essa ideia a partir da expressão “obra ausente”; será necessário ainda explicitar essa ideia em outra ocasião.

do processo”, do local onde se dá e do que mobiliza é uma importância não apenas de ordem estética, mas de ordem *ética*. E é como problema ético e político – e não puramente estético – que devemos encarar o silenciamento ou o esquecimento dos atores originais, ou dos sentidos e dos universos em que tais produções surgem.

Por vezes, na arte moderna, a recepção entusiástica e celebratória da “arte negra”, da “arte primitiva”, da arte polinésia, foi feita a partir da neutralização e do esquecimento de seus produtores originais. Uma recepção, a seu modo, domesticadora, que reduzia o fator de *exterioridade* que uma produção africana ou oceânica era capaz de apresentar. Como pudemos ver nos debates de Cardinal (1972) ou De Micheli (2004) sobre o cubismo que, ao receber a arte africana, operou uma transformação sem igual até então na arte ocidental, mas operou essa transformação somente do ponto de vista *formal*, obscurecendo a origem ritual, mágica e cultural das máscaras africanas que utilizava como referência, esquecendo e invisibilizando os escultores que produziram as estátuas que admiravam, ou o contexto em que tais obras eram apresentadas, mostradas, escondidas, ou literalmente mobilizadas como agentes. Segundo Lagrou:

Mais ainda, para que as obras possam ser reconhecidas como *obras-primas primitivas*, os produtores das peças precisam ser esquecidos, envoltos pela sombra do anonimato atemporal que os torna universais. Como solução, Price defende a inclusão da arte não-ocidental em exposições de arte, porém segundo os critérios dos próprios produtores e receptores originais da estética local em questão (2007, p.39).

Se abrimos parênteses para incluir a *loucura* e suas obras nesse contexto, logo poderíamos nos perguntar pela pertinência de sua inclusão nesse debate entre antropologia e estética, dado que os atores em questão nessa situação social de loucura não são “nativos”, e estão situados fora do debate entre a apropriação de artes não ocidentais e seus contextos de produção. Entretanto, basta lembrarmos que antropologia busca outras formas de alteridade como território de pesquisa, para sermos capazes de incluir a loucura no debate. Também nesse sentido, basta lembrarmos a discussão de Arnulf Rainer sobre a *Irrenkultur*, pela consideração da legitimidade, da riqueza

e da autonomia das expressões culturais dos insensatos, para que consigamos fazer essa ponte.

Além disso, o que norteia esse trabalho – e o que o aproxima intensamente da antropologia e seus dilemas – é a preocupação com a alteridade em sua relação com a arte. Considerando a questão a partir daí, é inevitável começar um jogo de inversões e de trocas entre as figuras da alteridade, que, em nossa cultura, são vítimas de condições de violência que as aproximam. Dinâmicas comuns vinculadas ao esquecimento ou a alguma forma repressiva de tolerância unem sob o mesmo signo diferentes expressões da alteridade. Além disso, como vimos, a própria concepção de “primitivo” que fundamentou a ideia de “arte primitiva” aproximava as produções dos outros culturais entre si, fossem eles aborígenes, crianças ou loucos, aos olhos do homem europeu – seja para elogiá-las como resgatando uma dimensão mais fundamental do processo expressivo e artístico, seja para criticar sua falta de valor, sua infantilidade, sua mediocridade, ou seu atraso histórico e tecnológico em relação às produções oficiais, ocidentais, brancas. Também na antropologia, a partir da equiparação do nativo primitivo à criança – e na psicologia, com a equiparação do insensato à criança – as amarras evolucionistas e etnocêntricas estabeleceram uma série de ligações entre esses rostos do outro. Nessas abordagens, segundo Foster, “o outro permanece fundido com o inconsciente”, ou melhor:

Essas narrativas do século 19 mantêm-se residuais em discursos como o da psicanálise e disciplinas como a história da arte, que ainda presumem uma conexão entre o desenvolvimento (ontogenético) de indivíduo e o desenvolvimento (filogenético) das espécies (como na civilização humana, arte mundial, e assim por diante). Nessa associação, o primitivo é primeiramente projetado pelo sujeito branco ocidental como estágio primal na história *cultural* e depois reabsorvido como um estágio primal na história individual (...). Freud apresenta o primitivo como “imagem bem preservada de um estágio inicial de nosso próprio desenvolvimento” (2005, p.140).

Assim, dado esse plano de fundo comum, é nesse sentido, nesse universo tenso de encontro com *outras* produções e sua apropriação pela esfera da arte, no ocidente, que se coloca a questão pela aplicabilidade de nossos valores e parâmetros para a apreciação e avaliação da arte a obras *outras*. Não seria possível pensar “etnoestéticas” nas quais fossem privilegiadas outras entidades culturalmente mais legítimas ou mais próximas

dos contextos de produção, que não as ocidentais (por exemplo, de criatividade individual, autoria, ausência de funcionalidade da arte, obra-prima)? Aí se estabelece um espaço de tensão em relação à apreciação e apropriação dessas artes dos outros. Nesse espaço se cruzam questões conceituais sobre “nossa capacidade de conhecer o ‘outro’ e suas produções”, como também questões de ordem prática e política. Segundo Lagrou:

A questão é muito atual, visto que a afirmação identitária de populações nativas no mundo inteiro tende a passar cada vez mais pela visibilização da cultura, de sua ‘autenticidade’, e vitalidade. Estas discussões têm influenciado curadores de museus. Até hoje permanece a tensão entre dois caminhos possíveis, o da inclusão da arte não-ocidental em exposições de arte contemporânea, ou seja, a exposição das peças como obras de arte únicas e não como objetos etnográficos, ou uma exibição mais contextualizada que tente dar conta da especificidade dos critérios dos próprios produtores e receptores originais, que não necessariamente seguem os nossos critérios de originalidade e unicidade das peças (2007, p.40).

Esses dilemas permanecem atuais, na medida em que há uma aproximação museográfica de produções antes tidas como “artefatos etnográficos” e as produções da arte contemporânea. Conforme Canclini:

Autores como James Clifford e Lourdes Méndez vêm observando lógicas museográficas, discursivas e estéticas semelhantes em museus etnográficos e de arte contemporânea: aproximam-nos os modos de avaliar os objetos, a vocação cosmopolita, embora se dediquem a culturas locais e à hospitalidade simultânea outorgada ao material tradicional e ao recente (2012, p.101).

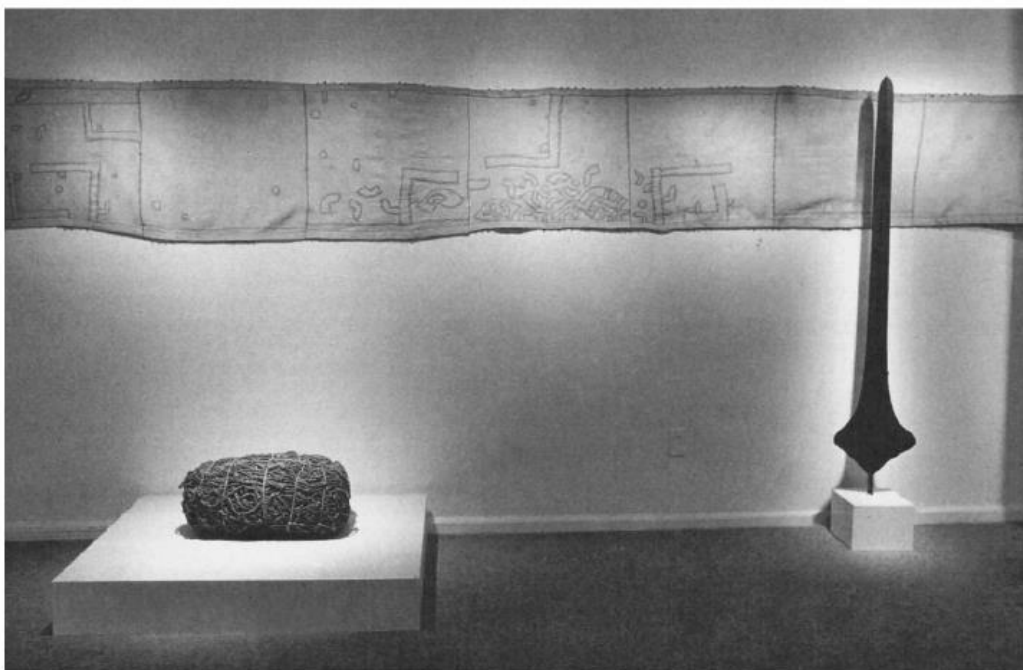
Em relação a essa aproximação – passível de ser encarada como uma virada antropológica também na maneira de apresentar as obras –, é possível citar o exemplo de uma abordagem curatorial antropológica que tematiza e joga com os critérios da arte contemporânea e os das produções *outras*. Trata-se da Exposição de Suzan Vogel, antropóloga e curadora, “*Art/Artifact*”, no *Center for African Art* em Nova Iorque, 1988, que estabelece criticamente um diálogo entre arte contemporânea e as produções não-ocidentais. Segundo Lagrou:

Suzan Vogel (...) expõe uma rede de caça amarrada dos Zande como se fosse uma obra de arte conceitual. A curadora plantou uma verdadeira armadilha para o público, que se equivocou totalmente acerca do que viu, sem saber se se tratava de uma obra de arte conceitual ou não (2007, p.44).

Em relação à problemática colocada pela exposição de Vogel, faremos uma pequena digressão, apresentando a perspectiva do antropólogo Alfred

Gell, bem como a crítica que faz ao filósofo da arte Arthur Danto. Gell supera a distinção entre artefato e arte, mostrando criticamente as condições de possibilidade para sua articulação na teoria de Danto, como também elaborando uma crítica à perspectiva culturalmente conservadora, baseada na estética, e que está presente nessa teoria. Segundo Lagrou:

Na sua discussão com o filósofo da arte Arthur Danto, que defende que a rede não é uma obra de arte porque não foi feita com esta intenção e mais ainda porque foi feita para um uso instrumental e não para a contemplação, Gell mostra como instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente exclusivas (2007, p.44).



Art/Artifact. African Art in Anthropology Collections
Installation view, Center for African Art, New York, 1988

Susan Vogel. Art/Artifact. Arte africana em coleções antropológicas. Center for African Art, Nova York, 1988.

O artigo de Alfred Gell “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, assim começa descrevendo a estratégia de apresentação que Vogel utilizou para a rede de caça africana, no *Center for African Art*, em 1988:

O primeiro espaço da exposição (com paredes brancas e refletores) foi intitulado ‘Galeria de Arte Contemporânea’, e seu foco principal era um objeto impressionante: uma rede de caça Zande (África), firmemente enrolada para transporte. Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público frequentador de galerias de arte de Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele

'artefato' com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas (Gell, 2001, p.176).

Segundo aponta Gell, a intenção de Vogel era “quebrar o elo entre a arte africana e o ‘primitivismo’ da arte moderna (*Les Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, as pseudomáscaras africanas de Modigliani e Brancusi, etc.)” e sugerir que os “objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla” (2001, p.176). Entretanto, exposição gerou um ensaio crítico de Arthur Danto, que “não estava persuadido de que a rede de caça fosse ou pudesse vir a ser arte”, ainda que em termos institucionais, “a armadilha apresentada já havia, de fato, se tornado arte, dado ter sido exibida como tal por Vogel e (...) assim apreciada por parte significativa do público”¹¹³. Para Danto, porém, as afinidades da rede com conceito contemporâneo de arte seriam superficiais, pois haveria uma distinção fundamental entre o domínio dos objetos de arte e dos artefatos. Conforme Gell:

O que Danto faz quando o público de Nova York se entusiasma com uma rede de caça, como se ela fosse a mais recente produção do *Geist* na pessoa de Jackie Windsor ou de seu grupo? A arte contemporânea é capaz de digerir, desse modo, objetos externos? A ausência de um autor identificável ou de uma intenção artística reconhecível é um obstáculo? Danto não pode deixar de assumir uma posição crítica em relação a isso, já que intenção, significado e fundamentação (...) são fundamentais para sua compreensão de arte contemporânea (...). O caçador Zande que fez ou encomendou a rede não participa do mesmo quadro histórico de referência para o qual o trabalho semelhante de Windsor está apontando, de modo que a analogia entre eles é enganosa (2001, p.178).

Somente uma manutenção de autoridade estética – capaz de arbitrar sobre o fato de um determinado objeto ter sentido e valor por si mesmo, em si mesmo, ou ser pobre do ponto de vista do sentido por atender a uma função prática e instrumental de ferramenta – é capaz de assegurar a distinção entre arte e artefato. Tal parece ser o procedimento de Danto ao afirmar que rede não é arte, pois apenas integra sistema técnico de ferramentas, sem significado em si mesma (idem, p.180).

¹¹³ Nesse sentido, Gell afirma que a aceitação desse ‘artefato’ como ‘obra de arte’ não seria problema para as teorias institucionais da arte, para as quais bastaria uma apropriação – na ordem dos sistemas institucionais da arte, portanto, na ordem do “sociológico” – pelo campo artístico para que o objeto fosse assim considerado. Caso esse processo tivesse sido lido por Dickie – não por Danto – “a ‘rede’ teria sido celebrada como um bom exemplo do modo pelo qual o mundo artístico cria suas obras de arte ao classificá-las como tal” (p.176). A ironia é que Danto “é responsável por ambas as teorias da arte, a interpretativa e a institucional, e foi ele que primeiro introduziu a expressão ‘mundo artístico’ na estética filosófica”. O que fez George Dickie foi desenvolver as ideias de Danto em sentido sociológico.

O que está em jogo aqui parece ser o confronto (e até mesmo uma postura contraditória da parte de Danto) entre diferentes teorias que visam responder *quando* e *por que* um objeto é uma obra de arte. As teorias comentadas por Alfred Gell são três, a saber: 1) “teoria estética”; 2) “teoria interpretativa”; 3) “teoria institucional”¹¹⁴.



Jackie Winsor. *Four Corners*, 1972. Madeira e cânhamo. 72,2 x 128,3 x 131,4 cm). Allen Memorial, Oberlin.

Jackie Winsor, *Bound Square*, 1972. Madeira e barbante, 191,8 x 193 x 36,8 cm. MoMA, Nova York.



A posição de Danto com a distinção de objetos entre *obras com sentido* e meras *ferramentas com utilidade*, parece retomar aspectos daquilo que ele mesmo quis, em sua obra negar, o carácter ou atributo de arte como algo

¹¹⁴ Acompanhem as definições (Gell, 2001, p.175-176). 1) *teoria estética*: obra de arte definida como “objeto esteticamente superior, desde que possua determinadas qualidades, como apelo visual e beleza. Essas qualidades devem ter sido intencionalmente atribuídas ao objeto pelo artista, pois os artistas seriam dotados da capacidade de resposta estética”; 2) *teoria interpretativa*: objeto será obra de arte não por suas qualidades próprias, mas se for interpretado a partir de um sistema de ideias fundamentadas em uma tradição artística historicamente estabelecida. Mais afinada com o mundo artístico contemporâneo (arte conceitual); 3) *teoria institucional*: como a teoria interpretativa, afirma que não há no objeto artístico, enquanto veículo material, uma característica capaz de qualificá-lo, definitivamente, como obra de arte. “A diferença entre as teorias interpretativa e institucional é que a institucional não pressupõe a coerência histórica das interpretações. Uma obra pode estar, a princípio, fora do circuito oficial da história da arte, mas, se o mundo artístico coopta essa obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que têm o poder de decidir essas questões, não a ‘história’”. Teoria mais sociológica que filosófica. “Todavia, o que torna a teoria de Dickie questionável do ponto de vista da estética tradicional, é precisamente o que a torna atraente para os antropólogos, já que ele ultrapassa a estética em nome de uma teoria sociológica que caracteriza, em sentido amplo, essa disciplina”.

intrínseco aos objetos que se apresentam como tal, potencial e objetivamente discerníveis de outros. Essa postura, baseada na “teoria estética”, incorre numa espécie de contradição em termos, segundo Gell, pois mesmo em grande parte da história da arte ocidental, funcionalidade não esteve ausente da estética¹¹⁵. Além disso, a percepção antropológica de um sentido alargado de estética, expandido para a todo o conjunto de atividades sociais, parece estabelecer essa vinculação, entre diferentes tipos de objeto no terreno de uma estética (entendida a partir da afirmação de Overing reproduzida acima). Assim, seja na cultura ocidental, como na africana, objetos que poderíamos, adotando uma perspectiva baseada na “teoria estética”, considerar como obras de arte não estiveram isentos de usos e fins práticos e funcionais. Sejam as pinturas da Idade Média, ou as estátuas com função política nos espaços públicos, seja o objeto africano – que faz parte de uma cerimônia que não pode ser exportada com ele, veiculam usos e funções irredutíveis à autonomia do estético.

Para nós, parece necessário dizer, a partir do debate entre Gell e Danto, que contextualizar uma experiência estética etnograficamente não significa buscar uma essência artística de um objeto ‘de arte’ por oposição a um artefato, mas sim buscar as coordenadas estéticas de tudo o que se faz, conectando-as a coordenadas religiosas, rituais, mágicas – e lembrando que o conceito de arte, tal como aponta Gell, dá-se na apropriação institucional ocidental. Nesse sentido, o que referimos como “etnoestética” não diz respeito a uma distinção *emica* de um ‘objeto significativo e não funcional’ e os ‘demais objetos de uso cotidiano’, mas sim à indistinção de ambos. Parece haver assim, ainda uma posição, que destoa tanto da de Gell, quanto da Danto, mas que se associa à crítica que o antropólogo faz ao filósofo. Pois, Danto acredita que, nas culturas de origem, alguns objetos seriam obras que têm um lugar que não é um lugar ordinário, “ao alcance da mão”, como ferramentas de um sistema técnico, projetando uma diferença estética ocidental, que torna a arte e o juízo estético uma esfera autônoma em relação às demais esferas de

¹¹⁵ Essa ideia é central para pensar a relação entre *técnica* e *estética*. A noção de *tecnoestética* (Cf. Simondon, *in* Araújo (org.), 1998) põe em cena exatamente essa amarração. Essa temática foi discutida no primeiro semestre de 2013, no âmbito do grupo de pesquisa “Estética e teorias da arte”, que coordeno na Faculdade IDC, Porto Alegre.

produção da vida social: “Danto quer dizer que as obras de arte têm significados independentemente de seu uso prático e, à medida que são artísticos, não são úteis, mas significativos” (Gell, 2001, p.181). Continua o antropólogo:

De que maneira as máscaras africanas podem participar de um contexto ritual como instrumentos eficazes sem que possuam qualquer significação interpretativo-cultural, o que, segundo o próprio Danto, já seria condição para qualifica-las como arte? A separação entre instrumentalidade e espiritualidade é, portanto, impraticável. E, se as obras de arte são um tipo de instrumento (o que, creio eu, não seria questionado pelos escultores africanos), por que não considerar também que os instrumentos podem ser um tipo de obra de arte? (2001, p.181).

Danto desqualifica a rede apresentada por Vogel, pois segundo a distinção que ele utiliza, a rede Zande teria uma mera função instrumental de caça, e a caça seria uma forma utilitária de garantir alimento. Entretanto, a maioria das caçadas na etnografia africana é descrita como parte de rituais específicos, como costume altamente ritualizado, isto é, pleno de razões simbólicas e irredutível aos imperativos de uma razão prática desprovida de símbolos e significados rituais¹¹⁶. De modo que a “armadilha” se constituiria como metáfora de profunda significação para as culturas africanas, como pode mostrar literatura etnográfica sobre processos nativos de caça (p.183), e não somente um objeto de uso instrumental, fabricado com o fim específico de atender uma necessidade a partir de seu uso como ferramenta. Entretanto, pelas características intencionais que Gell percebe no objeto, e que o definem como possuindo agência – isto é, como armadilha –, mesmo fora de seu

¹¹⁶ Cito como exemplo aquele trazido por Leiris (2007), da caçada ritual na Etiópia, onde há um abandono provisório do cristianismo e um regresso ritual e religioso à floresta: “Ele me conta como os caçadores, assim que entram na zona de caça, retiram seus *mateb* (cordão de pescoço que todo abissínio usa durante a vida inteira, em sinal de que é cristão), juram ajudarem-se uns aos outros; depois sacrificam um cabrito branco e vão ao *bèlès*, figueira da mesma espécie da árvore do paraíso. Desatando o nó e imolando, eles, assim que entram nessa zona, abandonam sua religião, e agora estão no plano dos grandes animais da savana, dos *zar*, dos fantasmas, no território onde alguns vegetais reinam invisivelmente (...). Pois, decididamente, o estrangeiro, a selva, o exterior nos invadem por todos os lados. Todos nós somos ou caçadores que negamos tudo, voluntariamente nos direcionando ao mundo de fora para sermos penetrados, fazermos nosso alimento e nos vangloriarmos de algumas forças superiores, grandes como o sangue que bate no coração dos animais, a inspiração fatalmente diabólica, o verde das folhas, a loucura; ou possuídos que essa mesma maré de fora um dia invade e que, ao preço de mil tormentos que às vezes causam a morte, adquirirem o direito de assinar (...) o pacto eterno com o demônio imaginário de fora...” (2007, p.455). Também na etnologia ameríndia, como traz Clastres, em diversos dos textos que compõem *Arqueologia da violência* (2011), a caçada tem significados e funções rituais, dentre os quais estão os rituais de iniciação e o ingresso dos jovens na vida adulta da coletividade.

contexto etnográfico, seria possível adentrar num universo de experimentação e atribuição de sentido, mesmo fora do contexto nativo original. Isto é, uma relação de sentido se estabeleceria, segundo Gell, entre o objeto e o espectador, mesmo que a rede fosse apresentada sem nenhuma referência a seu contexto de caça, como foi feito por Vogel.

Um objeto etnográfico é capaz de produzir em nós reações de atribuição de sentido do mesmo modo uma obra de arte (entendida a partir de um contexto ocidental) seria capaz de fazê-lo:

Parece-me, portanto, que mesmo sem o contexto etnográfico, mesmo sem a exegese de qualquer nativo, armadilhas animais como essas poderiam ser apresentadas ao público como obras de arte. Esses dispositivos incorporam ideias, veiculam significados, porque a armadilha, por sua própria natureza é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa. Isso significa que essas armadilhas comunicam a noção de um nexos de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais (Gell, 2001, p.184).

Essa ideia de Gell pode ser considerada como uma espécie de desafio à ideia que apresentei acima, de uma “etnoestética”, de virada etnográfica, de valorização e restituição do produto ao processo também no contexto da apresentação e exposição, em contextos ocidentais ou oficiais, das “obras dos outros”. De fato, Gell chega a propor exibir essas obras ao lado de obras de arte ocidentais que trabalhem um mesmo território semiológico, por exemplo, as armadilhas de Damien Hirst e o caso da rede Zande (idem, p.185).

Como a ideia de uma “etnoestética” poderia resistir a essa crítica? Na verdade, a intenção da crítica é similar, na medida em que colapsa a distinção entre arte e artefato. Entretanto, o abandono da dimensão etnográfica pode liberar uma livre apropriação ocidental que pode vir a silenciar os produtores originais, e pode estar vinculada a uma certa configuração das relações de poder, onde o outro perde a possibilidade de caracterizar o que ele mesmo faz, na medida em que isso é apropriado pela arte oficial – nesse sentido, Gell afastaria o eurocentrismo e o elitismo esteticista de Danto, mas se aliaria ao aparato institucional do sistema da arte, que pode operar apropriações violentas, e que participam do silenciamento dos produtores e do esquecimento dos processos em que suas obras emergem, especialmente se esses

processos questionarem o *status quo* e as instituições. Talvez uma alternativa fosse abandonar a distinção entre arte e artefato, bem como toda ideia de uma distinção intrínseca entre objetos significativos e instrumentos – mostrando que todo instrumento pode ser ou é significativo, e que por trás das atividades aparentemente mais utilitárias, há sentido e experiência estética –, mas também buscar conceitos de arte capazes de trazer tais objetos sem purificá-los, por exemplo, trazer as vozes, gestos, eficácias mágicas e rituais que mobilizam em seus contextos de origem, sem acreditar que seria necessário purificá-los disso para fazê-los adentrar o espaço do museu, onde expressariam sentidos a um espectador e estabeleceriam uma relação de intertextualidade com obras ocidentais.

Se realmente a experiência artística pode possibilitar uma inversão de perspectiva e uma acolhida efetiva da experiência do outro, é preciso não domesticar a alteridade dos trabalhos, mas fazer com que as vozes do outro e suas formas de experimentar tal processo ou objeto sejam colocadas em primeiro plano. A perspectiva de Danto seria de que, nas próprias culturas de origem, já haveria uma distinção intrínseca de objetos ordinários, instrumentos, ferramentas e objetos extraordinários, significativos. Disso discordamos. A resposta de Gell é que qualquer objeto poderia ser transformado em obra de arte, pela instituição e assim apreciada pelo público. Com isso, por outro lado, concordamos. Entretanto, não acreditamos nessa apropriação unilateral como única resposta ao conservadorismo que Gell encontra em Danto. Seria possível buscar a dimensão “estética” que mesmo o objeto banal e supostamente instrumental possui no seu contexto etnográfico de origem. Isto é, como esse objeto tem consistência própria – não por diferir de outros objetos de menos valor – mas, por integrar cosmologias, rituais, onde uma dimensão estética se funde com a religiosa, a mágica, a instrumental.

*

É possível compreender a posição de Alfred Gell ao lado de uma “teoria institucional” da arte, principalmente frente ao conservadorismo, ao

etnocentrismo e ao elitismo cultural de uma “teoria estética”. Ou seja, é possível perceber a forte coerência da posição de Gell, a favor de que as produções dos outros invadam os espaços consagrados e restritivos das artes visuais ocidentais, colapsando os essencialismos e as reificações da estética e dos valores artísticos ocidentais¹¹⁷. Segundo o antropólogo:

Deve-se aceitar a premissa em essência libertadora da teoria institucional da arte, que surgiu precisamente para acomodar o fato histórico de que as obras de arte ocidentais não têm mais uma ‘assinatura’ estética e podem consistir em objetos inteiramente arbitrários... (2001, p.189).

Entretanto, se Gell afirma que não é preciso uma contextualização no sentido de recolocar o discurso do outro em relação a sua obra ao apresentá-la, retomando parte de seu contexto original de produção e recepção (sob risco de manter o privilégio esteticista da distinção essencialista entre objeto de arte e artefatos utilitários), por outro lado, é preciso perguntar se esse tipo de apropriação – que uma teoria institucional é capaz de legitimar – é eticamente adequada à condição social dos loucos.

Aquilo que Gell definiu como “teoria institucional” tem o forte poder de romper com a sacralização e a mistificação dos conceitos de arte e obra de arte, mostrando a dinâmica sociológica da apropriação de produções por um sistema especializado e autonomizado. Entretanto, acredito que seja politicamente complicado adotar uma posição celebratória em relação a esse tipo de apropriação. A grande utilidade de uma “teoria institucional” talvez não esteja só em mostrar que a arte não é intrínseca aos objetos – que possuem em si uma multiplicidade de possibilidades –, colocando em cena um conceito não essencialista de arte, desconstituindo os privilégios tradicionais da estética, da beleza, da criatividade, da obra-prima e do artista genial e inexplicável. O

¹¹⁷ Entretanto, não seria justo dizer que Gell não coloca nenhum tipo de ressalva para a adoção de uma “teoria institucional”. Ele mesmo esclarece sua posição: “Uma espécie de meio do caminho entre as teorias ‘institucional’ e ‘interpretativa’ parece-me a melhor opção. A teoria institucional da arte é sensível à ideia de que as obras de arte podem ser ‘artefatos’ que tendam a diferentes propósitos humanos, desde que, ao mesmo tempo, eles sejam considerados interessantes, como arte, por um público de arte. Mas a teoria institucional (...) não é clara a respeito dos critérios que determinam que objetos serão ou não selecionados como artisticamente ‘interessantes’” (p.190).

que a teoria institucional põe em relevo são as dinâmicas sociológicas que entram em cena quando qualquer objeto é apropriado como arte. Gell vê com entusiasmo essa apropriação, pois ela é capaz de povoar os museus, as galerias e outros espaços oficiais da arte, com a alteridade, com o não-ocidental, com *outras* produções que questionam qualquer definição essencialista da arte, e qualquer distinção elitista ou idealista entre objetos utilitários e os objetos supostamente mais nobres, mais elevados, mais espirituais e plenos de sentido, que são as obras de arte. Bem, tal visão institucional é capaz de fazer aparecer os processos que envolvem a apropriação de *qualquer* objeto como centrais à sua definição como arte. Por outro lado, é capaz de mostrar também que o sentido, o valor, a intencionalidade, a agência, a plenitude de sentido atravessa qualquer objeto produzido, pois qualquer objeto produzido pode ser apropriado como social e institucionalmente como arte.

Entretanto, esse entusiasmo, justificado e do qual por vezes compartilhamos, pode acabar por turvar a visão em relação ao que define as dimensões sociológicas da apropriação de objetos e processos pela instituição artística especializada: relações sociais e culturais que se definem como relações de poder, de seleção, de inclusão/exclusão. E tais relações, ao operarem a apropriação de um determinado objeto, originalmente vinculado a um ator social marginal ou *outro*, independentemente da visão, do discurso e do contexto em que esse ator o experimentava pode reproduzir relações sociais de exclusão e segregação advindas de um contexto social mais amplo que o da instituição artística, e do qual ela participa. Assim, no caso da produção dos loucos, como celebrar sua entrada nos museus independentemente da experiência fundamental, das narrativas e das coordenadas que originalmente as acompanhavam (antes da apropriação), sem incorrer num grave problema ético e político, a saber de perpetuar o silêncio ou a tolerância repressiva impostos aos loucos?

O caso de Bispo do Rosário novamente aparece como um bom exemplo: sua apropriação institucional traz para dentro das paredes do museu uma produção *outra* capaz de contestar o conceito ocidental e purificado de arte, entretanto, nem sempre sua verdade ritual ou religiosa – central à vivência

do próprio Bispo – acompanha essa entrada no museu. Podemos comemorar a proliferação das produções *outsiders* nos museus, podemos celebrar a irrupção da alteridade nos contextos mais fortemente instaurados sobre a sacralização do *mesmo*. Entretanto, não podemos perder de vista as dinâmicas dessas apropriações institucionais, bem como não podemos perder de vista a suspeita de que, seu ingresso na instituição artística representa também sua domesticação, e, por outro lado, a manutenção da opressão social que sofre o louco – principalmente se ele for excluído do processo de apropriação de sua obra.

Nesse sentido, o caso da loucura aparece como um obstáculo à abordagem de Gell, por mais que ela seja forte e crítica em seu contraste com a posição conservadora de Danto. Essa especificidade do caso da loucura frente à apropriação institucional é lembrada por Frayze-Pereira, que se pergunta pelos riscos ocultos de legitimação das circunstâncias sociais às quais está sujeito o sujeito tido como louco. Frayze problematiza o reconhecimento das obras dos loucos:

Ora, como faz Dubuffet, é sempre possível manter a convicção de que a 'arte selvagem' se distingue da 'arte culta'. No entanto, há que se admitir, inevitavelmente, que ao serem reconhecidos publicamente como artistas, os loucos são apanhados pela rede da cultura e trazidos para dentro de sua órbita, ainda que de modo excêntrico. Isto é, 'ei-los incluídos após terem sido excluídos' (Frayze-Pereira, 1995, p.128).

Peço, mais uma vez, licença ao leitor para retomar a discussão feita até aqui com um trecho trazido da tese de Frayze-Pereira, que ilustra a problematização da apropriação institucional da produção dos *outros*, principalmente no caso dos atores sociais que carregam diagnósticos que os jogam nos espaços de exclusão da loucura. Com isso retomamos criticamente a discussão sobre a abordagem de Gell, colocando para ela um obstáculo- a ideia de que a incorporação institucional da produção dos oprimidos pelo mundo da arte pode encobrir uma manutenção de sua situação de opressão social. Eis o questionamento de Frayze:

Muito se falou e se escreveu sobre doença mental e arte (...). E se, por um lado, os criadores quase sempre são tratados como 'gênios' assemelhados às 'crianças' e aos 'ingênuos' (o bom selvagem cede lugar ao bom louco), por outro lado, o valor do evento quase sempre

recai sobre a curadoria da exposição ou sobre o responsável pelo trabalho clínico realizado com o doente, trabalho que se supõe possibilitar as criações. Ora, como dissera Dubuffet (1971, p.119) 'a posição de subversão deixa de se sentir se ela se generaliza [...] em norma'. Assim, em que medida a apropriação pela cultura daquilo que sempre foi a não-cultura não teria por implicação exorcizar a potencialidade subversiva das obras? (...). Ou será, pode-se pensar ainda, que essa incorporação cultural da arte dos oprimidos (que transita do hospício para os Museus de Arte) nada mais é do que a expressão de uma necessidade de afirmar publicamente que a opressão social não anula a força da criação? (1995, p.130).

3 - ARTE E MODOS DE SER NO CONTEXTO DE UM HOSPITAL PSQUIÁTRICO

Uma folha de papel recoberta de grossas camadas de tinta escura, que parece ainda escorrer, veia aberta, mas estática, petrificada. Folhas ainda amassadas, marcadas com impressões de mãos, mais ou menos nítidas e precisas. Outras ainda, diversos riscos rápidos, tinta muito diluída, deixaram essa impressão veloz sobre o papel. Alguns panos, telas, pinturas das mais variadas, das mais vazias, das mais uniformes, algumas parecem marcadas mais por uma ausência, fazem invadir o espaço em torno. Outras são presenças fortes, pois sabemos: a loucura esteve aqui, atravessou esses movimentos com tintas e pincel, com lápis e papel – esteve aqui e nos assusta, nos surpreende, nos inquieta – sentimos a densidade e a força de algumas das figuras que aparecem: um amplo rosto pintado em cores pastéis, uma cabeça – vemos pelos olhos seu interior: lá, como em um vasto salão, duas figuras humanas vestidas com mantos escuros que têm em suas mãos pássaros negros, talvez corvos, que habitam o interior dessa cabeça, entre outros que esvoaçam.



Cabeça com pássaros. Fotografia tirada em 2006, em uma primeira visita ao Memorial da Loucura, no Hospital Psiquiátrico São Pedro, Porto Alegre.

Todas essas obras silenciosas, veladas por um anonimato quase intransponível, todas essas pinturas, algumas já antigas, expostas, catalogadas, arquivadas – será que acabam a si mesmas nesse silêncio em que estão jogadas ou nessa fala que é incitada com elas e a partir delas? Será que podemos alcançá-las em sua força e potência a partir do que nos mostram, do que nos é visível, do que nos deixaram? Podemos tomá-las como acabadas? Será suficiente fazê-las falar incessantemente expondo-as e relacionando-as a essa “loucura” que paira sobre elas, e parece inflá-las de um sentido obscuro e estrangeiro? Será suficiente ver, fazer ver o que elas nos deixam, e olhá-las como pinturas que falam por si, unidas à planaridade da tela e da superficialidade do papel, ou ainda da profundidade das biografias, das histórias, das identidades daqueles que as fizeram? Será suficiente lê-las ou torná-las aceitáveis e legítimas a partir da ótica de um diagnóstico que seria seu horizonte último de pertença? Suspeitamos que não. Suspeitamos que essas obras, que essas pinturas e desenhos, pouco nos deixam do que são, pouco nos dão. Suspeitamos que se ausentam, e que nesse ausentar nos dizem que estão ainda em outro lugar, que a arte está em outro lugar, que a vida esteve, com elas, em outros lugares. Que escondem algo, não talvez um sentido profundo, que apenas falaria àqueles que sabem ou almejam a uma certa escuta do inconsciente, mas escondem o mistério mesmo de sua aparição e desaparecimento – de sua ausência; em outras palavras, escondem tudo que as antecede enquanto folhas pintadas, arquivadas nas pastas de um hospital, ou expostas no brilho de uma exposição: escondem processos e amarrações à vida. Suspeitamos assim que essas obras, em grande maioria pinturas, não dão a quem as olha uma possibilidade de restituí-las aos processos a que pertencem, ao *durante* de sua composição, que esses processos, ou o que aconteceu “ao redor delas”, para usar uma expressão de Kaprow sobre Pollock¹¹⁸, não pode ser reconstruído a partir somente do que se nos apresenta à visão. A insuficiência do acabado, do finalizado, a impossibilidade de, a partir da tinta seca e petrificada sobre o papel, vislumbrar as mudanças, os gestos – vislumbrar o que foi trazido ao visível e o que foi

¹¹⁸ Kaprow, Allan. “O legado de Jackson Pollock”. In: Ferreira e Cotrim, 2006, p.37-45.

invisibilizado no processo – e por que uma folha quase no limite de rasgar, na incapacidade de sustentar a grossa camada de tinta escura que a recobre totalmente, não é legível assim, não apresenta a possibilidade de uma restituição do que mostrou. Obras – denominemos assim por ora - que se ausentam à leitura, que se ausentam mesmo ao visível. Talvez tudo que o que deixem sejam rastros, sinais, vestígios de uma vida que por ali passou, pulsou, persistiu.

*

A partir dos pressupostos lançados e discutidos até aqui, o presente capítulo continua uma tarefa incompleta, iniciada em um trabalho anterior¹¹⁹. Inserindo-se na órbita de um paradigma ético-estético, dialogando com a filosofia, antropologia da arte e a estética, a pesquisa que aqui relatamos buscou dar conta da singularidade das produções e práticas dos internos ou reclusos de um hospital psiquiátrico, realizadas na oficina de criatividade desse mesmo hospital. Buscou-se vislumbrar a consistência própria e o estatuto próprio dessas práticas expressivas, no seio do contexto em que aparecem (o hospital psiquiátrico), bem como da cultura que integram – uma *Irrenkultur*, tal como sugeriu Rainer, como pudemos discutir brevemente acima. Buscou-se o seu valor próprio e o seu testemunho, também inscrito nos corpos sofridos e nas vozes já roucas de quem os produziu, na noite sem fim do manicômio.

No trabalho anterior (2009), principalmente empreendido a partir da antropologia, indagava pelo modo de ser da arte com que me deparei na experiência de quatro anos no hospital psiquiátrico. “Que arte é essa?”, perguntava-me a partir de minha imersão intensiva e extensiva nesse lugar. Foi desde a experiência etnográfica participante junto às práticas artísticas dos internos, que dirigi questões ao contexto mencionado. Por vezes perdendo de vista os próprios referenciais da pesquisa etnográfica, por vezes perdendo de

¹¹⁹ Trata-se aqui de dar continuidade à pesquisa que culminou na escrita de um trabalho de conclusão do curso de graduação em Ciências Sociais, com ênfase em Antropologia, *Modos de ser da arte e modos de temporar: exercício etnográfico na oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico* (Testa, 2009).

vista os referenciais do sistema de arte e do campo artístico, adentrava zonas onde se misturavam a estética, as imagens, a percepção e aquilo a que experimentei como arte, fundindo-se tudo isso de maneira profunda com outras formas de vivência e com outras regiões de experiência, como as da resistência e do sofrimento – o psíquico, e também aquele gerado pelo grande desgaste que a instituição manicomial é capaz de impingir. Discutindo questões e conceitos vinculados ao que podia perceber e experimentar dessas práticas, impuseram-se questões que, de algum modo, eram exteriores à arte, mas que só podiam ser recebidas por ela, que só podiam se impor esteticamente, a partir do estado de receptividade, disponibilidade e abertura ao outro que somente o arrebatamento estético é capaz de impor.

Assim, o estético não foi usado como meio, incapaz de falar por si só, mas, pelo contrário, apareceu vinculado de tal modo a toda forma de experiência – mesmo a da dor –, que pareceu a única forma de um verdadeiro contato, de uma verdadeira entrega à experiência da alteridade em sua potência. Foi no estético que se operou essa abertura, esse *tornar-se outro*, o experimentar outras formas de ser e comunicar, essas possibilidades de percorrer caminhos da alteridade. Foi no estético que se gerou a abertura à interpelação radical e estrangeira do *outro*, que se ouviu sua voz e se viu seu rosto.

Essa vivência, esse *tempo vivido*, ao qual agora tentamos retornar através da escrita, não operou uma cisão entre o estético, o ético e o político. Tais vetores se cruzavam, a todo o momento, na experiência, como também na retomada que originou a escrita. A todo o momento, apresentava-se a dimensão ética da relação com o outro e sua condição de segregação, de mortificação, de redução das perspectivas através dos muros da internação. Mas, também, de sua persistência na vida, sua afirmação obstinada em seu diferir. Nesse nível, apresentava-se o desafio de colocar em cena aquilo que Derrida chamou *hospitalidade*, um acolhimento daquilo que diferia radicalmente¹²⁰, onde nem mesmo a comunicação verbal era possível.

¹²⁰ Sobre esse conceito de *hospitalidade*, ver Derrida (2003).

O encontro, as coordenadas desse encontro, os gestos, as linguagens, eram constantemente construídos na prática, como desafio da possibilidade de relação e de encontro efetivo. Por outro lado, mesmo quando esse encontro se construía, não deixava de atravessá-lo (e, por vezes, interrompê-lo) a dimensão política “intolerável” da instituição hospitalar, de sua força esvaziadora e opressora, de sua história calcada no silenciamento violento das vozes da loucura e da diferença.

Foi a partir desse território híbrido, intenso e instável que as questões surgiram, ou melhor, se impuseram. E foi a partir dele que o texto de 2009 se escreveu, a todo instante buscando não trair essa experiência e não deixar de lembrar esses rostos.

Essas questões que, então, nortearam a escrita gravitavam, principalmente, em torno dos conceitos de *corpo*, *poder*, *subjetivação* e *temporalidade*. Não cabe aqui retomá-las pontualmente, ainda que nessa nova tentativa de relato, elas naturalmente voltarão a surgir. Esses conceitos, por sua vez, apareciam somente no ambiente de expressão que a arte instaurava nas situações de imersão na oficina, de modo que a pergunta por cada um deles era acompanhada pela pergunta pelas práticas que os internos realizavam naquele contexto e que mediavam nossa relação.

Percebemos, talvez, que a questão pela *arte*, que atravessou a experiência aqui mencionada, pode ser, mais uma vez, a pergunta capaz de reativar essa mesma experiência, resgatá-la, lembrá-la. E, talvez seja possível, agora, colocar a pergunta por outro conceito de arte, que tome essa experiência e as coordenadas que ela criou como espécie de *perspectiva*, de *ponto de vista*, ou ainda de *paradigma* sobre o estético.

Dado o estatuto marginal, liminar das obras, práticas, processos e atores que compõem o foco de nosso estudo, seria necessário livrar a pergunta de tudo o que, nela, pudesse pressupor uma noção de arte estabilizada e não problematizada. A questão – tal como formulada no trabalho anterior – pressuporia, talvez de modo vago e equívoco, uma certa noção de arte (característica ou definidora dessas práticas), que caberia aqui assumir e explicitar deliberadamente. Assumir o desafio de responder por essa arte, a

partir da reflexão sobre a alteridade que ela põe em cena. E tentar, a partir dessa resposta, criar um lugar – um ponto de vista – sobre o estético, sobre os fenômenos artísticos.

Para isso, entretanto, é preciso fazer certo exercício de autocritica antes de avançar nessa questão e na apresentação das experiências vividas na oficina do hospital psiquiátrico. Trata-se aqui de dar um passo atrás em relação ao questionamento feito em 2009, quando realizei uma comparação – talvez precipitada - da estrutura e do funcionamento do campo artístico, dos conceitos e dinâmicas que o definem, com relação aos traços que podia distinguir nas práticas artísticas da oficina em questão.

Retomo aqui alguns aspectos dessa comparação¹²¹.

A dinâmica de funcionamento do campo artístico pode ser pensada a partir dos ensaios “O mercado dos bens simbólicos” e “Modos de produção e modos de percepção artísticos”, capítulos da obra *A economia das trocas simbólicas* (2005). Na ótica de Bourdieu, seria possível falar em campo artístico a partir da “transformação da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens”, sendo estas correlatas “à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo dos bens simbólicos” (Bourdieu, 2005, p.99). A autonomização se daria através da constituição de um público de *consumidores* virtuais, de *produtores* legítimos, isto é, artistas profissionais (educados, treinados, possuidores de um sentido do jogo internalizado, de um *habitus* e de uma *doxa* próprios), e da formação de *instâncias de consagração* e legitimação eminentemente simbólico-culturais-artísticas (Bourdieu, 2005, p.100). Desse modo, há a “afirmação de uma legitimidade propriamente artística”. Isto é, os artistas profissionais passam a ter direito de “legislarem com exclusividade em seu próprio campo – o campo da forma e do estilo” (idem, p.100). Conforme o sociólogo:

¹²¹ Convido, entretanto, o leitor a consultar minha monografia de 2009 para que tenha uma noção mais completa e detalhada de como essa apropriação e essa crítica de Bourdieu foram feitas.

O processo conducente à constituição da arte enquanto tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta vai com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e sua arte (Bourdieu 2005, p.101).

A partir dessa descrição sumária - originalmente mais detalhada -, a tentativa foi de apresentar algumas diferenças essenciais da oficina em relação ao campo artístico, a saber: 1) a não existência de regras propriamente estéticas – referentes ao gosto, ao valor e ao juízo estético - e objetivas na produção das obras e no processo dessa produção; 2) a não existência de um público virtual de consumidores (em termos estritamente artísticos); 3) a inexistência da instituição de modos de recepção das obras, assim como de modos de produção, a partir de um aprendizado, e da internalização de uma *doxa* e de um *habitus*. É possível citar ainda, 4) a inexistência, na oficina – ou entre aqueles que ali realizam práticas artísticas, como internos –, do artista profissional, assim como a inexistência daquilo que define a autonomia de um campo: a ortodoxia, marcada pela “hierarquia segundo o grau de reconhecimento no interior do grupo de pares-concorrentes” (Bourdieu, 2005, p.107). A noção de “pares-concorrentes” não encontra repercussão prática na oficina, não havendo, *a priori* e a partir de seus produtores, os mecanismos de consagração das obras como realidades estéticas unívocas e mercadorias passíveis de circulação no mercado, internamente ao campo. Além disso, não encontramos ali um poder “para definir as normas de sua produção” – sendo essas normas basicamente imposições do funcionamento da instituição – ou para definir “os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento” (idem, 2005, p.106).

Esses e outros traços eram vistos como diferenças marcantes entre a lógica de funcionamento da produção artística da oficina da lógica da produção do campo artístico. A comparação trazia ainda a impossibilidade da constituição dessas obras realizadas pelos internos na oficina como produtos que se desvinculassem de seus produtores em termos de circulação num mercado específico de valores intrínsecos. Essas obras se desvinculavam de seus

produtores num outro plano, o do *arquivamento*, por parte da instituição, que armazena a produção de cada interno, podendo visibilizá-la aos saberes *psi* através de seu arquivamento nas pastas individuais de cada interno.

Assim, tendo em mente os itens (1) a (4), o que parece superá-los como diferença chave em relação ao campo artístico (isto é, à arte institucionalizada numa esfera autônoma de produção e consumo, com mecanismos de consagração e distinção) parece ser a ineficácia teórica e impossibilidade ética da noção de *produto*. A lógica dos internos produzindo na oficina é, geralmente, outra: o processo tem precedência sobre o produto. A produção se faz em função do próprio processo, e não da produção de um bem acabado, passível de circulação – ainda que algumas das pinturas dos internos sejam passíveis de apropriação por esse campo.

Nesse sentido, poder-se-ia falar de uma *arte menor*, uma *arte outsider*, marginal da produção dos internos em relação ao campo. Isto é, ideologicamente esta seria uma arte “inferior”, “inábil”, “rústica”. Assim, a *arte interna* – assim referia-me à arte dos internos, produzida na reclusão - estaria numa posição de questionamento dos padrões sociais *externos*¹²² do que deva ser a arte, isto é, dos universos de referência de valores de produção e recepção eminentemente estéticos e legítimos socialmente – que os “vícios sociológicos”¹²³ tendem a reificar como arte ou como aquilo que deva orientar a abordagem de fenômenos expressivos.

*

Ainda que a comparação não pretendesse afirmar a ausência de sobreposições dessas duas realidades¹²⁴ - a do campo da arte oficial e das práticas da oficina - nem pretendesse caracterizar a arte dos internos do

¹²² A arte “externa”, isto é, produzida no exterior dos muros do hospício.

¹²³ Cf. Testa, 2009; Testa, 2011.

¹²⁴ O que se pretendia, então, era estabelecer um critério que permitisse encarar a particularidade do objeto em questão. O que não excluía, de fato, a sobreposição das duas formas que entravam em comparação.

hospital psiquiátrico como intrínseca e essencialmente desviante¹²⁵, o resultado não poderia ter sido outro. Esse inventário de diferenças me levou a afastar radicalmente aquilo que aparecia na oficina e aquilo que era definido como campo artístico, a partir dos estudos de Pierre Bourdieu, então duramente criticado por sua visão de arte e por sua sociologia do campo artístico.

Esse movimento tinha duas funções: 1) por um lado, afastava uma abordagem sociologizante e desencantada dos fenômenos artísticos, possibilitando uma imersão nos mesmos, sem as coordenadas de distanciamento lançadas pela “ruptura epistemológica” do método de Bourdieu. Foi possível, através disso, manter em primeiro plano a consistência própria dos processos estéticos, sem perder de vista as questões sociais com as quais se entrecruzavam, e sem perder de vista os processos dos sujeitos com as obras. Entretanto, 2) a possibilidade de chegar a um conceito ou a “uma definição não ontologicamente fechada” da arte em questão - como colocava na época - era, de alguma forma, facilitada. Em verdade, tornava-se fácil demais, pois se realizava a partir de uma comparação insuficiente das práticas vivas com o conceito fechado de campo. Ou ainda, do contraste entre o relato de uma realidade viva e intensa com o esquema conceitual frio e rígido do campo artístico. Nesse sentido, o que se fez foi comparar - de maneira teoricamente injusta - uma “descrição positiva” com uma “teoria negativa”¹²⁶.

Assim, foi possível descartar o referencial teórico do campo artístico, colocando para ele questões que ele era incapaz de responder. Na verdade, esse mesmo referencial teria sido útil se tivessem sido colocadas outras questões para ele ou a partir dele, mesmo no contexto da arte com que me deparava no hospital. Desse modo o problema foi mais a aplicação pertinente do referencial do que a consistência do mesmo. Não é possível explicar todas

¹²⁵ Conforme o texto de 2009: “Com isso, não se quer afirmar um caráter intrínseco de desviante dessa arte interna: bem pelo contrário - o que se buscará mostrar aqui é o seu caráter de emergência criativa, singularidade e abertura. O rótulo desviante só se coloca em relação a esses modos de operar do campo e no campo artístico constituído em mercado, que se apresentam ideologicamente como a Arte - e se colocam como socialmente hegemônicos, inferiorizando formas alternativas, isto é, que desviem desse padrão, que se coloquem avessas à lógica de um mercado artístico e do produto, do bem simbólico como mercadoria”.

¹²⁶ Agradeço ao Prof. Caleb Alves, pelas discussões nesse sentido, e pelas críticas que fez a essa comparação teoricamente “desigual”, bem como pela maneira como acompanha este trabalho desde 2009. Suas contribuições na defesa de TCC em 2009, e na banca de qualificação, em 2012, foram de grande valor para a feição que este trabalho adquiriu.

as dimensões de um fenômeno a partir de um mesmo referencial, principalmente no que diz respeito ao fenômeno multifacetado e complexo que é a arte.

Comparando coisas de ordem diferente, o que se operou nessa comparação foi uma espécie de erro categorial. Tal erro levou a apresentar aquilo que via como definidor das práticas que experimentava na oficina – *a precedência do processo sobre o produto, e a ineficácia da noção de produto, isto é, a possibilidade de uma arte sem obras e para a qual a obra seria ausência* –, como dependente do contraste com o esquema do campo artístico e por oposição a ele. Entretanto, isso, que buscava apresentar como específico da vivência estética na oficina, não dependia desse contraste para se impor. De modo que, a apresentação disso que encontrava como próprio a muitas das práticas que se realizavam na oficina perdia sua força e sua independência. Com “o passo atrás” que aqui quero realizar nessa discussão, gostaria também de retomar esse sentido estético que aparecia nas práticas dos internos na oficina, isto é, retomar a possibilidade dessa estética do processo, da obra que se ausenta ao fim do processo, aparecendo apenas como vestígio, como rastro desse processo vivido – e que está presente no trecho de abertura desse capítulo.

Assim, o descarte da referência por essa comparação insuficiente não pode mais ser mantido. Para que o fosse, seria necessário estabelecer com maior clareza distinções entre referenciais teóricos para a leitura da dimensão sociológica da arte, estabelecendo sobre que recorte empírico eles se aplicariam, isto é, qual seria a forma como ambos explicariam o mesmo fenômeno, e onde um seria mais competente que outro. Seria necessário estabelecer com maior cautela os termos de comparação. Ou ainda, comparar duas descrições a partir de um mesmo recurso teórico, por exemplo, a oficina de arte de um hospital psiquiátrico com um atelier de artista, ou dever-se-ia adotar uma outra forma de descrição da arte possível de se encontrar nessa

oficina, que não a do exemplo que sustentou a descrição da prática artística por oposição ao campo¹²⁷.

Resumindo, não bastaria fazer essa comparação a partir da etnografia das práticas concretas da oficina em relação a um conceito de *campo* ou *mundo da arte*, se quiséssemos compreender ou perguntar por diferenças das dinâmicas do que os internos fazem na oficina. Seria necessário comparar o que fazem os atores nas práticas *outsiders* realizadas na oficina (apreendidas via etnografia), com uma etnografia de alguma região de práticas *estabelecidas* do campo (isto é, de práticas, discursos e dinâmicas de ateliê, produção e circulação dos *estabelecidos*). Somente com essa simetria seria possível pensar suas diferenças, bem como os processos de apropriação daquilo que é marginal por um centro¹²⁸.

Agora, entretanto, temos a oportunidade de resgatar a importância da reflexão sobre o campo artístico e suas dinâmicas, não somente atentando para as diferenças existentes entre as práticas dos *estabelecidos* e dos *outsiders* desse campo, como também para a dinâmica expansiva do próprio campo, sua mobilidade, sua forma de invadir e penetrar espaços que lhe eram

¹²⁷ Cabe lembrar que toda a comparação entre a arte da oficina e a lógica do campo se fez a partir do relato etnográfico do processo de uma interna, que pintou flores, para depois cobrir as imagens com uma grossa camada de tinta escura. Essa foi uma experiência marcante ao longo da pesquisa e que retorna diversas vezes nos textos escritos entre 2008 e 2009, bem como na escrita do trabalho atual (realizado de 2011 a 2013). Entretanto, por mais que essa experiência possa ser exemplar da diferença, da *estranheza* da arte da oficina em relação à arte tal como culturalmente hegemônica, e por mais que essa experiência possa ser significativa e intensa, ela não pode ser suficiente para a realização de uma comparação que descarte a ideia de campo artístico na abordagem das artes dos internos do hospital psiquiátrico. Ela pode, sim, e como de fato o fez, apontar alguns limites da abordagem sociológica que parte da visão do campo no que tange a abordagem das obras ou dos processos criativos. É possível, com ela, visualizar pontos cegos do referencial teórico de Bourdieu, por exemplo, que se vinculam à possibilidade de um agente subverter a relação com o campo desde dentro do processo de criação. Entretanto, esse não é o escopo da abordagem de Bourdieu, e criticá-la assim não seria capaz de trazer nenhum resultado positivo. Além disso, caso se quisesse fazer de fato uma comparação metodologicamente controlada da arte *outsider* com a arte *estabelecida*, seria necessário trazer uma vasta gama de exemplos de ambas – não apenas um de uma só -, bem como compará-las sobre os mesmos aspectos. Por exemplo, comparar o processo de criação de um interno na oficina com o de um artista em um ateliê, documentando esses processos; comparar resultados finais, ou seja, as obras produzidas; comparar os dispositivos e mecanismos de armazenamento, exposição, recepção e circulação dessas obras, e assim por diante.

¹²⁸ Entretanto, dada a extensão do presente trabalho, realizar um trabalho etnográfico nesses dois sentidos seria inviável. Para manter a simetria, e a descrição dos dois polos, que permita uma comparação não somente a partir do conceito de campo e seus traços definidores – como foi feito em 2009 – mas a partir das práticas internas ao campo, seria possível utilizar descrições realizadas por outros autores como, por exemplo, Sara Thornton (2010).

estranhos ou exteriores. De certo modo, basta mudar um pouco o ponto de vista, para ver operando uma série de dinâmicas que conectavam, mesmo no relato trazido em 2009, as práticas em questão à esfera artística, bem como à acadêmica, à psiquiátrica – e as formas de disputa e poder a elas correspondentes. A “guerra” estava presente onde não parecia estar, e as dinâmicas e categorias do campo eram mais um elemento na disputa social e discursiva que se operava sobre as práticas dos internos da oficina.

Sem dúvida, é impossível tratar da produção *outsider* - principalmente quando a noção de “obra” ou “artista”, por exemplo, podem estar ausentes – somente a partir das categorias do campo. Entretanto, acreditar que os jogos do campo não são capazes de interferir na maneira de apropriação e circulação dessa arte *outsider*, é o mesmo que acreditar que, deixar de levar em conta o poder e a dominação em uma abordagem teórica o fará deixar de existir efetivamente nas relações sociais. Não é por não olharmos reflexivamente para as relações de poder que elas desaparecerão. A oficina, e as vidas que lá transitam, são campos de disputa, discursiva e concreta, para diversos atores e diferentes campos sociais, onde são colocadas em cena estratégias específicas. Tais estratégias, por vezes, mobilizam a retórica de um campo para obter resultado nas disputas que leva a cabo em outro campo. Tentemos esboçar um exemplo do contexto artístico e psiquiátrico.

Uma dessas estratégias seria exatamente a de fazer as produções dos internos e o *locus* onde são realizadas, adentrarem definitivamente no artístico. Essa estratégia pode ser vista como tendo duas faces opostas: 1) a afirmação desses indivíduos na sociedade independente de sua classificação como loucos e dos diagnósticos que carregam, isto é, a possibilidade de transitarem no espaço social e de serem reconhecidos na riqueza de sua diferença e de sua expressão, tornando possível a crítica da internação ao apresentar aquilo que ela arrisca eliminar; 2) a legitimação, por via do reconhecimento do valor *artístico*, do contexto em que esses sujeitos estão inseridos – a oficina, naquilo que tem de vinculado à instituição hospitalar –, ou seja, a ideia de que esses “loucos” são artistas, capazes de produzir mesmo no internamento. Nessa segunda face, habitaria a hipótese perversa de que a reclusão do louco pode não ser “tão ruim assim”. Ou seja, a hipótese que esvazia a crítica da

instituição manicomial, tornando a arte uma espécie de panaceia capaz de amenizar as atrocidades vinculadas ao que significa – e historicamente significou – viver nesse tipo de instituição¹²⁹.

Trata-se, assim, de *problematizar* as complexas relações dessas produções com o campo artístico, e não de ignorar a interferência desse campo e de suas dinâmicas no contexto da oficina. É também a partir dela que será possível direcionar questões ao artístico a partir dessas práticas e processos singulares. Essa problematização não deve ceder à unilateralidade a que tentou resistir, pelo descarte do referencial. Pelo contrário, a partir dessa problematização deve ser possível vislumbrar outras formas de ser do fenômeno artístico, outros conceitos de arte possíveis desde outros pontos de vista, e que não se restringem aos conceitos oficiais e legitimados de arte que, em geral, circulam no campo.

Outra razão pela qual a ideia de campo artístico não pode mais ser descartada é o simples fato de essa ser uma pesquisa em artes visuais, que parte do universo acadêmico da *história, teoria e crítica de arte*. Desse modo, deixar de levar em conta a ideia de campo artístico, seria deixar de visualizar minha posição enquanto pesquisador, e as possíveis dinâmicas de captura e violência que estou sujeito a operar, principalmente se abandonar um ponto de vista reflexivo e crítico em relação a minha colocação nesse campo. A própria abordagem dessa pesquisa, ao aproximar os conceitos de *arte e loucura*, a partir do universo artístico, de conceitos, obras e movimentos artísticos, acaba por operar um cruzamento e uma possível captura das práticas da oficina pelo território institucional do artístico.

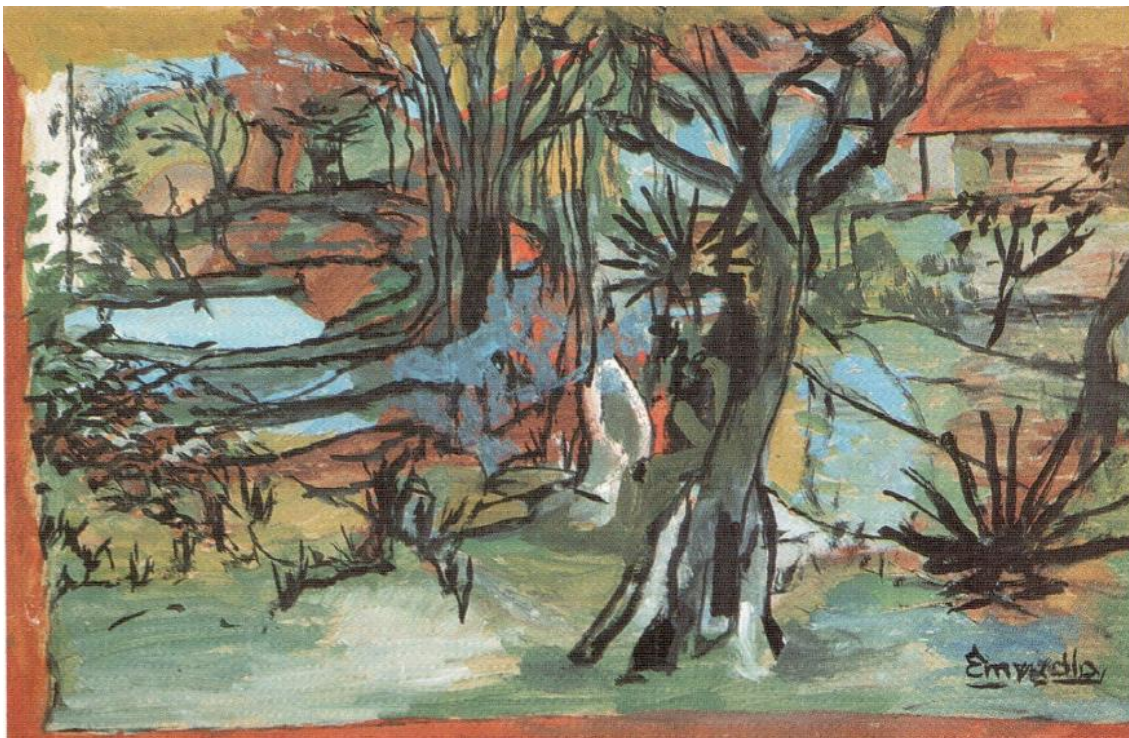
¹²⁹ Outro exemplo possível de retomar a partir da vivência no hospital, registrado em um diário de campo em fases iniciais da pesquisa, foi um certo concurso de pintura, promovido na oficina para os internos por um laboratório farmacológico responsável pela produção de um medicamento psicotrópico introduzido no contexto de reclusão em um dado momento. Essa iniciativa embaralha as cartas e as coordenadas dos domínios da arte e da psiquiatria. Se ela mostra uma espécie de estímulo institucional à criatividade e à produção artística, tal iniciativa é, também, capaz de mostrar a articulação de teias de poder que mobilizam as duas retóricas simultaneamente (a da criação artística e a da psiquiatria), ou ainda, que buscam – se o leitor me permitir uma reflexão tão espinhosa – no artístico uma legitimidade ou uma justificação do uso de certo medicamento, ou da sua confiabilidade, ou da boa intenção e da “humanidade” daqueles que o produzem, e daqueles que o administram.

Tendo em mente o risco dessas operações, será interessante aqui elaborar uma abordagem capaz de dar conta daquilo que se poderia perceber e valorizar como dinâmicas artísticas dos fazeres dos internos em questão, o que pode encontrar suporte nos conceitos desenvolvidos no âmbito da própria arte moderna e contemporânea, da teoria da arte, da estética ou das artes visuais de maneira mais ampla. Apreciar e valorizar as obras e os processos dos internos a partir da arte pode ser capaz de revelar dimensões antes ignoradas dessas produções, questionando, como fizeram Navratil e Rainer, a cisão da criatividade entre patológica e sã. Ou seja, essa visão a partir da arte poderia questionar a estigmatização social do louco, mesmo quando classificado como “artista-louco”. A partir da aproximação com os conceitos da arte, seria possível encontrar uma raiz comum de todo o processo criativo, e seria possível atribuir às produções dos internos da oficina o valor que realmente têm. Um procedimento muito próximo a esse foi realizado por Nise da Silveira e Mario Pedrosa, em relação aos artistas do Museu das Imagens do Inconsciente¹³⁰.

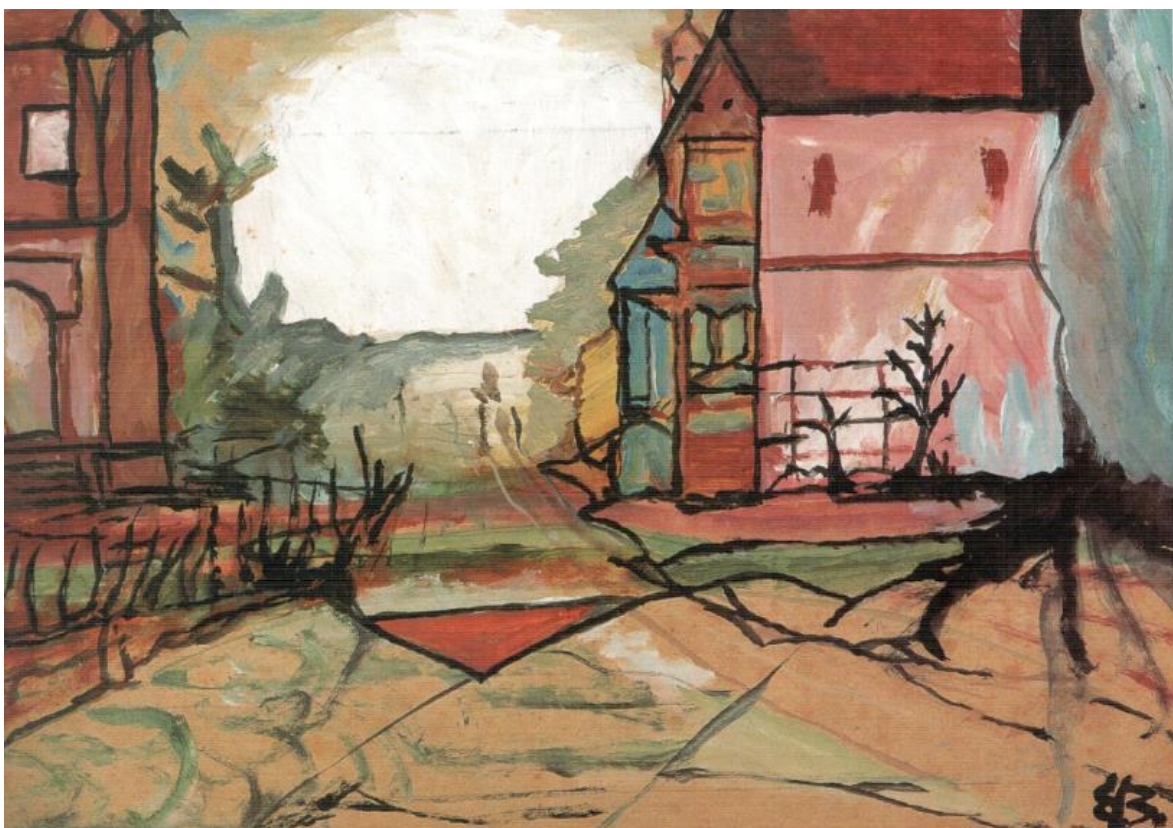


Emygdio de Barros. *Sem título*, 1967. Guache sobre papel, 33,4 x 48,3 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

¹³⁰ Novamente, reproduzo aqui algumas das obras que surgem no contexto dos trabalhos de Nise da Silveira, sem, no entanto, ousar tecer a respeito delas uma leitura mais aprofundada. Trago-as também – com o perdão do leitor – para *ilustrar* o debate que segue, no qual M. Pedrosa menciona seus autores, ou algumas obras especificamente. As pinturas e desenhos de Emygdio, Raphael e outros mostram a riqueza plástica e poética dos trabalhos dos internos. Ainda que apresentem alguns dos traços que Navratil localizou na expressão dos loucos (como vimos acima), são de fato *obras de arte* como argumenta Pedrosa, com valor próprio como arte. Veremos adiante como Pedrosa o expõe.



Emygdio de Barros. *Sem título*, 1970. Óleo e guache sobre papel, 32,2 x 48 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Emygdio de Barros. *Sem título*, 1969 (Detalhe). Óleo sobre papel, 32 x 48,4 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Raphael Domingues. *Sem título*, 1948. Guache e nanquim sobre papel, 32,5 x 23,5 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.



Raphael Domingues. *Sem título*, 1949. Nanquim sobre papel, 47,5 x 31 cm. Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro.

Pedrosa defendeu publicamente o valor estético e artístico dessas produções, e o fez também politicamente, como forma de questionamento dos padrões sociais burgueses e normalizadores aos quais se opõe. Sua posição fica clara em seus ensaios sobre os artistas do Museu do Inconsciente, e também sobre o trabalho de Nise da Silveira. No que se refere ao debate público, principalmente nos jornais da época, a posição de Pedrosa aparece na polêmica com Quirino Campofiorito, que, em 1949, na ocasião da exposição “9 Artistas de Engenho de Dentro”, no Rio de Janeiro, questiona o valor artístico e cultural das obras expostas (Frayze-Pereira, 1995, p.39). Assim se expressa Campofiorito, no *Jornal*, em 22 de dezembro de 1949:

A nossa opinião sobre esses desenhos e essas pinturas é de que são medíocres demonstrações artísticas e trazem as fraquezas de obras casuais, improvisações inconsistentes, deficientes todas dessas condições de inteligência e razão que deve marcar a criação artística. Se usamos dessa franqueza quando nos referimos à produção de muitos artistas profissionais, isto é, indivíduos absolutamente conscientes do que fazem e para que fazem, o mesmo devemos fazer nesse caso de uma mostra de trabalhos de enfermos mentais, recolhidos desde a infância a um hospital de alienados, e que só há muito pouco tempo foram levados a desenhar e pintar apenas por necessidade terapêutica. E com maior razão essa franqueza se impõe quando desejam muitos dar a essa exposição o valor de uma excepcional exibição de obras de arte. De excepcional aí só existe o resultado obtido com o definido tratamento terapêutico, que possivelmente representa um humano benefício para essas infelizes criaturas (Campofiorito *apud* Frayze-Pereira, 1995, p.39).

O que Campofiorito atesta nesse escrito, seguindo a explicação de Frayze-Pereira, é que do ponto de vista artístico uma exposição como essa não poderia deixar de ser marcada pela mediocridade, uma vez que as “verdadeiras” exposições dos “artistas profissionais” por vezes o são. O foco de interesse na mostra é para ele, “científico” e terapêutico - diz respeito ao estado doentio e patológico dos produtores dos trabalhos expostos -, mas não estético ou artístico. Continua o crítico:

O artista não é um trabalhador inconsciente sem saber por que nem para que, como um tolo, sem consciência da sociedade em que vive, nem tampouco criatura capaz de conscientemente aceitar o ridículo entre os seres semelhantes. Há em Kandinsky e Paul Klee, por exemplo, uma disposição de afrontar o ridículo para obter uma posição puramente anárquica e não construtiva. São adultos que se revestem de semelhanças ou semelhantes infantis, ou talvez (por que não ter a coragem de dizê-lo?) semelhanças ou semblantes esquizofrênicos. Hoje que vemos o que nos mostram os enfermos de Engenho de Dentro, podemos com segurança encontrar-lhes semelhança (...). Há muito já avançamos nas experiências da arte moderna para

acreditarmos que do artista não se deve exigir também condições de inteligência e raciocínio condizente com o grau de civilização de seus semelhantes (...), inteligência e a sensibilidade do padrão infantil (...) só na criança podemos suportar, porque contamos com sua evolução inevitável (idem, p.39).

Segundo João Frayze, no aparente racionalismo dessas declarações de Campofiorito, Pedrosa vê “os compromissos subjacentes com a instituição asilar e, por extensão, com a modernidade normalizadora e utilitarista da moral burguesa” (1995, p.40). Mario Pedrosa afirma sobre uma das exposições dos artistas-internos vinculados a Nise que logo despertou “celeuma, má vontade, medo” (Pedrosa, 1996, p.85). A posição de Campofiorito veicularia uma visão vinculada a essa reação, representando um “empobrecimento intelectual (...) pernicioso e abominável” (*apud* Frayze-Pereira, p.39). A disputa passa, assim, pela defesa do valor artístico da arte dos loucos. Essa visão estaria vinculada a uma posição teórico-política de crítica social e questionamento da ordem cultural vigente, como também, a uma posição ética de abertura para o outro, para aquilo que difere dos modos dominantes de produção e experiência. Para Pedrosa,

...todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser louco e artista ao mesmo tempo (...). De qualquer modo, para nós, eles continuam a ser formidáveis artistas. E desafiamos que, diante de algumas daquelas telas, nos provem o contrário. Estamos mesmos 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” (Pedrosa *apud* Weinreb, p.34).

Também no *Correio da Manhã*, de 10 de janeiro de 1950, o valor artístico será colocado em relevo e reconhecido por Pedrosa, a partir do argumento que somente o espírito prevenido pelo preconceito e pelos compromissos normalizadores poderia deixar de ver esse valor:

O valor dos expositores, como artistas, é indiscutível. Emygdio, por exemplo, é um pintor consumado, e já agora em vias de consagração. Eis um artista cujo nome será retido (...) sem espírito prevenido (...) o julgamento é espontâneo e unânime: trata-se de verdadeiro pintor, dos maiores já surgidos no Brasil (Pedrosa, 1996, p.85).

Ainda para sinalizar o valor da obra de Emygdio, Pedrosa utiliza a comparação nomes e movimentos da história da arte, fazendo eco à posição que acima referimos, a saber, olhar a partir da arte, fazendo aparecer o valor estético das obras independente de qualquer diagnóstico, para quebrar com o estigma social e cultural existente sobre o autor e sobre a obra. Assim escreve o crítico, retomando um de seus textos escrito anos antes:

“Emygdio dá-nos, há quatro anos, uma série de quadros que percorrem toda a evolução da pintura contemporânea, desde o impressionismo (...). Partindo-se na exposição atual de *Flores...*, o apuro espacial da composição (...), a distribuição das cores por massas e zonas cromáticas (...), as linhas (...) traçando na tela arabescos de uma finura japonesa (...) o tratamento da matéria pictórica refinado (...). A fusão dos planos colorísticos com o entrelaçamento linear é perfeita e feliz (...). O desenho, profundamente pessoal e dotado de dramática tensão interior, dá as cores chãs que coloca na tela, numa sucessão de finas pinceladas (...) uma armadura resistente e cheia de ressonâncias” etc. Nada tenho a alterar do que disse há mais de treze anos. Raro entre os raros, no Brasil, ele compõe pela cor, como mandava Cézanne, e daí seu “impressionismo” ter estupenda solidez estrutural. Seu *Jarro de Flores* é, sem favor, uma obra-prima de pintura brasileira (Pedrosa, 1996, p.88).

Segundo Mara Weinreb, Mário Pedrosa fazia “visitas rotineiras às oficinas, sempre entusiasmado pelas atividades de seus frequentadores” (p.34). Para ele, segundo assinala Weinreb, aquelas práticas tinham grande papel educativo e terapêutico; mas, para além disso, Pedrosa chama atenção para o quanto aquelas manifestações plásticas poderiam ser consideradas obras de arte valor próprio.

A simpatia pelo trabalho de Nise talvez surgisse da crítica que ela operava, através de sua prática clínica e estética, dos compromissos asilares e da sociedade utilitarista burguesa que Pedrosa denunciava como marxista que era. Nise da Silveira havia sido perseguida pela posse de livros marxistas e, por fim, acabou por ser presa. Viveu um ano de detenção, no qual estabeleceu relações de proximidade com a comunista Olga Benario. Segundo Nise, sua recusa às terapêuticas violentas como o eletrochoque, e a ideia de uma terapêutica processual, por meio de atividades, possuem um vínculo com essa sua experiência do ambiente prisional, onde teve que praticar o *cuidado de si*, para não perder-se definitivamente – e a analogia entre manicômio e prisão se torna clara na fala da autora: “É possível que aí pese também minha

experiência de prisão, porque todo preso procura uma atividade ou sucumbe mentalmente” (Silveira *apud* Weinreb, 2009, p.33).

Nise da Silveira atualizava em seu pensamento e ação uma forte oposição ao sistema médico vigente, recusando as intervenções violentas impostas pela psiquiatria, e adotando uma via estética e simbólica de expressão e clínica. Segundo Weinreb:

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 (2009, p.40).

Era com a visão de Nise que Pedrosa estava identificado, apontando a arte como necessidade vital. Segundo Otilia Arantes, tudo se passa como se o crítico

estivesse decidido a recomeçar do zero, surpreendendo a arte em seus fundamentos vitais e psíquicos, no que ela teria portanto de mais pessoal e ao mesmo tempo universal, evitando dissociar subjetividade e objetividade, primitivismo e lucidez plena. Também encarava a arte como linguagem não verbal, linguagem do inconsciente (...) investida de possibilidades insuspeitadas de comunicação, de desencadear formas inéditas de conhecimento, para além inclusive da própria representação visual. Uma experiência a seu modo integral, que não hesitava em considerar *intuitiva*, animando tanto a produção quanto a apreciação da obra de arte... (Arantes *in* Pedrosa, 1996, p.11).

Pedrosa afirma que “a arte se realizaria pelos mesmos princípios que regem a criação incessante do universo e o seu mecanismo funcional. Ela não repete ou copia a natureza; mas obedece às mesmas leis que esta; transpõe-nos para o plano da criação consciente; isto é, humana. (...). Porém, sendo o artista um ser sacudido por emoções que lhe solicitam expressão formal, a obra de arte enraíza-se, em parte ao menos, no inconsciente: “as imagens e a vida elaborada nele são matéria prima das mais genuínas obras de arte (...)” (Frayze-Pereira, 1995, p.82).

Mário Pedrosa é, assim, um dos críticos engajados, no Brasil, na causa da arte dos loucos, bem como – e, talvez seja possível dizer que, para ele, isso fazia parte do mesmo “pacote” – na crítica da instituição asilar, e na da reposição dos pressupostos repressivos dessa instituição para julgar essa arte, ou mesmo desqualificá-la do ponto de vista estético. A querela de Pedrosa com

Campofiorito reflete bem essa situação e a postura de Pedrosa. De certo modo, se retomarmos o debate de Gell sobre as teorias da arte iniciado acima, podemos perceber que Pedrosa crítica, por um lado, uma “teoria estética”, que Campofiorito mobiliza para descaracterizar os loucos como artistas; por outro, quer encontrar a consistência estética própria das obras dos artistas do Engenho de Dentro, para além ou aquém dos destinos de apropriação institucional dessas obras, e segundo um valor e uma consistência estética própria a elas (cabe lembrar que o contexto histórico em que escreve Pedrosa não é o da arte conceitual, isto é, não é o mesmo contexto – posterior – a partir do qual escrevem Danto ou Dickie, e a partir do qual Gell estabelece sua crítica).

Nesse sentido, Pedrosa mostra uma sensibilidade singular e acurada para essas obras, que não se reduz a um arbítrio ou juízo injustificado, mas que se discute teoricamente, enquanto teoria da arte, enquanto visão sobre a estética e sobre a extensão do fenômeno artístico enquanto fenômeno humano enquanto percepção e, por outro lado, um fundamental *Kunstwollen*, que realiza em nível humano o processo criativo e produtivo que define o mundo e a natureza. Campofiorito, para voltarmos à discussão do primeiro ponto – a crítica de Mário Pedrosa a uma teoria esteticista elitista -, acredita que as obras de arte, as “verdadeiras” são objetos esteticamente superiores, pois possuem determinadas qualidades, como apelo visual e beleza. Entretanto, essas características dependem da deliberação racional, da escolha consciente do artística ao longo do processo plástico ou poético, ou seja, como descreve Gell, “Essas qualidades devem ter sido intencionalmente atribuídas ao objeto pelo artista, pois os artistas seriam dotados da capacidade de resposta estética” (2001, p.175). Assim, Campofiorito consegue veicular duas posições conservadoras, a partir de uma mesma afirmação: consegue descaracterizar esteticamente os artistas do Engenho de Dentro, na mesma medida em que os descaracteriza enquanto autores, e enquanto *sujeitos*. De modo que, para falar deles ou de suas produções, é preciso situar-se no nível da terapia, da psiquiátrica, do arbítrio sobre o normal e o patológico que utiliza a máscara de um objetivo juízo estético.

Campofiorito desqualificava as obras dos artistas do Museu do Inconsciente, a partir de sua “inconsciência”. Mas será que, mesmo aceitando seus termos, não há arte sem inconsciência, sem arrebatamento, sem o risco da dissolução do eu? E será mesmo que não há loucura sem “consciência”? Será toda a loucura abandono da possibilidade de estar presente no que se faz? Será toda loucura ausência e inconsciência? Esse tipo de postura é também veiculada por críticos no caso de Bispo do Rosário, mesmo por aqueles que querem salvá-lo dos tentáculos do vil mundo da arte. Por que considerá-lo como artista, perguntam-se... O que ele fazia tinha a ver com necessidade vital, não com arte, respondem. Entretanto, querer salvar o trabalho de Bispo, ao mesmo tempo em que se opera sua exclusão da possibilidade artística será mesmo a melhor forma de preservar seu sentido? Não poderia ele ter feito arte, pois não produzia com intenção artística? Contra esses preconceitos seria mesmo possível fazer, por exemplo, a pergunta radical por uma arte *sem* artista, ainda que não nos seja possível aprofundarmos essa opção nesse momento. Nas visões de Campofiorito e em alguma dessas visões – que efetivamente chegaram via entrevistas¹³¹ – sobre Bispo do Rosário, há vários pressupostos conservadores e que veiculam compromissos que estão aquém do estético. Isto é, compromissos com a exclusão da loucura.

Já Mário Pedrosa, seguindo a linha de Nise da Silveira, assume a tarefa político-teórica de relacionar essas produções tão singulares à arte. Pedrosa chega mesmo a criar um conceito para definir uma estética particular a essas obras e expressões, como já mencionamos, o de “arte virgem”. Segundo Frayze-Pereira:

Em texto de 1950, Mário Pedrosa, opondo-se a um certo preconceito reinante em sua época com relação às expressões plásticas dos esquizofrênicos, escreveu a favor do que denominou “arte virgem”, isto é, uma arte que não leva em conta qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas “quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica” ou ainda as fáceis “receitas de escola” – arte que pertence a todo ser sensível... (1995, p.80).

¹³¹ Na ocasião de uma exposição de Arthur Bispo do Rosário (“A poesia do fio”, Santander Cultural, Porto Alegre, de 20 de março a 29 de abril de 2012), desenvolvi uma espécie de pesquisa qualitativa, sondando opiniões e impressões sobre a obra e a vida de Bispo. Não utilizei entrevistas estruturadas, mas sim aquilo que Canevacci chamou metodologia ou etnografia espontânea.

Seguindo essa linha de relação das produções dos “loucos” com conceitos da arte e com o trabalho do artistas, é possível encontrar no esforço de Pedrosa uma maneira ética e politicamente crítica de incluir a arte *outsider* no debate artístico. Seguindo essa posição, poderíamos tentar esboçar uma aproximação das artes com que nos deparamos no ateliê do hospital psiquiátrico – de onde, a seguir, descreveremos algumas cenas marcantes – com conceitos e práticas artísticas da produção contemporânea.

Algumas aproximações possíveis entre as práticas vivenciadas na oficina e traços estéticos da arte contemporânea podem ser feitas a partir da leitura de Archer (2001). Segundo esse autor, na arte contemporânea, a partir das noções colocadas em cena na esfera da arte nos anos 1960 e 1970, uma das características é ênfase na discussão entre os polos obra (produto) e processo. Segundo o autor: “ênfase da arte começa a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura” (Archer, 2001, p.108).

Ora, tal discussão foi exatamente aquela a que o contexto levou no trabalho realizado em 2009. Outra discussão que assumiu centralidade naquela ocasião foi a da efemeridade, do desaparecimento da obra, dada sua dependência da presença corporal de um artista envolvido em um processo – a noção de *performance* à qual Archer confere destaque é também uma noção cara à antropologia, constituindo uma área de pesquisa da disciplina. Na continuidade desses cruzamentos se localiza a pergunta, então central (2009), “onde está a arte?”, que Archer coloca a partir de uma análise da Land Art (2001, p.94). Segundo Archer,

A ausência de um objeto na galeria claramente identificável como “obra de arte” incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de modo artístico (2001, p.94-95).

Além disso, se seguirmos as linhas apresentadas por Archer sobre a arte contemporânea, e olharmos para vários processos dos loucos – mesmo fora das situações de pintura ou desenho, e mesmo fora das situações descritas da oficina - é possível compreender com maior clareza aquilo que Rainer esboçou como hipótese: a importância dos comportamentos, dos gestos

e das “performances” dos loucos para a arte do “futuro”, como a arte africana havia tido para a arte moderna.

Considerando com Archer (2001) e Cauquelin (2005), a não especificidade de materiais, objetos e técnicas que possam ser considerados artísticos no panorama contemporâneo, ou da arte contemporânea, pensar as relações da oficina e das práticas lá realizadas com o campo ou o circuito artístico é fundamental, considerando principalmente que, segundo estes autores, há um certo predomínio do continente, o que significa que a apropriação “como” arte de uma certa prática, objeto ou matéria é “exterior”, isto é, não é intrínseca ao objeto ou ao processo, mas remete ao contexto, ao sistema, aos lugar onde é mostrado.

Essa aproximação, no entanto, permanece imperfeita, pois será feita sempre entre aquilo que acontece e se produz desde “dentro” do artístico (originando conceitos, problemas e poéticas estéticas e artísticas) e as bordas, as margens, o fora desse mesmo campo, ou ainda, as regiões de indefinição e disputa, onde o campo é mais uma lógica entre outras, onde é heterônimo. O contato com as práticas artísticas realizadas pelos internos no contexto da oficina aponta sempre para aquela região de experiência onde o estético não é autônomo, onde ele se funde com outras vivências, e embaralha suas coordenadas.

Entretanto, por mais que a história da arte moderna e contemporânea ofereça conceitos e parâmetros para situar as experiências estéticas vivenciadas na oficina do hospital em questão, é importante ter em conta que se trata sempre de uma aproximação precária, por frágil analogia. Assim, a possibilidade de aproximação e desse diálogo deve ser ela mesma colocada em questão. Não do ponto de vista estético e da experiência. Pois, tais conceitos e referências enriquecem a abordagem daquele que se depara com tais práticas, podendo vislumbrar nelas poéticas que dialogam com a produção do campo artístico e lança luz sobre ela. Mas, sim, do ponto de vista institucional: *jamais poderemos confundir os lugares sociais destinados à arte, e aqueles destinados à loucura*. Assim, qualquer comparação não deve perder

de vista os lugares específicos desde onde se produz essa arte que aqui estamos investigando: a oficina de um hospital psiquiátrico.

Por conseguinte, adotar a perspectiva da arte e de sua história deve ser uma escolha acompanhada por um *cuidado* especial, o de não perder de vista a situação de quem produziu essa arte, e a instituição em que se situam esses atores. Além disso, esse exercício cuidadoso deve ter presente que um olhar cultivado pelas experiências e os problemas artísticos é, no contexto em questão, *um outro olhar* que não aquele dos diagnósticos, das práticas asilares, do estigma, dos saberes médico-psiquiátricos. Desse modo, olhar a partir da arte pode ser um exercício de considerável importância ética e política, se soubermos construir esse olhar de modo a fazer dele não uma continuação dos diagnósticos, mas sim uma linha de fuga em relação a eles.

Entretanto, é preciso exercitar ainda um outro olhar, capaz de integrar outra perspectiva que não a do saber psiquiátrico ou do cultivo artístico, que parece ser uma saída possível dessa perspectiva psiquiátrica. Pensemos um pouco nessa questão.

Sem dúvida, é possível perguntar o que a história da arte e as poéticas artísticas modernas e contemporâneas podem acrescentar à experiência das práticas dos internos na oficina de criatividade, o que podem revelar dessas práticas, o que podem interpretar dessas obras, colocando-as em relação com as práticas estudadas na história da arte. Entretanto, seguindo a linha das perspectivas e das inversões que estivemos propondo até agora nesse trabalho, não podemos parar por aí. Isto é, do ponto de vista historiográfico e antropológico, não podemos dar por concluído o trabalho ao fazer da arte moderna ou contemporânea um ponto de vista sobre as produções dos internos. Pelo contrário, devemos justamente seguir o jogo da simetria das perspectivas. Assim, torna-se muito mais potente, perguntar o que pode a loucura e a experiência vivida a partir dela acrescentar ou alterar em relação à nossa visão da arte moderna ou contemporânea. O que pode a loucura – a partir da experiência realizada na oficina – como perspectiva sobre a arte? Esse procedimento que, a essa altura, nos lembrará, facilmente, de Arnulf

Rainer, parece ser o que de mais forte pode acontecer no cruzamento com a história e a teoria da arte.

É nesse sentido que a experiência no hospital psiquiátrico poderia, então, tornar possível um exercício de comparação, aproximação ou diferenciação da noção de arte tal como advém do circuito de produção e circulação de bens culturais e de uma esfera artística. A partir disso, torna-se possível esboçar uma concepção da arte a partir produção em questão, isto é, perguntar pelos conceitos de arte capazes de ser mobilizados a partir dela, bem como por sua inserção ou adequação na arte enquanto instituição social. Trata-se de problematizar a arte institucionalizada, como também a loucura institucionalizada, que em geral coexistem ao tratar dessas práticas, podendo apresentar, a partir do jogo das perspectivas, outros conceitos que cada uma pode lançar sobre a outra.

Além disso, essa aproximação de uma abordagem do campo da arte com essas práticas *outsiders* – para retomar a expressão de Cardinal – poderá questionar a própria Arte e suas instituições, elaborando uma crítica ou um questionamento desde as margens e as bordas em direção ao centro. Partindo da especificidade dessas práticas, é interessante perguntar se elas podem constituir uma arte cujo conceito destoe daquele baseado na autonomia do campo, baseado na hegemonia dos peritos e dos artistas educados ou forjados no seio da cultura dominante. Isto é, cabe imaginar outras possibilidades de experiência estética – mais utópicas, libertárias e horizontais –, e retomar as perguntas de Cardinal (1972) “*what else art could be like?*” (p.12), “*can art be conceived that is not cultural?*” (p.7); “*does such rigorously different art exist?*” (p.7). Responder a essas perguntas, no caso da inserção na oficina, não se separa da própria experiência daquilo que elas questionam.

*

Trata-se, assim, de colocar um problema que se instaura em uma zona indistinta entre antropologia, etnografia e arte. Trata-se, mesmo, da indistinção

de um problema antropológico e um problema artístico. Assim como os territórios da experiência da arte na oficina fundiam coordenadas de diversas regiões da vida, também a abordagem capaz de dar conta dela será igualmente híbrida, fragilmente estabelecida pelo encontro de perspectivas diversas. Sem dúvida, é possível localizarmos imediatamente as dimensões trazidas pela antropologia da arte, pela estética, e pela cultura visual ou pela filosofia. Uma vez que essas foram referências essenciais para a inserção, e são os eixos de estudo que compõem a trajetória desse trabalho desde seus inícios. No entanto, aqui também entram em questão os domínios da crítica, da história e da teoria da arte e a reflexão sobre eles. Essas reflexões fundem-se com as descrições realizadas em diário de campo, de modo que, por vezes, são inseparáveis de um exercício de escrita próximo ao ensaio poético, que busca reativar, rememorar e reatualizar a imersão estética e a experiência em primeira pessoa dos processos criativos.

Há uma dimensão dessa pesquisa que talvez a aproxime de uma pesquisa artística. E essa dimensão diz respeito a uma forma de estar presente *em meio às práticas*, da possibilidade de produzir aí um lugar. Criar e produzir, desde dentro dessas práticas, um lugar de onde se fala das práticas artísticas sem separar-se delas, um lugar de onde se instaura um olhar singular. Nessa perspectiva, a construção da etnografia foi operada segundo uma ética de abertura ao outro e de inclusão horizontal nas suas práticas, uma participação observante em que muitas vezes o pesquisador deu lugar a um experimentador. Do ponto de vista prático, isso significou uma imersão intensiva, isto é, a ideia de que para realmente estar disposto para os afetos e perceptos mobilizados nas situações da oficina era necessário mergulhar nas práticas o máximo possível. Assim, adotei muitas vezes um lugar em uma das mesas do espaço da oficina, produzindo desenhos e pinturas, acompanhados de diálogos e narrativas com os internos. *Fazer junto* pareceu, muitas vezes, a única possibilidade de poder dizer algo sobre aquilo que os internos ali faziam.

Trago, em relação a isso, um exemplo etnográfico de um dos diários de campo¹³²:

Vejo entrar no recinto um jovem. Não tinha visto ele ali, até então. A princípio, não soube dizer se ele era um interno. Posteriormente, quando ele pegou e dispôs sobre a mesa o material de desenho, percebi que o era. Continuei minha conversa com C. e P., este último desenhando muito pouco, parecendo-me estar muito mais envolvido com o ambiente da oficina e com a minha presença ali. Levanto da mesa dos dois senhores e caminho pela oficina. Depois de circular um pouco, chego à mesa na qual está o jovem e pergunto se posso sentar, ele responde afirmativamente, e ali me sento. Olho seus desenhos, ele fala algumas coisas, acompanhando o ritmo de seus desenhos, num diálogo múltiplo. Não responde minhas perguntas que, em grande parte, devem ser enormes clichês dos externos em relação aos internos. Fico observando seus desenhos; depois de alguns instantes pergunto por eles, “uma arma”, “parece uma arma de fogo?”, não parece, ao menos para mim. Ele começa desenhando abstratamente algumas formas arredondadas automáticas à Hans Arp¹³³. Depois disso, parece pensar – pergunta como articular aquelas partes existentes – faz algumas formas retangulares, e procura um lugar para colocar um “coração”, “onde posso colocar o coração?”. *Bricolage*: a “arma” sem projeto parece mais algo orgânico, ainda assim mecânico, algo não humano, *maquínico*. Nessas armas, Ele junta, agencia e compõe encontros de partes estranhas. É uma máquina, ele faz o gesto de disparar. Assim me aparece a imagem que esse interno mostra. Perguntei seu nome. Faço perguntas. Sua “arma” lida com o indeterminado, fruição do processo que se define no acontecer. Faz diversas delas, cada uma com um impulso de formas primeiras arredondadas diferentes umas das outras, algumas cruces. É um corpo, uma arma, ali, um coração. Ele fala. “Tô aqui há 20 anos”. Ou mais, ou menos. (...). Ele vem do estado tal, ou de algum outro lugar, não é ‘daqui’, conheceu a cidade ou o centro, ou o “morro”, numa de suas saídas do hospital. “Não quer desenhar?” – Não sei se eu posso... – “pode sim...” – Não posso, da última vez, me pararam, disseram que eu não podia – “pode sim, elas deixam”. De fato, eu havia sido censurado há tempos por escrever o nome de uma interna em um lugar de seu desenho – no qual ela pediu... Mas eu não podia fazê-lo. Ele diz “pinta”. Traz algumas folhas, pincel, tintas, fico sem saber se pinto ou não – dilemas de “pesquisador” que se vê tendo que resguardar-se frente a um contexto institucional que media, regula minha observação participante. Por um momento, me vem essa impressão – desse bloqueio à vivência. Pinto, então. Começo desenhando formas circulares, arabescos, em amarelo, cor que Ele me sugere – “um chapéu de Aladim”, diz, ele sorri, parece gostar do que vê. Desenho mais formas do mesmo padrão, espalho alguns olhos pela folha, Ele ri. (...) Isso é uma novidade, até então eu nunca tinha sido um “oficineiro”, nunca tinha trabalhado com as tintas ali, com eles. (...) Pintando com Ele, a seu lado, realmente sinto *estar presente* na oficina, entrando um

¹³² Peço a tolerância do leitor em relação à maior liberdade de escrita que encontrará nesse trecho – e nas seguintes descrições etnográficas. Além disso, gostaria de salientar que, em geral, os internos que aparecem nas cenas etnográficas serão sinalizados por letras maiúsculas ou pelo pronome pessoal “Ele” ou “Ela”, sendo essa última a opção mais frequente, no intuito ético de resguardar suas identidades.

¹³³ “Ao lado da sátira social e humana, os dadaístas criavam formas e cores dentro do mais puro automatismo psíquico, como nestas composições de Arp, que as chamava ‘construções automáticas’ (CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. Fig. 36).

pouco nas entranhas desse espaço, escavando também eu um lugar provisório ali para mim, território. Já nem sou mais pesquisador, pinto por um longo tempo, me sinto bem. Uma funcionária passa, sorri. Eu continuo. Não quero incorrer na falácia etnográfica do solipsismo, mas é preciso descrever: *eu* pintava. Nova folha, “desenha um mestre”, Ele diz. Espalho a tinta, um homem, careca, oriental, longas barbas, amarelo, aquele tom de palha. “Faz cabelo”, Ele tem razão, aquela careca cria um vazio. Cabelos, um pouco ondulados. “É assim que ele se enxerga” comenta a funcionária com uma das estagiárias. Não é assim que eu me enxergo. Na verdade, não importa. Nova folha, árvores, lembro de Constable, ainda aquelas tonalidades ocre, amarelo, palha, aquelas pinceladas grossas. Árvores aparecem na folha, Ele faz alguns comentários, e eu sobre as suas “armas”, agora ele usa tinta, ele ri, sua pincelada é fraca, suave, desenha os contornos. Ri. Fico eu com minhas árvores. Perspectivas: *Externo no interior, interno do exterior*. Ele se vai (Trecho de diário de campo, 2008).

Esse relato apresenta um momento único e novo, quando se operou a dissolução parcial de um lugar e o engendramento de outro. Tal dinâmica de proximidade e espontaneidade só chegou às proximidades de ser rompida quando, por determinação da instituição, minha permanência naquele contexto dependeu de um vínculo e de uma previsibilidade em relação à instituição – quando não me restou opção que a de me tornar, por um mês, estagiário voluntário¹³⁴. Essa situação, então novidade para mim, apresentou problemas para minha experiência na oficina, até então baseada em um lugar relativamente móvel, ambíguo e mesmo confuso, frágil e tenso. Lugar insustentável de evasões possíveis, de trânsito fluido naquele espaço. Essa mudança colocou esse novo lugar que passei a ocupar como problema, de modo que tentei abordá-lo reflexivamente, a partir da possibilidade de uma “etnografia do meu *lugar* enquanto engrenagem do poder”, numa instituição que, ao me fazer visível para si, se ocultava para mim¹³⁵.

¹³⁴ Essa experiência foi relatada em 2009, servindo de objeto de análise. Trago de meu diário de campo uma reflexão a respeito: “A questão dessa burocratização e da penetração cada vez maior da academia nesse contexto, ainda que venha legitimar as práticas realizadas pelos internos na oficina, acaba por fazer esse contexto disponível ao poder e à ação da burocracia e a uma intensificação do controle por parte da instituição”. Quanto a minha posição de estagiário, assumida na fase final da inserção: “devo cumprir um horário obrigatório e realizar atividades produtivas do ponto de vista da ordem institucional e da manutenção dessa ordem: *etnografar* a mim mesmo nessa posição de visibilidade, de funcionário da instituição, de *staff*, me parece um grande exercício de estranhamento”.

¹³⁵ Em algum dos relatos do diário questionava esse lugar do estágio como um lugar policialesco estabelecido pela instituição, independente daquele que o ocupasse. Tratava-se, naquele momento, de um grande sentido de aversão a esse “pequeno papel do polícia”, e da colocação da seguinte questão: “como subverter-se a si próprio enquanto estagiário? Como

Essa tematização de posição entre etnógrafo, crítico e experimentador de arte coloca de maneira imediata em cena a noção de afeto. Como veremos mais adiante, é a partir dessa noção que Favret-Saada concebe a prática e a experiência etnográfica. E é a partir da ideia que elabora essa autora, que acredito possível, em termos de crítica de arte, pensar numa *crítica imersiva*, de inspiração afetiva e etnográfica. Ela estaria baseada abandono de uma posição avaliativa, em uma certa dissolução da posição fixa e garantida de sujeito. Nessa crítica imersiva, a obra, o lugar onde se cruzam e realizam os processos artísticos é mais forte do que uma postura metodológica. Na *crítica imersiva* é necessária uma *entrega*, uma *doação* ao que acontece – fazer as forças que atuam no lugar, na criação, nas obras *passar através* de quem com elas se encontra. Nesse sentido, a especificidade imersiva e etnográfica de *estar presente em um local*, aproxima essa possibilidade de crítica de arte de feição etnográfica da ideia artística de “residência”¹³⁶. Como o artista que assume a tarefa da residência realiza em si alguns dos traços de etnógrafo, também o crítico ou o etnógrafo que se insere intensivamente nos processos ou em relação às obras que visa experimentar e “colocar em crise”, também ele chega a um lugar de criação, de participação na criação, e de produção de seu lugar e de sua prática como criação. Essa criação é vinculada a uma experimentação do lugar e no lugar, na troca com outros agentes e na intromissão de processos leva a possibilidade de aproximar essas zonas de produção na experiência da residência artística. Assim, está presente a dimensão de crítica como criação: trata-se de criar, de produzir uma *experiência* e uma *vivência* (que aproxime de um processo que seja diverso de uma cronologia biográfica de sujeitos plenamente identificados como autores) que seja capaz de experimentar a arte ou a experiência estética como acontecer sem dono. Trata-se de produzir uma escrita que possa dar conta disso, uma escrita estética, que emerge na própria imersão e participação nos processos e envoltórios criativos e produtivos.

subverter ou negar a instituição que se interpõe, em mim, como obstáculo ao viver a diferença?”

¹³⁶ Alguns agradecimentos. Ana Flávia Baldisserotto leu meu trabalho de 2009 como uma possibilidade de relato de residência artística, isto é, aproximando-o das artes visuais, no sentido em que produz um lugar de experiência. Também Caleb Alves percebeu e enfatizou em sua leitura do presente trabalho essa simetria entre residência artística e etnografia.

Assim, aparece como poética e estética a tarefa de criar um lugar a partir de uma posição móvel, lugar onde a posição simbólica é escorregadia. De certa forma, os relatos de experiência que retomam as descrições do diário de campo estabelecem exatamente essa *vivência* mesma como centro do trabalho. A experiência em si é que encontra apoio – e, ainda, aposta – na produção em artes. Aqui o fazer antropológico encontra a arte.

Para dar conta desses problemas – antropológicos, mas também poéticos e estéticos - foi utilizada evidentemente uma metodologia qualitativa baseada principalmente na etnografia, elaborada a partir da escrita metódica e descritiva das situações de inserção, realizada após cada visita ao hospital. A etnografia tem a particularidade de, aqui, ser encarada como metodologia de pesquisa, mas também como dispositivo poético.

Pequenas notas realizadas ao longo da observação participante, raras e restritas ao necessário, tornam-se material de elaboração e dão origem a um diário de campo densamente descritivo, poético e experimental, do qual foram extraídos os trechos que serão tratados aqui. A observação etnográfica foi, a partir de seus atributos poéticos, tirada de um âmbito objetivista malinowskiano¹³⁷, frequentemente dominante em antropologia, e constituiu-se no âmbito de uma disponibilização, de um *ser afetado*¹³⁸.

Assim, atenta-se para gestos, posturas, movimentos e práticas corporais, na busca de uma “apreensão pática” de “agenciamentos não discursivos”¹³⁹ que compõem esses processos na experiência artística dos internos. Nessa tentativa de apreensão, seguindo Favret-Saada, a proposta foi

¹³⁷ A referência é aqui a parte metodológica dessa obra que é uma das fundadoras da etnografia e da antropologia modernas, *Os argonautas do Pacífico Ocidental* (1978), de Bronislaw Malinowski.

¹³⁸ “Não se trata, tampouco – após condenar essa primeira modalidade de descrição como empirista, ingênua ou autoritária, na medida em que se arroga o direito de representar o outro – , de voltar-se para dentro, opondo uma suposta transparência do sujeito para si mesmo à opacidade do mundo dos outros” (Goldman, 2005, p.150).

¹³⁹ Por exemplo, com exceção de algumas conversas e expressões verbais que acompanham o trabalho dos internos, não será utilizada a entrevista com roteiro, pois buscar-se-á enfatizar o não verbal, através da observação e da apreensão e engajamento-adesão nos processos e nas relações. Isso porque o hospital psiquiátrico é um locus de cruzamento entre vários discursos e práticas, pelos mais diferentes agentes. Nesse contexto, existem relações dadas como premissas do próprio funcionamento do manicômio – que *não* se cristalizam em forma de uma *linguagem verbal explícita*. Da mesma maneira, as práticas que engendram uma produção subjetivada não se articulam verbal e mecanicamente. O termo “agenciamentos não discursivos” é tomado de Guattari (1992).

“conceder estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (2005, p.160). Seguem-se ainda os passos dessa autora, voltando sucessivamente a essas situações e suas intensidades específicas, para constituir a etnografia. Trata-se de uma etnografia *do afeto* - não “no sentido de emoção que escapa da razão, mas de afeto no sentido do resultado de um processo de afetar alguém ou além da representação” (Goldman, 2005, p.150). Assim, atenta-se para as intensidades específicas que bombardeiam, atravessam e fazem vibrar os corpos, os materiais, nas situações que tomam lugar nas práticas artísticas e corporais em questão:

Quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos) que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los [...]. O que me é comunicado é somente a intensidade de que o outro está afetado (em termos técnicos, falar-se-ia de um quantum de afeto ou de uma carga energética). As imagens que, para ele, e somente para ele, são associadas a essa intensidade escapam a esse tipo de comunicação (Favret-Saada, 2005, p.159).

Essas intensidades devem ser mobilizadas e sinalizadas na escrita e na descrição etnográfica. Nesse sentido, ela própria deve ser experimentada num âmbito estético, pois apresenta a potência de fazer vibrar as intensidades desse “ser afetado” *no texto*. Essa ideia do processo da vivência e da escrita etnográfica encontra ressonâncias naquilo que discutimos, a partir de Hal Foster, como “virada etnográfica da arte contemporânea”.

Como, tão, expressar, de forma diversa àquela que explicita e objetiva o outro, a diferença e a multiplicidade daqueles que se manifestam? Conforme Favret-Saada:

Então estou direcionada para uma variedade particular de experiência humana – ser enfeitado, por exemplo – porque por ela estou afetada [...]. Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista do nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer (Favret-Saada, 2005, p.160).

Não se trata de transcrever falas, mas de sinalizar movimentos e atividades dos e nos corpos – sinalizar, cuidadosamente, vidas, rostos. Trata-se de, ao escrever a partir do *estar afetado*, ter presente o sofrimento do outro, memória de estar diante da dor e a necessidade de lembrar (Gagnebin, 2006). Assim, levando isso em conta, uma ressalva deve ser feita a concepção da etnografia como espécie de atletismo afetivo: ela não pode se tornar um exercício de estilo, descomprometido o a materialidade e ao caráter imediato da dor e do sofrimento do outro – excluir essa perspectiva quando no hospital psiquiátrico e quando diante ao rosto do “louco” seria um grande problema ético e político. Esse colocar-se ao lado do outro, de quem sofre os efeitos do poder, deve ser acompanhado da memória dessa dor impingida, e da intenção clara de reduzir esse sofrimento socialmente imposto, ainda que a dor do outro, ao buscar mediações ou expressão, colapse estruturas sedimentadas de pensamento e de escritura.

Ainda, adota-se uma concepção estetizante da etnografia por motivos éticos – de não visibilização, objetivação e esquadramento dos internos em seus devires. O contrário seria reproduzir, se levarmos em conta o universo dessa pesquisa¹⁴⁰, a lógica do poder articulado a partir de teias de saber minucioso e objetivo sobre os sujeitos e os corpos individualizados, como aponta Foucault (1984).

O procedimento ético aqui adotado se realiza em dois níveis. O primeiro, vivencial, focado na situação radical concreta e efetiva de alteridade, que a experiência etnográfica coloca como desafio. O segundo, diz respeito à apresentação ou *continuação textual* dessa experiência etnográfica, que aqui nos propusemos - o que envolve deslocamento e *jogo com a memória*¹⁴¹.

Este nível, por sua vez, parte do interior da escrita, para colocar a pergunta ética desde esse interior. Aparece assim a demanda de uma escrita cautelosa, aberta ao outro e às suas interpelações. Escrever *diante* do outro. Ao tematizar politicamente o pensamento frente o presente e as possibilidades

¹⁴⁰ Apesar de estar circunscrita a esse contexto, não visa representá-lo ou visibilizá-lo, enfatizando, sim, o que *acontece* nele.

¹⁴¹ O Prof. José Avancini sugeriu o título “Em busca do tempo vivido”, adaptando a expressão proustiana a essa associação que trago entre *continuação textual* da experiência etnográfica com o jogo da memória e do relato.

de resistência e criação, Gilles Deleuze escreve sobre esta “vergonha” em estar *diante de*, essa “vergonha” frente ao presente com que nos deparamos em nossa vivência-pesquisa também repercute em nossa escrita:

Não nos sentimos fora de nossa época, ao contrário, não cessamos de estabelecer com ela compromissos vergonhosos (...). Não somos responsáveis pelas vítimas, mas diante das vítimas (Deleuze, 1997,p.140).

Também Jeanne Marie Gagnebin tematiza esse estar diante do outro e de seu sofrimento, a partir da figura de um narrador atento ao marginal, ao que não tem lugar, ao anônimo Segundo a autora:

Esse narrador (...) não tem por alvo os grandes feitos. Deve (...) apanhar tudo o que é deixado de lado como algo que não tem significação, (...) algo com o que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? (...) Em primeiro lugar o sofrimento (...). Em segundo lugar aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro (2006, p.54).

Assim, no interior da escrita, da descrição etnográfica, trata-se de tomar a decisão ética de tornar a individualidade dos internos inacessível – do interior da escrita, não permitir que sejam reconhecidos, localizados, dominados. A estetização e a ficcionalização da escrita como forma de não expor o outro em *sua individualidade*, se justificam nas próprias pretensões epistemológicas e políticas do trabalho: apontar para a *singularidade* do que *acontece*, dos processos – e não a individualidade dos sujeitos, os diagnósticos, as punições e os estigmas que a ela se vinculam. Por isso, não se trata de compor referências específicas sobre o hospital ou os internos, sua história, sua localização, etc. Uma escrita que se propõe a escrever as resistências, sinalizá-las, deve poder aliar-se a elas, sem expô-las em uma minúcia capaz de dissolvê-las.

Uma etnografia deste gênero pede cumplicidade e adesão, que só pode se realizar através desse cuidado, o de realizar um trabalho ficcional com a escrita que torne irreconhecível a individualidade, as feições daqueles que são atravessados por processos únicos, aos quais cabe etnografar¹⁴². Esse

¹⁴² Lembramos que, por outros motivos, um procedimento semelhante foi adotado pelo sociólogo Norbert Elias, ao fazer uma sociologia das relações de poder, na obra escrita com John Scotson, *Os estabelecidos e os outsiders* (2000). Nessa obra os autores ocultam, através

trabalho ficcional encontra, nesse mesmo processo e nessa mesma decisão ética, seus limites. A decisão operada com a escrita de estar ao lado de quem sofre, ou - para usar uma expressão de Foucault, *estar ao lado* e escrever desde a experiência dos que primeiro sofreram os efeitos nefastos do poder –, não pode produzir esteticamente uma situação textual que nos prive (isto é, prive o presente e o futuro) da memória de sua dor. Não esquecer do testemunho dessa dor que dão os rostos, corpos e as falas, mantê-lo vivo na escrita.

Escolher, simultaneamente, escrever esteticamente e, por outro lado, aliar-se a quem sofre e a quem resiste, apresenta uma tarefa difícil, mas que encontra sentido no esforço para reduzir o sofrimento no mundo social. Tal esforço, por sua vez, depende da possibilidade de apresentar o que há de “intolerável” – ou seja, o que há de historicamente contingente, modificável e inaceitável – nas instituições e práticas que produzem tal sofrimento: como é o caso do manicômio. É por um lado um exercício de crítica e, por outro, a vontade de que uma determinada experiência do intolerável *não se repita*, o que deve eticamente guiar a escrita. Nesse sentido, é importante lembrar da inseparabilidade das dimensões estéticas, éticas e políticas da experiência a qual nos referimos. E esse caráter de intersecção a atravessamento dessas dimensões pode ser bem retomado pela noção de “afeto”, trazida acima por Favret-Saada.

Entretanto, antes de continuar a pensar sobre essa questão, façamos uma interrupção, no intuito de acolher e discutir uma crítica possível. É possível que surja, a partir dessa posição de resguardo da individualidade dos atores que aparecem nas descrições, a crítica em relação à dissolução da sua autoria dos processos e das obras aqui descritos. Ou seja, seria possível apontar criticamente que a não identificação dos internos perpetuaria uma lógica de esquecimento, anonimato e silenciamento à qual esses indivíduos estão jogados: a lógica mesma da reclusão, da morte social e simbólica que a

do nome fictício de Winston Parva, a identidade da pequena cidade na qual realizam um estudo sociológico e etnográfico, sem reduzir a importância dos processos e dinâmicas reais, que poderiam ser ditos “não-ficcionais”, que se dão em sua comunidade ficcional. Cabe lembrar, ainda no que tange a ética da pesquisa, que todas as nossas visitas e inserções foram autorizadas pela instituição e pelo pessoal da oficina de arte.

internação é capaz de produzir. Nesse sentido, fazer como fez Nise da Silveira, e tentar coloca-los como autores, apresentando seus nomes e suas obras seria a forma mais eficaz de vencer essa lógica de esquecimento e abandono que marca a condição manicomial. Essa é, sem dúvida, uma crítica justa¹⁴³.

*

Uma “etnografia do afeto” é necessariamente uma etnografia do poder, ou melhor, uma cartografia do poder em sua multiplicidade, isto é, das múltiplas relações entre as forças.

Etnografar os afetos é aqui cartografar o poder – arrisquemos, uma *entocartografia das resistências*. O que significa dizer que, enxergar o poder de maneira não unilateral implica necessariamente falar em *afeto* (pois o afeto, em seu aspecto transversal e relacional, é a propriedade definidora da força) e *resistência* - pois, “a última palavra do poder sobre a força é que a resistência tem o primado” (Deleuze, 2006, p.96). Deleuze aponta que, para Foucault, poder é *afeto*:

Um exercício de poder aparece como um afeto, já que a própria força se define por seu poder de afetar outras forças (com as quais está em relação) e de ser afetada por outras forças. Incitar, produzir [...], constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos. Estes não são simplesmente a ‘repercussão’ ou o ‘reverso passivo’ daqueles [afetos ativos], mas antes o ‘irreduzível interlocutor’, sobretudo se considerarmos que a *força afetada não deixa de ter uma capacidade de resistência* (Deleuze, p.79, 2006).

Nesse sentido, tanto etnografar o poder em seu sentido coercitivo, integrador, homogeneizador, como etnografá-lo enquanto resistência quer dizer sinalizar etnograficamente uma cartografia dessas relações de afetar e ser afetado, afetos ativos e reativos. Assim, resumindo a posição aqui adotada, a escolha é etnografar *contra* o poder nesse seu sentido coercitivo e

¹⁴³ Entretanto, acredito ter deixado clara minha posição ética e metodológica quanto a essa questão nas reflexões anteriores dessa seção.

homogeneizador, de modo a estar ao lado das resistências quando surgem – o que significa não torna-las visíveis e disponíveis para o exame desse poder através da escrita. Esse exercício deve ter presente a tarefa de, frente ao silêncio do esquecimento imposto pelo manicômio, rememorar *contra* a morte e esse esquecimento. Tarefa paradoxal, mas que parece a única forma de estar à altura do que foi vivido, de não trair essa experiência.

Cabe, assim, a partir dessa definição do obrar da etnografia, retornar às questões levantadas, e expor alguns trechos do diário de campo.

*

Esta é uma escrita sobre rastros e restos, sobre as migalhas de uma experiência. Talvez a melhor maneira de começar seja com uma pergunta – o que sobra? O que sobra das vidas nesses trabalhos cristalizados, finalizados ou arquivados? Quem foram esses que os produziram? O que testemunham? O que sobra de uma vida hospitalizada? O que sobra do que foi vivenciado nessas produções com as quais nos deparamos?

Além dessas perguntas, é preciso perguntar pelo que sobra também para aquele que escreve. O que sobra da tentativa sempre repostada de produzir um lugar em meio às práticas? Depois de alguns anos de imersão intensiva, mais ou menos frequente, em meio a práticas e fluxos de criação em estado nascente ou evanescente, depois da tentativa de, por quatro anos, escavar um lugar, produzir um lugar de experiência singular, irrepetível, incapturável. Um lugar aberto à intervenção do outro, um lugar na borda da obra e da ausência de obra. Do que fica, do que passa, do que foi escrito, o que resta desse lugar já impossível, já anacrônico? Algo pulsa. Algo pede para não ser deixado para trás. A dificuldade de produzir as condições de uma experiência direta e engajada nessa *outra* arte compôs o próprio trabalho textual a que esta imersão deu origem. E essa produção como um errar, uma errância interminável, uma fuga sempre repostada às capturas pelas forças majoritárias, de onde quer que viessem, foi a pesquisa por uma experiência que pudesse

inventar as condições de uma *vivência estética* não capturada. O que sobra, desde dentro do texto, são páginas e páginas de relatos, escritos – quase sempre – após cada inserção na oficina. Como não deixar para trás isso que fica nos relatos, que subsiste por si, que persiste? Como abandonar esse lugar que surge neles, que surge na experiência que relatam?

3.1. Apresentação do universo

Começamos então esse exercício de memória e de apresentação de algumas situações etnográficas, trechos de diário de campo, capazes de dizer algo sobre o universo onde se realizou a inserção, e sobre as forças que nele se dispersam. Começo com um trecho de chegada ao hospital – que nos leva da recepção à oficina:

Chego à recepção, me identifico e me dirijo para a oficina, através do pátio. Não me lembrava de ter estado no hospital à tarde. Tudo muda. O espaço adquire outras colorações, outros *lugares*. Eu me situo afetivamente nesse espaço de acordo com essas novas cores. Cruzo com alguns internos que nunca vi, continuo andando pelo pátio, próximo ao prédio histórico, olhando para os porões, muito mais visíveis nessa hora do dia, me perguntando sobre que passado guardariam, que segredos... A luminosidade da tarde os fez surgir, porões – o ar que transita dentro deles é velho, possui uma história própria, foi um ar respirado por alguém – quem? Aqueles porões me provocam uma curiosidade e uma aversão, o que imaginar em relação a eles: o que eles abrigaram? Que vivências se imprimiram neles, que dores, que violências, que sofrimentos? Os porões, vertendo umidade, sofrem também, ali na base do enorme prédio. A tarde, no pátio do hospital, é mais densa que fora da cerca. O prédio, em seu abandono, sugere um silêncio pesado. O espaço parece de tal forma *outro* que passo do local da oficina, continuo andando, depois pergunto como teria a oficina desaparecido... Volto alguns passos, encontro a entrada. Aquela estranha densidade, aquele estranho diferir de si do espaço me coloca frente a uma geografia afetiva, a um espaço que *age*, que afeta e é afetado, que origina ações, de uma paisagem que rompe o monopólio humano da ação, e faz *perder-se* (...). Na tarde, a entrada fica muito mais escura, à sombra do prédio, de algumas árvores, o espaço todo adquire outras tonalidades e afeta de formas diferentes. É como se eu entrasse pela primeira vez na oficina (Trecho de diário de campo, 2008).

Aquilo que aqui se está chamando de “oficina de criatividade” é uma espécie de ateliê, um espaço de uso vinculado àquilo que Nise da Silveira concebia como terapia ocupacional, isto é, vinculado à atividade expressiva dos internos. Além dessa dimensão, nesse lugar há a preocupação do

arquivamento, do armazenamento e do registro do que lá se produz. No prédio histórico do hospital psiquiátrico – o que confere ao lugar uma consistência de densidade, uma força particular, de memória, de inscrição da história nesse prédio assombrado pela ruína, de um murmúrio que parece advir de suas paredes –, trata-se um lugar que aparentemente difere dos demais, investido de sons, cores, gestos, e onde há um ir e vir de diversos agentes:

A oficina de criatividade é um espaço no antigo prédio do hospital. Paredes escritas, versos, palavras que trespassam – “Deus que espere, não sei onde nem quando vou ficar muito feliz”, algumas das palavras juntas nas paredes. Alguns espaços em verde-sanatório subsistem na pintura da sala. Desenhos. Alguns nas paredes, outros pendurados, ou colados; outros secam em secadores de metal nas extremidades da sala. O espaço dessa oficina interpela. Um grande salão com mesas e cavaletes dispostos. Tintas em paletas de caixa de ovo, pincéis, cores, papéis. Os internos pintam e desenham, alguns simplesmente transitam, alguns batem nas cordas de algum dos dois violões, cantam, estagiários e funcionários circulam, classificando trabalhos dos internos e guardando-os em pastas, toda uma série de fluxos e ações que atravessam esse espaço cujas paredes falam por si. Um bombardeio de sons, cores e rostos que interpelam a todo instante (Trecho de diário de campo, 2007).

A partir de Foucault (1984) é possível descrever o contexto de *reclusão* do hospital psiquiátrico através de seu caráter disciplinar. A disciplina exige a distribuição dos indivíduos no espaço, através da especificação de um “local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo” e nisso consiste a “cerca” (1984, p.130). Ela é a materialização da fronteira cultural e historicamente flutuante entre *loucura* e *sanidade*. É a efetivação de um processo de exclusão e regramento da diferença, que se efetiva no limiar visível entre *interior* e *exterior*, tidos como espaços estanques. Entretanto, é interessante lembrar que, apesar de o viés da disciplina ser frutífero do ponto de vista da constituição das instituições de reclusão, ele não pode totalizar o caso particular do hospital psiquiátrico. Nesse sentido, é interessante lembrar toda a discussão de Foucault (2005) em sua *História da loucura*, principalmente na passagem entre a Idade Clássica, marcada pela instituição repressiva do grande internamento no Hospital Geral, nas casas de reclusão, e a modernidade, marcada pela individualização da percepção social do louco, e pelo surgimento do asilo. É exatamente a estrutura mobilizada com o nascimento do asilo moderno, e pelo fim daquilo que Foucault chamou “grande

internação”, que se criam os pressupostos da reclusão manicomial que a modernidade conheceu, e que encontrou repercussão no hospital psiquiátrico em que nossa pesquisa foi realizada.

Assim, o que define predominantemente o universo, o lócus das práticas artísticas dessa pesquisa é, assim, a clausura, a cerca, a reclusão e o asilo – o *prision-like*, que Goffman (1961), na introdução de *Asylums*, se utiliza para caracterizar as *instituições totais*. Estas possuem seu próprio compasso, seu próprio ritmo que, digamos, coloniza aqueles que estão dispostos nas suas teias enquanto internos. Esses traços definem, por certo, nosso lócus de pesquisa, o hospital psiquiátrico. A situação de internamento apresenta um poder sobre os corpos, que “os investe, passa através deles” (Foucault, 1984, p.29), objetiva-os, fabrica-os enquanto corpos dóceis, disponíveis aos procedimentos, tratamentos e exames articulados ao saber médico-psi - “esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo” (idem, p.28). Esse corpo está colocado em espaços disciplinares, a partir dos quais se pode constituir uma minúcia do controle, da visibilidade e da correção. Corpos cercados, estigmatizados, seguem rotinas regulamentadas e ciclos de repetição, englobados pelo ritmo totalizador da instituição (Goffman, 1961, p.4). A caracterização de *instituição total* certamente define o contexto do hospital psiquiátrico em questão, mesmo após certo exaurimento de sua própria estrutura, em grande parte contestada e reformada (não sem reflexos *hospitalocêntricos*), e de um certo exaurimento daqueles sujeitos, sujeitados a longos processos, extensivos no tempo, de controle, processos de “cura” ou correção. Estes, como que mortificados não apenas em seu *self*, como poderíamos pensar com Goffman (1961), mas em seu *porvir*, sujeitados mesmo nos reflexos do poder, seguem ali dispostos, corpos tornados dóceis por tais tecnologias políticas¹⁴⁴.

Como nos mostra o trecho acima, a *oficina de criatividade*, consiste num espaço no prédio histórico do hospital, no qual os internos realizam atividades

¹⁴⁴ A idéia de “mortificação do self” e do corpo é apresentada por Goffman (1961, p.21), que afirma priorizar a investigação sobre a construção do mundo social específico ao interno das instituições totais, como o hospital psiquiátrico, a partir das rotinas coercitivas da instituição, isto é, a situação deste internado – as repercussões da instituição total sobre o self e o mundo subjetivo, apresentando uma narrativa sociológica da construção da identidade e do eu nesse contexto.

artísticas e expressivas. Importante salientar: na presença de funcionários e estagiários. Tais fazeres consistem em pintura, desenho – e, com menor frequência, música, escrita e escultura. Aí, diversos materiais estão disponíveis para utilização dos internos nessas atividades criativas. Uma inserção na oficina de criatividade se constitui como um mergulho no que ali se realiza: práticas expressivas, processos criativos, utilização de suportes e materiais na produção de desenhos e pinturas. A vivência e participação ativa nessas práticas fizeram com que a pergunta sobre seu estatuto e o modo de ser se impusesse. *Que arte é essa?* Foi, anteriormente, essa a questão colocada desde essas práticas (2009). A partir dessa questão, as possibilidades de encontrar algo que definisse essa arte passaram a ser pensadas. De saída, uma impossibilidade: propor uma definição fechada ontologicamente que só promoveria uma dessingularização da produção dos internos.

Agora, a partir do percurso que realizamos até aqui, trata-se de perguntar o que essas práticas têm a dizer sobre o estético, sobre a experiência estética e sobre o artístico. O que elas têm a mostrar a um olhar que as observa e vivencia a partir da arte? Que tipo de experiência estética elas são capazes de revelar em relação à experiência cujas coordenadas são estabelecidas a partir da instituição artística? Como elas podem dizer algo daquilo que foi silenciado para que a ideia da arte enquanto esfera autônoma fosse possível? Como essas práticas se relacionam com o campo e circuito da arte propriamente dita? Como são apropriadas? Como circulam?

Trata-se de continuar a tarefa incompleta de dar conta da especificidade do modo de ser disso que estamos chamando, ainda de forma vaga, de *arte no contexto social da reclusão*. A partir disso, é preciso indagar por suas formas de vivência por aqueles que se envolvem em sua produção, pois somente assim é possível uma aproximação efetiva dessa especificidade. Quais são os traços, os caracteres, as linhas, os modos de fazer que singularizam e definem essas práticas? Em suma, que arte é esta com a qual nos deparamos na oficina de criatividade deste hospital psiquiátrico? Por que e quais os custos e pressupostos de caracterizarmos desse modo as práticas que ali encontramos? Como os agentes dessas práticas mobilizam e agenciam material, corpos, como operam e que meios utilizam? Quais as temporalidades e

processualidades desses fazeres?

Para responder pela especificidade dessas “artes”, devemos ainda atentar para seus engajamentos com o *corpo*, bem como para o papel e agência das imagens que mobiliza. Pois, essa mesma relação entre os processos e experiências – que estamos chamando de modo ainda vago de “arte” - e corpo, diz respeito à experiência social dessa arte que abordamos, à relação arte-vida ou à redescoberta estética da vida a partir do corpo. É possível falar de um corpo que produz imagens. No entanto, é possível que o inverso seja também efetivo? Isto é, é possível falar de imagens que produzem um corpo, investindo-o de significados, de imagens que agem sobre ele e que o realizam enquanto imagem? Buscar-se-á observar as relações de engendramento entre *corpos* – *imagens*, isto é, perceber como corpos estão realizando processos artísticos e estão sendo realizados por eles. Para isso, deve-se atentar para as superfícies de pintura como corpos (Haar, 2000) – e para os corpos como superfícies de pintura¹⁴⁵. Essa perspectiva coloca a

¹⁴⁵ Em nossos relatos, atentaremos para práticas de pintura do corpo, que apareceram espontânea e significativamente no contexto da oficina. Ao esboçar uma relação entre antropologia e o nascimento ou a consolidação da história da arte enquanto disciplina, vimos – com Rampley (2000) – que os adornos, ornamentos e, principalmente, a pintura corporal são vistos como as formas mais fundamentais, ou para usarmos uma expressão antropológica de Durkheim, “formas elementares” da arte. De fato, a antropologia parece dedicar uma atenção especial ao corpo e às técnicas corporais (por exemplo, o ensaio homônimo de Marcel Mauss, ou o ensaio de seu colega Robert Hertz sobre a “preeminência mão direita” e a polaridade religiosa). Rampley, por sua vez, salienta o sentido fundamental de ornar o corpo como vinculado àquele de protegê-lo. Ornar significa estabelecer uma segunda pele, uma mediação, uma membrana entre o corpo e o mundo externo; além, é claro, de estabelecer a relação do indivíduo com a coletividade a partir da inscrição desta em seu corpo (escarificações, tatuagens, pinturas rituais). De fato, no campo de relação entre expressão plástica e loucura, em diversos dos casos temos a própria atitude de adornar e pintar o corpo como algo vinculado a um investimento para retomá-lo, diferenciá-lo do uniforme, protegê-lo ou salvá-lo. É a partir dessa chave que leremos algumas práticas descritas na oficina, como a cena dos internos que pintam as mãos, ou aquele em que uma interna pinta e investe de adornos imateriais seu próprio corpo, numa dança. Também Agnes Richter, que aparece nas imagens que ilustram essa dissertação, ao trabalhar sobre jaquetas (bordando-as e investindo-as de toda uma série de intervenções, significados e palavras) e Bispo do Rosário (como veremos mais adiante) parecem revelar essa dimensão de uma relação fundamental, estética e também mágica com o corpo. Bispo com seus mantos de apresentação, protege-se contra o aniquilamento do mundo existente (segundo narra sua escatologia) e apresenta-se como um *escolhido* para salvar a memória de objetos, práticas, seres humanos dessa destruição derradeira que ele mesmo narra. Ao produzir seus mantos e outras obras, Bispo desafia os uniformes do hospício, e desafia a uniformidade moral, subjetiva, visual que esse contexto pretende tornar fato consumado. Através do fio do uniforme, Bispo produz diferença; das ruínas impingidas pelo manicômio, Bispo compõe a liturgia de seu suntuoso ritual, cujo processo culminará com a abolição do mundo como o conhecemos (inclusive com a abolição de hospitais e dos médicos), para uma transformação radical, destrutiva e definitiva de tudo. Outro aspecto chave dessa relação entre investimento estético, adorno ou ornamento e corpo é a *inserparabilidade* do que se produz e do produtor: o produtor é seu próprio suporte, sua pele é sua tela, de modo que o

vivência de imagens e vivência do corpo num mesmo nível, buscando ver nessas relações possibilidades de subjetivação. Nesse sentido de produção e subjetivação, o corpo como lugar de práticas estéticas pode ser um lugar de resistência ao poder disciplinar da instituição psiquiátrica?

*

Trago aqui, antes de retomarmos o percurso de relato iniciado, algumas reflexões talvez já inatuais, a título de *intermezzo*. Esse esboço surgiu na difícil tarefa de reativar problemáticas e estabelecer vínculos entre as que viemos expondo até aqui.

Desse modo, é interessante realizar um inventário de semelhanças e diferenças não só com a noção e as instâncias que definem o campo artístico, como também com relação a alguns conceitos e dinâmicas efetivadas pela arte contemporânea, pois, a partir deles o espectro de processos e atividades definidos como arte se amplia consideravelmente (Archer, 2001). Tal procedimento nos permitiria um contato maior com as operações realizadas pelos agentes no contexto da oficina de criatividade enquanto processos artísticos, tratando-se, assim, de lançar luz sobre este aspecto das atividades realizadas pelos internos enquanto aspecto do qual é necessário partir. Não se trata com isso de adotar uma posição ideológica da correspondência das práticas dos internos da oficina com aquelas realizadas pelos artistas que circulam no sistema da arte contemporânea, adotando esta problemática unidade semântica do artista-louco, ou tomando os internos independentemente do contexto do hospital psiquiátrico e suas coerções¹⁴⁶. O que se visa ao realizar esse procedimento é, através dos conceitos

próprio processo é imanente a ele – e nenhum resultado exterior e que possa transcender essa implicação fundamental por resultar daí: *imanência entre produtor e produzido*, sem a transcendência da *obra*. Centralidade do processo, centralidade do produtor e seu corpo. Essa dimensão talvez possa explicar a ideia de “dobra” que usamos aqui, e no artigo “Discreta dança da resistência” (2011). Nesse sentido, *dobra* difere de *obra*. Essa relação de produção que se dá no próprio corpo é uma experiência que exige a *presença atual do produtor*. Ele executa essas ações sobre si, em relação a si, de modo que, em certo sentido é também, além de suporte e obra, *consumidor* ou receptor daquilo que ele mesmo faz – o que também poderia nos fazer retomar a ideia de *Autistisches Theatre*, que Arnulf Rainer utiliza para pensar os gestos e a expressão dos “loucos”.

¹⁴⁶ Já vimos que situar as produções de internos nos contextos de reclusão é algo *incontornável* para que pensemos sua arte.

engendrados no âmbito das artes e dos problemas e processos propriamente artísticos, aprofundar a dimensão estética dos fazeres dos internos na oficina de criatividade. No entanto, essa abordagem deve ter presente a ressalva de Fabris quanto à apropriação dessas produções e desses fazeres por um aparato conceitual da cultura artística oficial: “a exposição da ‘não-cultura’ poderia efetivamente exorcizar a potencialidade subversiva das obras” (in Frayze-Pereira, 1995, p.14) e dos fazeres e processos vividos pelos internos.

Se buscamos, até então, atentar para os aspectos políticos dessas poéticas, dessas produções e práticas, situando-as numa cartografia do poder vinculada ao cenário de uma instituição total e mortificadora como o hospital psiquiátrico¹⁴⁷, se enfocamos a produção de subjetividade a partir das práticas artísticas encaradas a partir da noção de resistência; trata-se, agora, de indagar pelo centro, pelo interior das práticas mesmas em seu aspectos estéticos, a assinatura estética nisso que se faz nessa oficina de criatividade¹⁴⁸. E isso não quer dizer buscar uma espécie de selo de legitimidade artística intrínseco a isso que se faz na oficina. O que se quer é ampliar a experiência, poder vivenciar esteticamente os processos e acontecimentos nessa oficina. Se já nos perguntamos pela política dessa estética – suas funções e usos micropolíticos pelos internos; trata-se agora de perguntar por uma estética dessa política, encarando que esses processos de resistência e criação passam por uma poética. Isto é, perguntar a partir de um ponto de vista que permita um contato cada vez mais intensivo com estas produções menores no âmbito das artes visuais, encarando os processos que envolvem e geram como

¹⁴⁷ Penso principalmente nos trabalhos desenvolvidos até 2009, como diários de campo e a monografia *Modos de ser da arte e modos de temporar* (2009).

¹⁴⁸ Veremos que, em diversos sentidos, essa tentativa de trazer as questões para o campo das Artes Visuais falhará. Por mais que procuremos o ‘estético’ nas próprias coisas, já vimos que tudo pode ser experimentado dessa forma – se for adotado um certo modo de olhar, uma certa *perspectiva*. Optei por preservar os trechos que aparecem nesse *intermezzo*, mesmo quando contraditórios, pois quis tornar visível o esforço, principalmente nas fases iniciais do trabalho, de deslocar essa pesquisa do campo da Antropologia para o das Artes Visuais. Buscar uma “assinatura estética” imanente às obras e processos com que me deparava na oficina parecia, no momento, a melhor forma de fazer essa conversão (deixando não explicitada uma certa “ontologia das obras de arte”, na qual a propriedade do “artístico” seria constitutiva ou interna à “coisa” artística, correndo o risco de pensá-la como independente do jogo de apropriações institucionais que podem definir um objeto como artístico). Ao longo do desenrolar do trabalho – e atualmente – percebo que a melhor forma de fazer o trânsito do campo antropológico para o artístico é, ironicamente, acentuando alguns aspectos etnográficos e antropológicos, como a potência estética e poética da experiência etnográfica (o que, no plano filosófico, nos tiraria do âmbito de uma “ontologia das obras”, calcada na “assinatura estética” imanente a elas, para o de uma ontologia – agora em sentido “fraco” – da experiência artística).

processos de vida em âmbito artístico¹⁴⁹. Para esse contato, é, sem dúvida, necessário mobilizar conceitos das artes visuais, seus deslocamentos e definições. Conceitos que permitam encarar esses processos na densidade de suas poéticas. Nesse sentido, intrínseco às práticas, o que importa são as poéticas e não o selo institucional do “artístico”. Evidentemente, não se trata aqui de abandonar as discussões iniciadas em *Modos de ser da arte modos de temporar* (2009), mas sim de tratar especificamente (e com mais ênfase e aprofundamento) da consistência artística¹⁵⁰ das práticas sobre as quais nos debruçamos na pesquisa anterior. Cabe ter em mente que se trata de uma forma de olhar e vivenciar. Certamente, os aspectos ético-políticos das práticas artísticas que pretendemos abordar não podem ser abandonados ou tratados com menos importância devido a essa sutil mudança de ênfase. Devem, pelo contrário, ser situados no interior de uma abordagem artística dos fazeres, *performances* e processos no interior das quais aparecem. Considerando que a arte e o artístico não são intrínsecos aos objetos e as práticas, mas sim maneira de abordar, e um modo de olhar, uma abordagem artística deve, entretanto, estar atenta, colocando-se a questão: como não capturar? Como não ser agente dos confiscos? Para isso, a pesquisa deve ser abordada a partir de um problema ético: se o pesquisador pretende falar desde uma abordagem que parte de conceitos vindos do campo artístico, não estaria ele correndo o risco de simplesmente aplicar um outro modo de subjetivação tão dominante e autoritário quanto aquele que tenta evitar? Não estariam os internos, agora, sendo objetivados diante de um novo diagnóstico?¹⁵¹ Trata-se, então, de atentar para a consistência estético-artística destes processos multifacetados no interior dos quais, a partir dos quais, os internos se relacionam com a sua própria situação de internamento e reclusão. É necessário pensar um outro

¹⁴⁹ O artístico não pode ser, entretanto, uma “panaceia” frente à instituição hospitalar e suas mazelas. A arte é, também, instituição, diagrama e rede de poder.

¹⁵⁰ Antes de uma consistência artística, que remete a uma ideia de arte institucionalizada, trata-se de perguntar por uma consistência estética da experiência: outros modos de experiência estética que não o artístico enquanto campo autônomo. Essa ideia pode encontrar suporte em autores como Souriau, Simondon, Warburg, Einstein, Dewey, entre outros. Aprofundaremos esse aspecto ao longo do desenvolvimento do trabalho. Encontra-se aqui ecos daquilo que, segundo Frayze (1995), é uma tradição mais antiga que a da arte, a da *percepção*. Frayze parece remontar aqui a Merleau-Ponty, para quem a experiência fundamental da percepção antecede e acompanha a própria arte, como fica claro em seu texto sobre Cézanne (1984).

¹⁵¹ Agradeço à insistência da crítica do colega Rodrigo Montero nesse sentido.

conceito de arte, próximo ao ritual, à vida, à magia, ao fetiche, e talvez a antropologia seja um meio privilegiado para isso.

*

3.2. Desaparecimento, desobramento

Um trabalho, folha encharcada de tinta preta a pingar e escorrer como se sangrasse, folha presa a um cavalete. Quase impossível tirar ela de onde está sem que se rasgue, ou se desfaça nos pontos mais úmidos da tinta. Estranho excesso de atos sobre esse papel frágil, fino demais para contê-los. Uma folha pintada em vias de perder-se, eis uma obra? O que nos diz essa folha coberta de tinta escura? Talvez partamos de um ponto no qual é impossível remontar algo. Deixemos este produto já agonizante em sua matéria saturada. Partamos daquilo que se tornou impossível e incatalogável para quem olhe essa folha molhada a sangrar em ébano, daquilo que, nela, mesmo que seu corpo frágil de papel e tinta sobreviva, não se guarda em acervos ou pastas – partamos dos atos, do processo. Uma etnografia e uma cartografia do processo.

Ela senta frente ao cavalete, ausente às palavras. Desenha, pincelando com tinta escura, linhas paralelas, às quais vai acrescentando ramificações de diferentes cores, com uma espécie de lentidão - são as linhas mesmas que são lentas e quase ondulantes. Essa proliferação de linhas continua, recebe formas circulares nas extremidades. São flores, assim parecem – quem transita ao redor da pintura assim as define, com facilidade; dizem que as pinta para mim, brincam com isso, com o que *Ela* me sinaliza e me comunica com aquelas flores, como se toda sua consistência se ligasse à uma mensagem, à comunicação.

O processo, no entanto, não se interrompe nesse frágil aparecimento. *Ela* começa a tornar o desenho mais abstrato, o pincel vai e vem da paleta de

caixa de ovos, mão trêmula, mas decidida, adicionando formas triangulares nas linhas originais, brinca com essas formas... E agora pinta, quase que interrogativamente, como se perguntasse às flores sobre sua imagem, como se esperasse, investigasse. Olha-me. Aprendo a viver o seu mutismo e a sua linguagem, essa impossibilidade da palavra disponibiliza-nos. Suas flores são cada vez mais vivas: capricha nas cores no que seria um dos botões dessas flores. Ela já pinta calmamente, num ritmo que é o mesmo das linhas primeiras que traçou. Sua calma é um perscrutar, um perguntar, uma espera. Surgem pétalas. Seu corpo, frente ao cavalete, meio curvado, participa da pergunta, em pequenos momentos de ausência de movimento e suspensão do pincel no ar – esperando um acontecer, um não-pictórico... Pinta perguntando – *Ela precisa fazer algo aparecer ali. Parece esperar, nos intervalos dos movimentos, pela cor. Essa espera se faz num repouso do corpo, do pincel. Olha-me, chamando, como que convida para essa espera, frente a cada nova pincelada, convida a olhar as flores, cada vez mais presentes. Do invisível ao visível, através daquela simples, pobre matéria, afirmaram-se as imagens das flores. Agora são vistas por todos, se afirmam aos olhares que se surpreendem com elas e interrompem o trânsito de quem circula na oficina.*

Tudo indica um trabalho concluído: dois ramos de flores vermelhas, sugestivos, galhos azulados, com alguns princípios de abstração nas formas que cercam as flores. Recebe elogios. Eu me manifesto ao longo de toda a pintura, respondendo aos seu olhares. Outros que por ali transitam são obrigados a parar diante dela, e transformar sua surpresa em apreciação das imagens. Enfim, tudo indica um trabalho pronto. As estagiárias e funcionários comentam o seu capricho. Porém, algo novo se dá.

Ela, para a surpresa dos elogios que entram em suspensão, começa a pincelar cores escuras por sobre as figuras que estão dispostas na folha, de modo a cobri-las. Faz isso obstinadamente, cobrindo toda a superfície da folha com uma camada de tinta, que, em alguns pontos, é mais translúcida, deixando transparecer as flores. Descrição falha, pois descreve somente decalques, subprodutos. Difícil atingir a intensidade do *durante*, intensidade viva do fluxo, do processo, o peso de cada pincelada que agora cobre com rigor cada resto das flores sobre o papel. Esta descrição falha porque se coloca numa espécie

de centro: a experiência *dEla* traz a questão do estatuto do fazer artístico na oficina de criatividade. Esse fazer como fluxo traz a oposição processo – produto. O olhar externo sobre a arte, a história da arte em grande medida – é o olhar sobre o produto, o produto que circula, que, segundo dizem, comunica, se faz disponível à troca. O produto, no entanto, é processo perdido, esquecido, cristalizado num fixo, numa coisa. É a impossibilidade e irrepetibilidade do processo em sua inteireza ou totalidade. A experiência da arte na oficina, tal como a descrição da pintura das flores deveria poder sinalizar, nos traz a possibilidade de pensar as práticas artísticas no âmbito do fluxo, isto é, do processo, opondo-se à lógica dominante do produto. Mais do que isso, processos que uma vez concluídos podem perder-se para sempre. O que sobra? Rastros de forças que atuaram.

Na oficina, é possível um deparar-se com modos de ser da arte que se opõe à Arte tal como a experimentamos num exterior. Ali, uma arte na qual processo e produto se confundem – uma arte que é processo. Obra ausente, que é obrar imanente às práticas produtivas. Nesse sentido, o que realmente interessa são os processos, não os produtos, o que interessa é a subjetivação através das cores, da tinta, do pincel – a imputação à matéria de um modo de temporar, de se relacionar com o devir temporal sem a temporalidade transcendente da obra ou do produto. Imanência ao presente da prática artística, às possibilidades materiais de criar, manifestar, inventar processos.

A pintura *dEla* estaria pronta como produto esteticamente apreciável muitos movimentos antes de sua finalização enquanto experiência poética; isso porque o processo não acaba no aparecimento das flores, dotadas de beleza e potência estética, sobre o papel, no elogio, no apreciável, no comunicável, na figuração, na obra que deve despertar o olhar contemplativo do outro. Não, a pintura *dEla* tem aí somente um ponto, um novo começo possível, na dissolução do produto através da perpetuação da produção – uma produção que se excede em significação, que é muito mais intensa do que o produto convencional ou convencionado, “as flores”. O investimento é muito maior nesse desaparecimento. Ela cobre as flores, elas se tornam invisíveis; “que, pena, que lástima”, dizem, “olha o que ela fez”, diz alguém não tendo mais o que “ler” naquela tinta sobre o papel, não tendo mais o que situar, o que

depreender dali. Ela bate o pincel no papel, com força, a tinta abandona este em nacos de um reboco *dada* que se cola à folha e que é por ela espalhado. Onde estão as flores? O *a ser visto* se esconde – não quer ser visto, há um fechar-se da produção nela mesma, até a saturação da folha com a tinta preta. Essa é uma arte que não circula, que se fecha sobre si – *Autistisches Theater?* Produto impossível? As flores estão ocultas, a visibilidade foi subvertida. A pergunta “o que é?” não faz mais sentido. Não há mais projeto, não há um processo teleológico de produção de algo que ainda não é, mas se constituirá. É a experiência da arte, na matéria, do movimento, do tempo, de si, o que torna cada momento do processo singular e o que torna o processo um grande plano trespassado por vetores de singularização. Cada ponto é único, tudo acontece e aparece da forma como aparece apenas uma vez, é único; depois, é extinguido, se esconde, se dissolve ou se perde. O esconder o antes e matar o depois-produto, as flores que ali estavam antes, também é momento único. Isso define uma arte na vivência, um fazer estético que se coloca além de produção-produto, que é um devir estético em relação à manipulação da matéria – é um fazer-se no processo de criação, no qual tudo é imanência. Cobrir aquelas flores, fazer com que desapareçam acentua o irrepetível, o não-circulável, não-comunicável. Não há mercadoria. Não há instância transcendente aos atos, cristalizada em obra. É exatamente esse o sentido da arte que o campo artístico molarizador não pode conceber, é o singular que tende a morrer no produto reproduzível que nasce das mãos do artista externo, do artista interno ao campo artístico, do artista interno do exterior. Assim, vendo as flores *dEla* aparecerem e desaparecerem, vi *Ela*. Fui afetado por uma sensação de irrepetível na sua pintura, enquanto vivência¹⁵².

*

No relato apresentado acima, as *flores* que *Ela* pintou pareciam estar sendo oferecidas, como presentes, como algo a circular, de alguma maneira, socialmente realizadas nesse jogo, como algo a *comunicar* – sendo a interna

¹⁵² Trecho de diário de campo.

muda, e se comunicando sem as palavras. No entanto, quando a obra está acabada *Ela* a impossibilita: torna as flores invisíveis através de uma camada de tinta escura. Não interessava que essas flores existissem além daquele momento. Não interessava que sua existência fosse um referente de uma mensagem. *Ela* as cobre. Depois de acabado esse cobrir, parece não haver mais nada a ser feito com a pintura, parece que a pintura mesma se dissolve, por assim dizer, naquela superfície escura intransponível pelo olhar – “ausência de obra”? No entanto, as interações, durante o pintar eram centrais. Este caso foi escolhido entre tantos outros por deixar clara a impossibilidade da obra acabada. As flores são de certa maneira algo que *Ela* liga a si, algo que deve ser escondido privado da visibilidade do poder disciplinar, que sobre ela se baseia. Esse cobrir as flores é quase uma metáfora dessa *invisibilização*, momentânea e passageira, frente ao hospital enquanto máquina de dessingularização, objetivação e mortificação do *self*. As flores devem sumir, assim nada pode sobre elas se articular, diagnosticar, etc. Não há nenhum cânon que governe a produção *dEla*, nenhuma disputa de campo ou *hexis* internalizada a partir de práticas de um ensino artístico.

A arte e o artístico-estético não estão integrados de maneira total no que se entenderia como um universo de valores artísticos moderno, secularizado em suas lógicas e dinâmicas, autonomizado em suas relações. Desse modo, a noção de campo artístico diria respeito a apenas uma forma de ser do estético, isto é, enquanto tributário de uma concepção de moderno, que se vincula a uma desencantamento do mundo e a um progresso secularizado das esferas do mundo social¹⁵³. Talvez fosse interessante pensar *fora* do parâmetro

¹⁵³ Ao discutir sobre a obra de Bispo do Rosário, aprofundaremos essa discussão sobre a *secularização*, a *racionalização*, e a *autonomização das esferas*, no que diz respeito às artes – tentando apontar para uma teoria da arte moderna a partir da sociologia de Max Weber, em comparação com o pensamento avaliativo de Greenberg. A ideia que colocaremos ao olhar para a produção de Bispo, bem como a que estamos aqui propondo, é que *a noção de arte tal como a conhecemos é uma noção recente, que tem um nascimento na história, em relação à qual nada impede que venha a desaparecer*. Entretanto, o mesmo não pode ser dito de toda experiência estética enquanto, digamos, fato antropológico. Acredito possível afirmar que a arte – principalmente configurada enquanto “campo artístico” autônomo – é apenas uma das figuras possíveis – circunstanciadas social, histórica e culturalmente – do estético, ou da organização, determinação e regimento da experiência estética (tornando-a culturalmente vivenciável). A “arte” e a esfera a ela vinculada na modernidade são somente uma forma possível e contingente da experiência estética, a elaboração de coordenadas e a limitação sócio-histórica dessa experiência. Essa limitação e essa formatação que determinam o conceito de arte fazem com que seja passível de uma “arqueologia” por fazer. O que acredito ser possível perceber nas obras de Bispo, *dEla*, e dos “insensatos” é um questionamento radical dessa limitação e

moderno da secularização das esferas e encarar, por exemplo, que as experiências artística e religiosa, assim, como ética, política, psíquica, institucional, científica, podem se interpenetrar e trespassar, movimentando afetos similares e produzindo agenciamentos relacionais e focos de criação híbridos¹⁵⁴. A esfera da criação estética não seria assim monopólio de uma esfera artística, mas poderia ser vista como a própria possibilidade política de resistência e ressingularização dos atores, como a própria possibilidade ética de arranjos coletivos, por exemplo¹⁵⁵.

*

3.3. Centralidade do corpo

A expansão infinitesimal do poder sobre a vida instaura uma anatomia política, que inaugura o corpo e seus processos como *lugar* do poder e suas tecnologias. No entanto, após a tematização do poder nos espaços de internamento e confinamento da loucura ou da delinqüência realizada por Foucault, é importante notar que o corpo não é somente *agido* e sujeitado, objeto passivo de manipulação; é também *agente* que se engaja e compõe com outros – sua constituição não se dá somente na ação desse poder objetivador, que atribui a ele funções e eficácias produtivas ou o esvaziamento de seus possíveis – sua produção se dá também através de outros processos e formas de utilizá-lo e realizá-lo. Uma constituição mediante as forças que

dessas coordenadas. Acredito ser possível, a partir desses trabalhos, questionar o conceito de arte e pensar outros modos de ser do estético, da arte e da experiência.

¹⁵⁴ Essa parece ser uma alternativa que essas produções *outsiders* liberam.

¹⁵⁵ A criação de composições, ajuntamentos, encontros constituintes, grupos e associações entre agentes (sejam humanos ou não humanos), em suma, a criação de arranjos e vínculos societais ou sociais de forma *diferente*, oposta ou alternativa às formas institucionais e cristalizadas de associação parece ser outra dimensão que poder integrar um conceito mais abrangente de “criação” e de “estético”. Conforme vimos anteriormente, Lagrou (2007) mostrou que a antropologia foi capaz de apontar diversos coletivos para os quais o estético era uma dimensão que atravessava o todo da vida social. A vida social como foco de criação, como fazer estético poderia ser considerada em uma paisagem conceitual que viesse a descartar a ideia de uma “arte autônoma, secularizada, especializada”, como tendo monopólio da criação artística. Algumas dessas reflexões encontram lastro em Jean-Marie Guyau, *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins, 2009. Ver também meu artigo “A arte do ponto de vista sociológico: a estética e a sociologia menor de Jean-Marie Guyau” (2011).

mobiliza a partir de si, em sentido diferente àquelas que incidem sobre ele. Um *contraponto*, um ponto de resistência discreta, a partir do qual ainda pulse a vida contra o poder estendido sobre ela. Uma esquivada, uma espécie de dança de esquivada discreta.

Assim, cabe indagar por esses outros processos e formas de utilizar o corpo, num locus específico desse hospital – sua oficina de artes, ou de criatividade, espaço no qual os internos realizam práticas artísticas, principalmente pintura e desenho, mas também escultura e música, através dos materiais disponíveis¹⁵⁶.

Perscrutar as potências dos corpos de serem vividos de uma maneira não-disciplinar, num contexto totalitário remonta à pergunta spinozana por aquilo que pode um corpo. Perguntamos, então, o que pode um corpo frente aos dispositivos de poder que se articulam exaustivamente sobre ele? Quais são suas forças de resistência¹⁵⁷, de *fruição* avessa a esse poder, de invisibilidade, de singularização, de investimentos simbólicos?

3.4. A tinta e as mãos

Aquele interno para de pintar. Olha o papel. Algum arrebatamento ou fluxo o captura e carrega. Frente ao papel, algum contato novo. *Ele*¹⁵⁸ está ali como que imobilizado, com as mãos pintadas jazendo sobre a superfície do

¹⁵⁶ No diário de campo, encontram-se algumas descrições dessa oficina; algumas dessas descrições foram apresentadas acima. No diário, é abordado principalmente o período entre 2006 e 2009, no qual pude me inserir no contexto do hospital psiquiátrico em questão. Algumas retomadas aconteceram em 2010 e 2013.

¹⁵⁷ A tematização das possibilidades de resistência deve estar acompanhada de um imperativo: estar atento a um possível argumento conformista ao contexto manicomial equiparando *criação e resistência* (reificando as duas noções, afirmando e justificando, por um lado, o confinamento e a reclusão), isto é, não perder de vista caráter reiterador e institucional da oficina enquanto espaço regulamentado e situado em consonância à lógica do hospital psiquiátrico. Ter presente a ressalva foucaultiana: o poder trabalha sobre o visível e quer visibilizar – nesse ponto, tematizar as formas de resistência aparece como algo que deve ser feito como uma especial *atenção política*, evitando qualquer reverência institucional.

¹⁵⁸ Como já foi dito anteriormente, designarei pelos pronomes *Ele* e *Ela* os internos cujas ações e processos tento sinalizar, mantendo diferenças de gênero. Ressalva política de ocultá-los em sua identidade. Ressalva metodológica: salientar as singularidades de seus fluxos e não de suas identidades e pessoas.

papel. Havia pintado as palmas das mãos e, agora, elas repousavam sobre o papel na mesa em sua frente. A tinta fria tocou suas mãos, inaugurou-as como potência de receber tinta. A mão manchada não é mais a que executa, que realiza algo numa superfície de papel, mão-função produtiva, que utiliza instrumentos acoplando-os a um corpo tornado mecanismo de fazer algo, de repetir, mesmo pintando ou desenhando. Não, essa mão foi de alguma maneira realizada, ao tocar aquela tinta – ao ser tocada por ela, ao recebê-la. O pintar se interrompe, algo acontece, algo emerge nesse corpo em tinta fria. Algo passa nessas mãos, são novas – apesar da superfície imóvel, envelhecida e rugosa como casca de árvore do interno que repousa sobre papel. Esse toque o arrancou da pintura simplesmente lúdica, o jogou em um devir-tinta, superfície, pintura, imagem. O fato de a tinta o ter tocado o coloca frente a algum espanto frente a si, a uma novidade na percepção de si, a uma possibilidade de uma nova prática tomar lugar no e através do corpo. Ele recomeça a pintar as mãos, alguém o ajuda a cobrir toda a superfície das palmas, que Ele coloca contra o papel. Estremece, cala, ri. Não se sabe mais se a tinta vem de suas mãos ou do papel, nem onde deve ficar a marca, ou cada um desses elementos, que agora estão acoplados. Estático, seu cuidado parece ser não deixar escapar aquela tinta e aquelas mãos, mantê-las, salvar essas mãos, nova superfície de contato, do contato com o mundo-hospital. Pessoas que por ali passam clamam resultado: pedem para que pressione as mãos contra o papel, e as retire, faça-as ver, faça ver as marcas impressas. Porém, não se trata de entregar essas mãos à visibilidade, nem se trata de imputar algo ao papel, pois algo aconteceu antes – com as mãos, pelo contato material com a tinta fria e os afetos que proporciona.

Aqui há a precedência do processo sobre o produto (por exemplo, a marca que poderia deixar sobre o papel). Esse colorir-se como um apropriar-se, sentir o corpo, voltar-se, através da tinta, processa-se em função da vivência irrepitível, irreversível, da materialização de afetos: uma vivência que não se caracteriza como essencialmente artística, mas que sinaliza uma emergência. Uma arte que não detém o monopólio da criação, mas trespassa as relações. Uma arte cujo cerne é a própria possibilidade da produção de um sujeito que pode viver fluxos próprios, que pode diferir. Nesse sentido, a

criação é encontrar possibilidades de subjetivar a matéria, de compor-se e experimentar-se através dela. Pintar as mãos, nessa dobra sobre si, é fazer delas e do corpo algo cuja forma de ser é estética, superfície de pintura e, assim, superfície de investimentos picturais, simbólicos. É um corpo pintor-pintante, mas é um corpo pintado e enquanto tal singularizado segundo os vetores de subjetivação *dEle*, desse interno, que consegue sorrir ao pintar-se, sorrir, acima de sua vida hospitalizada, onde toda singularidade se perde. Pintar as mãos é investir o corpo com algo que o compõe de maneira diferente da forma como o saber médico o produz. É experimentá-las como resultado de um processo de pintura, como uma produção e, por isso, vê-las, senti-las também enquanto imagens. Uma forma de cuidado desse corpo, de prática de si através do corpo.

Logo, outro interno – que antes não estava utilizando tintas – apanha um pincel e passa a pintar as mãos com as diversas cores da paleta, com cuidado detalhista que ele não parecia ter em relação aos desenhos que vinha fazendo até aquele momento - ele parece experimentar algo com o pintar as mãos, o fluxo surgido no outro se propaga, contagia, um fluxo imitativo que, no entanto, produz ou possibilita a diferença. A princípio, ninguém nota sua atitude. Olha de soslaio para o interno que repousa as mãos pintadas no papel. Discretamente, começa a fazer o mesmo, utilizando as diversas cores, cuidadosamente. Olha as próprias mãos: realidades renovadas, adquirem outra vida. Mas, para ele, não basta a simples pintura, a simples imagem das mãos pintadas, o sentir tinta nas mãos, ou que essas mãos sejam elas mesmas superfícies possíveis de tinta e pintura. Ele olha quase severamente para essas mãos cuidadosamente pintadas. Levanta os braços, levando as mãos à altura dos ombros: os deixa cair com grande força e peso sobre o papel, causando um impacto na mesa, gerando um estremezimento – passa desferir esses golpes por mais algumas vezes. Que mãos são essas que pintam o papel? Não importam as marcas: esse corpo-mãos-tinta-cores é novo nesses golpes, que surpreendem quem está em torno. O cair forte e obstinado, quase violento, dessas mãos sobre o papel é o que importa, a vivência desses golpes, em sua força, intensidade, indocilidade: os corpos se reapropriam de si frente à disciplina da instituição total? Há algo *nEle* que se ausenta do controle

totalitário, de força não disciplinada, não controlada, não extraída pelas forças externas, pelos saberes, pelos poderes. Força insubmissa. Corpo que despende força e energia, que foge ao movimento calculado, às rotinas de corpo doente, interno. A vida é objetivada pelo poder, mas é também tomada pelo fazer artístico em contrapartida – uma contrapartida discreta: a diferença em seu diferir – a diferença que insiste. Como há algo atual, novo, que se guarda na atitude do interno que primeiro pintou as mãos - as mantém sobre o papel, com um sorriso leve.

3.5. Os adornos e o corpo

Ela chora, ou ri. O som é parecido. De todo modo, há uma força que abala nesse choro ou riso. Mas, sei que chora, aponta suas dores, seu corpo – um corpo contorcido, dolorido, sobre o qual sofrimentos se inscrevem e transitam, sobre o qual o manicômio se inscreve e persiste - leva minha mão às suas costas. Levanta. Continuo ali, entrego-lhe papel, giz. Tento compreender seus gestos. Olho para onde olha ou aponta, tento traduzir, mesmo sabendo que é ineficaz, que minha postura é vaga frente a todos esses gestos. Seus desenhos, os pequenos círculos formados de esferas e alguns riscos de cores diversas entre eles, parecem descansar, exauridos. Ela me pede para guardá-los na pasta que cada interno possui. Estagiários devem: guardar desenho em pasta, nome e data, classifica, arquiva, guarda, fecha. Guardo. Ela pede tintas, em meio às suas dores, manifestas em choros, gemidos e gestos que não arrisco mais compreender. Pego a paleta deixada por uma interna e entrego a Ela, que recolhe folhas em branco. Ela começa a pintar, com calma. Surpreende o entorno - uma dança para a qual me chama. Sem parecer interromper sua pintura, mas prolongá-la, Ela se levanta e dança ao escutar uma música vinda do rádio, e a lança num ritmo de infinitas lentidões. Aquele corpo dolorido e contorcido, que antes emanava lamentos e a gravidade de dores para mim invisíveis, imateriais. Este mesmo corpo parece agora fazer passar outras ondas, outros aconteceres, ao dançar levemente, pincel a mão. Volta à sua pintura, mas dança ainda, engaja seu corpo e suas dores nos movimentos dessa dança discreta. Não havia visto até então, da parte dela,

utilização das tintas. Mesmo não utilizando a caixa com giz, com a qual desenhava até aquele momento, ela gesticula para que a afaste, como se a novidade da tinta o pedisse. Ela talvez viva um “confronto com uma nova matéria de expressão” (Guattari, 1992, p.17), com a qual não possui familiaridade, entrando num jogo de relações com o pincel e as tintas, outro experimentar da matéria e de seus próprios movimentos, de seu próprio corpo: às vezes ri por ultrapassar os limites da folha com as pinceladas e pintar a mesa, às vezes reclama. É na ambiência da dança que realiza seus movimentos, suas negociações graduais com as tintas. Entre dança, música e dores - essa nova forma de expressão é um novo elemento possível devir do corpo, de uma vivência de produção de sentido, de re-singularização de si, engajando movimentos com pincel e tintas. Ela está muito focada na pintura. Pinta aquilo que sempre desenha¹⁵⁹: formas circulares, compostas de círculos menores e esferas. Havia visto muitas vezes em seus trabalhos aquele padrão, que parecia sempre significar algo, pela forma 'pesada' com que pintava e realizava os movimentos, entre choros e gemidos, cheios de uma tristeza insondável.

Ela desenha e pinta suas formas circulares costumeiras, mas dessa vez não pára nisso; voltando a dançar, segue o jogo – ela como que pega aquilo que pintou e faz gestos endereçados ao próprio corpo, investindo-o (e vestindo-o) com aquelas realidades pintadas. Aquilo que ela pintou adquire uma realidade própria: levanta, veste e adorna seu corpo, como que arrancando do papel, numa nova dança, os círculos formados de pequenas esferas coloridas. Aquelas imagens do papel passam ao seu corpo através de uma forma de postar-se em relação a essas imagens, uma forma de ser imagem com elas, de compor-se com elas. Seus gestos seguem a dança: um circunda o pescoço – um colar! Outro, o pulso: uma pulseira; depois, um brinco. São jóias e enfeites que seus gestos dispõem sobre esse corpo antes tão nu, tão privado de adornos, tão visível e contorcido. Colares, pulseiras, brincos, pingentes, em diferentes cores – Ela os faz agir sobre seu corpo, ao enfeitá-lo. Surge um corpo simbolicamente adornado dessa dançarina discreta – que tateia entre sorrisos para as suas imagens e jóias, e as expressões de dores que

¹⁵⁹ Noto esta regularidade desde minhas primeiras incursões na oficina, em 2006.

assombram o rosto. E essas imagens, cuja existência não está mais no papel, mas circundam como colar e pulseira o corpo, investem, vivem por si mesmas nele. As formas concêntricas *dEla* se apresentam, através da ação com a tinta, uma entificação ou realização, passam a ter um lugar no corpo, passam a ser objetos. Singular é forma como Ela se relaciona com elas, nesse cuidar de si, agir e dobrar-se sobre si, sobre seu corpo. Essas imagens têm uma existência não meramente no papel, mas no processo de criação e vivência: “não se trata de uma imagem passivamente representativa, mas de um vetor de subjetivação” (Guattari, 1992, p.38).

Ela mostra, com suas imagens-coisas, que “as coisas mesmas são imagens, porque as imagens não estão na cabeça, no cérebro. Ao contrário, é o cérebro que é uma imagem entre outras” (Deleuze, 1992, p.57). Ela experimenta essas imagens, se experimenta através delas, se experimenta como imagem em singularização, sua própria imagem, aquela de seu corpo que se singulariza com elas, ao compor-se com estes adornos – “As imagens não cessam de agir e de reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença alguma entre *as imagens*, *as coisas* e *o movimento*” (idem, p.57). Acontece que Ela é uma imagem que se dobra, produz-se como sujeito. Conforme Deleuze, “há [...] uma *defasagem* entre a ação sofrida por essas imagens e a reação executada. É essa defasagem que lhes dá o poder de estocar outras imagens, isto é, de perceber” (1992, p.57). Assim, nessa percepção de si enquanto imagem mediada pelo jogo com as imagens produzidas, Ela se singulariza, instaura um investimento sobre seu corpo que se dá em sentido oposto à imagem constituída pelo saber-poder médico-psi do que seja o corpo do louco e sua anatomia política. Além disso, essa experimentação do corpo não se faz tendo em vista uma função ou uma eficácia produtiva, não se dá em função de objetivação e produção de saber – isto é, se dá em sentido diverso de um poder que dessingulariza, que individualiza o corpo e o faz dócil. O poder, já afirmamos com Foucault (1984) se faz mostrando, tornando visível o objeto sobre o qual se exerce – isto é, faz do corpo um corpo nu, desprovido de adornos e outros elementos que podem vir a compô-lo não anatomicamente. O que Ela faz, nessa dança com as imagens que produziu, é vestir-se – esse vestir-se é um resistir, pois é

estabelecer barreiras – barreiras *estéticas* – a esse regime de visibilidade total sob o qual o seu corpo está jogado. Adornar-se é compor esse corpo, retirá-lo da mortificação em que se encontra – é um tornar belo: é realizar esse corpo de uma maneira que a instituição total mata, como um corpo *estético e singularizado* – do qual nem todos os processos são acessíveis e objetiváveis.

É possível vislumbrar, nesse relato, o poder de agência das imagens-adornos na produção de formas de experiência de si. Elas investem o corpo, o enfeitam, remetendo-o a um passado ou a um presente quase autônomo em relação ao tempo da instituição hospital. Imagens que produzem o próprio corpo enquanto imagem: realizam-no e são realizadas por ele. O gesto *dEla* de levar seus colares, pulseiras e brincos até si é um gesto realizador – a origem da ação, se pensarmos com Latour (2002, p.69) está também na autonomização dessas produções com as tintas e seu transcender essa produção. Certamente ela é produtora dessas imagens, mas elas a ultrapassam: passam a ser produtoras, vivem e agem por si. Assim, um corpo simbólico singularizado é engendrado pela relação entre imagens, sendo que, nela, imagens sujeito e imagens objeto intercambiam a origem da ação, não estando essa sob monopólio. As imagens são “coisas”, adornos, brincos, colares, são “movimentos”, possuem ação, são vestidas, são pintadas, se relacionam.

A experiência *dEla* com seus adornos torna possível pensar o processo de criação-produção artística na oficina em sua irreprodutibilidade, isto é, em seu caráter único de acontecimento singularizante: ou seja, o sentido processual da arte, não importando seus produtos circuláveis, mas somente os instantes fugidios em que algo acontece, interiormente à experiência do fazer artístico. Algo que acontece com o corpo, com o sujeito. Nesse âmbito, é possível pensar o processo de subjetivação frente ao poder como interno ao processo artístico e constitutivo do mesmo.

Os adornos *dEla* não circulam. O que temos a partir das tintas, do papel, e desse jogo de agências é uma arte vivida, é a arte enquanto possibilidade de diferir, de ser outro num sentido mais radical e intenso. Acrescente-se ainda que essa forma de produzir, ser produzido pelas imagens representa uma

apropriação em outro sentido: o de subverter mesmo a função institucional da oficina, subverter o caráter lúdico, recreativo, de re-socialização no sentido da instituição total, isto é, uma lógica internalizada de um *prison like* (Goffman, 1961, p.XIII), que é a produção de um sujeito social e sujeitado, que se dá num hospital psiquiátrico¹⁶⁰. Ela, dobrando-se, transforma seu corpo em superfície de pintura – por si só esse maquinismo é um procedimento oposto às disciplinas e articulação da anatomia política pelo diagnóstico, pelo hospital, pelo saber médico sobre seu corpo.

¹⁶⁰ O “prison-like” é, para Goffman, um design estrutural subjacente e comum às instituições totais, a partir do qual é possível compreender seus problemas sociais (1961, p.124). As prisões são um claro exemplo desse design, possibilitando que apreendamos aquilo que há de semelhante às prisões (“prison-like”) em outras instituições ou naquelas em que os membros ou internos não quebraram alguma lei, como manicômios ou conventos (Goffman, 1961, p.XIII).

4 - PERSPECTIVAS DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

O presente capítulo visa estabelecer uma perspectiva sobre arte e loucura desde a experiência de Arthur Bispo do Rosário¹⁶¹. Desde suas obras, queremos seguir a linha que vai de fora (o “fora” da arte, da sociedade sã, da obra) para dentro do mundo da arte, do museu, da obra. Até aqui, traçamos um – muito simplificado - percurso da história dos acessos da arte à questão da loucura e à produção dos loucos. Por outro lado, fomos à oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico, através da etnografia, buscando encontrar a poética das vivências que lá se produziram, isto é, na proximidade de um lugar poético, capaz de lançar as possibilidades de um olhar sobre a arte desde essas práticas. Agora, levando esses dois caminhos em conta, partiremos das obras acabadas de Bispo, e de seu discurso, buscando na relação entre ambos a verdade revelatória da loucura, a fala do louco, fala desde a loucura. A partir da perspectiva de Bispo, tentaremos cruzar os caminhos percorridos até aqui, e, além disso, colocar desde de sua obra e sua fala questões à arte, colocando em xeque o conceito moderno e purificado de arte.

¹⁶¹ A costura entre essa análise ensaística de Bispo do Rosário e o restante do trabalho foi realizada ao longo do texto, em diversas ocasiões, desde a *Introdução*, onde tomamos o caso de Bispo para discorrer sobre opções metodológicas. A ideia é, a partir dessa análise de Bispo, chegar a uma perspectiva sobre arte e loucura. O caso de Bispo do Rosário foi utilizado como exemplo em diversos momentos, por exemplo, para discutir a apropriação (p.141; p.169), e sua presença foi constante ao longo deste trabalho, de modo que a presença de um capítulo sobre Bispo torna-se quase necessária para aprofundar alguns desses pontos abertos, ou ainda agir retrospectivamente sobre eles, explicitando-os, conferindo consistência para as reflexões que colocam a partir da vida e da obra de Bispo. Nesse sentido, o presente capítulo poderia ser lido com certa autonomia, ou como um apêndice, não necessariamente na ordem em que é apresentado. A ideia aqui foi a analisar a obra dessa figura ambígua a partir de procedimentos próximos aos da antropologia. Nesse sentido, há uma retomada do que foi discutido anteriormente sobre “etnoestética” e uma possível “virada etnográfica” a ser operada na crítica de arte (p.131) – acredito ser esse um dos elementos da tese que defendo sub-repticiamente nesse trabalho, juntamente com um certo conceito de arte capaz de contestar a ideia de arte tal como advém do “campo artístico” autônomo, como já foi discutido em notas anteriores desse trabalho. Como pode a arte ser diferente? Como pode a experiência estética ultrapassar um conceito circunstanciado e determinado de arte, envolvendo-se com outras zonas da vida como o sagrado, o ritual, o mágico, a loucura? Essas são algumas das questões que talvez uma perspectiva mais antropológica possa abrir para as artes. Como vimos anteriormente, a “abordagem e perspectiva antropológica” (p.11; p.119; p.131), bem como a pergunta pelo que pode a antropologia como paradigma para a crítica de arte (p.114). Dito isso, deixarei em aberto o trabalho de retomar pontualmente todas as ocorrências da obra de Bispo como referência ao longo deste trabalho. Talvez essa fosse uma tarefa necessária, apesar de enfadonha para o leitor. Espero, então, que essa costura se estabeleça na medida em que se lê este capítulo, pois parece claro que as reflexões anteriores sobre Bispo, ou que utilizam Bispo como caso exemplar, serão retomadas.

Através desse “encontro” com Bispo, queremos retomar aqui o questionamento, expresso por Cardinal (1972), sobre a possibilidade de uma *outra arte*, e da possibilidade de reencontrar em seus processos rituais, religiosos, aspectos silenciados, de uma visão mais fundamental do estético, fazendo eco àquilo que Frayze-Pereira chamou, a partir de Merleau-Ponty, de Percepção. Dimensão “fundamental” que Pedrosa visou sinalizar em sua discussão sobre a “arte virgem” e sua ligação com o fenômeno da criação e da produção que atravessa o mundo, a natureza. Além disso, resgatar esses aspectos silenciados pressupõe poder pensar a arte e o estético de outro modo que não aquele vinculado ao campo ou à moderna esfera autônoma da arte. Nesse sentido, colocaremos a arte de Bispo em diálogo com alguns conceitos sociológicos sobre arte.

Além disso, fica também o desafio sobre como nos relacionamos com Bispo – e a relação desse desafio com o caminho que, até aqui, realizamos. Nesse sentido, acredito necessário retomar a importância da atitude antropológica. Dessa vez, essa atitude não se dará numa inserção propriamente dita, mas na percepção de relações insolúveis daquilo que Bispo produziu, com seu discurso, com sua vida – com sua própria perspectiva no mundo. Nesse sentido, além de chegar a uma perspectiva sobre a relação entre arte e loucura, queremos perceber essa articulação de vida, obra, narrativa de Bispo como perspectiva. Em relação a essa atitude antropológica e mesmo etnográfica – agora entendida em sentido amplo, analógico, apropriada para a crítica de arte –, é preciso retomar o lugar que escavamos na experiência na oficina de criatividade como perspectiva, como critério de avaliação e recepção da arte de Bispo do Rosário.

Adotaremos, aqui, um estilo ensaístico. Pois este capítulo surgiu, originalmente, da redação de uma crítica a uma exposição da obra de Bispo do Rosário, em Porto Alegre¹⁶².

*

¹⁶² “Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio”, Santander Cultural, 2011.

“Eu vou arrasar o mundo em fogo”, assim se anuncia Arthur Bispo do Rosário, aquele que veio para “julgar os vivos e os mortos”. Marinheiro, pugilista, empregado, operário, louco, negro, esquizofrênico, paranoico, monumento, patrimônio, escravo, divino - artista contemporâneo? Dos trabalhos aos lugares sociais, dos diagnósticos às pertenças simbólicas a campos específicos de produção cultural, a trajetória de Bispo do Rosário é atravessada por segmentações, identificações e disputas¹⁶³. Por um lado, ela poderia ser definida como a história das capturas ou dos confiscos daquilo que esse modo de viver propôs ou produziu. Um Bispo confiscado e circunscrito ao diagnóstico dos saberes *psi* - e sua decorrente internação para entre os muros da Colônia Juliano Moreira; um Bispo absorvido pela colocação de problemas artísticos, circunscrito aos muros de museus ou àqueles do debate crítico; um Bispo absorvido pela política do patrimônio e circunscrito a sua cidade natal. No entanto, parafraseando Merleau-Ponty, ao ouvirmos o que nos diz sua voz e ao colocar-nos diante de sua obra, vemos que essas pertenças só podem ser facilmente coladas a essa trajetória, se nos tornarmos surdos e cegos a essa vida, se silenciarmos sua maneira singular de “permanecer no ser”, sua maneira de viver.

Estar colado a uma identidade, afirma Foucault em entrevista a Roger-Pol Droit, é uma das primeiras articulações do poder moderno ao qual somos feitos disponíveis. Uma produção e uma vida limítrofes como estas, são exatamente o objeto - na mesma medida em que escapam - desse poder. Tudo em Bispo nos leva dos centros fixados às margens flutuantes, às bordas onde produção e vida de fato acontecem, transbordando cá e lá, contaminando-se e sujando-se nesses territórios impuros e híbridos da vida, onde a classificação opera mais de maneira prescritiva (como integrar na ordem o elemento caótico?) do que descritiva (o que é isso que se me apresenta?). E são as palavras do próprio Bispo que nos convidam ao distanciamento dessas pertenças fáceis, totalizantes, precipitadas – esta divisão em “classes” (e aqui o termo parece possibilitar sua associação àquele de “classificações”) é um traço

¹⁶³ Viviane Borges ressalta, em sua tese, esse aspecto de luta discursiva. Para a autora, Bispo é esse território de luta e enunciação.

efêmero desse grande plano sem abismos que é, ou se tornará o mundo, após a “apresentação” e à subida aos céus dele mesmo, Arthur; mundo no qual “não vai mais existir decepção de classe”, nem psiquiatras, nem médicos, nem pacientes ou doentes – e poderíamos pensar nem artistas, nem loucos.

É possível perguntar *quem* foi Bispo do Rosário, é possível que seus dados, *a posteriori*, pareçam antecipar sua loucura ou sua genialidade artística. É possível que perguntemos pelos diagnósticos, pelas patologias, pelos desvios, pelas transgressões e ofensas à moral ou ao bom senso que este viver-Bispo apresentou - vida de um homem infame. É possível que falemos de seu delírio religioso enquanto motor de seu impulso de estetização dos objetos e de sua própria existência, ou que o façamos falar sobre a realidade mortificadora e opressora da vida asilar. É possível que façamos falar este ilustre Bispo, que arranquemos dele as palavras ou os silêncios que nos sirvam. É possível, em suma, que Bispo nos fale, mesmo se nos mantivermos cegos e surdos. E é desse modo que a fisionomia deste “artista-louco” se delineia sob nossos olhos. Quando respondemos grosseiramente *quem* foi Bispo do Rosário e, por outro lado, o que *fez*, é que chegamos a esta dupla classificação, a esta dupla pertença tranquilizadora a domínios delimitados e organizados de atividade e discurso, que permitem que Bispo e seu trabalho e vida entrem em universos de apreciação – que fracionam o fato humano a partir de esferas ou constelações de valores específicos já consolidados mediante uma história de longa duração (da formação dos saberes e práticas psi, ou do campo artístico). E se não for tão simples a amarração destes dois termos e destes dois universos? E se “artista-louco” for um momento de injunção de impulsos classificatórios e normalizadores de dois universos diversos? Para levar a cabo esse exercício de questionamento, é preciso que façamos uma arqueologia pelo menos de um desses polos – o da arte. É preciso que coloquemos a questão por como a arte se purificou de suas pertenças mundanas, rituais e religiosas. Para buscar uma resposta, cabe que acompanhem alguns dos discursos que tematizam a autonomia da arte.

4.1. Uma digressão sociológica sobre a moderna esfera artística

Max Weber, em seu livro *Fundamentos racionais e sociológicos da Música*, resolve tomar uma esfera artística, ou melhor, de produção cultural específica, e fazer dela objeto de uma espécie de análise a partir de um diagnóstico sociológico e histórico sobre o presente e sobre os processos que configuram a modernidade. Para Weber, este processo cujo devir é o do nosso presente tem alguns traços fundamentais, como a *racionalização*¹⁶⁴, a *secularização* e *autonomização das esferas*, ou ainda o *desencantamento do mundo*. Estes traços ou movimentos históricos paralelos e confluentes delineiam os traços de uma possível sociologia da modernidade. É a partir dessa sociologia, que vê a na modernidade em processo de diferenciação das esferas de ação, que Weber lançará os fundamentos de sua abordagem da arte. Segundo Cohn:

A possibilidade mesma de distinguir entre essas modalidades de ação (ou, de modo mais abrangente, entre as dimensões da vida social nas quais as diferentes modalidades de ação se manifestam, como o direito, a economia, a religião e a arte) é associada, por Weber, a uma característica central do mundo moderno: é que só nele essas distintas dimensões (mais exatamente: linhas de ação) se diferenciam efetivamente (*in* Weber, 1995, p.12).

Isto é, significa o que efetivamente abre o caminho para a constituição de um mundo social marcado em escala crescente pelas modalidades racionais de ação que constituem esferas autônomas, dentre as quais está a esfera artística, é a gradual e histórica passagem de um mundo social "encantado" para o mundo social "desencantado", que culminará na modernidade. No mundo "encantado":

a ação orientada pela magia se mistura à orientada pelo saber técnico, a arte se mescla à religião e esta à ciência, e assim por diante, numa situação em que as mais diversas orientações se apresentam simultaneamente para a ação, sem que haja como nem por que se distinguir claramente entre elas (Cohn, 1995, p.12).

¹⁶⁴ "O ponto de partida, claro, está em se lembrar que a racionalização de que se fala refere-se à ação, Vale dizer, pode-se falar de uma religião racionalizada ou de uma música racionalizada, mas com uma condição: de que isso signifique que essas dimensões da vida social, em determinadas condições do seu desenvolvimento, suscitam ações sociais racionalmente orientadas. Essa última formulação é importante: não se pode confundir o processo de racionalização com a ação racional. A racionalização oferece as condições em que a ação racional tem como exercer-se e expandir-se" (COHN, G. In: WEBER, M., 1996, p.12).

Já no mundo em desencantamento, a situação é outra. O desencantamento é uma espécie de operação crítica de cada linha de ação sobre si mesma, tomando-a a partir de critérios próprios¹⁶⁵, visando depurá-la de seus elementos místicos, simbólicos, cosmológicos. No desencantamento, o mundo é despovoado das forças e agentes misteriosos, não humanos, mágicos, obscuros. Trata-se de separar um domínio específico, distinto e delimitado da indistinção em que seus elementos se encontravam antes conectados com outros. Em suma, racionalizar e desencantar significa separar, por exemplo, a esfera da arte de outros universos significativos e mágicos que a povoavam:

orientações da ação que antes integravam o mesmo complexo significativo e povoavam o universo dos agentes com toda sorte de referências, passam a se distinguir com crescente nitidez. Esse processo de diferenciação implica a separação das diversas modalidades de encadeamentos significativos da ação (artística, religiosa e assim por diante) sobre as quais pode incidir a racionalização. (...) isso significa que o mundo moderno, racionalizado, caracteriza-se pela separação entre linhas de ação que, antes, no mundo ainda não "desencantado", andavam juntas, confundiam-se tanto nos fins perseguidos pelas ações quanto nos valores que os orientavam (Cohn, 1995, p.13).

Desse modo, a moderna distinção entre as distintas linhas de ação, na qual podemos localizar o surgimento de uma esfera artística autônoma a partir da sociologia da arte de Max Weber, suscita um problema: qual a relação entre componentes de distintas linhas de ação que antes se entrelaçavam? Como se dá essa separação de componentes e linhas de ação? No caso da arte, como depurá-la de seus aspectos religiosos, rituais, cósmicos, sagrados ou mágicos? Como é possível que se estabeleçam linhas de ação com regras e parâmetros avaliativos propriamente artísticos? Como as técnicas e meios artísticos tornam-se um problema a ser abordado pela própria arte, a partir do desenvolvimento de formas de ação e de uma linguagem própria, como comenta Weber em relação ao desenvolvimento da escrita e da linguagem racional em música? Como a arte pode se depurar ou purificar de seu enraizamento em um domínio mais amplo e indiferenciado de experiência?

¹⁶⁵ Como veremos, em Greenberg, a essência do modernismo é o uso dos métodos próprios de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, naquilo que chama de "reduccionismo".

4.2. Abordagens descritivas e prescritivas da questão da arte moderna: Weber e Greenberg

Se a sociologia da arte de Max Weber aborda o tema da modernidade artística - a partir das noções de autonomização das esferas, secularização e desencantamento do mundo – é necessário dizer que o faz de um ponto de vista descritivo. Diferente é o caso de Clement Greenberg. O autor americano discute a arte moderna, não somente com a pretensão descritiva, ou ainda do diagnóstico da arte enquanto fenômeno social de feição própria no tempo presente. É possível afirmar que, em Greenberg, a modernidade artística encontra seu teórico prescritivo. De fato, em Greenberg o tom do discurso muda: parte-se de uma análise ou uma descrição do que é o modernismo de um ponto de vista do pensamento de Kant, seja na arte (e mesmo em outros níveis e âmbitos da cultura) para uma análise do ponto de vista normativo: uma espécie de prescrição do que deve ser a arte moderna, para que realize seu potencial. No ocidente, de forma geral, e na sua arte em particular Greenberg localiza uma tendência de criticar os próprios meios da crítica, e “a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant”, que teria sido de fato o primeiro modernista (p.101). Assim, a partir dessa referência à tradição, Greenberg pretende atingir a “essência do modernismo”:

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrenchá-la (*to entrench*) mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou (p.101).

Segundo Greenberg, o modernismo procederá a crítica desde o interior daquilo que critica e a partir de sua própria linguagem, de seus próprios meios. Vemos aqui também a ideia de racionalização apontada por Weber, como diferenciação, separação e conseqüente aprofundamento de cada linha de ação em si mesma, configurando esferas. “Esse processo de diferenciação

implica a separação das diversas modalidades de encadeamentos significativos da ação (artística, religiosa e assim por diante) sobre as quais pode incidir a racionalização” (Cohn, p.13). Se Weber situa o problema da formação histórica das linhas de ação, como a esfera artística, por outro lado coloca também a questão “que remete ao interior de cada linha de ação, no plano da constituição da sua lógica intrínseca, da ‘legalidade própria’ a cada qual” (p.14). O problema da legalidade própria de uma linha de ação se apresenta para Weber como problema sociológico relativo ao moderno, por exemplo, no caso da arte: não bastaria dizer que a arte desenvolve critérios de consagração, valores de produção e apreciação, hierarquias, de acordo com sua própria lógica; seria necessário também mostrar que o problema da legalidade própria de cada linha de ação se vincula também com o tipo de linguagem e meios que mobiliza: o estatuto de determinadas práticas musicais, por exemplo, ou mesmo a realização dessas práticas estaria pautada por uma espécie de norma dada desde o interior da própria esfera e do pensamento ou da racionalidade musical. Para seguirmos com esse exemplo:

Nossa música harmônica de acorde racionalizou o material sonoro mediante divisão aritmética, e respectivamente harmônica (...). Partindo de um som como ‘som fundamental’ (...), a harmonia de acordes constrói sobre ele suas quintas superior e inferior, cada uma dividida aritmeticamente por sua duas terças, gerando um ‘acorde de três tons’... (Weber, 1995, p.54).

O trecho de Weber, conhecedor da música e de sua linguagem, nos serve aqui somente para mostrar o processo de racionalização, específico à esfera musical, que permite a partir da aritmética, pensar racionalmente a harmonia, organizar intervalos – enfim, propor um esquema racionalizado para a música. Ora, esse esquema, no qual podemos incluir as escalas, a formação dos acordes, a divisão de intervalos, a possibilidade da escrita musical, acabam por propor uma espécie de normatividade – usamos aqui em sentido fraco – para quem queira operar no âmbito da música. Entretanto, ao vislumbrar a existência de uma legalidade própria a cada esfera ou linha de ação, Weber não procura dizer-nos qual ela é exatamente, no sentido de prescrever, a partir da linguagem da música e de seus problemas e especificidades, o que deve ser a música, a que ela deve se restringir, quais

são seus elementos característicos. Já no caso de Greenberg as coisas funcionam de outro modo. Para o autor americano, o momento descritivo ou histórico – o do teórico da arte – dá lugar a um segundo momento – talvez daquele que ele entendesse ser o papel do crítico – de prescrição. Caberia mencionar que o próprio Greenberg desmente as críticas que interlocutores apontam em seu texto, *Pintura modernista*, algo que diga respeito ao *dever ser* da arte, ou que os traços que ele localiza na arte moderna sejam também normas para uma “boa” arte moderna. Ele afirma que nada em seu texto autoriza uma interpretação como essa. Além disso, afirma que algumas interpretações de seu texto “caem no ridículo”: “que eu considero a planaridade e o enquadramento da planaridade não apenas as condições limitativas da arte pictórica, mas critérios de qualidade estética da arte pictórica” (p.109). Essa afirmação de Greenberg, atendo-se a uma suposta imparcialidade de seu texto, não pode, no entanto, fazer com que ignoremos seu papel político enquanto crítico – seu papel de reestruturação da arte americana, a partir da ideia de arte moderna, na mobilização de Pollock e do expressionismo abstrato. Nessa atuação de Greenberg como crítico, e aqui seria necessário um estudo mais aprofundado, vemos uma espécie de jogo de inclusões e exclusões operadas em relação aos artistas atuantes em sua época, e assim, de uma espécie de seleção operada a partir de critérios descritivos, mas que operam como mecanismos de consagração e valorização, isto é como critérios normativos para separar o joio do trigo da boa arte pictórica moderna, purificada das relações com outras artes, como o espaço ilusionista ou as cores, que remeteriam à escultura ou ao teatro. Esse caráter do discurso de Greenberg enquanto prescritivo fica evidente se compararmos sua atuação como teórico, mas também como crítico envolvido diretamente no cenário da arte americana, em contato com os artistas, nas articulações com o mercado de arte, etc. Talvez devamos atentar historicamente para o que esse discurso faz operar na esfera artística de sua época, do que precisamente ele nos diz do ponto de vista supostamente neutro – como se Greenberg considerasse do mesmo modo as pinturas que atendem os critérios da arte pictórica moderna – que, segundo o autor foram apenas descritos imparcialmente – e as que não atendem. A narrativa de Greenberg é tão prescritiva que diversas obras que não atendem os critérios por ele descritos, teriam perdido o “trem da história”,

seriam a tal ponto inadequadas ao *telos* da pintura, que nem precisariam constar nas narrativas que compõem a arte moderna. Assim, se a narrativa de Greenberg não é normativa – e normalizadora – poderíamos dizer que, no mínimo, é criptonormativa, para usar um conceito que Habermas apresentou em sua crítica a Foucault¹⁶⁶. O criptonormativismo de Greenberg o levaria a escolher determinados artistas em detrimentos de outros, e em detrimento do discurso mesmo desses próprios artistas, como por exemplo no caso de Pollock (caso em que fica interessante comparar o discurso do artista com o de Greenberg, por um lado, e o de Kaprow¹⁶⁷ por outro – enfatizando aspectos completamente diferentes daqueles colocados por Greenberg).

Descritivos ou prescritivos, quais seriam os critérios ou as linhas que definiriam o modernismo na arte para Greenberg? Ora, estes critérios seriam aqueles que restariam após um “nivelamento por baixo”, isto é, aqueles capazes de demonstrar que o tipo de experiência que a arte (a pintura) propunha era “válido por si mesmo e não podia ser obtido por nenhum outro tipo de atividade” (p.102). Segundo o autor, a única maneira de encontrar os critérios únicos singulares de validação de uma experiência legítima da pintura, não obtido por nenhum outro tipo de atividade, seria operar um *reducionismo*. Ora, vemos que se essa é uma descrição de Greenberg, ela vai muito além das descrições de Weber, pois não só constata o desenvolvimento de meios,

¹⁶⁶ A acusação de “criptonormativismo” é feita por Habermas a Foucault, na análise que o primeiro dedica ao segundo no livro *O discurso filosófico da modernidade* (2000). Habermas afirma que Foucault não consegue manter a neutralidade axiológica que, supostamente - segundo o filósofo alemão - advogaria, de modo que haveria em sua obra instâncias normativas não explicitadas (Habermas, 2000, p.394), isto é, uma tomada de posição axiológica por razões não apresentadas e não explicitadas em favor de determinados grupos (no caso de Foucault, os marginalizados e oprimidos). O caráter *criptonormativo* de Greenberg iria, evidentemente, em outro sentido, tendo conteúdo absolutamente diferente. Mantemos aqui somente a forma do argumento de Habermas para localizar instâncias normativas não explicitadas para as tomadas de posição normalizadoras de Greenberg.

¹⁶⁷ Kaprow (in Ferreira e Cotrim, 2006): “O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente (p.43). Para Kaprow, Pollock estaria na raiz de uma arte moderna não como definida por Greenberg (visualidade pura, planaridade, etc.), mas de uma “nova arte concreta”, que trabalha com “a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comidas, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas...” (p.44). Pollock teria então impulsionado uma nova geração de artistas engajada na valorização do gesto, do comum, do banal, que realizou uma ampliação da arte para atitudes, matérias e objetos inesperados. Segundo Kaprow: “Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’, ou ‘um poeta’, ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’” (p.45).

racionalidade e linguagem próprias a cada arte, como encontra um procedimento de como chegar a esses critérios específicos – uma espécie de procedimento passível de ser posto em prática por diversas linguagens em busca de modernização artística. Acompanhemos seu pensamento:

As coisas se passaram de tal modo, que cada arte teve de levar a cabo essa demonstração por sua própria conta. O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse desta área (p.102).

Trata-se de um reducionismo autocrítico, ou seja, de individuar operações, meios e obras que sejam exclusivos a uma determinada forma de arte para consolidá-la de maneira forte e segura nessa pequena área que ela totaliza. Trata-se de uma arte para a qual o hibridismo e a mistura com outras formas, linguagens, funções, ações e experiências são ilegítimos e estão vetados. Trata-se de uma arte que não só deve dialogar com a própria arte a partir dela mesma, mas que no universo mesmo da arte, deve encontrar aquilo que nela própria lhe é único – e é com esses elementos e essas experiências que deve trabalhar. Trata-se assim de “pureza” – a arte deve ser pura e livre das interferências de outras esferas de ação social ou domínios da experiência (como a religião, o misticismo, o transe, o ritual, as possessões, ou ainda a política, as questões sociais), como também cada arte deve ser purificada das outras artes que nela interferem, que a influenciam ou com ela se comunicam. Afirma Greenberg:

Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar as garantias de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência (p.102).

Arte pura e purificada, atingindo assim autonomia em relação a outros domínios, quaisquer que sejam, da arte ou fora dela. Arte que quanto mais pura, mais qualidade possui. Novamente paira a sombra do caráter prescritivo de Greenberg – e de seus atos de fala. A grande questão seria perguntar pelas condições de possibilidade de produzir arte com a restrição dos meios a uma determinada forma de arte. Compreende-se porque Greenberg faz referência a Kant. Trata-se de determinar o domínio de atuação legítima de cada arte, a partir da sua autocrítica, direcionada aos meios. Na pintura, temos um caso claro dessa ideia do crítico americano:

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que prevaleceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo (...). Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada (p.103).

A ênfase na planaridade é ela mesma uma prescrição, não somente a como a pintura deve se realizar para ser moderna, como também uma prescrição que diz respeito a sobre como devemos olhá-la, como os espectadores devem dirigir-se à pintura e o que lhes é legítimo buscar ou não em cada pintura.

Em relação a um caráter prescritivo no discurso de Greenberg, é talvez inevitável que o localizemos quando se refere especificamente à pintura. Vejamos, por exemplo, as condições que Greenberg afirma que a pintura *deve* atender para que seja pintura, colocando sob suspeita que estas condições sejam intrínsecas à pintura:

quanto mais rigorosamente as normas de uma disciplina são definidas, menos liberdade elas poderão permitir. As normas ou convenções essenciais da pintura são também as condições limitativas a que a pintura deve atender para ser experimentada como pintura (p.105).

Assim vemos que é a modernidade artística que coloca a questão de uma esfera artística autônoma fechada em si própria, governada por leis e falante de uma linguagem racional própria somente capaz de dar conta dos próprios problemas, e por isso internos a ela, sempre de maneira autocrítica. Se, por um lado, Weber nos apresenta a formação dessa esfera desde o ponto

de vista das coordenadas internas que uma linha de ação ou um campo deve ter para ser considerado ou reconhecido como tal, e também desde o ponto de vista de sua formação histórica no processo mais amplo da modernidade, marcada pela racionalização, pela secularização e pelo “desencantamento do mundo”; por outro, Greenberg nos apresenta a formação histórica da exigência da autonomização e restrição no âmbito de cada arte, apresentando também critérios que a arte moderna busca, e que devemos buscar nas obras que ela nos apresenta (daqui o criptonormativismo ou o prescritivismo de Greenberg). Ora, se temos então uma visão histórico-descritiva, de um lado, temos, de outro, uma visão narrativa e prescritiva, de outro. A estrutura do argumento de cada um dos autores é bastante diferente – ainda que reivindiquem um fundamento comum em Kant -, bem como as estratégias e os eixos temáticos utilizados para expor esse argumento. No entanto, entre o diagnóstico pessimista de Weber e a narrativa elogiosa de Greenberg, temos alguns pontos em comum. E o mais forte deles talvez diga respeito à autonomia da arte.

A autonomia da arte em Weber é algo que vem se consolidando historicamente, paralelamente à autonomização de diversos outros domínios da cultura e da sociedade, que se singularizam segundo processos de racionalização próprios. Aí a arte descobre, a partir de um processo que envolve meios relações internas e externas a seu próprio universo, formas próprias de cálculo (o caso da música), técnicas e linguagens próprias. Já no caso de Greenberg, a autonomização – coincidindo com a autocrítica e o reducionismo – se apresenta como tarefa a ser realizada por cada arte. Em ambos - que o acaso de uma recusa infelizmente reuniu sob uma mesma linha na presente argumentação – há uma recusa por parte da arte em sua modernidade e em sua autonomização. Tal recusa é o que aparece no termo adotado por Greenberg – “pureza”. Romper com o que é impuro, com o que é híbrido, com tudo o que diz respeito a outras formas de arte consolidadas ou experiência artísticas (como a escultura e o teatro); em Weber essa ruptura com o impuro se dá a nível do desencantamento do mundo: a arte como linha de ação racionalizada e independente pressupõe que ela não esteja ligada mágica, mística e ritualmente a outros fazeres e técnicas no seio do qual ela surge.

Talvez, assim, através dessas duas perspectivas bastante distanciadas, cujos contextos e pressupostos são diferentes, podemos traçar uma espécie de arqueologia do conceito de uma arte autonomizada, constituída como esfera com 'legislação própria', como campo específico do social. É evidente que esta arqueologia deveria ser radicalizada e complexificada, para que pudéssemos compreender a contingência que habita a noção de arte como noção histórica, referente a práticas historicamente variáveis e diferentes. Essa arqueologia tem uma função crítica muito importante, a de poder sinalizar aquilo que fica de fora, aquilo que fica silenciado, ao concebermos a arte de maneira desencantada, de maneira reducionista. Um tal trabalho nos permitiria, talvez, fazer aparecer tudo aquilo que estes conceitos excluem, toda uma série de práticas híbridas e "impuras", vinculadas secreta e escancaradamente à vida e a outras formas de experiência.

4.3 De volta ao bispado de Arthur

É possível pensar, a partir daí que toda teoria da arte que vincula a existência do fato estético e o próprio conceito de arte à consagração simbólica, cultural e institucional a partir de um sistema ou um campo autônomo das artes, só pode partir dessa premissa desencantada da purificação, depuração e autonomização das racionalidades de cada esfera de ação. E só pode, em última análise, abordar os objetos, práticas e manifestações desse universo a partir de sua partilha ou cisão com relação aos demais domínios e funções da vida (como a religião, por exemplo), considerando-os a partir de sua existência nas teias nesse sistema. Se, por um lado, este processo é visto por Weber como uma tendência definidora do mundo moderno, por outro, encontraremos sempre as regiões impuras e híbridas, naquelas obras marginais, naqueles fazeres e formas de vivência estética que surgem desde as bordas da esfera propriamente artística. Assim, toda uma teoria da arte que visa responder à questão fundamental pelo artístico a partir de uma espécie de decisionismo positivista segundo o qual a arte é o que está na rede tautológica do sistema artístico, definida só e

somente só a partir dela, parece não levar em conta a constituição recente dessa mesma rede, bem como a própria noção histórica e recente de *arte* e *artista* a partir deles, que, tal como Foucault afirma do *homem*, são apenas um rosto na areia, cujo desaparecimento nada impede. Por outro lado, as manifestações híbridas, impuras, anteriores a consolidação de esferas autônomas de ação, transbordam e insistem, atravessam anacronicamente o estabelecimento analítico desses campos bem ordenados de ação e avaliação, bem como o processo de histórico de sua constituição. Essas obras menores e marginais, trabalhos que parecem apontar para universos de experiência indistintos e não diferenciados, que desafiam a lógica moderna das definições institucionais (e que carregam as auto-imagens e a *illusio* dessas próprias instituições), seguem resistindo e colapsando essa lógica purificadora. Como afirma o próprio Bispo do Rosário a Hugo Denizart, no mundo por vir não haverá “decepção de classe” – a pertença de um fazer, um indivíduo, uma forma de experiência à uma circunscrição classificatória não mais será necessária. Bem como, poderíamos acrescentar, o aparato repressivo – intelectual, crítico, médico ou policial – que garante a clareza dessas distinções.

O trabalho de Bispo, como um todo, é inseparável de um discurso cosmológico e teológico, ou ainda, de uma experiência religiosa e teológica que o sustenta. O início do trabalho é marcado pelo chamado ou pelo desígnio de Deus e dos anjos. O trabalho infinitamente reposto e detalhista de Bispo Ihe é imposto como uma missão divina. Todo um sistema teológico-estético (ou melhor, uma experiência mística na qual religião, arte e técnica coexistem) é mobilizado por seu fazer e seu trabalho. E não só uma visão e uma narrativa teológica o estabelecem como tarefa, como também a experiência do contato com a voz soberana, “sentada em um trono azul”, que prescreve o *que* e *como* deve ser feito. Assim, ao responder às afirmações unilaterais e normalizadoras de uma visitante a seu local de trabalho – ela afirma que é uma glória o que Bispo faz, e que somente um anormal poderia realizá-lo (rebatendo grosseiramente a obra nos diagnósticos) – Bispo do Rosário afirma que não há nenhuma glória em seu trabalho. Não há sequer autoria em sentido forte: “sou obrigado”, diz ele, “se eu pudesse não faria nada disso” – são as vozes que o

guiam, obrigam, coagem. O mesmo reaparece em outro registro em vídeo, após seu “reconhecimento” desde o universo da arte contemporânea, no qual Bispo afirma que não ter noção ou emoção “de nada” daquilo que produz: “sou escravo”, ou ainda, “sou obrigado a fazer”. Nesse sentido mesmo a noção de autoria, que vigora nesse universo autônomo da arte – sabemos que a *assinatura* das obras é tão recente quando a consolidação moderna do conceito de arte – é dissolvida numa experiência mais ampla com o mundo e Deus e mesmo a loucura: “eu não fiz nada, quem fez foi a voz”.

A partir daí, voltemos à história: quanto da produção estética de nossa cultura não foi engendrada exatamente no abandono e na dissolução da individualidade nos fluxos do transe divino ou místico, da comunhão com Deus, na fusão com as forças cósmicas e trágicas do mundo? Podemos nesse sentido lembrar da noção grega de *enthousiasmos*, a inspiração divina próxima ao delírio que subjaz à produção estética; ou ainda, da noção de *dionisíaco* que Nietzsche aponta como um dos elementos originadores da tragédia grega.

Arthur Bispo do Rosário apresenta uma narrativa do início e do fim do mundo e dos seres, bem como a da instauração de um novo mundo por vir. Essa narrativa se dissemina nos objetos que compõe, e serve de fio condutor para a multidão de fios e linhas sua obra e sua vida. Tal narrativa está formulada em seu discurso sobre si e no modo de vida que esse “sistema teológico” e escatológico propõe – ou seja, como *deve* viver. E um dos aspectos que a espiritualidade ou a teologia de Bispo impõem a ele como modo de vida é o trabalho do bordado, da miniatura, e todo o conjunto trabalhos estéticos, materiais, simbólicos e imagéticos a que nosso ator se dedica. Viver segundo o mundo que tal visão teológica desvela significa produzir a “arte” que Bispo produz. Nesse sentido, é fácil ouvirmos o eco de Merleau-Ponty quando afirma de Cézanne que sua obra e o processo de realizá-la foi seu modo de vida, seu modo de experimentar e perceber o mundo. Não se trata, então de perceber a obra de Bispo a partir dos dados e registros surpreendentes de sua biografia como marinheiro, como empregado da família Leoni, como operário, ou como doente mental. Trata-se, pelo contrário, de perceber como a obra a que Bispo se via destinado, solicitou que ele vivesse de uma certa forma – e que essa forma se vinculasse a fazer de

sua própria vida parte de uma obra maior, em consonância com os destinos teológicos do mundo.

Bispo não é eclesiástico apenas no significado de seu nome próprio. É, de fato, uma espécie de teólogo, como Menocchio, personagem histórico, cuja vida serve de fio condutor a narrativa de Carlo Ginzburg, em *O queijo e os vermes*. Homem do povo, de vida profana, que parece sintetizar elementos de uma cultura religiosa com a qual tem contato e da qual se apropria, com diversos elementos estéticos e imaginários populares e cotidianos. Tanto Menocchio como Bispo propõe visões teológicas singulares que são versões ou variações sobre os temas cristãos. E ambos enfrentam as instituições repressivas de seu tempo: Menocchio é perseguido pela Inquisição, obrigado a falar diante aos doutos da Igreja; Bispo, capturado e enclausurado pela instituição psiquiátrica e seus aparatos (com os quais jogará). Já Thomas Szasz havia, em seu livro, *A fabricação da loucura*, estabelecido este paralelo comparativo entre a Inquisição e a Psiquiatria. Mas não é essa nossa temática aqui. Voltemos então à produção de Bispo, àquela que vimos e experimentamos – tentemos perceber que questões ela coloca.

4.4. A poesia do fio – no fio da navalha

Os trabalhos de Bispo dispostos no espaço do museu instauram um campo perceptivo caótico e sobrecarregado. Espaço reduzido somado a elementos heterogêneos de diversos materiais e origens, associados em grandes composições, fichários, inventários, mostruários. São coleções que registram o mundo, espécie de livro material e visual dos arquivos do mundo. Coisas das mais diversas, arrancadas ao universo hospitalar, ou do cotidiano dos internos, são reapropriadas e redistribuídas em um novo universo de sentido. As composições de Bispo parecem sim reverberar com algo das propostas de uma aproximação entre arte e vida, englobando objetos do cotidiano, objetos de valor simbólico e social inferior e banal, parecem sim reverberar com a crítica à concepção moderna da arte como pintura e escultura. Entretanto, se

os agrupamentos de coisas - pentes, canecos, talheres, botas, roupas, mangueiras – parecem primar por qualidades, investigações ou críticas formais, como poderíamos pensar, ao entrar em contato com este gênero de objetos através do olhar, no universo do museu de arte (e da intertextualidade artística que propõe), não devemos esquecer as razões pelas quais Bispo as agrupou, bem como a proveniência dos objetos agrupados. Essas razões ou funções valem também para os dicionários de nomes, ou mesmo os fichários. Bispo coleciona e documenta o mundo. Ou melhor, dois mundos: este mundo na iminência de sua aniquilação – através das chamas advindas dos céus, como bem descreve Bispo – e desaparecimento; bem como do mundo porvir, o mundo que será instaurado a partir dessa aniquilação, mundo convertido a Deus.

A coleção do real realizada por Bispo do Rosário toma os objetos desse real, apropria-se deles, interfere neles através do fazer manual, do cuidado conferido a eles por suas mãos, seja, adornando-os, revestindo-os, bordando-os. Envolver com o a linha o corpo dos objetos, como que para vesti-los, protege-los, salvá-los ou apreende-los. Bispo os realiza no mundo de sua experiência através do trabalho do fio, como se o fio pudesse apresentá-los, presentificá-los. Trata-se de uma recriação, de uma redistribuição dos objetos – para salvá-los na medida em que os guarda e registra. Tudo o que há, deve passar pelas mãos de Bispo a fim de manter-se na existência. Não por acaso, todos os objetos que se mostram na exposição carregam as marcas das mãos que os tocaram, manipularam, reinvestiram. A vida está impressa neles, essa característica asséptica que parece pairar nos museus, está maculada pelo trabalho artesanal, manual, dedicado e delicado de Bispo. Os objetos mostrados, sejam seus veleiros, sejam as canecas ou os pentes, bem como os estandartes, parecem ter sido arrancados do universo da instituição psiquiátrica, tão bem apresentada no documentário de Denizart. São objetos que carregam as marcas e as impregnações desse mundo de segregação que é o asilo.

A miniaturização é um dos meios principais pelos quais Bispo documentará este mundo que vivemos em seus detalhes. E é um mundo por um fio, mundo que está na iminência de desaparecer, um mundo sob risco, que

deve ser salvo na medida em que torna-se documento ao passar pela linha de Bispo. Por isso, as miniaturas devem ser cuidadosas, devem ser acompanhadas das explicações e dos títulos escritos que Bispo imprime a elas com o bordado. E não são as “minhas recordações” explica Bispo à sua visitante, mas as recordações dos fazeres dos homens. É uma espécie de registro que produz e salva as coisas na medida que as documenta – e não só as coisas, mas as ações que as envolvem - como aparece nas miniaturas, explicações, esquemas de como usar os objetos, de suas funções, “o pugilista deve usar proteção”. Como afirma Bispo – as miniaturas são o inventário dos “materiais existentes na terra de uso do homem”, são “representações do que existe na terra, são os trabalhos que existem”. Talvez Bispo suspeitasse que, após o Juízo Final, ou a aniquilação do mundo em chamas que sua teologia relata, os objetos não sobrevivessem. Ou ainda, que não se soubesse mais seu sentido e uso. Assim, é preciso não só detalhá-los como legendá-los. Trata-se de manter estes objetos, a partir de sua miniaturização, na existência, manter, preservar pelo trabalho *do fio*, estes objetos *por um fio*.

Na exposição, entretanto, o inventário do mundo realizado por Bispo do Rosário, a delicadeza e o respeito pelo mundo dos objetos, que aparece em suas miniaturas, torna-se *instalação* com cem objetos. A própria maneira de dispô-los e expô-los no espaço participam dessa produção de uma instalação que Bispo do Rosário não realizou, não propôs – e que desconheceu. Talvez seja possível ver aqui um pouco do que significa o artista-louco, ou o “artista” e o “louco” acoplados. A potência e a vida da produção de Bispo. Mas também Bispo artista contemporâneo, autor de uma instalação com cem objetos, disponível à discussão crítica e artística – e Bispo louco, cuja produção pode ser apropriada pelos peritos – psiquiátricos e artísticos – e disposta no espaço independente de seus sentidos, de suas funções. Como afirma Foucault no primeiro prefácio escrito à *História da loucura*, a voz do louco só é ouvida desde o alto da fortaleza que o mantém prisioneiro. Assim, se por um lado o discurso de Bispo é veiculado como o delírio que impulsiona sua produção, por outro lado, é desautorizado no âmbito da arte (em que a palavra do artista tem centralidade cada vez maior), que solapa as miniaturas que delicadamente

recordam os fazeres do homem nesse mundo em iminência de desaparecer, e as transformam dos elementos de uma instalação.

A partir daí é possível pensar na captura unilateral que Arthur Bispo do Rosário sofre, a partir dos dois universos institucionais que assumem sua vida e pessoa, por um lado, e sua produção e objetos, por outro. E são exatamente os universos que o contém ora como louco (“esquizofrênico paranoide”), ora como artista. Assim, se é possível caracterizá-lo como um “prisioneiro da passagem”, a partir da imagem de Foucault, na *História da loucura*, da *Narrenschiff*, a nau dos loucos a vagar pelos rios e mares europeus em busca da razão, sem nunca poder atracar ou atingir uma terra firme, e não por estar a percorrer livremente os caminhos da desrazão. Talvez Bispo do Rosário tenha sido e ainda seja, de fato, um prisioneiro da passagem: não da navegação concreta e metafórica da *Narrenschiff* da Renascença, mas da passagem muito real de um universo que o mantém cativo e dominado para outro de mesma estrutura. Bispo é prisioneiro da passagem do âmbito social e simbólico da loucura para aquele da arte, privado de sua liberdade, tendo sua produção alienada de seu discurso e de sua função efetiva, sempre enclausurado entre os muros do internamento ou do asilo, da ciência psiquiátrica, do diagnóstico, da crítica de arte. Bispo do Rosário silenciado por estes dois universos – a abundância de sua fala dissolvida em rumores incompreensíveis e menores frente aos campos que absorvem, explicam, justificam sua vida e sua obra. O fio no qual é possível ver uma poesia vinculada à contemporânea, a partir dos abusos da crítica ou dos sucessivos silenciamentos do discurso de Bispo em meio a abundância de sua fala, parece um fio cortante, de navalha, que o separa arbitrariamente daquilo que fez. Ao intitular o conjunto de miniaturas suspensa na exposição de “instalação” não se está instituindo uma obra de arte, segundo parâmetros internos aos conceitos da arte contemporânea, onde ela não existia? Afinal, desde pelo menos Marcel Duchamp, foi possível compreender o papel desempenhado pelos títulos em relação à impressão de um coeficiente artístico a objetos de toda ordem. Será possível separar da totalidade da produção de Bispo uma “instalação”? Será possível separar as miniaturas, operar um corte, do projeto e da missão de “apresentar” os trabalhos dos homens e as coisas que eles envolvem para Deus, e para

guardá-las após a aniquilação desse mundo? Sem dúvida, a curadoria não é mais ingênua em relação a seu papel criativo e aos investimentos efetivos que realiza sobre as obras a cada exposição. No entanto, será legítimo proceder assim, considerando que Bispo não foi, em vida, um artista com o selo da instituição? Será que não se está operando exatamente o silenciamento do que essas miniaturas têm a dizer e mostrar, ao fazer com que passem imediatamente do universo institucional da loucura hospitalizada (onde Bispo as produziu em sua clausura na “casa forte”) para aquele da arte que circula na rede da arte contemporânea que, segundo a concepção cínica de Cauquelin, é tautológica e incapaz de veicular outro conteúdo senão “isto é arte” ou “você está no sistema da arte”? Será que tornar Bispo prisioneiro dessa passagem não é violentar sua produção de uma vida singular, nos limiares desses universos, que propõe diferentes relações e sentidos?

Os grandes panos bordados e os estandartes de Bispo são sobrecarregados de um bordado obstinado. Ao olhá-los temos a impressão de que sua existência mesma dependia, para Bispo, do próprio ato ou ação de mantê-los existindo através do bordar. Como se bordar fosse nada menos do que a tarefa divina de sustentar o mundo no ser. Os estandartes apresentam a descrição que também suas miniaturas trazem, e seguem a mesma lógica. Trata-se, no entanto, de uma descrição mais abrangente que aquela das miniaturas e, por isso, mais simplificada do ponto de vista formal. Ao olhar algum de seus estandartes pode-se ter a impressão de encarar um livro de ideogramas. Desde mapas, países, atividades, esportes, formações militares, são descritos de uma maneira que induz a uma espécie de leitura. Estes panos e estandartes, cuja visualização é difícil na exposição pela sua proximidade às outras obras, parecem grandes textos. Suas figuras, símbolos e esquemas, espécie de inventário hieroglífico de tudo o que há, dos “fazer do homem”, de enciclopédia não iluminista. Podem ser vistos como a codificação hieroglífica do mundo, mas também não deixam de registrar o universo da vida em internamento, as localizações da colônia Juliano Moreira, suas distâncias, sua rotina. Parecem também mapas que indicam como o mundo que acaba foi – como “A história universal”, e, por outro lado, como pode ser reconstruído. Esta parece ser uma pista para olhar também obras como “Machina de fazer

cabelos”, na qual aparece uma lista numerada e diferenciada por cores que apresenta nomes de coisas.

Quanto à exposição, restam algumas questões. Dentre elas: por que o documentário de Denizart que traz a voz de Bispo de Rosário, que traz as imagens do hospício, que traz a exposição de sua história, de sua visão teológica e escatológica, seus comentários sobre suas obras, é reproduzido em uma tela não sem visibilidade na exposição, ainda que exposta? O que deve ser visto e ouvido para que o discurso dominante e hegemônico que captura a obra de Bispo para o sistema das artes, a partir dos conceitos desse sistema, sem estabelecer uma crítica radical a forma institucional de arte, vigore? O que não deve ser visto e ouvido? Por que estão ausentes na exposição as obras de matriz africana ou afro-brasileira que Bispo do Rosário produziu, como a composição “Macumba”, ou a “Capa de Exu”, obra tão impactante quanto o manto ou as demais vestes expostas? Seria ela muito híbrida para o museu e para o seu ar asséptico? Colocá-la-ia diretamente a função e a problemática religiosa dessa arte *outsider* de Bispo? Ou ainda, aproximaria ela de uma problemática por ela veiculada que não interessa abordar em uma exposição como essa? Seria o medo do escândalo operando por trás dessa “purificação” artística dos trabalhos de Bispo e da exclusão das temáticas étnicas de sua obra? Este aspecto está efetivamente ausente do que se vê na exposição *Poesia do fio*.

4.5. As miniaturas e o manto de apresentação: o último dos rituais

“As miniaturas permitem minha transformação”, explica Bispo do Rosário, que segundo a “reza do clero”, deve realizar uma representação ritual na qual tem a tarefa de apresentar o mundo. Nessa ação ritual e religiosa, o mundo deve ser apresentado “corporalmente”, como diz. E também ele deve se apresentar corporalmente a Deus e oferecer-lhe a apresentação desse mundo. Para isso deve estar resplandecente em cores, deve estar vestido com seu “Manto de apresentação”, em “resplendor dos pés à cabeça”. Somente assim

poderá subir aos céus, carregado por anjos e dar início ao Juízo Final, tendo junto a si e em seus estandartes e bordados os nomes daqueles que, dentre os vivos e os mortos, reconheceram sua visão e serão salvos. Esse ritual de apresentação iminente exige que Bispo viva de uma determinada forma, que produza cuidadosamente sua existência para preparar-se para este grande acontecimento. Deve assim, jejuar rigorosamente e trabalhar incansavelmente nos objetos que apresentarão o mundo: é a grande missão de apresentar o mundo neste último e derradeiro ritual que conforma toda a existência de Bispo – uma vida para essa grande obra derradeira, para esta única obra, a *vida como obra*. Uma produção, uma “arte” para por fim a toda arte talvez seja um dos sentidos e destinações do trabalho de Bispo.

O “Manto de apresentação”, essa peça notória e surpreendente de Bispo, ricamente adornada e elaborada, que carrega consigo a beleza deste mundo que acaba, bem como os rastros daquilo que nele existiu, este manto sacerdotal que este bispo deverá vestir no momento derradeiro, para tornar-se o apresentador do mundo, carrega em sua parte interna os nomes de todos aqueles que reconheceram a visão de seu demiurgo, de todos aqueles que Bispo sabe salvos desde o início. É junto ao corpo que Bispo deverá transportá-los. Esse manto será responsável por envolver o corpo em jejum de Bispo e torná-lo apto a subir aos céus. Esse manto envolverá seu corpo já enfraquecido para que sua visão se inicie. Vestir-se e adornar-se, proteger-se a partir dessa barreira estética de toda uma vida mortificadora parece ser um dos aspectos desse manto que, no entanto não abordaremos aqui.

4.6 A arte no bispado

O trabalho de Bispo pode ser encarado desde seus vínculos fundamentais com as diversas zonas ou regiões da experiência aos quais está amarrado, das quais fala. Não a separação das linhas de ação, mas a linha de Bispo ao ligar as linhas. Vimos que a concepção moderna e secularizada de arte, não parece dar conta do trabalho de Bispo, de seus parâmetros e

condições de produção, bem como do hibridismo e da impureza, desse estar “sujo de vida” que carrega. Sem dúvida, se partirmos da definição de arte discutida acima a partir da autonomização das esferas e do desencantamento do mundo, não poderemos nos referir a Arthur Bispo do Rosário como artista. Cabe perguntar se a apropriação violenta é segundo parâmetros e conceitos dados e hegemônicos de arte e loucura é a única forma de nos relacionarmos com o trabalho de Bispo. A pergunta que surge imediatamente, e que conduziu este ensaio até aqui permanece lançada: como não diminuir a força da voz de Bispo do Rosário, como não silenciá-lo no monólogo do diagnóstico psicológico ou da crítica de arte?

Talvez, ao invés de criar uma sinonímia imediata entre encarar a arte e o trabalho estético de Bispo do Rosário sobre o mundo, os objetos e sobre si mesmo e o violentar sua vida assimilando-o aos muros conceituais de uma arte que não é nada além de sua instituição. Talvez devamos dar um passo atrás em relação a essa assimilação estereotipada e violenta. Talvez, devamos desarmar-nos frente ao trabalho de Bispo, e deixar surgir a pergunta por uma arte enquanto fato humano, enquanto maneira de viver. A pergunta por uma arte não institucionalizada, que transborda para além dos limites e demarcações da autonomização moderna. Uma arte não desconectada e indistinta de toda uma experiência que envolve ações religiosas, místicas, híbridas. Por uma região onde não nos sintamos constrangidos à colar Bispo seja à arte tal como ela existe no campo e na instituição artística, seja à loucura estabilizada e dominada no conceito de doença mental. Talvez essa seja também a pergunta por uma loucura não institucionalizada.

Assim, por um lado, devemos sim dizer que o que Bispo faz não é arte, que ele não é um artista contemporâneo, mas um criador de outra ordem que a do campo de valoração, circulação e apreciação da arte. Devemos, sim, olhá-lo de fora. E escutar as questões que coloca desde fora, desde as margens, as bordas. Por outro lado, devemos também perguntar se Bispo não coloca em questão uma vontade de arte, uma estetização da vida, a produção de uma obra que põe em xeque a própria noção de arte. E que nos leva, por outro lado, a uma *outra arte* conectada ao mundo, maculada pela vida, pela religião, pela loucura, uma arte mais fundamental e intensa, crivada de elementos

xamânicos, ritualísticos. Elementos encantados ou capazes de reencantar o mundo?

Se há algum *trunfo*, e se este é o triunfo do museu moderno ou do contemporâneo, talvez não seja possível dizer. Entretanto, a produção de Bispo talvez não possa ocupar o branco hospitalar, que pede o olhar objetivo, quase médico do observador. É impossível não sentir o trabalho de Bispo ferir, macular o caráter asséptico e purificado do cubo branco, sujá-lo de vida e fervor, fazê-lo “feder a ser”, para usar a expressão de Artaud. As obras de Bispo são sujas, são impuras, vemos nelas a marca da incansável manipulação que as trouxe à vida, vemos nelas as mãos nodosas de Bispo, a desfilar os uniformes dos internos da Colônia Juliano Moreira para produzir sua linha azul, o vemos nesse gesto simbólico de refazer o mundo, de miniaturizá-lo, de guardá-lo e salvá-lo - na medida em que desfaz (desfia e desafia) o uniforme, as classificações estanques da loucura hospitalizada. Por lado, se o museu é uma espécie de pastiche de diferentes tipos de espaço ou espacialidades, certamente os meandros do labirinto das curadorias e museografias labirínticas contemporâneas não são os labirintos insondáveis e abismais da desrazão, nem mesmo o labirinto sócio-institucional da condição hospitalizada do louco. Os labirintos de Bispo são outros, e não é despropositado, nesse sentido, que o *fio* seja o meio e a maneira de percorrê-los. Refazer o mundo pelo fio, esse mundo que Bispo sustenta, em seu cuidado demiúrgico, por um fio.

CONCLUSÃO

O que seria possível concluir do percurso plural e dispersivo que aqui trilhamos? Quais as linhas que aproximam e costuram todas essas questões, essas experiências históricas, essas obras e artistas, e essas memórias? Sem dúvida, uma questão permanece viva e movente em todos esses fragmentos: a questão da alteridade. É a partir daquilo que é outro, heterogêneo e estrangeiro, a partir do contato com o outro que esse trabalho se construiu enquanto projeto. O que faz com que essa multiplicidade de questões se instale em uma mesma região de indagação – artística, filosófica e antropológica - é o privilégio concedido a experiência de contato, de exposição àquilo que é outro.

Foi possível traçar, assim, uma região de proximidade entre diferentes produções advindas de *outros* lugares que não o centro, que não os lugares consagrados e sedimentados de nossa cultura. Foi possível, assim, propor um exercício ético de *hospitalidade* em relação àquilo que vem de *fora*. E isso foi operado em relação à arte. É possível uma arte radicalmente diferente daquela hegemônica e dominante em nossa cultura? É a experiência estética tal como a concebe o ocidente única forma possível (e desejável) de experiência? É possível uma arte ausente à obra, ao artista, um acontecer estético sem dono, no qual tudo é incerto, onde qualquer subjetividade e onde toda obra ameaçam se perder, se desfazer em uma zona turbulenta onde tudo é exterioridade? Pode a arte, ainda, ser transformadora de quem a vivencia?

Ao longo desse trabalho, diversos traços e rastros para possíveis respostas foram seguidos. Alguns indícios, encontrados em experiências internas e externas ao domínio do artístico. Nessa caminhada, permanece ativo e aberto o questionamento inspirado nas ideias de Michel Foucault – o da possibilidade a arte ser um espaço de persistência da alteridade, daquilo que não mais tem voz em nossa cultura, daquilo que foi proscrito, banido e silenciado. Pode a arte abrigar, discretamente, vestígios dessas forças que vem *de fora*? Pode a arte ser o local de transbordamento de uma relação entre

o mesmo e o outro já esquecida, já reduzida a ausência, na história do ocidente?

Diferentes artistas, pensadores e experimentadores foram trazidos como referências no questionamento de uma perspectivação de nós mesmos – de nossa subjetividade, de nossa cultura, de nossa arte – a partir do outro. Assim, um jogo de inversões foi colocado em cena, operando ao longo da história da arte e da cultura uma série de transformações e transgressões. A multiplicação e o trânsito entre pontos de vista foi visto a partir da lente das vanguardas artísticas, como espécie de procedimento crítico da arte oficial e do cânone, e da implosão da estética ocidental em uma multiplicidade de experiências advindas dos mais diversos caminhos da alteridade. Também desde a filosofia e a historiografia foi trazido à tona a potência desse exercício de mudança de perspectiva, situando-se a partir de outros lugares de narrativa e pensamento – lugares dos sem nome, dos sem voz, dos silenciados pela história. Não só como forma de produzir diferença, e operar sutis transformações teóricas e poéticas, esse jogo entre pontos de vista foi acolhido. Mas, também, como produção ética, como colocada em questão do mesmo desde uma ética da alteridade, o que sem dúvida é inseparável de pensar uma estética e uma política outras.

Assim, a antropologia e, mais especificamente, a etnografia foram vistas como terreno favorável para operar essas inversões, e para produzir um lugar na relação com o outro, onde os privilégios de uma subjetividade soberana e rígida fossem abandonados, num exercício de abertura e imersão nas práticas e nas artes dos outros. Desde dentro desse exercício, a tentativa foi a de produzir uma experiência estética, colocar em cena uma poética do encontro e da alteridade, mas também a de ativar permanentemente a crítica. Assim, o exercício experimental de produção de um lugar em meio às práticas e aos processos dos outros, daqueles tido como loucos, constituiu-se como perspectiva: como possibilidade de valor, de avaliação, de crítica. No âmbito da crítica de arte, isso foi de grande importância para apresentar as potencialidades de uma crítica criativa e imersiva, etnográfica e antropológica. Também aqui, um jogo incomensurável de inversões e trocas foi ativado, entre arte e antropologia.

Foi a partir do paradigma e da perspectiva inaugurados nesse contato com a antropologia e na experiência etnográfica realizada na oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico que se buscou lançar questões para a história da arte e para o estético, de modo geral. O que resta, aqui, no momento de concluir nosso trajeto, são ainda questões, são ainda perguntas a que o percurso até agora realizado não responde, mas apenas coloca novas coordenadas para que elas sejam, uma a uma, refeitas.

Como seguir a linha que liga arte e loucura, sem confirmar compromissos policiais e asilares com as instituições intoleráveis e repressivas de nossa cultura? Como não domesticar a força *outra*, a força estrangeira que se imprime, paradoxalmente, nas obras da loucura? Como não legitimar o internamento, como – através dos caminhos do estético e da arte – aliar-se a quem sofre, em uma busca sempre reiniciada de contestação e transgressão?

Apêndice: Arte e estética na *História da loucura* de Michel Foucault

Ao refletir¹⁶⁸ sobre o estético e o artístico, é possível retomar o sentido grego de *aesthesis*. Este sentido pressuporia uma experiência sensível e remontaria à ideia de percepção. Ora, a *História da loucura* é uma história arqueológica da percepção, como parecem apontar diversos de seus leitores, dentre os quais Roberto Machado (1981). O próprio Foucault afirma a dimensão estética que acompanha a produção do gesto de exclusão em um dado momento histórico, mostrando que a construção contingente dessa estrutura, mais permanente, de exclusão e repulsa remete a valores estéticos, temas imaginários e perceptivos. *História da loucura* pode se encarada como a história da construção de uma figura, de um objeto que se dá à percepção: o louco enquanto doente mental. Segundo Frédéric Gros, desde os primeiros trabalhos de Foucault sobre doença mental, a expressão estética ocupa um lugar central, como também a ideia de que “há uma história das figuras da loucura” (p.18). Mais do que isso, tece a trama das imagens que historicamente a loucura assume, e os traços através dos quais aparece o rosto do louco na história. Há uma construção visual e imagética da desrazão que acompanha a produção histórica de um olhar objetivo voltado ao louco e ao insensato.

Não só a imagem, com também as expressões literárias e textuais, tem um estatuto de fonte histórica privilegiada na análise historiográfica que Foucault empreende em sua tese. Um dos sentidos da ideia de “experiência fundamental” da loucura, tal como explica Gros, é a forma como uma dada época experimenta e percebe a loucura: quais são suas formas de limitar sua

¹⁶⁸ A presente seção, que aqui aparece como *Apêndice*, é em larga medida extraída de uma discussão de *Filosofia e desrazão* (2012), minha dissertação em Filosofia, defendida aproximadamente um ano antes. Adapto e reproduzo aqui essa seção, pois gostaria que fosse lida não como parte integrante da presente dissertação em seu estado final (nesse sentido, o *Apêndice* seria prescindível), mas sim como uma espécie de *documento de processo*, ou *documento de trabalho*. Espécie de *resto* de uma pesquisa dessa relação arte-loucura, algo a partir do qual é possível perceber o desenvolvimento e melhor compreender o presente trabalho. Acredito ser importante estabelecer essa amarração entre os dois trabalhos, mostrando o quanto um gestou o outro, na medida em que a pesquisa se desenvolvia. Nesse sentido, resalto que teria sido impossível chegar ao texto que aqui apresento como apêndice sem minha experiência prévia em um contexto de hospital psiquiátrico. Enfim, o *Apêndice* aqui está situado pela pertinência à temática desenvolvida ao longo do presente trabalho, embora pareça correr paralelo a ele.

experiência da loucura? Como, em uma dada época, a razão se desprende, se diferencia da desrazão? Quais são as formas sociais de repulsa em relação ao louco? Que sinais visíveis permitem identificá-lo ou excluí-lo? Assim, cada época atualiza a seu modo - e com diferentes limites e conteúdos históricos - a divisão trágica, a estrutura fundamental de exclusão em relação à loucura. Desse modo, é possível determinar “momentos privilegiados de *expressão* em que a experiência fundamental de uma época assinala diretamente a estrutura metafísica da divisão. Trata-se essencialmente de obras de arte” (Gros, 2000, p.33). O autor estabelece, então, as obras que expressam de forma mais sintética ou representativa a experiência fundamental feita por cada época:

- Bosch, Grünewald e Brueghel para a desrazão do Renascimento (...);
- *A Andrômaca* de Racine para a desrazão clássica;
- *O sobrinho de Rameau* de Diderot, Sade, Goya, Nerval, Hölderlin, Nietzsche, Van Gogh, Roussel e Artaud para a desrazão moderna (Gros, 2000, p.33-34)

Assim, segundo Gros, pode-se compreender melhor a “importância estratégica das fontes literárias ou pictóricas” na *História da loucura*. Elas são como que “*la punta que asoma la experiência fundamental de uma época*” (Gros, 2000, p.35). É segundo esse ponto de vista – historiográfico – que Gros interpretaria a importância da arte na *História da loucura*, bem como seu recurso constante à literatura e a preocupação de Foucault com “uma certa forma de presença da loucura na literatura”, que sinalizamos anteriormente. A valorização da expressão artística, na tese de Foucault, surpreendentemente retomaria ainda temas e conceitos de seu trabalho sobre imaginário em Binswanger. Segundo aponta Gros, a expressão artística concorre para “manifestar a experiência estruturante da desrazão: o imaginário (o sonho segue sendo a experiência decisiva) recupera de imediato os rasgos [*desgarramiento*] da desrazão” (2000, p.35). Nesse sentido, aponta o autor, haveria uma

história das imaginações da desrazão: por exemplo, de Bosch a Sade assistimos ‘uma das maiores conversões do imaginário ocidental’ (...), a saber, a passagem das imagens de ‘conflito cósmico’, de invasão de outros mundos, às da contradição dos apetites humanos (o sexo e o assassinato, o desejo e a crueldade, etc). Para a era clássica, não há imaginário objetivo da desrazão porque esta, precisamente, não é mais que um vão fantasma, quimeras irreais do sonho” (idem, p.35).

Além disso, Gros aponta para o fato de que as obras artísticas poderiam falar da loucura somente desde dentro das limitações concretas que a cultura e a história impõem à loucura. Assim, ainda que a experiência fundamental (de uma época) se comunique com uma desrazão como loucura pura, no caso das expressões artísticas em que esta última aflora, essa experiência fundamental “introduz (...) procedimentos históricos da insustentável loucura” (p.35). Assim, se vemos uma loucura ilimitada, totalmente outra, manifestar-se precariamente nas obras de arte, ameaçando ou contestando os limites de uma cultura e uma sociedade, por isso atribuindo a essas obras um caráter transgressor, por outro lado, segundo Gros, as obras só são possíveis em sua historicidade e, expressando a loucura, estariam elas mesmas incluídas no jogo de limitação dela realizado na cultura: seriam elas mesmas lugar da instauração do jogo entre transgressão e limite¹⁶⁹.

Gros mostra, então, esse papel chave, na argumentação de Foucault, das obras artísticas. Além disso, as obras estéticas seriam fontes históricas, fontes pictóricas e literárias capazes de contar uma história da loucura desde outro lugar que não aquele dos discursos psiquiátricos. Fontes que talvez permitissem o acesso a uma dimensão mais fundamental da loucura do que aquela organizada e sistematizada pelos saberes. Assim, com Gros é possível notar a importância das obras de arte como documentos. Segundo Rajchman:

Apoiando-se numa preocupação manifestada pela historiografia francesa recente, ele [Foucault] trata a literatura ou a arte não como uma tradição de grandes obras nem como um grupo de textos referindo-se mutuamente na teia infinita da intertextualidade, mas como *documentos...* (1987, p.32).

Ainda que Foucault não se queira um historiador das artes, e fale sempre a partir de uma posição supostamente não especializada a respeito delas – “não sou historiador de arte” (2006a, p.78) -, é possível localizar vários

¹⁶⁹ Essa reflexão sobre a inevitável historicidade e pertença das obras a determinações e limitações culturais pode auxiliar na compreensão da ideia da “loucura como ausência de obra”. Se a loucura é aquilo que está além dos limites da cultura e da história, como espécie de experiência selvagem, exterior, originária, ela só pode ser ausência de obra, dado que uma obra só pode acontecer ou se constituir no horizonte finito e determinado da cultura. Uma vez que há loucura “pura”, é impossível haver “obra”, há só “inoperância” ou “desobramento”. Por isso as obras nas quais emerge o vulto da desrazão estão sempre na borda do abismo da ausência de obra. Essa ideia é sugerida por Foucault no último capítulo da *História da loucura*, “O círculo antropológico” (2005a).

indícios dos vínculos de Foucault com esse universo. Dentre eles os textos sobre música, cinema e pintura, mas também referências a autores canônicos da estética ou da história da arte. Por exemplo, a referência às leituras das publicações do Warburg Institute (2006a, p.77) ou a Panofsky. De fato, no texto “Palavras e imagens”, de 1967, Foucault se declara um “panofskiano neófito” (2005b, p.78). Foucault era um entusiasta, em sua obra, daquilo que ele próprio denominou em pintura “a restauração dos direitos da imagem” (2005b, p.298).

Há, assim, uma dimensão fundamental da imagem e suas abordagens na *História da loucura* e em geral na obra foucaultiana. Essa construção que se situa nas bordas do estético se faz presente desde as primeiras obras de Foucault, como o prefácio sobre Binswanger. Como veremos, diversas mobilizações da imagem e da arte atravessam a obra foucaultiana, introduzindo o momento estético - visual ou textual - de maneira constitutiva na obra. Será possível discutir a *questão da imagem e do visual na obra de Foucault*. Na *História da loucura*, esse momento estético tem sempre uma força considerável na argumentação e exposição de Foucault. Basta lembrarmos o recurso à arte e às imagens que mobiliza na explicação da diferença entre experiência trágica e consciência crítica da loucura, que será discutido mais adiante.

Cabe perguntar, além disso, se há uma estética própria à *História da loucura*, principalmente a partir da referência nietzschiana à experiência trágica que Foucault desenvolve. Poderíamos dizer que sim, e que a própria ontologia ou fonte ontológica da obra é, em larga medida, estética. Se por um lado ela pode ser classificada como ontologia da linguagem (e aqui a referência à literatura e a obras como as de Mallarmé é imprescindível), devemos, no entanto, reintegrá-la a uma série de momentos imagéticos que fazem parte dessa arqueologia da percepção.

A filosofia da experiência, sobre a qual, como vimos, Foucault apoia sua história da loucura desde outros parâmetros que não os da psicologia instituída e reificadora, é, simultaneamente, uma estética. Uma estética do Fora, da experiência do Fora, em grande parte amarrada à obra de Blanchot, como mostram claramente Machado (2005) e Levy (2011). Mas é também uma

estética da transgressão, da experiência limite, uma estética que acompanha toda a possibilidade de resistência, pois por vezes, os atos mesmos de resistência são estéticos (basta que nos lembremos das diversas afirmações de Foucault, neste período, sobre o espaço literário como espaço de transgressão e contestação – espaço onde a linguagem pode reencontrar suas manifestações mais fundamentais silenciadas, como a loucura; e pode, ao mesmo tempo, contestar os valores vigentes mostrando o não mostrável ou o não vivível). Experiência limite e experiência do fora constroem essa estética de fundo de *História da loucura*, e são temas marcantes da produção de Foucault no período arqueológico. Blanchot e Bataille são presenças constantes.

Através desses autores Foucault vincula-se também a uma outra tradição estética, a do trágico¹⁷⁰. O trágico e a tragédia são referências constantes e, no seu esquecimento, ocultamento e silenciamento a experiência clássica e moderna da loucura se produzem. Essa ênfase no trágico, bem como as incursões de Foucault sobre a temática atestam a influência nietzschiana, confirmada por comentadores e críticos, de Habermas (2000) a Machado (2005). O jovem Nietzsche é ainda um ponto de encontro entre Foucault e literatos e pensadores estéticos, como Bataille: o conceito batailliano de experiência ou de erotismo pode ser relacionado com a visão foucaultiana da loucura, bem como da crítica do sujeito constitutiva da arqueologia.

Além de todas as ressonâncias, podemos localizar na *História da loucura* uma estética da transgressão, da transgressão política, mas também da transgressão literária e artística. Essa referência heroica ou mítica aos artistas, filósofos e literatos loucos ou trágicos ajuda na própria composição da imagem do que significa resistir em *História da loucura*. Essa resistência se vincula também na reaproximação ou no transbordamento ou emergência de uma experiência fundamental reprimida e silenciada. Gutting (1994) fala dos heróis estéticos de Foucault, dos artistas transgressores cujos vultos pairam

¹⁷⁰ Uma das chaves para a compreensão do trágico nesse momento da obra de Foucault, talvez possa ser encontrado na leitura que Maurice Blanchot (2007) faz de Pascal como um pensador trágico. Também o jovem Nietzsche é uma influência visível nessa concepção. Fica para outra ocasião a discussão da noção de trágico em Michel Foucault.

sobre a *História da loucura*, e mostra também o gradual abandono dessa imagem, dessa estética da resistência como transgressão artística, em prol de uma concepção mais estritamente política e engajada com a realidade dos movimentos contestatários de seu tempo. Também Simons (1995) escreve sobre essa mudança em *Foucault and the political*, no capítulo “*Transgression and aesthetics*”.

Podemos dizer ainda que essa estética que permeia a *História da loucura* - agrupando em torno de si noções com a de *experiência trágica*, *Exterior*, *limite*, *linguagem esotérica*, *ausência de obra* - é o reduto da ontologia não explicitada que a estrutura, dessa fonte ontológica ou filosofia da experiência que está no cerne do livro. Foucault não aprofunda estes aspectos filosóficos, mas aprofunda-se nas imagens e linguagens da loucura, que preserva, no entanto, nesse “fora”, nesse “lugar sem lugar”, de onde falam as vozes transbordantes da loucura anterior à história.

Imaginário e loucura

Um substrato simbólico e imagético e as modalidades e colorações afetivas deste precedem uma consciência médica da loucura e persistem, insistem nessa mesma em sua elaboração. Considerando que há uma *estética do conhecimento* que impõe suas imagens num “antes” da elaboração de uma simbologia médico-psi oficial e legítima, ou de uma discursividade causal instauradora de um saber ou conhecimento da loucura propriamente dito. Esse substrato imagético repõe a experiência da loucura como anterior à fabricação das tipologias e conceitos que a categorizarão e controlarão, confiscando-a dessa experiência através de figuras historicamente específicas.

Já inteiramente pertencentes à Idade Clássica, as mudanças que este substrato simbólico e imagético sofre, resultam na atribuição e configuração social, cultural, simbólica, afetiva, de um estado psíquico mórbido ou de uma *doença* implica a construção de um *regime de imagens*, conceito que já aparecia no texto sobre Binswanger, de 1954 (Foucault, 2010b, p.98). Há, ainda, uma forma de visualizar as manifestações, aparições, sintomas da

doença mental e sua dinâmica, segundo Foucault, uma fenomenologia da doença em vários sentidos: um regime de visibilidade, um conjunto de modos de aparecer e dar-se a ver ou manifestar-se; a fenomenologia da imaginação e da agência/ação das imagens do louco: uma multiplicidade de qualidades que se relacionam imageticamente – a relação ou interação entre propriedades (por exemplo: frio-seco e melancolia, características e aspectos qualitativos dos “espíritos animais” que explicam a loucura). A construção imagética da loucura implica o louco, a doença, e, fundamentalmente um regime de manifestação que os coloque em jogo e em cena. No entanto, a imagética da loucura tornada fenomenologia da doença só aparece tardiamente, posteriormente às mudanças da Idade Clássica, como a consciência crítica em relação à loucura, e o grande internamento nos hospitais gerais. Trata-se aqui de cavar mais fundo, e rumar para o cerne do dinamismo fundamental do qual a Idade Clássica extrai sua configuração: o conflito entre uma consciência crítica e irônica, que leva a loucura ao discurso e uma domesticação, e, por outro lado, uma experiência trágica, ligada a um saber fascinante e proibido, a um onirismo cósmico que assombra os sonhos e circunda a razão do homem, ameaçando tragá-lo na noite dos tempos, povoada de figuras bestiais, fantásticas, que aparece, por exemplo, no universo de imagens da pintura de Bosch. É nesse segundo polo que reteremos nossa atenção, apenas um pequeno recorte do que pode vir a significar o estudo de uma construção imagética da desrazão.

A loucura, ao ser apropriada pela história, torna possível discutir as suas figuras de experiência possível. Segundo Pierre Macherey, a noção de experiência é o conceito que está no cerne de todo o pensamento de Foucault, pelo menos desde seu primeiro livro, *Doença mental e psicologia*, de 1954, obcecado por esse “pressuposto de uma experiência fundamental da loucura (...) – experiência essencial que escaparia aos limites de uma constituição histórica” (Macherey, 1985, p.59). Tratar-se-ia de uma manutenção da loucura em seu aspecto trágico, como também aparece em Nietzsche, enquanto repositória de um saber ou de uma verdade, demasiado grande, demasiado grave para o mundo. Estar-se-ia falando de uma loucura “antes da história”, ainda eu o confisco desta nas diversas experiências só seja possível e vivível

na história (Frayze-Pereira, 1985, p.126). A loucura seria mesmo uma condição de possibilidade do discurso histórico. E a história, por sua vez, seria interpretada por Foucault, nestes primeiros livros, como processo de ocultação da verdade, cuja inspiração é evidentemente heideggeriana (Macherey, 1985, p.70). Nesse sentido, Macherey afirma que haveria, em Foucault uma espécie de realismo da experiência, de verdade própria à experiência: “um realismo da loucura, como objeto, não de um saber, mas de uma experiência” (idem, p.59). É através desse realismo que a há um lugar, ou um não-lugar, a partir do qual a loucura, “em sua verdade essencial e intemporal, rasga a história com seus relâmpagos” (idem, p.70). O que temos, nesse momento da obra foucaultiana, é um mito tão primordial, que não pode ser objeto de exame, não dependendo de nenhuma condição:

Mito este da loucura essencial, persistindo em sua natureza originária, aquém dos sistemas institucionais e discursivos que lhe alteram a verdade primeira, ou a ‘confiscam’ (Macherey, 1985, p.66).

Segundo Macherey, este conceito de experiência seria essencial para Foucault, a partir dos anos 1960, na constituição do projeto de uma genealogia das formas de experiência humana (idem, p.59). É ele que permite o giro de Foucault para os aspectos prévios que conformam a possibilidade para a emergência da loucura como doença mental, aspectos prévios nos quais localizaríamos a construção imagética, desde a arte, a literatura e outros processos vinculados ao imaginário e sua expressão, cujos traços devem ser esboçados aqui.

A loucura pode ser trazida à experiência a partir de figuras históricas específicas. Trata-se, então, de fazer uma arqueologia das figuras específicas, a partir das quais por longa sedimentação e cristalização se pode formar uma experiência moderna da loucura no quadro de uma psicopatologia, no quadro da medicina – isto é, a loucura enquanto doença mental. Essa - aponta Foucault - não é somente uma ruptura, ou um avanço da psiquiatria capaz de reconhecer, então, os aspectos orgânicos, naturais, psíquicos, mentais da loucura enquanto doença. A ordem causal poderia ser invertida: é de uma forma específica de experiência e vivência social da loucura que este saber sobre a doença mental e o desvio pôde nascer – a partir do internamento, da

reclusão, da exclusão dos loucos em espaços fechados, circunscritos, distanciados do restante da sociedade – exclusão e asilo cuja história Foucault traça à experiência medieval da lepra e os espaços que constitui (2005a, p.5). Ora, a experiência moderna da loucura é constituída em grande parte por aquela que a precede e, ainda assim, nela persiste: a experiência da loucura na Idade Clássica, verdadeiro cerne e recorte que Foucault realiza em sua *História da loucura*.

As figuras que a loucura, progressivamente, adquire na Idade Clássica são fruto de conflituosos embates de duas formas de experiência, com o predomínio de um delas, ainda que um predomínio fragmentário e não absoluto. Estas duas formas de experiência são: a experiência trágica e a consciência crítica¹⁷¹. As duas possuem histórias próprias, relacionando-se mutuamente e, por vezes constituindo-se uma através ou complementarmente à outra. No entanto, Foucault observa que a experiência trágica, ainda vinculada a diversas das coordenadas do imaginário medieval, cede lugar, aos poucos e não sem irrupções, à crítica, que anuncia, prefigura a experiência moderna, médica, jurídica, psiquiátrica. A visão trágica da loucura é predominante no fim da Idade Média, bem como ao longo da Renascença até o século XV (Foucault, 2005a, p.26). Definamos então, seguindo o autor, estas duas formas de experiência, visando uma aproximação ao seu conteúdo imagético – através desta aproximação, realizamos os primeiros passos no sentido de escavar nessa cultura visual da exclusão, encontrando os elementos do olhar, do visual, que ela mobiliza, antes mesmo de os hospitais e os saberes psiquiátricos mobilizarem o visível para perscrutar corpos e almas.

Realizar uma arqueologia do olhar leva a sondar os elementos imaginários que compõe a experiência da loucura na história, considerando que essa experiência é sempre fragmentária e que sempre podemos encontrar nela irrupções anacrônicas que nos apontam para passados silenciados: a experiência crítica da loucura, na Idade Clássica, longe de ser unitária e completamente purificada, é marcada também por irrupções imprevistas

¹⁷¹ “A partir daí, pode-se começar a perceber uma diferença que Foucault vai estabelecer entre o que chama de ‘experiência trágica’ da loucura e ‘consciência crítica’ da loucura” (Frayze-Pereira, 1985, p.130).

dessas imagens obscuras e oníricas que marcam a experiência trágica. Estas duas formas de experiência compõem para Foucault, um esquema:

Tal pode ser, apressadamente reconstituído, o esquema da oposição entre uma experiência cósmica da loucura na proximidade dessas formas fascinantes, e uma experiência crítica dessa mesma loucura, na distância intransponível da ironia. Sem dúvida, em sua vida real, esta oposição não foi assim tão nítida, nem tão visível. Durante muito tempo, os fios da trama se entrecruzaram, com constantes intercâmbios (Foucault, 2005a, p.26).

A experiência trágica vincula a loucura a uma dimensão cósmica, a “grandes ameaças de invasão que assombravam a imaginação dos pintores”, como Bosch (idem, p.25). Trata-se de todo um universo imaginário e onírico, no qual diversas figuras e símbolos são mobilizados, na relação fundamental com um saber obscuro e hermético. Tal concepção difere radicalmente da sátira moral, da integração do louco no universo moral, como imagem da crítica dos defeitos e vícios humanos que representa, segundo a consciência crítica, a partir do século XV (idem, 2005a, p.25). O mundo dessa consciência crítica é calmo e facilmente dominado e depurado de suas dimensões trágicas – é o mundo de Erasmo, para quem a loucura é *do* e se insinua *no* homem, definindo-se como um sutil relacionamento (moral) desse consigo mesmo, pois “a loucura só existe em cada homem” – “de fato, há apenas loucuras, formas humanas de loucura” (idem, p.24). É a partir da consciência crítica que a loucura passa a ser apropriada pelo âmbito do discurso e da fala, uma forma humanista de arrancá-la do silêncio povoado de suas imagens, que predominaram até o século XV. O sujeito da consciência crítica é aquele que observa a loucura de uma distância suficiente para estar fora de perigo (Frayze-Pereira, 1985, p.130); é Descartes que, mesmo colocando tudo em suspensão, a partir de sua dúvida metódica, chegando posteriormente à certeza e clareza do *cogito ergo sum*, afirma, mesmo no mais elevado grau de dúvida que, se *eu* que penso, exatamente, não posso ser louco. É a consciência crítica que torna a loucura uma extravagância, algo digno de riso.

Entretanto, se, ao longo da história, a hegemonia coube “a um dos elementos do sistema: àquele que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem, uma experiência na qual o homem era confrontado com sua verdade moral” (Foucault, 2005a, p.28), cabe, para fins arqueológicos, voltar a

essa “experiência trágica que subsiste nas noites do pensamento e dos sonhos” (idem, p.28). Experiência que não encontrou destruição natural, mas um devir histórico de ocultamento, abafamento, mascaramento, que se manteve discretamente em vigília, no âmbito mesmo de um substrato imaginário que faz com que a experiência da loucura aponte para além da história. Como, então, restituir essa experiência trágica? Como fazê-la surgir nessa vigília, como apresentar as imagens que a compõem?

Talvez a pintura de Bosch possa nos levar a reconstruir algumas das referências da paisagem imaginária dessa loucura trágica, antes de sua apropriação ou confisco discursivo, moral e crítico. Trata-se de uma das obras discutidas por Foucault na *História da loucura, a Nau dos loucos*:

Um objeto novo acaba de fazer seu aparecimento na paisagem imaginária da Renascença; e nela, logo ocupará lugar privilegiado: é a Nau dos Loucos, estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e os canais flamengos (...). Bosch, evidentemente, pertence a essa onda onírica (Foucault, 2005a, p.9).

A temática de uma embarcação dos insensatos se enraíza em “uma longa dinastia de imagens” através da qual “a face da loucura assombrou a imaginação ocidental” (idem, p.15). Conforme Frayze-Pereira, “Tematizando a elaboração simbólica da época, Foucault apreende essa Nau em diferentes planos: nos ritos populares, na pintura e nos discursos” (Frayze-Pereira, 1985, p.129). É a partir da imagem da embarcação que a loucura, no final do século XV, vem substituir o tema da morte e do fim dos tempos que fora predominante no período medieval. A loucura assume, não sem interferências dessa presença da morte, o domínio imaginário do medo, relacionando-se diretamente com esse simbolismo medieval da morte e do fim do mundo. Conforme Foucault, a loucura passa a ser vista como o “já-aí da morte”, pois através dela se pressente que “a cabeça, que virará crânio, já está vazia” (idem, p.16). A temática de uma embarcação dos insensatos, no entanto, não se restringe a uma anunciação de que a morte já está no mundo, que ela se insinua constantemente nele. Não, tal visão possui muitos outros atributos e relações, como a figura da passagem, a relação fundamental da loucura com a água, a situação social e simbólica liminar do louco, entre outros. Ela sintetiza atitudes e simbolismos de banimento, exclusão, expulsão e errância numa

relação com a loucura que vem se gestando desde a Idade Média, e que se consolidará na Renascença.

A *Nau dos loucos* de Bosch (Figura 1), como as outras embarcações que compõe a cultura visual em que navega, é cheia de rostos dramáticos, perdidos, furiosos, e “aos poucos mergulha na noite do mundo, entre paisagens que falam da estranha alquimia dos saberes, das surdas ameaças da bestialidade e do fim dos tempos” (Foucault, 2005, p.27). Na embarcação, os mais diversos planos de ação se desenrolam e diversos simbolismos se fazem ver, como a água, as ânforas, a árvore, entre outros. Apesar desses elementos aparentemente inconciliáveis, bem como o caráter onírico da cena, é possível afirmar que a iniciativa de Bosch não é algo isolado no campo plástico ou literário, e nem mesmo no campo social. Antes de realizar uma aproximação a esses símbolos e às características propriamente imagéticas, é interessante salientar a existência efetiva da embarcação de loucos no repertório das práticas sociais vinculadas a essa experiência da loucura que antecede a Idade Clássica e a consciência crítica em relação à loucura que a conforma.

Segundo Foucault, “eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra” (2005a, p.9). Também a imagem dessa relação do louco como exterior, ainda que aprisionado a esse fora (da cidade, da terra-firme, etc), como viajante era presente na cultura europeia da época:

Os loucos tinham, então, uma existência errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confinados a grupos de mercadores e peregrinos (idem, p.9).

Foucault nos restitui todo um quadro social no qual a forma de afastar os loucos era fazendo-os errantes, entregando-os a barqueiros, para que fizessem trajetos por vezes indeterminados: “frequentemente as cidades da Europa viam essas naus de loucos atracar em seus portos” (idem, p.9). No entanto, se as naus possuíam uma função social prática específica e por vezes eficaz, a de manter afastados os loucos das cidades – confiando-os a marinheiros para evitar que ficassem vagando indefinidamente entre os muros da cidade -, tal função possuía também uma enorme carga simbólica:

E é possível que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca de razão (idem, p.10).

A partir desse simbolismo e dos ritos e signos a ele associados, os loucos partiam numa espécie de exílio ritual, banidos das cidades, sendo lançados à sua própria e desmedida liberdade: “É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas” (idem, p.12). Trata-se, de fato, de torná-lo prisioneiro, mas não no interior dos muros da cidade (ainda que existissem alguns estabelecimentos capazes de lhes impor asilo, como hospitais, e a “torre dos loucos”); através das naus, do embarque em uma viagem incerta, o louco se torna prisioneiro de sua própria partida (idem, 2005a, p.12). Ele é mandado para o exterior da comunidade, “é colocado no interior do exterior (...), postura altamente simbólica” (Foucault, 2005a, p.12). O louco é jogado no mundo mais amplo do que a cidade e sua restrição de horizontes, passa a ser esse habitante liminar de um exterior tornado distante da reta e piedosa vida cidadina. É para um outro mundo que parte o louco e em outro mundo que chega, ao desembarcar. Assim, a errância, a “navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta” (idem, 2005a, p.12). Está jogado ao destino incerto das águas e seus atributos ambíguos. Passageiro por excelência, o louco não pode nunca desembarcar num lugar que a ele pertença, é ele mesmo que pertence ao caminho a que foi jogado.

Como afirmamos, há uma espécie de horizonte cultural no qual se inscreve a pintura de Bosch. Toda uma série de imagens textuais e visuais circula nesse horizonte.



Ilustração de Teil von Titelblatt para o livro de Sebastian Brant, *Narrenschiff* (1497).

Diversas naus navegam no imaginário do século XV e XVI. Composições literárias as abordam e descrevem, acompanhadas de gravuras que as consolidam, como as que ilustram os livros de Jacob Van Oestvoren, Symphorien Champier, Bade e Brant¹⁷², que recebe um lugar de destaque no texto de Foucault (idem, 2005a, p.9). Uma literatura e uma imagética, que se inscreve ao lado da prática social de embarcar os loucos em viagens, e que desenvolve “ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação *liminar* do louco no horizonte das preocupações do homem medieval” (idem, 2005a, p.12). Assim, esses três elementos (texto, imagem, prática) parecem ser de extrema coerência na experiência do insensato (idem, p.17). Foucault afirma que as formas plásticas e literárias desta remetem uma à outra: “pintura e texto remetem eternamente um a outro, aqui, comentário, e lá ilustração” (idem, p.17). Chegou-se mesmo a pensar que “o quadro de Bosch fazia parte e toda uma série de pinturas ilustrando os principais cantos do poema de Brant” (idem, p.17).

O que todas estas apresentações das embarcações dos insensatos possuem em comum, além da ideia da travessia, da dimensão da viagem e da passagem é a predominância da água em sua constituição. Foucault afirma, seja na *História da loucura*, seja em um texto posterior, de 1963, “A água e a loucura”, que, no imaginário ocidental, a loucura tem uma ligação fundamental

¹⁷² Ver Figura 2.

com a água. Pois a loucura é o próprio “exterior líquido e jorrante da rochosa razão” (Foucault, 2010b, p.205). Segundo o autor,

A desrazão, ela, foi aquática, desde o fundo dos tempos e até uma data bastante próxima. E, mais precisamente, oceânica: espaço infinito, incerto; figuras moventes, logo apagadas, não deixam atrás delas senão uma delgada espuma; tempestades ou tempo monótono; estradas sem caminho (idem, 2010b, p.205).

É da liquidez “essencial da loucura nas nossas velhas paisagens imaginárias” que extraímos, ao longo da história, temas chave em relação ao delírio ou a possessão: a embriaguez, os vapores (condensações de um corpo muito quente e uma alma abrasadora), a melancolia (água negra, fúnebre, espelho de lágrimas), a demência furiosa do paroxismo sexual e sua efusão (2010b, p.205). Foucault, na *História da loucura*, vai ainda mais longe, extraindo não só mais dessas figuras, apresentando-as, mesmo na Idade Clássica, como ainda amarradas a esse simbolismo alquímico, Elemental, imemorial. Não somente os espíritos animais, que habitam o cérebro e agem sobre ele - tema este da bestialidade e da relação com a animalidade, que também aparece nas pinturas da experiência trágica da loucura, como Grünewald (Figura 4) ou Bouts (Figura 3) -, como também uma série de atributos aquáticos, terrestres, inflamados que definem os tipos psíquicos, bem como lançam as bases arqueológicas da constituição de uma possível e posterior psicopatologia. Em todo caso, essa relação da loucura com os elementos do cosmos é mais visível, na obra de Foucault – ao menos com maior ênfase -, na relação com a água e seus atributos e poderes. Estes são, por sua vez, valores ambíguos, que oferecem cumplicidade à loucura, associação, bem como a sua possibilidade de cura, por exemplo, com a hidroterapia do século XVII. Como remédio, *phármakon*, a água, tão elementar (o que nos aponta para essa dimensão originária da loucura), e possui atributos e efeitos intercambiáveis e reversíveis. Sendo motivo da perda ou da cura, a injunção água e loucura acompanha toda a literatura e a pintura sobre a nau dos loucos.

Ora, o que é a imagem da nau dos loucos senão essa associação, essa mesma injunção transposta para o plano da imagem? Na pintura de Bosch vemos a água realizando uma série de funções, ela conduz o barco, é sua

estrada, é dela que algumas das figuras retiram objetos ou estão mergulhados (e note-se o simbolismo, considerando a associação água-loucura, de estar mergulhado). São ânforas cheias com água que parecem estar nas mãos da figura encapuzada que parece estar cuidando da personagem na extrema esquerdo do quadro. Um universo no qual a água tem uma função central se mostra. Pois a água, elemento cósmico, aponta para essa loucura escondida nos confins do mundo, a espreita em seus elementos, não somente uma loucura humana (como quer a consciência crítica), mas uma verdadeira experiência cósmica e trágica da loucura. É esse parentesco imaginário que salienta Foucault ao aproximar as diferentes imagens, textuais e visuais, da embarcação: “a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu” (Foucault, 2005a, p.12). Para Foucault, a navegação dos loucos se liga, “na imaginação ocidental, a motivos imemoriais” (idem, 2005a, p.13). Estes sofrem uma súbita formulação, ao longo do século XV, na literatura e na iconografia (idem, p.13). Pergunta-se então o autor:

Por que vemos de repente surgir a silhueta da Nau dos loucos e sua tripulação insana a invadir as paisagens mais familiares? Por que, da velha aliança entre água e loucura, nasceu um dia essa barca? (idem, p.13).

Para operar essa aproximação, o autor recorre principalmente à literatura. Nesta, ele encontra formulações diversificadas: como a da inquietude incessante do mar, planície misteriosa onde se escondem estranhos saberes, onde devem ser arremessados os loucos, em *Tristão e Isolda*. A ideia dos místicos do século XV, para os quais o tema foi transposto: trata-se da alma-barca, que navega no oceano infinito dos desejos, das preocupações e da ignorância – alma que pode também, como os loucos que navegarão na nau, tornar-se prisioneira da passagem, da grande loucura do mar, se não souber lançar âncoras sólidas e não souber içar as velas espirituais para que o sopro de Deus a leve ao porto (idem, p.13). Já no século XVI, De Lancre vê no mar a origem de uma vocação demoníaca dos povos. Na era clássica, por sua vez,

explica-se de bom grado a melancolia inglesa pela influência do clima marinho: o frio, a umidade, a instabilidade do tempo, todas essas gotículas de água penetram os canais e as fibras do corpo humano e lhe fazem perder a firmeza, predis põe à loucura (Foucault, 2005a, p.13)

Outros textos, meio “antropológicos, meio cosmológicos”, fazem da loucura a manifestação, no homem, de um “elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas...” (idem, 2005a, p.13). Todos estes casos da relação entre água e loucura reforçam, por outro lado, seu contrário na imaginação ocidental: a pertença da razão à terra firme: ilha, continente, que confere à água somente sua areia (Foucault, 2010b, p.205).

Apesar dessa proximidade e coerência que aparece entre o domínio plástico e o literário em relação à loucura, apesar desse universo comum, desse horizonte comum da experiência da loucura, Foucault aponta o distanciamento gradual, operante já na Renascença entre texto e imagem, devido à ruína do simbolismo gótico. Entre verbo e imagem, “aquilo que é figurado pela linguagem e aquilo que é dito pela plástica, a bela unidade começa a se desfazer” (2005a, p.17). Essa dissociação gradual relaciona-se imediatamente à ascensão da loucura ao horizonte da Renascença. O mundo gótico, cuja rede de significações tão estreita operava na quase imediata relação entre textual e visual, começa a se embaralhar. Surgem então novas figuras, cujo sentido só se deixa apreender sob a marca do insano. Talvez seja essa dissociação entre imagem e texto o que estará no fundo da distinção entre experiência trágica (pertencente à imagem) e consciência crítica (pertencente ao discurso). Trata-se de um esvaziamento das formas góticas que subsistem. Elas se tornam silenciosas, “deixam de falar, lembrar e ensinar” (2005a, p.18). A imagem, “liberada da sabedoria e da lição”, liberada do sentido imediato que veiculava na Idade Média, “começa a gravitar ao redor de sua própria loucura” (2005a, p.18). Como mostram as imagens de Bosch, Brueghel, Grünewald e Bouts, a figura passa a falar por si mesma: está livre para o onirismo, carregada de uma abundância de significações, de índices, de atributos (e não é por acaso, se considerarmos Gombrich (2007) e Alpers (1999), que essa sobrecarga é apontada por Foucault nos pintores do norte, entre os quais, a partir da valorização do detalhe como aproximação do olho fiel ao real, a imagem é mais estritamente visual, descritiva). Aqui, no entanto, a sobrecarga é mais ligada ao onírico que ao olho fiel. Tratar-se-ia, sim, de uma descrição fiel – mas ao onírico. Há, segundo Foucault, uma “conversão

fundamental do mundo das imagens”, no qual o sentido multiplicado é liberado do ordenamento das formas (2005a, p.19). A imagem apresenta então sua face enigmática, face da loucura humana, face que causa fascínio, como os *grylle* mencionados por Foucault, figuras simbólicas que assumem facilmente silhuetas do pesadelo. As imagens, libertas, agora anunciam uma outra liberdade, trágica, por sua vez, a dos sonhos e da loucura humana. Sonhos nos quais aparecem os animais macabros, impossíveis, bestas libertas que ameaçam a humanidade daquele que sonha, como vemos em Bouts e Lochner (idem, p.20) – a própria animalidade que escapa da fábula e da ilustração moral para adquirir uma realidade fantástica que lhe é própria:

é o animal, agora, que vai espreitar o homem, apoderar-se dele e revelar-lhe sua própria verdade. Os animais impossíveis, frutos de uma imaginação enlouquecida, tornaram-se a natureza secreta do homem (idem, p.20).

O que vemos nas pinturas que aborda Foucault é essa experiência trágica e desesperadora da loucura que a Renascença foi depositária, a partir de uma liberação das imagens do simbolismo gótico e da relação de reflexo ou ligação entre imagem e texto, entre imagem e sentido imediato. Agora, nessa experiência as imagens ganham uma vida própria, são cercadas de silêncio e obscuridade. O “silêncio das imagens” de “Bosch, Brueghel, Bouts, Dürer”, que encaram o abismo da loucura com a gravidade que o homem medieval encarava a morte. Para estes pintores, como para toda a cultura em que predominou a experiência trágica da desrazão “é no espaço da pura visão que a loucura desenvolve seus poderes” (Foucault, 2005a, p.27). Poderes dentre os quais está o de revelação daquilo que este abismo esconde, uma força primitiva de revelação nos fantasmas e ameaças do sonho. A revelação da imagem da loucura é de que

o onírico é real, de que a delgada superfície da ilusão se abre sobre uma profundidade irrecusável, e que o brilho instantâneo da imagem deixa o mundo às voltas com figuras inquietantes que se eternizam em suas noites; e revelação inversa, mas igualmente dolorosa de que toda a realidade do mundo será absorvida um dia na Imagem fantástica, nesse momento mediano do ser e do nada que é o delírio da destruição pura... (idem, p.27)

Ora, percebemos claramente a diferente matização que a experiência trágica traz da loucura, bem como sua diferença àquela da modernidade,

herdeira predominantemente daquela da Idade Clássica, a consciência crítica, que rebate a loucura na claridade do discurso, tornando-a, como em Erasmo, mera sátira humanista dos fúteis vícios humanos, ou exaltação de suas virtudes morais. Não mais uma loucura que provém dos abismos do mundo, dos limites do real, da imaginação onírica abandonada a seus próprios dinamismos reveladores; não, a consciência crítica inaugura loucura no coração do homem individual, na imagem que tem de si mesmo no reflexo enganoso do espelho de suas paixões, a desorganizar seu bom senso e sua conduta. Loucura desarmada do poder medieval que a ligava a um medo fundamental da morte e que, frente a essa morte, poderia revelar as mais profundas verdades. A loucura, fantasmagórica, ameaçadora, animalizada, grave e desenfreada, que aparecia nos *Cavaleiros do Apocalipse* de Dürer (Figura 5), é agora medíocre, apaziguada frente ao riso do sábio humanista:

Mesmo que seja mais sábia que toda ciência, terá de inclinar-se diante da sabedoria para quem ela é loucura. Ela pode *ter* a última palavra, mas não é nunca a última palavra da verdade e do mundo; o discurso com o qual se justifica resulta apenas de uma *consciência crítica do homem* (Foucault, 2005a, p.28).

*

Aqui interrompemos o que pode vir a ser uma aproximação a um extenso tema de pesquisa na obra de Foucault, por vezes invisibilizado. Consideramos este texto uma primeira incursão, uma espécie de rascunho sumário, uma espécie de esboço que levanta alguns elementos para o estudo do visível e do visual na obra de Foucault, bem como para a pesquisa de uma construção de uma imagem do louco e da loucura, para uma cultura visual que acompanha o desenvolvimento e os desdobramentos da experiência da loucura, em suas capturas pela história. Se tratamos aqui, partindo de uma reflexão inicial sobre a importância e centralidade obscurecida da imagem na obra de Foucault, principalmente em seus primeiros livros, e nos restringimos a levantar apenas alguns dos elementos que constituem uma das figuras da experiência da loucura anteriores e constitutivas daquela da Idade Clássica, a experiência trágica, consideramos que o trabalho foi apenas iniciado. Não somente a galeria de pintores que Foucault mobiliza, em *História da loucura*, como também uma série de outros tipos de imagens médicas, científicas,

antropológicas e literárias, clama por visibilidade. Somente a partir da análise dessas imagens é que será possível, através dessa proposta de uma arqueologia do olhar e de uma cultura visual, perceber os diferentes agenciamentos que configuraram a imagem do louco, culminando na ideia de doença mental e patologia. Fica em aberto a tarefa de acompanhar a ação dessas imagens formuladas pelos novos saberes, possíveis a partir da Idade Clássica, como a psiquiatria, sobre o corpo dos indivíduos, permitindo identificá-los como anormais, loucos, perigosos ou criminosos¹⁷³. Um cultura visual da exclusão ruma diretamente a uma história da inscrição social de nossos preconceitos sobre os corpos dos marginalizados, dos excluídos – e nos fala de uma relação particular que nossa cultura e nossa história engendrou, ou que nós engendramos através dela, com aquilo que é outro de nós mesmos. Se quisermos seguir a proposta foucaultiana de uma arqueologia, todo um trabalho em arquivo resta a ser feito, nos manuais de psiquiatria e suas ilustrações, nas imagens que circulavam entre os médicos, as gravuras que articulavam práticas de olhar e identificar na produção de um saber sobre a vida e sobre o homem. Não somente a arte, que lança as figuras fundamentais de uma experiência trágica da loucura, mas a própria ciência, que lança mão de toda uma visualidade que se vincula, ao fim e ao cabo, a práticas de poder e exclusão daquilo que difere, que escapa à sedimentação de uma ordem social.

Afinal, como afirma Foucault, no texto “A loucura só existe em uma sociedade” (2010b), a loucura não pode ser alcançada em um estado selvagem – ela tem existência histórica somente segundo os padrões sociais que a configuram e confiscam – “ela não existe fora das normas da sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou a capturam” (2010b, p.163). Aí, uma dimensão estética parece fundamental na relação que estabelecemos com o Outro, na forma como o excluímos e como essa exclusão passa mesmo por valores e normas de sensibilidade que pressupõe também a mobilização de imagens, de sinais, de formas de ver e olhar para essa alteridade. O trabalho, apenas iniciado aqui, deveria poder voltar a incidir sobre essas normas de sensibilidade, essas dimensões visuais e imagéticas

¹⁷³ Cf. TESTA, Federico. As relações entre fotografia e poder na construção visual do desviante: elementos para uma cultura visual da exclusão (no prelo).

que atravessam a cultura e mediam as relações sociais, as estigmatizações, os internamentos, os diagnósticos.

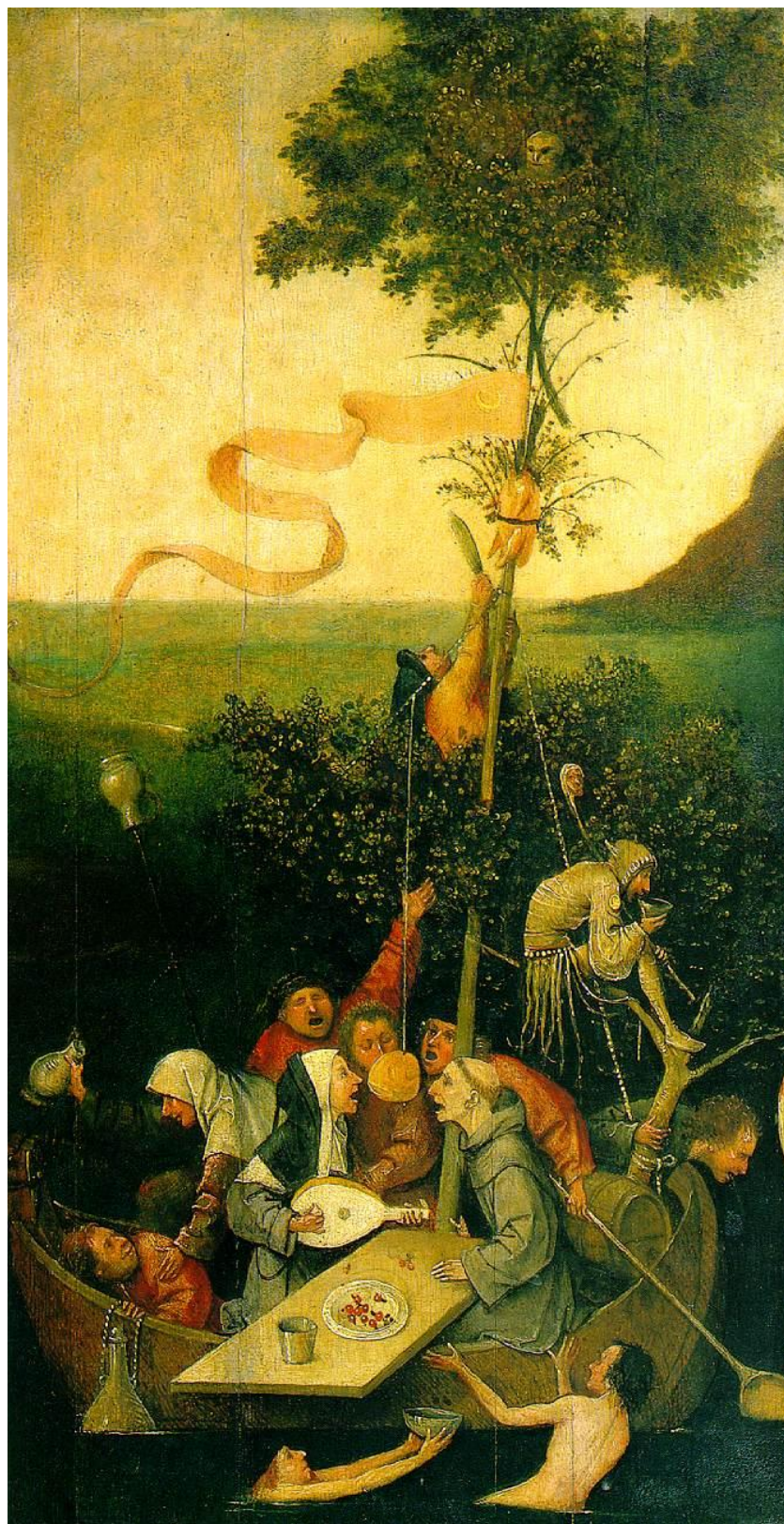


Figura 1. Hieronymus Bosch. Navio dos Loucos. Óleo sobre madeira. 58 cm x 33 cm. Museu do Louvre, Paris.

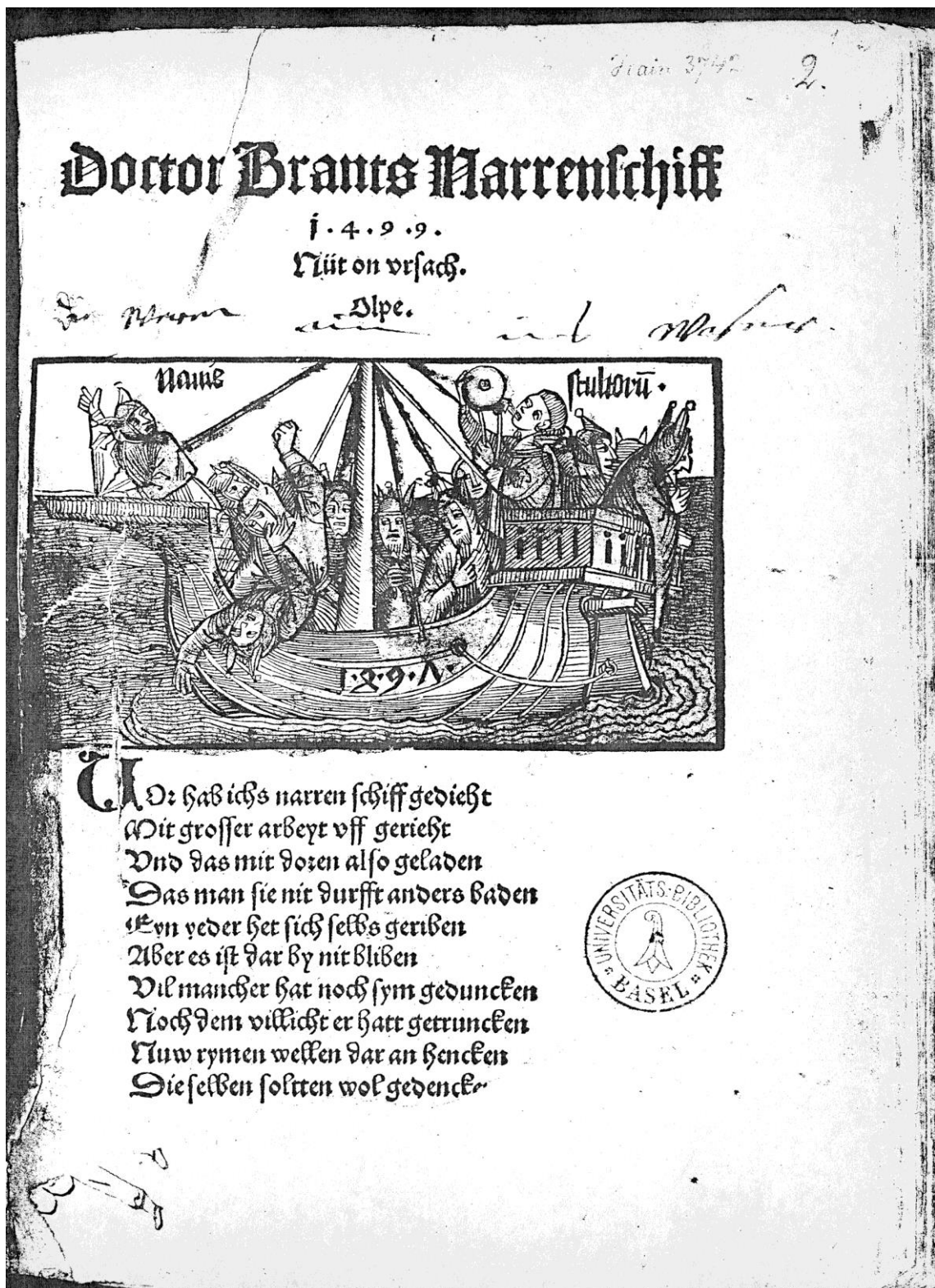


Figura 2. Frontispício do livro *Narrenschiff*, de Brant. Xilogravura. Biblioteca da Universidade de Basel.



Figura 3. Thierry Bouts. I dannati dell'Inferno, 1450. Olio su tavola di quercia, 115 x 69,5 cm, Lilla, Musée des Beaux-Arts.



Figura 4. Matthias Grünewald. A tentação de Santo Antônio. 1515. Museu de Unterlinden, Colmar.



Figura 5. Albrecht Dürer. Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, 1498. Xilogravura, 39 cm x 28 cm.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ALVES, Caleb Faria. *A agência de Gell na antropologia da arte*. In: Horizontes antropológicos. Porto Alegre, Vol. 14, n. 29 (jan./jun. 2008), p. 315-338.

AMIN, Raquel. *O "Mês das Crianças e dos Loucos": reconstituição da exposição paulista de 1933*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes – Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2009.

AMIN, Raquel e REILY, Lucia. "O Clube dos Artistas Modernos: um celeiro de encontros insólitos". In: 20º Encontro Nacional da ANPAP: Subjetividades, Utopias e Fabulações, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do Encontro Nacional da ANPAP* (Online). Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/raquel_carneiro_amin.pdf

_____. "Estudo documental do "Mês das Crianças e dos Loucos" em São Paulo 1933. In: XXV Simpósio Nacional de História: História e Ética, 2009, Fortaleza. História e Ética: Simpósios Temáticos e Resumos. Fortaleza: Editora, 2009. v. 1. p. 350-350.

ARAÚJO, Hermes Reis de (Org.). *Tecnociência e cultura: ensaios sobre o tempo presente*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998,

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BASAGLIA, Franco e ONGARO, Franca Basaglia. *La maggioranza deviante: L'ideologia del controllo sociale totale*. Torino: Einaudi, 1978.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1979.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

_____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità técnica*. Torino:Giulio Einaudi, 1966.

_____. *Magia e arte, técnica e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *L'espce littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência-limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BINSWANGER, Ludwig. *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRETON, André. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1985.

_____. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 2013.

BRITES, Blanca e FONSECA, Tania (Org.). *Eu sou você*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARDINAL, Roger. *Outsider arte*. London: Studio Vista, 1972.

CHAVES, Ernani. *Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COLES, Alex (Ed.). *Site-specificity: the ethnographic turn*. De-, dis-, ex-, vol. 4. London: Black Dog, 2000.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1965.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

_____. Pensamento nômade. In: MARTON, Scarlett (Org). *Nietzsche hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Rio de Janeiro: 34, 1996.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade / Jacques Derrida [Entrevistado]; Anne Dufourmantelle*. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2000.

DI MARCO, Chiara. *Georges Bataille: etica dell'incompiutezza*. Milano: Mimesis, 2005.

DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995/2010.

DROIT, Roger-Pol. *Michel Foucault, Entrevistas*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DUBUFFET, Jean. *Asfissiante cultura*. Milano: Abscondita, 2006.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault (1926-1984)*. Paris: Flammarion, 1989.

_____. *Michel Foucault, 1926-1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FABRIS, Annateresa. "Cosmogonias outras". In: ZANINI, Walter (curador Geral), *Arte incomum*, XVI Bienal de São Paulo, Fundação Bienal São Paulo, Catálogo Outubro/Dezembro, Volume III. São Paulo: Funarte, 1981. p. 19-25. Disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/name485f14/21>

_____. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. In: Cadernos de campo n. 13: 155-161. São Paulo: USP, FFLCH, 2005.

FER, Brioni, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FERRAZ, Maria. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. [Org. Roberto Machado]. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1984.

_____. *História da sexualidade, 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1985a.

_____. *História da sexualidade, 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985b.

_____. *História da sexualidade, 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Dits et écrits I: 1954-1975*. Paris: Quarto Gallimard, 2001.

_____. *Dits et écrits II: 1976-1988*. Paris: Quarto Gallimard, 2001.

_____. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Série Ditos & escritos, v.4.

_____. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2005a.

_____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005b. Série Ditos & escritos, v.2.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. Série Ditos & escritos, v.3.

_____. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. Série Ditos & escritos, v.5.

_____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b. Série Ditos & escritos, v.1.

FONSECA, Tania e BRITES, Blanca (org.). *Eu sou você*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". In: *Arte & ensaios: revista do programa de pós-graduação em artes visuais*, EBA – UFRGS – Ano XII; nº 12, 2005.

FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

_____. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed.34, 2006.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.

GELL, Alfred. "A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas". In: *Arte & ensaios: revista do programa de pós-graduação em artes visuais*, EBA – UFRGS – Ano VII; nº 8, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOFFMAN, Erving. *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. New York: Anchor Books, 1961.

GOLDMAN, Márico. *Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia*. In: Cadernos de campo n. 13: 149-153. São Paulo: USP, FFLCH, 2005.

GOMBRICH, Ernst. *The story of art*. London: Phaidon, 2007.

GREENBERG, Clement. "Pintura Modernista" (1960). In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GREGGIO, Luzia (curadora). *Flávio de Carvalho: a revolução modernista no Brasil*. Ministério da Cultura e Banco do Brasil [Catálogo], s/d.

GROS, Frédéric. *Foucault y la locura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

_____. *Marcher, une philosophie*. Paris: Flammarion, 2011.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUYAU, Jean-Maire. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins, 2009.

HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. New York/Oxon: Routledge, 2011.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LATOURE, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. São Paulo: EDUSC, 2002.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAYTON, Robert. *A antropologia da arte*. Edições 70, 2001.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEROY-TERQUEM, Mélanie (Org.). *Le surréalisme*. Anthologie. Paris : Flammarion, 2006.

LEVY, Tatiana. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Elizabeth. Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade. In: Interface (Botucatu), Botucatu, v.10, n.20, dez.2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832006000200004&lng=pt&nrm=iso>.

LIMA, Elizabeth; PELBART, Peter Pál. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. In: Hist. cienc. saude-Manguinhos, Rio de Janeiro, v.14, n.3, set.2007. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702007000300003&lng=pt&nrm=iso.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.47, n.1, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012004000100004&lng=en&nrm=iso>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural: 1984.

MUCHAIL, Salma Tannus. *Foucault, simplesmente: textos reunidos*. São Paulo: Loyola, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

OKSALA, Johanna. *Como ler Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

OOMS, Saskia. "Arnulf Rainer et sa collection d'Art brut. In: *Edit revue, Madness / La folie*, nº 2, 2005. Disponível em: <http://www.edit-revue.com/>

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da USP, 1996.

PELBART, Peter. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

_____. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi, 2000.

_____. *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

RAJCHMAN, John. *Foucault: a liberdade da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

RIBEIRO, Renato Janine (org.). *Recordar Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROGNON, Frédéric. *Os primitivos, nossos contemporâneos*. Campinas: Papyrus, 1991.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SANTOS, Nádía Weber dos. *Histórias de sensibilidades: espaços e narrativas da loucura em três tempos (Brasil, 1905/1920/1937)*. Tese de doutorado em História, Programa de pós-graduação em História, Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações, I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHNEIDER, Arnd e WRIGHT, Christopher. *Contemporary art and anthropology*. New York / Oxford: Berg, 2006.

SILVA, Thomas Josué. *Caminhos da expressão: criação, loucura e transcendências: atelier de expressão de Novo Hamburgo - RS, 1990-1994*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica de Arte). Porto Alegre: PPGAVI/UFRGS, 1997.

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

SIMONS, Jon. *Foucault and the political*. London / New York: Routledge, 1995.

TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad, 2005.

TESTA, Federico. *Modos de ser da arte e modos de temporar: estudo etnográfico na oficina de criatividade de um hospital psiquiátrico*. Trabalho de conclusão de curso em Antropologia Social (Ciências Sociais). Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/18332>

_____. “A arte do ponto de vista sociológico: a estética e a sociologia menor de Jean-Marie Guyau”. In: *Cultura e fé*, ano 34, nº 132. Porto Alegre: IDC, 2011.

_____. “Nietzsche e Deleuze: política, interpretação e maquinação”. *Anais da VIII Semana Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS*. Porto Alegre: PUCRS, 2011. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/semanadefilosofia/VIII/1.27.pdf>.

_____. *Filosofia e desrazão: poder, resistência e estética na História da loucura* de Michel Foucault. Dissertação de mestrado em Filosofia. Programa de pós-graduação em Filosofia da PUCRS. Porto Alegre: PPGFil/PUCRS, 2012.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: Os bastidores, tramas e intrigas de um mercado*. São Paulo: Agir, 2010.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

_____. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIANA, Nildo. *A esfera artística: Marx, Weber, Bourdieu e a sociologia da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

WARBURG, Aby. *Il rituale del serpente*. Milano: Adelphi, 1998.

_____. *El Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp. 1995.

WEINREB, Mara Evanisa. *Arte e loucura: vida silenciosa e marginal - Luíz Guides*. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2010.

_____. *Trajetórias da Desrazão: vidas silenciosas e marginais*. Tese de doutorado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica de Arte). Porto Alegre: PPGAVI/UFRGS, 2009.

WOOD, Paul et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.