

**CON
VOC
ARTE**

ma.
longura
do
tempo

muito

REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º10 | SET'20
ARTE E LOUCURA — ESTÉTICA E TEORIA

ISSN 2183-6973

**CON
VOC
ARTE**

**REVISTA DE CIÊNCIAS DA ARTE N.º10 | SET'20
ARTE E LOUCURA — ESTÉTICA E TEORIA**


Convocarte**— Revista de Ciências da Arte**

Revista Internacional Digital com
Comissão Científica Editorial e Revisão
de Pares

N.º10, Setembro de 2020**Tema do Dossier Temático**

Arte e Loucura / Art et Folie / Art and
Madness

Ideia e Coordenação Científica Geral

Fernando Rosa Dias

**Coordenação Científica do Dossier
Temático N.º 10 e 11 – Arte e Loucura**

Stefanie Gil Franco

Coordenação Executiva

Diogo Freitas Costa

Periodicidade

Semestral

Edição

FBAUL – CIEBA (Secção Francisco
d’Holanda e Departamento de Ciências
da Arte e do Património)

Depósito Legal

418146/16

ISSN

2183-6973

e-ISSN (Em linha)

2183-6981

Plataforma digital de edição e contactos

convocarte.belasartes.ulisboa.pt
convocarte@belasartes.ulisboa.pt

Versão digital gratuita

convocarte.belasartes.ulisboa.pt

Versão impressa

loja.belasartes.ulisboa.pt

Gabinete de Comunicação e Imagem

Isabel Nunes e Teresa Sabido
(+351) 213 252 108
comunicacao@belasartes.ulisboa.pt

Projeto gráfico

João Capitolino

Créditos capa N.º 10

Américo Rodrigues, *Longe* (2000)

Créditos capa dossier temático N.º 10

Manicómio, *trabalho artístico de Anabela*

Impressão

—

Propriedade e Serviços

Faculdade de Belas-Artes da
Universidade de Lisboa (FBAUL)
Centro de Investigação e Estudos em
Belas-Artes (CIEBA), secção Francisco
d’Holanda (FH), Departamento de
Ciências da Arte e do Património
(gabinete 4.23), Largo da Academia
Nacional de Belas-Artes, 1249-058
Lisboa (+351) 213 252 100
www.belasartes.ulisboa.pt

Conselho Científico Editorial e Pares Académicos – N.º10

Interno à UL

Anabela Rita – FL/UL+CLEPUL
Cristina Azevedo Tavares – FBAUL/CFCUL
Eduardo Duarte – FBAUL/CIEBA-FH
Fernando Rosa Dias – FBAUL/CIEBA-FH
João Peneda – FBAUL/CIEBA-FH
Margarida Calado – FBAUL/CIEBA-FH

Externo à UL

Angela Ancora da Luz – UFRJ
António Quadros Ferreira – FBAUP
António Trinidad Muñoz – Investigador UE
Cristina Pratas Cruzeiro – FCSH/UNL
Eliza Teixeira de Toledo- Investigadora
COC/Fiocruz
Isabel Nogueira – Investigadora CIEBA, SNBA
José Francisco Alves – ICOM/AICA
Juan Carlos Ramos Guadix – FBA/UGR
Julieanna Preston – TRCCA/TKKPMUW
Leonor Veiga – CIEBA
Mário Caeiro – ESAD.CR/LIDA + CECC/UCP
Mark Harvey – UA (NZ)
Marlon Miguel – Investigador FCT, CFCUL
e ICI Berlim
Martin Patrick – WRSA/MUW
Pascal Krajewski – CIEBA
Pedro Roxo – UNL
Raquel Henriques da Silva – FCSH/UNL
Stefanie Gil Franco – FCSH/UNL
Sylvie Coëllier – UAM
Viviane Borges – UDESC

Membros Honorários e Consultivos do Conselho Científico Editorial (Honorary and Advisory Members of the Editorial Scientific Council)

Michel Guérin – UAM
James Elkins – SAIC

Abreviaturas

ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte
CECC/UCP – Centro de Estudos em Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa
CFCUL – Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa
CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
COC /Fiocruz– Departamento de História das Ciências e da Saúde, Casa Oswaldo Cruz, Fiocruz
ESAD.CR – Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha FBA-UGR – Faculdade de Bellas Artes, Universidad de Granada
FBAUL – Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
FCSH/UNL – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
FH – Secção Francisco d’Holanda do CIEBA
FL/UL – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
ICI – Institute for Cultural Inquiry
ICOM – Conselho Internacional de Museus (Brasil)
SAIC – School of the Art Institute of Chicago
SNBA – Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa
TRCCA/TKKPMUW – Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UA(NZ) – University of Auckland (New Zealand)
UAM – Université d’Aix-Marseille
UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina
UE – Universidad de Extremadura
UL – Universidade de Lisboa
WRSA/MUW – Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington

Índice

CONVOCARTE N.º10:

ARTE E LOUCURA

– 008

EDITORIAL

Questões culturais e políticas da institucionalização moderna da «loucura»

– Fernando Rosa Dias

DOSSIER TEMÁTICO:

ARTE E LOUCURA — ESTÉTICA E TEORIA

– 025

INTRODUÇÃO

– Stefanie Gil Franco

– 039

Arquivos de Quarentena

Diálogo entre Sandro Resende e Diana Kolker: *O que pode a loucura no tempo presente?*

– 060

Conversa com Cláudia R. Sampaio

– 070

Art et folie

– Michel Guérin

– 086

A loucura em questão

– João Peneda

– 106

“Objets” de peinture — trois retournements

– Lucien Massaert

– 128

La folie d’être à table: imaginaire impressionniste d’une déraison

– Marion Delecroix

– 143

Estética do Grotesco: Interrogações à Razão Moderna

– João Gabriel de Sousa & Ana Lúcia de Marsillac

– 160

Dessiner, tracer, écrire : îles arachnéenne

– Martin Molina

– 179

Entre o pesar e a ruína: Hospital Miguel Bombarda, notas sobre um debate inconcluso

– Viviane Borges

– 200

Corpos à Deriva e a Desorientação como Potência

– Marcia Vaitsman

– 221

Promises, madness and idiocy – reflections on some art practices during and outside the Covid-19 pandemic in Aotearoa

– Mark Harvey

– 241

Terramoto, sombra, corpos explosivos: imagens do Kyangyang da Guiné-Bissau.

– Daniel Barroca

– 257

Entre as naus e os manicômios. Dos deslocamentos ao internamento dos “loucos”.

– Jamila Pontes

– 274

A performance fonética da loucura: mecanismos de fixação visual da loucura e instrumentos de notação para a poesia sonora, na obra de Américo Rodrigues

– Jorge dos Reis

– 291

Loucura, presença de obra: A experiência dos intérpretes musicais de Robert Schumann

– Richard de Oliveira & João Augusto Frayze-Pereira

– 306

Warisflor e a escrita: o corpo como meio

– Alain Gerino

– 324

Gregory Crewdson e a imagem de uma certa insanidade: a série *Beneath the Roses* (2003–2005)

– Isabel Nogueira

– 332

CONSELHO CIENTÍFICO EDITORIAL E PARES ACADÉMICOS

– 336

PROCEDIMENTOS E ORIENTAÇÕES DE PUBLICAÇÃO

Editorial



«“Mad” call I it, for, to define true madness, What is ‘t but to be nothing else but mad?»
(William Shakespeare, Hamlet, FTLN 1159-1160)

«Loucura? – Mas afinal o que vem a ser a loucura?... Um enigma... Por isso mesmo é que às pessoas enigmáticas, incompreensíveis, se dá o nome de loucos...

Que a loucura, no fundo, é como tantas outras, uma questão de maioria. A vida é uma convenção: isto é vermelho, aquilo é branco, unicamente porque se determinou chamar à cor disto vermelho e à cor daquilo branco. A maior parte dos homens adoptou um sistema determinado de convenções: é a gente de juízo...».

(Mário de Sá-Carneiro, «Loucura...», 1912)

«A loucura, longe de ser uma anomalia, é a condição normal humana. Não ter consciência dela, e ela não ser grande, é ser homem normal. Não ter consciência dela e ela ser grande, é ser louco. Ter consciência dela e ela ser pequena é ser desiludido. Ter consciência dela e ela ser grande é ser génio»

(Fernando Pessoa, Escritos sobre génio e loucura – tomo I)

Em *A Dialectica do Iluminismo*, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) teorizaram sobre uma «nova forma de barbárie» resultante da capacidade de «autodestruição incessante da Razão»¹ a *razão instrumental e totalitária* do iluminismo. O saber, laico e racional, actuava enquanto manifestação da superioridade do homem conduzido pelo ensejo iluminista de domínio da natureza. Era a razão que triunfava sobre a superstição como exercício da violência no domínio de uma natureza desmistificada². Não se tratava da felicidade, mas de «dominar o mais amplamente possível a natureza»³ e fatalmente, com ela, também o homem. O poder do saber servia a economia, a guerra ou a fábrica, tornando-se trabalho capital e não felicidade: «Poder e conhecimento são sinónimos»⁴.

Uma das principais estratégias das fundações da razão iluminista era libertar o mundo da magia acabando com o animismo e a «multiplicidade ambígua dos demónios míticos»⁵, característica do ritual e da magia. Ao contrário do esforço da razão em tornar tudo transparente para si enquanto modo de domínio, o mito lidava com o oculto, as forças misteriosas e indomáveis da natureza. Para a razão este era um modo de antropomorfismo, de projecção da subjectividade sobre a natureza e base de todo o mito. A razão opunha ao caos da natureza a sua síntese racional como *higiene e saúde*. A libertação do mito era a libertação do homem do medo das forças ocultas, do medo de uma natureza viva e com alma (*anima*), para passar a dominá-la no interior das suas equações e explicações, excluindo o que não era por ela manipulável. A razão reconhece apenas o que se reduz à unidade e à identidade, ao sistema a partir do qual

tudo é deduzido e se torna transparente, anulando as vozes misteriosas e profundas de uma *natureza viva*:

«Para a Razão o que não é divisível por um nome, e finalmente por um, não é mais que ilusão; (...) a divisa: Unidade. O que se continua a exigir é a destruição dos deuses e das qualidades»⁶.

Por isso, a «razão é totalitária»⁷, reduzindo o que é heterogêneo a quantidades abstractas numa «confiança nos sistemas abstractos» característicos da modernidade»⁸. O saber laico com origens no iluminismo tornou-se separação e domínio da natureza. Abolindo os deuses, o espírito humano passou a enfrentar a natureza com um complexo de superioridade assente no uso da razão. Contudo, conquistava uma natureza sem mistério e sem ameaça, desencantada e sem poder.

O que nos interessa nesta estrutura de reflexão é o que se perde sob essa autoridade exclusiva e unilateral da *voz da razão iluminista* e, conseqüentemente, o que se perde com a expulsão e estigmatização lançada sobre a *voz mítica*. Esta *voz mítica* apresenta imediatas proximidades com o fundo trágico onde se sentem «as angústias e os horrores da existência» e da «dor primordial»⁹ do *espírito dionisíaco* de Nietzsche, por também ser plural (com um panteão de múltiplos deuses), intenso, arrebatador e não gerido, muito menos dominado, pela razão. Para Nietzsche, a tragédia nascia da escuta dessa «insuportável» *voz mítica*. Na magia o espírito não é único e idêntico, mudando tal como as máscaras do culto. O que a razão provoca a esta voz múltipla e misteriosa, ao colocá-la sobre o princípio da unidade e da identidade do espírito (*ego*), é fazer sucumbir a multiplicidade das qualidades.

Afinal, a Razão identificava o *animado no inanimado*, tal como o mito identificava o *inanimado no animado*, substituindo a anterior *fetichização submetida à lei da equivalência* (do mito) pela *lei da equivalência como fetiche* (da ciência), pelo que a razão, na ilusão da separação do mito, transportava-o internamente disfarçado nesta inversão, mas com maior violência na própria ilusão assente na cegueira da sua obstinação de se libertar do mito: «La Raison est la radicalisation de la terreur mythique»¹⁰. Isto, porque a «conservation de soi», na base do afastamento da natureza e do mito e da autoridade da razão, «reste à l'abri de l'utopie dénoncée comme mythe»¹¹. A conservação de si é afinal uma pulção natural que alimenta a razão e que promove a sua má-consciência quanto mais simula a pureza da sua racionalidade: assim, *a razão pura manifesta-se como não-razão*.

A *razão instrumental* não procura compreender o mundo a fundo, para o entender enquanto o domina. O seu saber é domínio, instrumentalização e

reificação do mundo. O *saber* revela-se assim como *poder*, na recusa de um pensamento de experimentação e que se conjugue com o erro, ou seja, é na recusa do «erro» que a razão pura inscreve, e simultaneamente dissimula, a sua violência de domínio:

«Ils veulent se soumettre à l'idée comme à un dieu, ou ils l'attaquent comme une idole. Ce qui leur manque par rapport à l'idée, c'est la liberté. (...), cette sorte de fétichisme prend des formes drastiques. (...) C'est pourquoi toute parole est intolérable; aussi bien la parole qui veut s'emparer du pouvoir que la parole qui expérimente, qui joue avec les erreurs possibles. Il arrive cependant qu'un penser soit imparfait et ne l'ignore pas: c'est pour se penser en particulier que l'on accepte de mourir. (...) De toutes les excuses que les intellectuels ont trouvées aux bourreaux - (...) - la plus pitoyable est que la pensée de la victime, pour laquelle on l'assassine, était une erreur»¹².

Deste modo desqualificada, a natureza surge perante a razão como matéria caótica para se reorganizar num processo racional de simples classificação, de funções e funcionalidades sob a sua alçada, de modo que sucumbe a natureza viva e o que se manifesta é uma «natureza-morta». Ultrapassa-se o *fundo trágico dionisíaco* proposto por Nietzsche, com qualidades do *animismo*, para uma *coisificação da sua alma*, portanto, da passagem de uma *Natureza Espiritual (mítica)* para uma *Natureza-Morta (instrumentalizada)*.

«La raison qui supplante la mimésis n'est pas simplement sa contrepartie. Elle est elle-même mimesis : mimesis de la mort. L'esprit subjectif qui fait perdre son âme à la nature ne domine cette nature privée d'âme qu'en imitant sa rigidité, lui aussi devenu âme qui perd son âme. L'imitation se met au service de la domination dans la mesure même où l'homme devient anthropomorphe pour l'homme»¹³.

Para Adorno e Horkheimer, o perigo da dialética do iluminismo, enquanto dialética da razão instrumental, é a própria separação com a natureza enquanto esta é dominada, ou essa substituição da relação com uma natureza viva para uma morta. Assim, perde-se a relação originária homem-natureza que o mito alimentava, para se sobrepor um discurso lógico sobre o mito. Mas, como vimos, para os autores, era a própria negação do mito que restabelecia o mito: «ao retirar-lhe as contradições encontradas numa primeira instância, dissolve-as no logos-discurso, rompendo as contradições e restabelecendo o mito: o *mito de uma realidade racional* – e este é mais impermeável à crítica que acciona»¹⁴. A razão instrumental actua numa dimensão quantitativa que domina sobre a qualitativa das coisas, passando a dominar a técnica, a operação, a eficácia, a economia, etc. O iluminismo enquanto *pensamento em continuo progresso é movimento do próprio pensamento*¹⁵. Entre o trabalho de Prometeu, a curio-

sidade de Fausto e a astúcia racional de Ulisses, se definiam as figuras míticas desta dialéctica de domínio do iluminismo.

Também Herbert Marcuse (1898-1979), em *Eros e Civilização*, criticou a racionalidade instrumental sob a eficaz figura de Prometeu (do «homo-faber») como «o herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso através da repressão»¹⁶, arquétipo do princípio do desempenho: perante os quais a curiosidade, a sexualidade e o prazer, simbolizados por Pandora ou Orfeu, eram *reperspectivados* como «erros», passando a ser males a evitar.

Nestes três autores marcantes da Escola de Frankfurt, a razão instrumental, na sua própria eficácia, é coerciva sobre as intensas forças naturais. O perigo está exactamente no facto do Homem ser também animal e natural e não pura racionalidade: porque ele é também a *Vontade* de Schopenhauer, o *Id* cego de Freud ou o *Corpo* e *Carne* de Merleau-Ponty. Há um fundo de *anima* não racional no humano. A pura racionalidade despoja-a, retira-lhe voz, alínea-a, considerando-a perniciosa para a sua própria eficácia. Daí que, no desembocar da dialéctica da razão instrumental, o sujeito que *se liberta do mito* fica *escravo dessa racionalidade* e coloca-se ao serviço dela. O sujeito reifica-se e não cumpre a sua felicidade – a «escravidão voluntária»¹⁷, que acusa Marcuse, ou o «*animal laborans* que se explora a si mesmo, de forma voluntária, sem necessitar de pressão ou coacção alheias»¹⁸, segundo Byung-Chul Han, são identificações desse mal do Homem contemporâneo que usa a sua liberdade e livre arbítrio para auto-coacção.

Para este último filósofo já não estamos na violência negativa da forma viral, da ameaça exterior ao nosso sistema, da alteridade invasiva, para antes estarmos no tempo da auto-(re)pressão da violência neurológica contemporânea¹⁹, que habita o espaço do idêntico e do positivo, sistemicamente inerente no sujeito. Embora consideremos que o viral e o neuronal são duas formas contemporâneas cúmplices, interessa este destaque de uma violência que se estabelece no próprio sujeito, tornando-o agente e vítima da violência, sendo por isso ainda menos percebida que o viral. Para a forma neuronal, sem alteridade, sem outro a eliminar, não há imunidade.

Para estes pensadores há uma repressão no sujeito contemporânea que torna forçoso ultrapassar o reino da necessidade e da eficácia para o reino da liberdade de Eros, do Lúdico e do Estético. Daí o «homem lúdico» da «sábua preguiça» ou a «reactivação do erótico» que defende Marcuse; ou a defesa do ócio e do lúdico que encontramos mais recentemente em Byung-Chul Han.

Ora, o que a razão instrumental fez foi reprimir as vozes dessa liberdade. E entre essas vozes, bem no nervo da sua possibilidade, está a categoria do «louco»

como doença, tal como a sua repressão está bem no âmago da acção da razão instrumental iluminista, como nos denunciou Foucault. Como questão central das reflexões deste editorial sobre *Arte e Loucura*, propomos de seguida uma intrínseca cumplicidade entre as teorias centrais da *Dialéctica do iluminismo* de Adorno e Horkheimer com as famosas teses sobre a Loucura de Michel Foucault.

É com a consciência deste *poder instrumental da razão*, enquanto instrumento da sociedade disciplinar, que Michel Foucault analisou o «asilos» como uma criação do Iluminismo do século XVIII²⁰. No século XVII, apesar do aparecimento dos primeiros campos de internamento, o que seria considerado *loucura* e *doença* ainda estava ligado a uma profunda tradição de vidência extra-sensível e mística, cuja voz podia actuar com uma dimensão tanto trágica como visionária com escuta no espaço social. Por outro lado, essa voz surgia como um espelho revelador das fraquezas do ser, permitindo um espaço de heteronomia com o qual a razão teria que conviver e se paragonar.

Daí que a religião tenha sido lugar, como também nos alertou Michel Foucault, de acolhimento público pré-iluminista de estados de delírio, de *mania*, de excesso e desmedida, perante o exercício da racionalidade e a gestão do *ego*. Era essa voz que a racionalidade iluminista sujeitava, subjugando-a ao controle da voz racional do médico e da instituição psiquiátrica, tratando-a como uma voz «doente»: a voz do louco. A *razão instrumental* emergia como instrumento do iluminismo para escovar de presença social toda a voz que não fosse racional, *egoica* e produtiva. A voz misteriosa da natureza, essa *anima* profunda, tinha que se tornar *natureza-morta*: a «mimesis da morte»²¹. Assim, a recusa do mito foi a retirada do patamar de integração e escuta social da voz não racional, voz marginal e do «erro» - tal como a voz do «louco» que antes do iluminismo era voz escutada enquanto voz animista e da *magia*. A violência da razão iluminista foi excluí-la do espaço público na ilusão de um puro sujeito racional - o que afinal era já *construção mítica na ilusão da recusa do mito*.

Antes do século XVIII, a loucura tinha tido um direito à palavra como revelação do desejo e do sofrimento individual e social, ou uma espécie de figura de loucura trágica (ou cómica) que se manifestou (em efeito catártico) no teatro da antiguidade grega (Medeia, Ajax, Orestes, Édipo, Penteu...) ou no de Shakespeare (Hamlet, Ofélia, Othello, Lear, Lady Macbeth...), em relatos de delírios, de mudanças emocionais, estados de desordem afectiva, de descontrolo passional, ou processos de desajustamento social, manifestos em termos como mania, delírio, desvario, furor louco, etc.. Mas era essa desmedida da sua voz que a tornava um elemento com força própria, que podia ser mesmo uma ameaça para a racionalidade, mas que, sobretudo, subtraía a sua autoridade exclusiva. É passível estabelecer-se uma analogia entre esta voz da *loucura* e a do *mito*, ambas vozes animistas e fora das *razões da razão*.

«le moment où la folie est perçue sur l’horizon social de la pauvreté, d l’incapacité au travail, de l’impossibilité de s’intégrer au groupe ; le moment où elle commence à former texte avec les problèmes de la cité. (...). La folie est ainsi arraché à cette liberté imaginaire qui a fait foisonner encore sur le ciel de la Renaissance»²².

Michel Foucault afirmou que, antes do século XVIII (certamente, e não por acaso, o século mais abordado nos textos de Foucault no próprio esforço de entender o mundo contemporâneo), «a loucura não era sistematicamente internada», e que, mesmo no início da «idade clássica», «era vista como pertencendo às quimeras do mundo; podia viver no meio delas e só delas seria separada no caso de tomar formas extremas e perigosas»²³. Em *Histoire de la folie à l’âge classique* deixa-nos uma síntese da transição que esse século XVII significou no processo de institucionalização da loucura e do seu internamento.

«On n’a pas attendu le XVIIe siècle pour “enfermer” les fous, mais c’est à cette époque qu’on commence à les “interner”, en les mêlant à toute une population avec laquelle on leur reconnaît une parenté. Jusqu’à la Renaissance, la sensibilité à la folie était liée à la présence de transcendances imaginaires. À partir de l’âge classique et pour la première fois, la folie est perçue à travers une condamnation éthique de l’oisiveté et dans une immanence sociale garantie par la communauté de travail»²⁴.

Este é o momento em que os «gestos de magia» se revelam meras «imagens ilusórias» e se nomeiam como patologias, momento em que se deixa de lhes reconhecer condição, passando a identificá-los apenas para uma «condamnation étique de l’erreur»:

«Tous ces vieux rites de la magie, de la profanation, du blasphème, toutes ces paroles désormais inefficaces glissent d’un domaine d’efficacité où ils prenaient leurs sens, à un domaine d’illusion où ils deviennent insensés et condamnables en même temps : c’est celui de la déraison»²⁵.

A institucionalização da loucura do século XVIII instaurou o «direito absoluto da não-loucura sobre a loucura» impedindo «erros» e «desvios» da razão²⁶. Com este acto, o processo transportava a violência de um interdito e de um encarceramento (o «grande confinamento») suportada na legitimidade «de dissipar o erro, de fazer sumir as quimeras». Com a autonomia do exercício da *razão instrumental* de base iluminista, e para salvaguarda e afirmação exclusiva da sua autoridade, era necessária a exclusão da autoridade da voz não racional. A fé na razão inventava a loucura como «doença do sujeito». Segundo Foucault, o asilo foi a construção estratégica de uma complementaridade e segregação desejadas, através da qual a razão apelidava a loucura de «doença do espírito»,

calando-a. Qualquer irracionalidade agida além do senso racional passava a ser «loucura», uma espécie de «outro da razão». A estratégia iluminista foi isolá-la, tornando-a *objecto de estudo* científico como meio de a controlar e silenciar. Com este isolamento imposto à loucura (o hospício enquanto separação e isolamento social do sujeito), excluindo-a do direito à palavra e assegurando um domínio sobre ela, a razão impedia-a de ser um espelho crítico que afectasse a sua aspiração de universalidade. A palavra universal da racionalidade tornava-se única e dominante, um «monólogo universal» que via sem ser visto (tal como a força do panóptico de muitos hospícios, como veremos de seguida).

Para Foucault, o asilo foi um instrumento dessa assimetria entre *loucura* e *razão* para triunfo desta última, portanto uma das «tecnologias de dominação», de isolamento e vigília da cultura moderna. A voz do doente tornava-se caso clínico e apenas se ouvia filtrada sob a alçada de outra voz, sua mandatária, que era a voz da razão (instrumental, portanto), no caso, a voz da autoridade clínica. A voz *clínica* é a voz que entende, a da *autoridade*. A voz do doente é a voz *reificada*, *objecto sem autoridade*. Por isso, para Foucault, ela estará sempre ambigualmente entre a alçada da protecção e a do amordaçamento. O próprio mal (ou «erro») da loucura media-se pela oposição que fazia à autoridade do médico²⁷.

Com a razão instrumental a voz do *louco* deixava de ter escuta social e pública. O seu lugar religioso, profético, de xamãs, feiticeiros, bruxos, ou outros, era expurgado no processo de higienização asséptica da *razão instrumental*. Era um enclausuramento com outra violência perante o exílio a que tinham sido submetidas as vozes delirantes da antiguidade, como Medeia ou Ájax, ou mesmo a famosa deriva das *Naus dos Loucos* na Idade Média. Estas vozes eram exiladas, colocadas para fora das portas da cidade e da sua normalidade pública. Agora perdiam essa liberdade de deriva para *fora* da cidade, para passarem a estar encarceradas *dentro* da cidade. Assim, nesta fase disciplinar do uso da razão instrumental, a prisão e o manicómio avocam analogias, como se verificou na famosa forma do *panopticon* que passou de uma para outra: a delinquência tanto pode ser *encarcerada* como *internada*. A base comum é a sua segregação e isolamento vigiado, assente num olhar unidireccional entre quem vigia e quem é vigiado. As suas vozes e os seus gestos já não são *personae* de relação intersubjectiva e de dinâmica pública para passarem a ser signos de uma *semiose de diagnóstico* – portanto, *resignificados* sob essa unidireccionalidade de observação que a as recompõe como estigma.

O *panopticon* era a «máquina»²⁸ arquitectónica de vigilância típica da sociedade disciplinar²⁹, usado sobretudo em prisões e depois logo adaptado a hospícios, como uma *especialidade da espacialidade* que permitia um olhar

global sobre sujeitos individualizados e separados, *conjugando o que separa enquanto o controla individualmente* - tudo (*pan*) ficava sobre o controle do olho (óptico)³⁰. Ao contrário da masmorra tradicional, que era escura, esta precisa de ser iluminada, permitindo a vigilância centralizada através do olhar. Era uma arquitectura ideal ao serviço de uma violência disciplinadora utópica (uma «utopia-programa»³¹ ou uma *Torre de Babel unificada pelo olhar*) assente em paradigmas racionais e iluministas de vigilância. A torre central é a recuperação do mais tradicional mecanismo de vigilância militar. Michel Foucault refere um novo *poder por transparência*³², um poder que passa pela retirada do poder ao outro vigiado, disciplinando-o. As relações de poder e liberdade colocam-se assim no centro do *panopticon*. Tudo ficava ao alcance do olhar.

O *panopticon*, enquanto estrutura racional de eficácia arquitectónica do espaço para a perspectiva de um olhar de controle e domínio, é um objecto essencial para a nova ordem racional e disciplinar do enclausuramento. *Prisão e prisioneiro* vêm do latim *prensio*, que deriva de agarrar e prender. Por seu lado, *cadeia vem do latim catena*, que é cadeia ou corrente, estando mais ligado ao próprio objecto ou acessório usado para garantir que algo não pudesse sair de um lugar. Trata-se de isolar e segurar algo, de impedir que ele tenha acção e decisão própria. A prisão, a cela, a gaiola, etc, são estruturas diferentes desse processo de isolamento e separação da *polis*. Também o apartamento, enquanto espaço, deriva de uma noção de separação, um apartar, de espaços. Há também objectos associados. A corrente é um objecto que prende, que fixa o sujeito ao espaço e reduz a sua mobilidade. A camisa-de-força não isola apenas a acção do sujeito a um espaço, mas impede a mobilidade praticamente total do corpo - é uma *prensio epidérmica* ajustada ao corpo. Tanto no caso do doente mental como do criminoso, estes objectos fazem com que a sua acção não aconteça (porque esta não é *normal e racional*: é «erro»). A ilusão de libertação do *panopticon* estava em *vigiar a clausura* libertando o sujeito da corrente, dos impedimentos fixados ao corpo (em geral, a camisa-de-força só surge para uma protecção limite do sujeito *de si próprio*).

A cela dos hospícios clássicos está perto da lógica das prisões, e com ela se confundiam muitas vezes enquanto lugares de segregação e isolamento, procurando defender o exterior do que se encerra naquele interior. Mas no *panopticon*, e essa é uma das suas novidades, o encerrado está observado. Há uma transparência unilateral, de um observador central para os observados. Também a jaula ou a gaiola (ou o aquário) fornecem transparência assente numa separação, mas de modo diferente, porque estas pretendem que o exterior observe (contemple) esse interior, do qual está sempre protegido. Há uma diferença na amplitude do *voyeurismo*. Na cela, o *voyeur* é uma autoridade e especialista (o polícia; o médico) em efeito de *controle*; na gaiola, o *voyeur* é qualquer um, sem autoridade, normalmente em efeito lúdico, portanto liber-

to da necessidade de controle (que, quanto muito, está noutro plano, fora da cena desse olhar).

Enquanto espaço, a cela é lugar de fechamento, isolamento e separação. Na relação com ela a porta supõe-se como uma passagem mais larga para se entrar e mais estreita para se sair, tal como supõe que é a única passagem e que, ao seu fechamento, algo se enclausura – com mais liberdade para entrar do que para sair. A decisão de abertura (a chave) está num poder exterior, como domínio da entrada e saída. A porta pode ser mais que um lugar de passagem, seja da luz e da visibilidade (permitindo um duplo *voyerismo*, um duplo espreitar), seja dos corpos, para ser do domínio dessa passagem entre interior e exterior: seja nas portas da cidade, da casa ou da cela. A chave que abre é, por isso, um poder: de quem *entra* ou não; e, sobretudo, de quem *sai* ou não. É metáfora para outras dimensões, como a expressão popular portuguesa da *cunha*, que impede que a porta se feche (escusando a função da chave) e permite que o sujeito passe, para se revelar figura da corrupção de certas razões de *abertura de portas*. É por isso que o domínio da chave é metáfora para vários poderes desse *controle* da abertura e *domínio* da passagem.

Outra cela histórica é a conventual. Esta inverte a perspectiva de domínio. O poder de abertura está dentro da cela, porque a decisão do isolamento está (em princípio) aí dentro, onde se centra a vontade do enclausuramento. Esta inversão coloca-nos noutra dimensão onde a razão não chega, mas que a esta não subjuga, que é a religiosa. A razão iluminista quis separar-se desta dimensão, mas não a excluiu nem enclausurou, tendo fundado uma separação cultural (como se sabe o iluminismo é também um processo de laicização).

A necessidade de um excesso por parte do *olhar panóptico* coincide com uma recusa unilateral dos desvios das normas por parte do sujeito que *perdeu a razão* e que não consegue cumprir as ordens da lei. Podemos dizer que o que determina a loucura está orientado pela moral social, pelo que um tempo mais moralista tenderá a diagnosticar e a vigiar mais loucos. Por exemplo, sabe-se que a homossexualidade ou o desejo sexual feminino chegaram a ser alvos desse isolamento, como perdas da razão, tendo sido excluídos em asilos. Eram, por isso, *vontades* retiradas da cidadania. Mais que fechar o corpo, na cela trata-se deste silenciamento da *voz* e da *vontade*.

O centro do *panopticon* é um olho que tudo vê. Esta *máquina de vigilância*, assente na distância e na perspectiva, coloca tudo no poder de *um* observador que é uma espécie de ponto de fuga invertido, um ponto de fuga que está no olhar que tudo observa – ponto finito para o qual tudo converge como o infinito de um ponto de fuga, portanto, um ponto absoluto de poder. A perpendicular que se cruza com o postigo ocular de cada porta decide um ponto

central (que está a uma média altura do olhar no eixo central) que é o olho do poder e controle. Este ponto abstracto de domínio tem assim relações com a perspectiva renascentista, na simetria entre o ponto de fuga do infinito espaço-visual, e o do observador, lugar infinito óptico-mental.

Era o paradigma moderno em que o olhar era poder, ultrapassando a medieval vassalagem simbólica ao *Verbo*. O poder está no que chega ao sujeito do olhar, na linha da proposta de Heidegger ao destacar como força fundadora da modernidade o assentamento do mundo à presença do olhar como domínio do sujeito: «O processo fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem»³³. Na Era Moderna o *ente* deixa de ser o *Criado* para se encontrar no seu *estar-representado*, na certeza de manifestação desse *ente como* «o que-está-presente»³⁴ ou o que se põe diante enquanto imagem. A Era Moderna puxa para o representado, para a proximidade de si (o sujeito) a imagem do ente, ou seja, traz «para diante de si o que-está-perante enquanto algo contraposto». Esta nova dimensão de imagem, ao serviço da ciência e da arte, tem o sujeito como agente e centro: «Que o mundo se torne imagem e que o homem, dentro do ente, se torne *subjectum*, é um e o mesmo processo»³⁵. O poder liberta-se do imperativo simbólico e transcendente à ordem do sujeito para se tornar domínio do próprio sujeito (abstracto) colocado num olhar perspectivado sobre o mundo. O *panopticon* leva ao paroxismo esta colocação em imagem como domínio sobre o mundo, para criar uma *máquina arquitectónica* de olhar presentificado (não representado como a imagem, mas situação que já podemos anuir com as actuais câmaras de vigilância) como domínio sobre sujeitos. Se o *subjectum dominus* do panóptico é, na sua idealização racional, *impessoal* enquanto se lança num olhar total, a sua eficácia serve todo o sujeito em abstracto. Por isso está mais na ordem da determinação convergente de um *dominado*, daquele sujeito específico que se quer disciplinar, do que de um exercício de dominação por um sujeito concreto. O *panopticon* é o paroxismo do poder de vigilância óptico do projecto iluminista de modernidade.

Mas a transformação generalizada do funcionamento clínico dos manicómios das últimas décadas coloca-nos noutro plano que já não é o da forma disciplinar acusado por Michel Foucault. Na atrás referida *forma neuronal* contemporânea proposta por Byung-Chul Han, já não estamos na sociedade disciplinar de que falava Foucault. Nessa ainda predominava o negativo do dever e o interdito enquanto poder, enquanto na neuronal satura-se o positivo da produção e do rendimento como poder. Daí que, enquanto a sociedade disciplinar «produzia loucos e criminosos, a sociedade da produção gera, em contrapartida, deprimidos e frustrados»³⁶. O sujeito considerado «louco» liberta-se do enclausuramento espacial, enquanto os sujeitos «não loucos» se revelam como marcados por sintomas de «loucos». Uma oferecia-se na *alteridade* da vigilância do poder (alienista versus alienado; médico versus doente; razão versus lou-

cura); a outra pertence ao próprio sujeito em coacção sobre si mesmo, pelo que deixa de ser necessária a cela espacial.

Se o *panopticon* era a arquitectura da vigilância e do poder modernos, ou da era da vigilância, assente num controle pela transparência e visibilidade no espaço, na actualidade o poder actua sobre o sujeito neuronal exposto na vertigem do tempo. É o tempo³⁷ que faz pressão sobre o sujeito exigindo-lhe sucesso e eficácia imediatas: o curto prazo substitui a cela apertada. A própria vigilância já não actua sobre o sujeito na espacialidade arquitectónica, como no *panopticon*, mas na exposição voluntária do sujeito na simultaneidade da foto e do ecrã que determinam a nossa nova máscara de exposição pública – que se acentuam no ecrã mediático e de instantaneidade global do ecrã da internet, com os seus impulsos positivos de transparência. A vigilância da sociedade disciplinar nascia da necessidade de tornar transparente o negativo e opaco; a vigilância contemporânea enclausura no tempo o que se oferece no positivo e na transparência. Não domina a partir de um olhar perspectivado sobre uma espacialidade a controlar, mas no interior do intervalo de tempo, de ócio, de lúdico, de contemplação, etc... Se o *panopticon* controlava impondo um olhar vigilante invisível, porque o olhar que via não era visto pelo sujeito observado, fazendo com que este se sentisse sempre observado, na vigilância contemporânea a observação é já total e interna, do sujeito sobre si próprio na própria coerção da eficácia urgente. O *panopticon* torna-se supérfluo porque o sujeito exerce o poder sobre si, é *dominus* de si próprio, simultaneamente vigilante e vigiado. Se o sujeito enclausurado na sociedade disciplinar era o da recusa, o que dizia «não»; o sujeito da vigilância actual é o que passa a dizer antecipadamente «sim» e se entrega a si mesmo, numa nova economia do sujeito assente na iniciativa privada, do que o eu «pode» e «faz» para ser adaptado e eficaz (é um dos *filhos de Prometeu*). Esta pressão sobre si domina o sujeito sob a violência neuronal, tornando-o já não o «louco» mas o deprimido e frustrado³⁸.

O olhar já não vem de fora do sujeito, não tem distância nem intervalo, não é um olhar do «outro» como o *panopticon* (como vimos, o *pan-óptico* assenta na assimetria e unilateralidade de um *alter-óptico* centralizado), mas antes sem distância e, portanto, sem dimensão óptica, porque faz-se na simultaneidade de si. Por isso, é concomitante *para e com* o sujeito. A liberdade do sujeito é a liberdade de coerção sobre si³⁹. Na aldeia global da *auto-vigilância* demite-se a força de *exclusão pela clausura* do internamento clássico. A depressão da *forma neuronal* é, pelo menos potencialmente, tanto de *todos* como individual e *interior*. Por outro lado, o ecrã substituiu-se ao *panopticon*. Contudo, sem desenvolvermos aqui esta relação, deixamos algumas interrogações da eficácia da *vigilância do ecrã*: serão redundâncias (ou atavismos da sociedade disciplinar disfarçados de tecnologias de ponta) que chegam tarde para

avisar o sujeito de uma vigília que este já faz actuar sobre si, sem olhar e sem distância óptica? E será que a vigilância do ecrã desvia o sujeito dessa vigília pessoal ou tem um efeito contrário de corroboração?

Com estas reflexões introdutórias interessou-nos destacar a construção «moderna» da figura do «louco» enquanto resultado directo da institucionalização da «loucura» e do internamento no âmbito da sociedade moderna, de base racional e disciplinar. A lógica racional iluminista assumia princípios de identidade que segregavam a distinção «louco» e «não-louco» com a violência radical da separação. O retorno desejado, a «cura», tornava-se difícil exactamente porque nesse mesmo acto o estigma estava lançado sobre o sujeito. A partir daí ele tornava-se o «louco» vigiado por uma *semiose de diagnóstico* da razão. O modo contemporâneo desenvolvido depois da modernidade disciplinar dissolveu grande parte dessa segregação e estigmatização que constituía essa figura do «louco». Foi como se essa de Babel de vigilância óptica que era o *panopticon* tivesse desabado para dissolver essa separação radical entre «louco» e «não-louco», para ficarmos na gestão pessoal da dose de loucura de cada um. A «loucura» saía da clausura e do estigma (pelo menos em parte, considerando que estamos certamente ainda em processo), enquanto a *normalidade sadia* revelava a sua *forma neuronal*.

A *invenção do Homem* da modernidade trouxera consigo várias figuras do sujeito, na superação do clássico *sujeito-substância* do pensamento antigo para um *sujeito-cogitos* moderno, passagem de um tempo da razão formal metafísica para a razão instrumental enquanto exercício de domínio da natureza. Mas este sujeito racional, que analisámos, trazia consigo um poder de domínio, de legislador e mestre dos seus destinos⁴⁰, enquanto descobria a sua subjectividade. Mas a consciência de si não era um conhecimento de si, pelo que a fatalidade seria um confronto com uma introspecção nos modos de contingência desse *sujeito-cogitos*. Os desenvolvimentos contemporâneos mergulharam o sujeito em processos de historicidade, em modos existenciais e de forças inconscientes, entre outros modos, que lhe subtraíram a confiança de uma primeira pessoa da racionalidade a actuar como princípio da moral e do conhecimento. A descoberta de si desdobrou o ego racional em camadas de pulsões inconscientes (Schopenhauer, Nietzsche, Freud), mergulhou-o no devir do *Dasein* (Heidegger), no existencialismo (Sartre), na impossibilidade de se desagregar da carne (Merleau Ponty) ou da emoção (António Damásio) – portanto, modos em que a *razão é sempre pulsão* e circunstância. O ego estilçava-se enquanto o sujeito se revelava um mistério ao esforço da consciência de um conhecimento de si. Ele acusava uma alteridade plural e opaca no esforço da transparência de si próprio. Neste processo agido sobre o ego racional, que já não podia ser razão pura, a figura do «louco» perdia sentido como o *outro da razão* ou *não-razão*.

Sabendo que já superámos essa construção do «louco» da sociedade disciplinar, permitimo-nos nestes dois volumes de *Convocarte* a desafiar o estigma. Se pensámos inicialmente para tema, e por inibição que assumimos, a palavra *Mania* (do grego *μανία*, «estado de loucura», e de *mainesthai*, «estar em furor, estar com raiva»), aceitámos o desafio de Stefanie Gil Franco, investigadora especializada nas relações entre a arte e a loucura, a quem convidámos para coordenação científica desta abordagem, para esse confronto directo com a questão através do tema: *Arte e Loucura*. Apesar de já não se confinar o louco na cela da modernidade disciplinar, e os hospitais psiquiátricos terem evoluído bastante desde finais do século XX, o estigma ainda circula na linguagem, sendo visível na dificuldade em abordar o tema, em falar directa e abertamente, como se o estigma, como uma sombra, ainda abafasse o debate franco e crítico. O lançamento deste tema em *Convocarte* ambicionou focar alguma luz crítica nessa sombra com o propício apoio das relações com a arte. Trata-se de confrontar o estigma e de fornecer um lugar de escuta à voz da loucura para saúde da própria razão, o que nos fez lembrar a frase de Deleuze sobre a doença de Nietzsche:

«[...] quando Nietzsche se tornou demente, foi precisamente quando perdeu esta mobilidade, esta arte de deslocamento, ao não poder mais, pela sua saúde, fazer da doença um ponto de vista sobre a saúde»⁴¹.

«Sou eu, sou eu ainda,
diz uma voz no deserto.
Sou eu, que vos conheço,
Eu, que fui folha e agora sou aragem.
Uma palavra sou, entre cinzas e cinzas,
E através da noite
Queria brilhar para vós,
Para vós, ainda».
(António Ramos Rosa, «Uma Voz»)

«Onde iria eu, se pudesse ir, que queria eu, se pudesse ser, que diria eu, se tivesse uma voz,
quem fala assim, dizendo-se eu?»
(Samuel Beckett, «Textos para Nada»)

Fernando Rosa Dias

Ideia e Coordenação Científica Geral de *Convocarte*

Notas

¹ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison - Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.14.

² *Ibidem*, p.22. «Só um pensamento que faz violência sobre si própria tem a duração necessária para a destruição dos mitos. *Ibidem*. [tradução nossa, para esta e seguintes partes traduzidas desta edição]

³ Max Horkheimer, *Origens da Filosofia Burguesa de História*, Lisboa, Editorial Presença, 1984, p.15.

⁴ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison - Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.23.

⁵ *Ibidem*, p.24

⁶ *Ibidem*, p.25.

⁷ *Ibidem*, p.24.

⁸ Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, Oeiras: Celta Editora, 1992, 58-61.

⁹ Friedrich W. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa Editora, 2002, pp.73, 82.

¹⁰ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison - Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.33.

¹¹ *Ibidem*, p.101.

¹² *Ibidem*, p.267.

¹³ *Ibidem*, pp.71-72. Para síntese e problematização desta perspectiva, cf. Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor, 139-148.

¹⁴ Fernando Rosa Dias, «Vanguarda e Pós-Modernidade: Do Tempo de Ruptura à ruptura dos Tempos», in *Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade* (coordenação: Fernando Rosa Dias, José Quaresma), Lisboa: Editora Ur, 2011, p.199.

¹⁵ Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison - Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, pp.27-28

¹⁶ Herbert Marcuse, *Eros y Civilizacion*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968, p.148

¹⁷ O termo já tinha sido lançado no século XVI por Étienne de La Boétie (1530-1563). Cf. Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, Paris: Éditions j'ai lu, 2013.

¹⁸ Byung-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D'Água, 2014, p.22.

¹⁹ *Ibidem*, pp.9-17.

²⁰ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Éditions Gallimard, 1972; e, sobretudo, «A casa dos loucos» [La maisons des fous (1975)], in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979, pp.113-128.

²¹ Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison - Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, p.70.

²² Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Éditions Gallimard, 1972, pp.108-109.

²³ Michel Foucault, «A casa dos loucos» [La maisons des fous (1975)], in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.120.

²⁴ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Éditions Gallimard, 1972, p.102.

²⁵ *Ibidem*, p.133.

²⁶ Michel Foucault, «A casa dos loucos» [La maisons des fous (1975)], in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.127.

²⁷ Cf. Michel Foucault, «O Olho do Poder» [L'œil du Pouvoir (1977)], in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.210.

²⁸ Cf. *Ibidem*, p.219.

²⁹ Para uma proposta do panóptico como uma dimensão de visibilidade associada à racionalidade instrumental da modernidade, ligado a outros instrumentos como o telescópio e o microscópio, enquanto marcas de uma «cultura panóptica», cf. José Manuel Bártolo, «Revelação e ocultação: As mediações da cultura visual moderna», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 38: *Mediação dos Saberes*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2007, pp.157-166.

³⁰ Na verdade, o panóptico também usou o poder da palavra. Cf. Michel Foucault, «O Olho do Poder» [*L'œil du Pouvoir* (1977)], in *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.217.

³¹ *Ibidem*, p.222.

³² Cf. *Ibidem*, pp.210, 216-217.

³³ Martin Heidegger, «O Tempo da Imagem no Mundo» (1938), in *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp.117 [87].

³⁴ *Ibidem*, pp.111 [82] e seguintes. Sobre esta questão, ver ainda, Alejandro Llano, *El Enigma de la representación*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp.28-30.

³⁵ Martin Heidegger, «O Tempo da Imagem no Mundo» (1938), in *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.115 [85]. Esta liga-se entre imagem e sujeito é a base do humanismo moderno que é, para Heidegger, uma «antropologia moral-estética». *Ibidem*, p.116 [86].

³⁶ Byung-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D'Água, 2014, p.20. Certamente já não uma perturbação no sentido da histeria, fobia ou obsessão típicas da loucura da era disciplinar, mas algo mais perto do vazio interior e do absurdo existencial, da desordem informe e intermitente do sujeito que Lipovetsky apontou como marca do «narciso contemporâneo». Cf. Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1989.

³⁷ Remetemos para as nossas reflexões sobre a ditaduras dos tempos em editorial anterior de *Convocarte*: Fernando Rosa Dias, «Editorial: Os tempos da Cultura e a ditadura dos tempos», in *Convocarte - Revista de Ciências da Arte*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, n.º 8 (Dossier temático: *Arte e Tempo - Tempo, cultura e criação artística*), Setembro 2019, p.340-367. Disponível: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/>

³⁸ Cf. Byung-Chul Han, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D'Água, 2014, pp.20-21., pp.22-23.

³⁹ O «sujeito produtivo», da *liberdade coerciva* e da *forma neuronal*, referido por Byung-Chul Han, apresenta para nós semelhanças com o «homem unidimensional» da «escravidão voluntária proposto por Herbert Marcuse. Contudo, o homem unidimensional obedece interiormente ainda a partir de uma construção de fora (um *Super-Ego*) que se interioriza para a coacção agir directamente sobre o *Id*, sendo ainda vítima de uma negatividade vinda do exterior, portanto, tendo ainda resquícios da sociedade disciplinar. Para Byung-Chul Han, no *modo neuronal* domina uma coacção sobre si que está não só liberta de uma força negativa externa como responde apenas a necessidades de produção positivas e internas. Senhor de si, ele é agente e vítima. Daí a expressão de *liberdade coerciva* ou *livre coacção* de Byung-Chul Han.: «O sujeito produtivo está em guerra consigo mesmo. O homem deprimido é o inválido desta guerra interiorizada». *Ibidem*, pp.22-23.

⁴⁰ Cf. Hélène Védrine, *Le Sujet éclaté*, Librairie Générale Française, 2000, p.24.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Lisboa: Edições 70, 1985, p.12.



Arte e Loucura — Estética e Teoria



Ao lançarmos a chamada para o dossier de número 10 e 11 da *Revista Convocarte*, era esperado que a escolha temática, o encontro entre arte e loucura, traria uma grande variedade de considerações, nem sempre concordantes e, por vezes, surpreendentes. Por qualificar de “loucura” e não de “doença” e nem de outra coisa qualquer, avaliamos a oportunidade de escutar os diversos entendimentos que, em nossa sociedade, é possível fazer deste termo. É por isso que, no texto que lançava a chamada, propusemos: “tratar as questões da arte na loucura ou da loucura na arte implica uma série de contextualizações e temporalidades que, de antemão, qualificam tanto a obra quanto o sujeito que a produz”. Isto quer dizer que ao falarmos em loucura, ao revermos as suas bases psicológicas, as suas narrativas sociais, os panoramas médicos ou os apelativos artísticos, nós colaboramos em inventar a própria noção de loucura. A loucura não é um estado definido (ou definitivo) e atestado em laudo médico, ela é possibilitada nas relações entre a razão e a desrazão, ponderada pelo desejo de instituir amarras ou potências sobre os sujeitos que habitam este mundo. É e sempre será incitante perceber as variadas formas de produção dos sentidos da loucura. E quando possibilitamos narrativas que levam estes diversos sentidos ao encontro da arte, ou vice-versa, abrimos um sem fim de perspectivas sobre o que pode parecer ilógico ou imponderável: as expressões da loucura. Como descreve Michel Guérin, no artigo aqui publicado¹:

La folie est alors plurielle et, loin d'être écartée, elle est en plein milieu du monde : les fous sont parmi nous parce qu'une part de folie est tapie en chacun de nous. Elle est vice (avarice, luxure, gloutonnerie etc.), défaut, bizarrerie, faiblesse d'esprit et carence de vouloir. Elle intéresse le moraliste, l'imagier, le peintre parce que son abondance allégorique est infinie...

Desde há muito tempo, quando me interessei pela possibilidade de estudar as temáticas da loucura, tenho em mente a imagem do pintor Hugo van der Goes, sentado com os olhos fixos à procura de quem o veja, num quadro de Emilie Wauters. O curioso é que eu provavelmente não conheceria este quadro se não tivesse lido uma carta de Vincent ao seu irmão Théo, em que ele dizia:

Enfim, mais uma vez me encontro mais ou menos reduzido ao caso da loucura de Hugo van der Goes no quadro de Emile Wauters. E não fosse eu ter a personalidade um pouco dupla do monge e do pintor, eu estaria há muito tempo completamente e em cheio reduzido ao caso mencionado acima. (Van Gogh, 1997, p. 295)

O que chamo de “curioso” é ter me surpreendido com a lucidez e a autoanálise suscitada por aquele que é o mais conhecido pintor quando levantamos o tema da loucura. Van Gogh escreveu esta carta em finais de 1880, entre uma internação e outra no asilo de Arles. Emilie Wauters pintou Hugo van der Goes cerca de uma década antes, mas a história deste com a loucura data do século XV, quando a busca pela cura e autoconhecimento o levou à clausura de um monastério. As referências sobre a loucura são diversas na literatura e na pintura europeia deste período e é difícil não remeter a Michel Foucault quando este diz que “Tanto isso é verdade que a partir do século XV a face da loucura assombrou a imaginação do homem ocidental” (2012, p. 15). Como bem refere Jamila Pontes²: “Na modernidade, o “louco” não deve ser enxotado para fora das muralhas das cidades, mas trazido para dentro, aliás, muralhas e muros são erguidos para confiná-lo dentro de suas estruturas”. Serão nestes muros que a loucura encontrará a razão psiquiátrica, ganhará o estatuto de doença e um traço de existência: os arquivos clínicos fará com que estes sujeitos passem a existir para a história.

Se naquele momento, a loucura aterrorizava por representar o fim da razão e, por isso, o “já-está-aí da morte” (Foucault, 2012, p. 16), nos dias de hoje ela segue senão enclausurada, por vezes, interpelada como um elemento poético e artístico, por vezes como um insulto, uma vulgarização de comportamentos distintos ao que gostamos de chamar de “a norma”, mas que bem pouco sabemos o significado. Falar em doença mental, em saúde mental, em loucura, em degeneração ou alienação pressupõe carregar o discurso de uma série de escolhas e de acontecimentos históricos, sejam eles de ordem filosófica ou de ordem científica e psiquiátrica. João Peneda³ trabalha nesta distinção da loucura no vocabulário médico-psiquiátrico:

Actualmente, do ponto de vista psiquiátrico, o termo loucura é considerado um vocábulo pejorativo, estigmatizante; não se trata de um termo científico ou até uma categoria clínica. Os especialistas preferem falar de doenças, perturbações ou transtornos mentais, como é o caso da esquizofrenia, do transtorno bipolar, do transtorno do espectro autista, etc

Peneda ainda propõe percorrer três possibilidades de compreensão da loucura, buscando algumas saídas históricas em vertentes psiquiátricas e psicanalíticas, assim como algumas respostas na filosofia, são elas: a loucura como alienação, a loucura generalizada e a loucura sagrada.

Em diálogo, temos o artigo de João Gabriel N. de Sousa e Ana Lúcia M. de Marsillac⁴ a partir da ideia central de que há uma “estética do grotesco” encontrada nas margens entre a razão e a desrazão. O texto traz imagens que relacionam possíveis ideias do grotesco com a loucura e a normalidade, tal

como as fotografias da histeria produzidas por Charcot e, neste caminho, os autores afirmam: “A loucura parece trazer à tona uma situação em que a interioridade dos afetos assume a superfície do corpo”. Sylvie Coëllier⁵ em seu artigo propõe, por outro caminho, partir da ideia de que “*l’art est sorti de la sphère de l’intérêt pour être seulement intéressant*” para pensar o caso da artista Louise Bourgeois, que seria “*éminemment intéressé, retourné sur sa propre construction psychique*”. O artigo segue desenrolando as tramas biográficas e criativas da artista no intuito de colaborar com uma ideia de histeria. Chamo a atenção para a análise que a autora faz das *Cellules* de Louise de Bourgeois, a partir de algumas particularidades das composições que dialogam com espectros de vida da artista.

Estes artigos me levam ao encontro direto de *A invenção da histeria*, de Didi-Huberman. E, por isso, destaco aqui o modo como esse autor trata a histeria não como um dado a ser observado a partir de sua representação histórica, mas o oposto disso, ou seja, a partir da possibilidade de construção de uma imagem da histeria na história. A histeria não existiria sem a estetização da sua imagem, repleta de máscaras caricatas, de mulheres em surto a pousar para câmeras fotográficas. Didi-Huberman diz algo esclarecedor a respeito do olhar médico sobre o paciente, a configurar-lhe os sintomas:

Uma ética do ver. Isto é chamado, inicialmente, de olhadela, relance de olhos, e também é da alçada da ‘bela sensibilidade’ com que se identifica o olhar clínico; é um ‘exercício dos sentidos’ - um exercício, uma passagem, ao ato do ver: olhadela, diagnóstico, tratamento, prognóstico. A olhadela clínica, portanto, já é um contato, ao mesmo tempo ideal e percuciente; é uma flechada que vai direto ao corpo do doente, quase o apalpa. (Didi-Huberman, 2015, p. 50)

Indo adiante, se verificarmos as principais fontes da relação entre “arte e loucura”, os temas envolvidos relacionam-se com as narrativas de vida de sujeitos (loucos ou enlouquecidos) ou a narrativa de conceitos que emergem para angariar possibilidades de existência da expressão destes sujeitos na arte. No primeiro caso, as possibilidades discursivas de fazer estes sujeitos existirem, para além do desprezo que a loucura carrega, são plurais quando se trata das suas relações com a expressão artística. É neste sentido que um sujeito como Arthur Bispo do Rosário (por 50 anos internado em instituição psiquiátrica) promoveu, a partir da sua descoberta até os dias de hoje, uma incontável série de interpretações. Desde a promoção de suas obras - diga-se de passagem, obras estas de cunho religioso e missionário - como exímias obras de arte contemporânea, até formulações mais específicas a respeito da sua trajetória de vida como sujeito esquizofrênico detentor de uma belíssima capacidade de “reconstruir a passagem das coisas pela terra”. Partindo desta possibilidade

narrativa, Marlon Miguel⁶ trouxe-nos uma leitura bastante peculiar a respeito da “escatologia e o imaginário do mar” na obra de Bispo do Rosário. Na sua análise, e partindo de uma ideia de “ecologia marítima” (a considerar as séries de referências ao mar⁷), as obras sinalizam uma espécie de “escrita de sobrevivência”. Por este caminho, o artigo nos convida a um passeio bastante abrangente pelas narrativas que constroem o artista e o esquizofrênico entre conceitos e proposições analíticas. No artigo, lemos a afirmação: “com efeito, hoje a figura e a obra de Bispo são indissociáveis dessa dupla operação de invenção e descoberta”. Neste sentido, o autor parece-nos dizer que as possibilidades narrativas sobre este sujeito, tantas vezes redescoberto, são ainda um processo aberto e a chamar por continuidade.

Caminhando numa direção bastante próxima, o artigo de Tânia Rivera⁸ nos propõe um sobrevôo alargado sobre alguns momentos-chaves que constroem o diálogo entre a arte e a loucura no Brasil. Nomeadamente, o cruzamento do médico psiquiatra Osório César com o modernismo brasileiro, passando pelo trabalho da também psiquiatra e psicanalista Nise da Silveira na construção do conceito de *imagens do inconsciente* até chegar na história de Bispo do Rosário, onde ressalta algumas particularidades.

Outros dois artigos complementam o cenário brasileiro. O primeiro, de Luisa Rosenberg Colonnese⁹, propõe uma análise da relação entre Nise da Silveira, o crítico de arte e ativista político Mário Pedrosa e o psicanalista Carl Gustav Jung. Também o artigo de Arley Andriolo¹⁰ nos convida a este encontro, mas tendo como principal personagem um dos utentes do atelier de Nise da Silveira, Emydgio de Barros, contando com algumas percepções conceituais de Mário Pedrosa. Segundo o crítico, citado no artigo, Emydgio

é no Brasil um pintor que sabe transfigurar os lugares banais da paisagem quotidiana em algo mais nobre e misterioso. Ele é o único, com efeito, que prepara o quotidiano para uma nova mitologia, conseguindo dar a fabulação que está faltando a lugares e praças comuns da cidade¹¹.

É partindo desta apropriação de Emydgio de Barros que Andriolo confere uma reflexão sobre a paisagem como gênero artístico, mas, em especial, como uma problemática ao conceito de *mimesis*, sobre a qual o autor passa a explorar a partir de algumas inspirações trazidas por Merleau-Ponty.

Chamaria atenção, neste ponto, ao artigo de Martin Molina¹² que se distancia geograficamente desta problemática, mas aproxima-se de um momento em que os desenhos das crianças, assim como dos doentes mentais, fazem surgir diversas teorias e propostas terapêuticas. Molina apresenta este debate a partir da figura de Fernand Deligny que desenvolve um pensamento bastante

sofisticado sobre os desenhos de crianças na França. Algo, também, muito próximo ao que fez, aqui em Portugal, o psicanalista João dos Santos que tão bem poderia ter sido representado em um dos artigos.

Com relação aos conceitos elaborados para qualificar a expressão dos sujeitos *outsiders* no universo *insider* da arte, o artigo de Daniela Martins¹³ faz uma apreciação a partir de alguns cruzamentos com a história da psiquiatria. O artigo passa por diversos atores que centralizam as narrativas destes conceitos, em especial em território europeu, do qual eu destacaria a importante contribuição do médico e também crítico de arte, Marcel Réja, no início do século XX:

Pour quiconque s'intéresse véritablement a l'art, de pareilles manifestations, quelle que soit leur maladie ou leur grossièreté, acquièrent une grosse importance de par les conditions mêmes dans lesquelles elles sont recueillies. Il n'y a pas de documents superflus en pareille matière. L'histoire d'un organisme perturbé éclaire maintes fois d'une lumière nouvelle le fonctionnement de ce même organisme en état de santé; l'histoire de l'art malade est intéressante au même titre que les premiers vagissements artistiques de l'humanité, qui s'essaie à graver sur des cornes d'auroch ou des os (le renne de grossières images que nous pouvons trouver ridicules, mais à qui nous n'avons pas le droit de dénier un intérêt. (Reja, 1901, p. 913)

Os estudos de casos sobre os sujeitos *outsiders* é, sem dúvida, a mais valia destes conceitos. É por meio das histórias de vida que vemos surgir as suas expressões para dentro da história da arte. Isso porque o próprio conceito de *art brut* se define a partir da noção anticultural da produção artística, é necessário estar à margem, ou nas palavras de Dubuffet:

...des productions de tout espèce - dessins, peintures, broderies, figures modelé ou sculptées, etc - présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturel, et ayant por auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnel. (Dubuffet, 1967, p.175)

Um retrato desta formulação é trazido por Sara Gomes da Silva¹⁴, a partir da existência do *Palácio Ideal* criado por Ferdinand Cheval. O caso narra a idealização de uma construção grandiosa, feita em pedras e, como sugere a autora, num extensivo diálogo com elas. Descoberto por André Breton, no início dos anos de 1930, o palácio tornou-se, junto à trajetória de seu criador, um dos maiores ícones da *art brut*, como relata a autora: "aos olhos do fundador do surrealismo, para quem o sonho e a fantasia tiveram extraordinária importância, o *Palácio* de Cheval não podia ter passado despercebido".

Diversas outras perspectivas aparecem em estudos de casos – e, para além destes conceitos mais cerrados como o de *art brut* –, como a curiosa história de D. Sebastião, um dos reis loucos de Portugal em artigo de Eduardo Duarte¹⁵. Este artigo me fez lembrar de um estudo publicado em 1908, por Antão de Melo, chamado *A imbecilidade e a degenerescência nas famílias reais*. Deixo um pequeno trecho à complementar o artigo:

D. João II estava de antemão condenado a vêr morrer os filhos que tivesse. A idiotia do príncipe D. Carlos e a epilepsia de D. Sebastião, – as duas figuras que extinguiram a família, ambas igualmente marcadas pelo protagonismo hereditário dos Habsburgos, – encontravam-se perfeitamente dentro das previsões de todo o psiquiatra que lhes conhecesse as genealogias... (Mello, 1908, p.55)

Também o compositor Robert Schumann surge em artigo de Richard de Oliveira e João Augusto Frayze-Pereira¹⁶. É bastante esclarecedora a relação feita pelos autores sobre a racionalidade moderna científica que objetiva a ideia do “gênio” e da “loucura” a partir de alguns claros exemplos, tal como é o do compositor. Interessante pensar que, até hoje, autores buscam entendimentos, por vezes agarrados em diagnósticos psiquiátricos numa tentativa de justificar (talvez mais do que compreender) as alterações psíquicas do compositor, como colocam os autores: “Engastadas a essa interpretação, também são recorrentes as leituras das oscilações do compositor como resultado do confronto entre uma alma excepcional e insondável e a mesquinha vil do mundo dos homens.”

Acompanhando o tom histórico-biográfico, Jorge dos Reis¹⁷ propõe uma leitura sobre a obra e a expressividade de Américo Rodrigues. O poeta e encenador, conforme narra o artigo, tem uma produção que interpõe sonoridades poéticas e performáticas aproximando-as de uma ideia, bastante ampla, de loucura. A atitude experimental do artista é interpelada como se a “loucura e o ordinário fossem um padrão comportamental”. Partindo de um outro sentido biográfico, Alain Gerino¹⁸ percorre a escrita de Warisflor como uma forma de questionar os saberes médico-psiquiátricos. Assim, conhecemos “Waris” – “mulher adulta que entre tantas qualidades é, também, pessoa com esquizofrenia” –, não pela sua trajetória, mas pela sua escrita que, como descreve Gerino, “é a sua reinvenção”.

Tenho insistido, ao longo das minhas investigações, que para localizar a loucura no tempo histórico da arte é inevitável compreender a história da psiquiatria e da psicologia, dos diagnósticos, das nosografias, tratamentos, imperativos sociais e conceitos afins. Sem isso, incorremos no risco de margear a loucura, tornando-a um invento abstrato e idealizado. Foi neste sentido que pro-

pus narrar o caso de Josefa Greno¹⁹, ou seja, sob a luz de cinquenta anos de história da psiquiatria portuguesa. Greno, a famosa pintora que assassinou o marido em início do século XX, teve o seu corpo dissecado e a sua intimidade exposta pelos alienistas e psiquiatras em algo que parece mais uma concorrência sobre a autenticidade de suas ações do que, necessariamente, uma tentativa de encontrar o seu diagnóstico.

Numa perspectiva mais historiográfica, temos a produção de Mário Eloy narrada por Fernando Rosa Dias²⁰, numa interpretação das fases artísticas do pintor até os seus últimos anos, quando é atravessado por uma doença neurológica, de fundo hereditário, e internado na Casa de Saúde do Telhal. É notável a caracterização da “sintomatologia artística”, proposta no artigo e definida a partir de alguns traços formais e simbolismos na pintura de Eloy. Destaco aqui a citação de Diogo de Macedo que descreve Eloy a passar pelo Chiado, acendendo a imagem do pintor louco numa quase crônica bem à moda modernista:

com o seu andar incerto lançando os pés para fora de si, com o resto do corpo emtrangalhadações, desarticulado, os braços pendentes e as mãos fortes mal sustendo um cigarro, a alta fronte a pesar-lhe em movimentos de desequilíbrios que a espinha dorsal já não dominava, o olhar esvaído, ferido pela luz, e a boca, num rictus de ironia e amargura, sorrindo e troçando, fala-só, coberto com uma andaima de espantinho, quem ao vê-lo passar, comentava, com queixas ou anedotas, a sua vida vangoghesca de boémio e autêntico artista, depressa o esqueceu, desde que soube da sua ida para o Telhal.²¹

Como eu dizia logo no início desta apresentação, nem sempre as considerações e afirmações sobre o que é a loucura se faz de forma concordante. Se considerarmos então o aspecto temporal da loucura, temos de levar em consideração a precisão de cada momento. É neste sentido que a noção de “gênio” quando colocada ao lado do termo “loucura” demanda explicações. Fernando Pessoa é certamente a principal referência quando se trata desta relação em Portugal, sintetizando esta problemática ao referir que: “O problema das relações, reais ou possíveis, entre o gênio e a loucura data, como fenómeno intuitivo, da antiguidade, como fenómeno consciente ou científico dos meados do século dezanove” (Pessoa, 2007, p. 143). A “genialidade” no romantismo prevê o acondicionamento do sujeito num ato de catarse encontrado no exato momento de inspiração. Tal prognóstico quando visto pelos olhos da teoria da degeneração (“fenômeno científico”) possui outras ferramentas analíticas, pelo que vemos Lombroso traçar “as fisiologias do homem de gênio e suas analogias com a loucura”. Francisco Goya e William Blake são, sem sombra de dúvidas, dos nomes mais cotados para se pensar os

fundamentos conceituais da genialidade em sua relação com a loucura. Vasco Mendes Lopes²² traz estes dois casos, a que denota a condição de “vivências extremas”, para pensar historicamente as discursividades que geram ideias sobre o gênio e a loucura. Este artigo recordou-me - não pelas proposições analíticas, mas pela temática - a conferência “Os pintores da loucura”, realizada por Egas Moniz em 1930 na Sociedade Nacional de Belas Artes. Moniz cita diversos artistas acometidos por alguma forma de loucura e busca encontrar nas suas expressões a manifestação dos desvios. Sobre Goya ele diz:

Goya pintou as suas alucinações, as concepções fantásticas do seu cérebro doente. Trasladou para os seus quadros as suas visões vividas, em que há o traço característico do que hoje denominamos alucinações oníricas. Em algumas das primeiras produções desta fase há um simbolismo mórbido, que transparece no primeiro quadro que propositadamente escolhemos para exemplo²³. Há ali uma visível aproximação de aspectos demenciais ligados a uma atitude hostil, mantida firme perante a situação política, social e religiosa da Espanha de seu tempo. (Moniz, 1930, p.11)

Sobre isso, ressalto uma questão: se a loucura não é uma proposição política, datada e temporal, nada do que Egas Moniz falou faz sentido. Não se trata de um negacionismo das causalidades e efeitos da loucura ou um ceticismo com relação à ciência psiquiátrica. Mas, de considerar inevitável ler os posicionamentos científicos como colocações relacionais, facultadas num jogo entre a razão e as possibilidades a que a razão está exposta. Interessante também é a proposta de Marion Delecroix²⁴ ao fazer uma análise iconográfica da loucura partindo de um imaginário impressionista, mais especificamente das representações de cenas que se formam em torno da mesa, dos bares e dos salões. O texto parte da ideia de que “La spatialité des représentations de lieux de table dans la peinture impressionniste, particulièrement dans les sols sans horizontalité et les tables qui semblent basculer, est une échappée de l’ordre raisonnable et de la stabilité”.

Mudando a natureza das leituras deparamo-nos com uma narrativa bastante intimista, trazida pela experiência de quinze anos de trabalho de Raquel Pedro²⁵ como monitora do atelier de artes plásticas para utentes do serviço de psiquiatria da Casa de Saúde do Telhal. O seu texto, que se apresenta na forma de um depoimento, pretende levantar tanto questões metodológicas do trabalho no atelier, quanto questões mais conceituais. É interessante perceber que a autora perpassa por um processo criativo, também seu, na invenção de propostas de trabalho. Em outro sentido, a leitura ajuda-nos a compreender a situação de Portugal no âmbito do trabalho expressivo com utentes de instituições psiquiátricas. Seu texto é acrescido pelo artigo de Paulo Morais Alexandre²⁶ sobre o pintor Vitor Teixeira, utente da Casa de Saúde do Telhal

e frequentador do atelier ministrado por Raquel Pedro. O artista é abordado a partir de alguns cruzamentos como sua história biográfica e conceitos-chaves como o de *art brut* ou *art naïf*. A Revista ainda conta com o ensaio do artista Pedro Cruz, também usuário do mesmo atelier, que trabalha em com pinturas em pastel de óleo numa criação, ao mesmo tempo, acidental e aberta a ressignificações.

Alguns artigos da revista também propõem uma visão mais alargada da temática da loucura. É o caso do artigo de Daniel Barroca²⁷ que parte de observações etnográficas sobre as repercussões do movimento conhecido como *Kyangyang*, na Guiné-Bissau, corporificado em um grupo de pessoas, “enviados especiais de Deus”, que ao ouvirem vozes tornaram-se guias espirituais. A proposta pretende olhar para este fenômeno como uma “cultura visual”, interpelada pelas formas tomadas pelo *Kyangyang* numa corrente de imagens, muito bem exemplificado nos cadernos de Ntombikte²⁸. A loucura aparece no artigo formulada a partir da correspondência destas visões como um estudo psiquiátrico, considerado nos anos de 1980 como um “caso de stress pós-traumático coletivo consequente da guerra de libertação de 1963-74”. De outro modo, Isabel Nogueira²⁹, aborda uma ideia bastante ampla sobre os contornos da loucura, buscando salientar a estranheza do ambiente fotográfico criado por Gregory Crewdson, abrindo um espaço para além do racional. De uma forma também bastante abrangente, Marcia Vaitsman³⁰ colabora com uma ideia de loucura que está para além das classificações médico-sociais, valorizando a subjetividade e as críticas ao sistema capitalista de produtividade. Deste ponto de partida, a autora propõe experiências narrativas, levando em consideração algumas produções artísticas e filosóficas, tais como as da artista Lygia Clark. De outro modo, Lucien Massaert³¹ trata das possibilidades da linguagem do “objeto da arte”, buscando perceber o limite da loucura neste experimento. O autor tem como casos de estudos, obras de Paolo Uccello e Alberto Giacometti buscando teorizar sobre o objeto na pintura, numa problemática que relaciona estes artistas e a grande temática da loucura..

Logo no início desta apresentação, afirmei que a noção de loucura é pressuposta a cada novo anseio de definição. O momento que vivemos atualmente que dá lugar a uma crise mundial, instaurada por um vírus letal, abre espaço para uma nova magnitude de possibilidades. Algumas delas teremos de esperar os resultados históricos nos dizer, outras podemos ensaiar e outras ainda podemos movimentar, como atores ativos que somos da história. Como um movimento bastante convidativo para este olhar, temos a escrita de Mark Harvey³² numa proposta de articulação do conceito de “*productive idiocy*” e práticas de performance artística, a partir da ideia nietzschiana de que o fazer-se ou o brincar de bobo pode ser produtivo. Declaradamente o artigo propõe um olhar sobre os excessos que o sistema capitalista e produtivo induz

como normativa, e das previsões que se pode fazer disso, convidando-nos à questão: “So what might it mean to explore productive idiocy as a form of madness as an artist in lockdown?”

Os dois volumes da temática *Arte e Loucura* começam com entrevistas. Deixo-as aqui para o final porque elas representam algo bastante atual quando se fala em “arte e saúde mental”. Foram convidados dois artistas que estão inseridos neste contexto e que estão a colaborar na formação de um novo cenário para este debate em Portugal. Daniel Gonçalves³³ é um artista do Porto que trabalha essencialmente com linhas e formas geométricas. Seu trabalho, após descoberto por colecionadores e galeristas, tem participado de feiras e exposições sob a alcunha de *outsider art* ou *self-taught art*. Cláudia R. Sampaio³⁴ é artista plástica e poeta e, atualmente, é residente do projeto *Manicómio. Based on a true story*, onde tem produzido trabalhos em pintura e, mais recentemente, no bordado. A leitura destas entrevistas nos ajudam a compreender um pouco o lugar destes sujeitos na atualidade, pois se, antes, o artista *outsider* era aquele sujeito revelado por um *insider* (o crítico, o curador, o historiador...), hoje este artista também colabora ativamente com a produção da sua própria imagem. São eles detentores de um fazer discursivo e analítico sobre o que é ser um *outsider* e, também, de escolhas e da promoção da sua própria arte.

Sobre o *Manicómio. Based on a true story*, ficamos a conhecer um pouco das suas estratégias a partir da conversa realizada entre o idealizador do projeto, Sandro Resende, e Diana Kolker³⁵, curadora pedagógica do *Museu Bispo do Rosário - arte contemporânea*. Neste diálogo, ocorrido no primeiro confinamento do Covid-19, em 2020, pelo *Arquivos da Quarentena*³⁶, traz alguns caminhos importantes para se pensar o papel do curador, do crítico e do educador em espaços destinados à promoção da arte e da saúde mental. Por um lado, um recém-criado projeto em Lisboa que visa articular artistas, usuários de instituições de saúde mental, com um modelo de *coworking* que colabora para que os trabalhos sejam lançados não apenas como obras de arte para o mercado, mas também em peças a serem resignificadas por *designers* em colaboração com marcas de diversos tipos de produtos. Por outro lado, um museu criado em um hospital colônia - nos antigos moldes de colônia ergoterápica - no subúrbio do Rio de Janeiro, que visa a preservação e difusão da obra de Arthur Bispo do Rosário (tantas vezes mencionados nesta revista!), assim como a manutenção de uma comunidade vinculada e participativa, através de projetos de ateliers, exposições e outros. É interessante que são estas realidades bastantes distintas, pelos contextos e possibilidades que trazem, mas que evocam um mesmo cerne: as reformas psiquiátricas e os novos modelos de atenção psicossocial.

Uma colaboração bastante importante para se pensar esta problemática – e que tomo aqui para fechar esta apresentação –, está no artigo de Viviane Borges³⁷, ao aproximar-se da ideia dos “patrimônios difíceis” para suscitar um debate em torno do fechamento do Hospital Miguel Bombarda. Após o encerramento das atividades do hospital, entre 2010 e 2011, ocorreram uma série de intervenções em prol da manutenção e da patrimonialização do seu edifício. Neste seguimento, surgiu em Portugal um debate conflituoso acerca do patrimônio material ali existente. Se a sociedade não precisa mais destas paredes para segregar os seus “loucos”, o que fazer com estes espaços? O que fazer não apenas com os espaços, mas também com os resquícios de vida que ali restaram?

Emile Wauters. Le peintre Hugo van der Goes au couvent de Rouge-Cloître. 1872. Huile sur toile. 186 x 275.
<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/emile-wauters-le-peintre-hugo-van-der-goes-au-couvent-de-rouge-cloitre?string=Emile+Wauters~>



Notas

- ¹ Michel Guérin. “*Le lieu ouvert à tous vents du délire divin*” (vol. 10)
- ² Jamila Pontes. “Entre as naus e os manicômios. Dos deslocamentos ao internamento dos ‘loucos’” (vol. 10)
- ³ João Peneda. “A loucura em questão” (vol. 10)
- ⁴ João Gabriel N. de Sousa e Ana Lúcia M. de Marsillac. “A estética do grotesco: interrogações à razão moderna” (vol. 10)
- ⁵ Sylvie Coëllier. “Louise Bourgeois, une artiste intéressée par l’hystérie”. (vol. 11)
- ⁶ Marlon Miguel. “Representar o mundo, sobreviver ao apocalipse. A ecologia marítima de Arthur Bispo do Rosário”. (vol. 11)
- ⁷ As imagens que acompanham o artigo ilustram bem a relação de Arthur Bispo do Rosário com o mar.
- ⁸ Tânia Rivera. “Loucura e Arte no Brasil. Da Expressão ao Delírio como Política da Singularidade”. (vol. 11)
- ⁹ Luisa Rosenberg Colonnese. “Imagens do inconsciente, o mundo das obras e as obras no mundo: contribuições de Nise da Silveira, Mário Pedrosa e Carl Gustav Jung.” (vol. 11)
- ¹⁰ Arley Andriolo. “A transformação do mundo em pintura: a partir do encontro de Mário Pedrosa com Emygdio de Barros” (vol. 11)
- ¹¹ Referência no artigo.
- ¹² Martin Molina. “Dessiner, tracer, écrire : îles arachnéenne” (vol. 10)
- ¹³ Daniela Martins. “A arte pura e o desvio degenerativo”. (vol. 11)
- ¹⁴ Sara Gomes da Silva. “O Palácio Ideal de Ferdinand Cheval. Um sonho esculpido”. (vol. 11)
- ¹⁵ Eduardo Duarte. “A “loucura” em duas esculturas de D. Sebastião. Estátuas de D. Sebastião de João Cutileiro, em Lagos, e de Lagoa Henriques, em Esposende” (vol. 11)
- ¹⁶ Richard de Oliveira, João Augusto Frayze-Pereira. “Loucura, presença de obra: a experiência dos intérpretes musicais de Robert Schumann” (vol. 10)
- ¹⁷ Jorge dos Reis. “A performance fonética da loucura: mecanismos de fixação visual da loucura e instrumentos de notação para a poesia sonora, na obra de Américo Rodrigues” (vol. 10)
- ¹⁸ Alain Gerino. “Warisflor e a escrita: o corpo como meio” (vol.10)
- ¹⁹ Stefanie Gil Franco. “Paranóia, histeria ou paranoíquice? Revisitando cinquenta anos de psiquiatria portuguesa pelo caso da pintora Josefa Greno.” (vol. 11)
- ²⁰ Fernando Rosa Dias. “O desenho de Mário Eloy. O modernismo em traço delirante” (vol.11)
- ²¹ Referência no artigo.
- ²² Vasco Mendes Lopes. “O ver e o olhar da loucura, materialidade e a imaterialidade no discurso plástico em William Blake e Goya”. (vol. 11)
- ²³ Trata-se de *As Majas*.
- ²⁴ Marion Delecroix. *La folie d'être à table: imaginaire impressionniste d'une déraison.* (vol. 10)
- ²⁵ Raquel Pedro. “Estúdio artístico na Casa de Saúde do Telhal” (vol. 11)
- ²⁶ Paulo Morais Alexandre. “Vitor Teixeira: um percurso heterodoxo” (vol. 11)
- ²⁷ Daniel Barroca. “Terramoto, sombra, corpos explosivos: imagens do Kyangyang da Guiné-Bissau”. (vol. 10)
- ²⁸ Ver imagens no artigo.
- ²⁹ Isabel Nogueira. Gregory Crewdson e a imagem de uma certa insanidade: a série *Beneath the Roses* (2003-2005). (vol. 10)
- ³⁰ Marcia Vaitsman. “Corpos à Deriva e a Desorientação como Potência”. (vol. 10)
- ³¹ Lucien Massaert. “Objets” de peinture - trois retournements”. (vol. 10)

³² Mark Harvey. "Promises, madness and idiocy - reflections on some art practices during and outside the Covid-19 pandemic in Aotearoa" (vol. 10)

³³ Conversa com Daniel Gonçalves (vol. 11)

³⁴ Conversa com Cláudia R. Sampaio (vol. 10)

³⁵ Arquivos da Quarentena. "Diálogo entre Sandro Resende e Diana Kolker: O que pode a loucura no tempo presente?" (vol. 10)

³⁶ Projeto do Laboratório de Patrimônio Cultural da Universidade do Estado de Santa Catarina (LabPac/UDESC) e do Laboratório de Narrativas Urbanas da Universidade Federal de São Paulo (LANAURB/UNIFESP).

³⁷ Viviane Borges. "Entre o pesar e a ruína: Hospital Miguel Bombarda, notas sobre um debate inconcluso" (vol. 10).

Referências

Didi-Huberman, Georges. (2015). *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Dubuffet, Jean. (1949). *L'art brut préféré aux art culturel*. Paris: Galerie René Drouin.

Dubuffet, Jean. (1967). I Paris: Gallimard, 1967 (tomo 1).

Foucault, Michel. ([1972], 2012). *A história da loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva.

Mello, Antão de. (1908). *A imbecilidade e a degenerescência nas famílias reaes*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho.

Pessoa, Fernando. (2006). *Escritos sobre gênio e loucura*. Tomo I-II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Rejá, Marcel. (1901). "L'arte malade: dessins de fous". In *Revue universelle 1*, Paris, p. 913-15, 940-44.

Van Gogh, Vincent. (1997). *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM Pocket. *Escritos sobre gênio e loucura*. Tomo I-II. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.

Arquivos da Quarentena

Conversas com Sandro Resende e Diana Kolker

O evento *online* “Arquivos da Quarentena” é uma ação de extensão realizada pelo Projeto Arquivos Marginais, do Laboratório de Patrimônio Cultural da Universidade do Estado de Santa Catarina (LabPac/UDESC) e do Laboratório de Narrativas Urbanas da Universidade Federal de São Paulo (LANAURB/UNIFESP). Desde março de 2020, com o fechamento temporário das atividades presenciais acadêmicas no Brasil, devido às medidas de isolamento motivadas pela pandemia, foi dado início a uma série de encontros semanais sobre temas variados. Para isso, pessoas de diferentes áreas são convidadas para uma conversa sobre as suas experiências profissionais e de pesquisa a partir de uma questão única. No dia 16 de abril, Sandro Resende e Diana Kolker participaram do encontro que teve como questão: “O que pode a loucura no tempo presente?”

Dra. Viviane Borges - Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Dr. Ricardo Santhiago - Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Diana Kolker

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Especialista em Pedagogia das Artes, UFRGS. Curadora Pedagógica no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Sandro Resende

Responsável pelo artes plásticas no centro de Psiquiatria Hospitalar e Lisboa. Diretor artístico e responsável por vários projetos em pavilhões do parque da saúde do centro hospitalar de Lisboa, antigo Hospital de Júlio de Matos. Diretor artístico do projeto Contentores, da P28 e do projeto Manicômio.

Transcrição

Camila Thomazzini, Greyce Sagas, Maria Eduarda Delgado e Mafalda Machado¹.

Revisão de Fernando Rosa Dias, Stefanie Franco e Viviane Borges.

“O que pode a Loucura no Tempo Presente?”

Sandro Resende: Obrigada por me terem convidado. Então eu vou falar de uma coisa diferente... vai tudo dar ao mesmo, mas é um bocadinho diferente. Como é que eu fui parar a um hospital psiquiátrico, sendo eu de Belas-Artes e como é que começámos a criar arte dentro um hospital psiquiátrico e como é que acabámos num manicómio e por aí fora. Foi uma forma um bocadinho egoísta. Eu era finalista na Faculdade de Belas-Artes e estava a fazer um trabalho de desenho e pintura chamado: «O Reconhecimento do Eu perante o outro» e estava a beber uma cerveja com um colega meu da Faculdade e reparei num anúncio de jornal que pedia um professor de cerâmica para trabalhar com doentes mentais no Hospital Júlio de Matos. Eu não percebo patavina de cerâmica mas achei que era muito interessante trabalhar com os doentes. De uma forma egoísta, mais uma vez, para retirar o tal reconhecimento do outro perante o Eu, desenhando alguma deformação que poderia ter neste trabalho que eu estava a fazer para a faculdade e que me interessava. Como vocês já perceberam eu era um puto um *bocadinho estúpido* e então fui para lá e comecei a dar aulas de cerâmica, apesar de eu não perceber de cerâmica, mas comecei a dar aulas de desenho e rapidamente percebi que estava completamente errado e rapidamente percebi que havia um conteúdo muito importante dentro daqueles ateliês. Mesmo que as pessoas não tenham formação, e não precisam de o ter, achei que era importante começar a trabalhar com eles diariamente. Trabalhava com eles oito horas diárias de trabalho de

atelier. Nunca impor qualquer tipo de técnica de trabalho e ideias, mas sim de uma forma de partilha entre eles, para perceber até onde eles queriam ir ou não queriam ir e o que queriam fazer.

Isso do ateliê de oito horas por dia, transformou-se em dois ou três anos diários. Achei que na altura o trabalho de ouvir estas pessoas, eram para aí uns vinte e já foi há vinte anos, era importante, tal como mostrar isso numa exposição ou numa galeria de arte. Como trabalhava em arte e conhecia todos os galeristas de Lisboa, fui apresentar este trabalho artístico, e a resposta foi sempre a mesma: «o trabalho é super interessante, super bem feito, mas é um doente... não faz sentido estar aqui». Então, qual foi a forma que eu arranjei? Como dentro do hospital psiquiátrico – se calhar vocês não conhecem, mas é um hospital muito grande com muitos hectares, com cerca de 60 pavilhões e haviam alguns pavilhões devolutos e vazios – eu agarrava nesses pavilhões, convidava artistas profissionais, juntava com os nossos artistas do hospital e fazíamos uma exposição. Apenas anunciávamos o nome do artista e não a condição de cada artista. Fazíamos uma exposição coletiva com cerca de 30 a 40 artistas, variava bastante, e a crítica e as pessoas que viam, o público e os artistas, nunca conseguiram reconhecer muito bem qual era o trabalho da pessoa com doença mental e o trabalho da pessoa que não tinha doença mental. Além do estigma começou-se a diluir um interesse muito grande por este tipo de trabalho. Começámos então a desenvolver mais este trabalho. Nós somos muito provocadores e gostamos muito desta provocação e acho que faz parte do trabalho que nós desenvolvemos dentro do Júlio de Matos.

Reparem que nestes dois anos de trabalho as únicas condições que nós tínhamos – é preciso contextualizar isto – no Brasil, como vocês sabem, tiveram grandes precursores nesta área e em Portugal praticamente ninguém! Quando eu comecei a trabalhar há 20 anos atrás, a estrutura da sala de terapia ocupacional apenas tinha folhas de fotocópias e canetas de feltro. O desenvolvimento daquele trabalho, ou a aplicação para aquele trabalho, era muito fraca e eles nunca acreditavam num trabalho que pudesse sair dali. O conteúdo ou o valor para eles não era importante, mas sim, mantê-los ocupados durante aquele período de tempo.

É precisamente o contrário daquilo que nós fazemos, e que eu odeio. Portanto, essa ocupação desapareceu e começámos a trabalhar com objetivos, realizados por cada pessoa ou cada artista, até onde queria ir e onde não queria ir. Foi assim... durante doze, treze anos fizemos cerca de cem exposições em vários pavilhões, sendo que este conceito entre *artista não doente* e *artista doente* ou *artista profissional* e *artista do Hospital Júlio de Matos* nunca se traçou.

Fizemos várias exposições lá fora, fizemos exposições em galerias, exposições em museus, na Gulbenkian, realizámos várias exposições onde conseguimos perfeitamente diluir, ou melhor, valorizar o trabalho artístico das pessoas dentro do mercado artístico que existe em Portugal! Mas acima de tudo, valorizar a identidade daquelas pessoas e o valor que aquelas pessoas têm antes de tratar a *tal doença*.

Mais uma vez, isto era dentro de um hospital psiquiátrico (...), mas isto foi no início de dez a doze anos de trabalho. Dentro deste trabalho, todas as técnicas que possam existir, nós trabalhámos – desde a pintura,

escultura, videoarte, cinema – todo o trabalho que for feito... Nós aqui apenas éramos uns produtores, mediadores, que conseguíamos arranjar, descobrir, dar material, para que aquelas pessoas conseguissem desenvolver o seu trabalho artístico de uma forma com dignidade e assim foi durante estes anos.

Eu continuei no Júlio de Matos, mas há coisa de um ano, abrimos um espaço chamado «Manicómio». Aqui a filosofia mudou de todo outra vez, da forma de pensar... Já não é uma estrutura estatal, portanto, não é uma estrutura que se preocupa muito com este lado e com o lado institucional da coisa, por isso é que se chama «Manicómio», por não ser estatal, se não, não se poderia chamar assim. E optámos por fazer um trabalho ainda mais diluído... o nosso espaço é um espaço grande (...), é um espaço de 600 metros quadrados, é um *coworking* onde trabalham várias pessoas – não só pessoas criativas, como pessoas empresariais, pessoas que trabalham com designers, etc, etc... Isto é no Júlio de Matos, não é no «Manicómio».

Aqui, a diluição é total, portanto, é um espaço onde estão várias pessoas a trabalhar. Os nossos artistas também trabalham diariamente e aqui mudámos a filosofia que existe nas instituições. Isto acontecia muito no Júlio de Matos e eu tinha essa dificuldade, que era a continuidade daquele artista a trabalhar em arte e a sua continuidade com dignidade financeira, que muitas vezes não tinham, porque quando estão dentro da terapia ocupacional e dentro do hospital – os horários são das 10h00 às 16h00 – eles logicamente têm de arranjar soluções para a sua vida, para o seu dia-a-dia, porque são doentes externos, e a partir daí têm obrigatoriamente que arranjar um emprego para terem a sua dignidade financeira.

O que é que acontecia? Nós dentro do ateliê íamos perdendo alguns artistas, alguns deles com alguma potencialidade e que por vezes, não conseguimos mais trabalhar com eles, porque a necessidade financeira era grande e eles tinham que se ir embora. Então, aqui no Manicómio, fizemos três coisas distintas – uma delas foi apoiar financeiramente estas pessoas. Muitas delas têm uma bolsa de estudo, são apoiadas com refeições, transporte e todo o material de trabalho. Não têm horários: eles vão ao ateliê quando querem e saem, sem restrições de horários. Têm mediadores que possam trabalhar com eles no desenvolvimento do seu trabalho em galerias ou espaços comerciais. Isto vai permitir duas coisas muito fáceis: acima de tudo há uma diluição do estigma e existe aqui uma maior dignidade financeira e um investimento na sua própria identidade enquanto pessoas e enquanto artista. Aqui, apenas como artista, que tem a experiência da doença mental e conseguimos, em apenas um ano, passar do exótico, do doente, da loucura, com qualquer coisa... para o valor que estas pessoas têm em arte pura e dura, arte contemporânea. Esta passagem que por vezes não era muito bem vista e que continua a não ser bem vista em Portugal, nós conseguimos passá-la para o *valor*. Muitos colecionadores começaram a comprar, marcas começaram a investir para trabalhar connosco (quando digo connosco é com os artistas que trabalham no espaço), outros países a quererem trabalhar connosco... pelo seu valor que foi conquistado num país – é importante referir algumas vezes isto – que não tem uma grande cultura de arte bruta. E foi assim... No «Manicómio» existe e continua a existir, mesmo em tempos de Covid. Não sei se vocês [no Brasil] estão a

lidar com isso, mas nós aqui em Portugal estamos a ser um bom exemplo em como travar um vírus, com quarentenas voluntárias, sem serem obrigadas, e acreditem que 80% das pessoas não saem, sem ser para trabalhar ou ir às compras, e trabalhos muito exclusivos. Por isso nós temos muito poucos casos e muito poucas mortes. Temos perto de 600 mortes já com vários meses de Covid² e esta ligação que os portugueses têm, que por vezes se juntam, mesmo quando estão muito diluídos, em momentos muito exigentes se juntam e conseguem dar uma grande resposta ao mundo, é um bocado daquilo que nós tentamos fazer no «Manicómio».

Dentro da autenticidade que estas pessoas têm, da honestidade que elas nos apresentam e desta não-vontade mercantil que têm, que nós temos de realizar um trabalho em que temos de ser parecidos com eles. Toda a gente sabe que não se imita honestidade, que não se imita autenticidade. O que nós tentamos aqui fazer é aproximar, o máximo possível – e quando digos «nós» é a equipa técnica do «Manicómio» que não tem um técnico de saúde envolvido... é preciso referir isto – e tentar o máximo possível estar próximo da filosofia que estas pessoas têm – que é esta autenticidade que apresentam enquanto trabalham.

Mas o que nós podemos dar e neste momento damos? Damos toda aquela necessidade que uma pessoa dita normal terá e que pessoas com doença mental também têm. Vou referir isto mais uma vez, mas acho que é muito importante, e há bocado ouvi uma pergunta sobre isto, sobre se é terapêutico. A partir do momento – e isto para qualquer pessoa, seja ela *doente* ou *não-doente* – em que estou a valorizar a sua própria identidade enquanto pessoa,

a valorizar o seu valor enquanto artista, ou o valor do que quer que seja, já estamos a trabalhar um bocadinho a doença mental. Qualquer pessoa! Se eu disser a vocês que pago o que vocês querem, sem qualquer restrição de horário, sem qualquer tipo de presença obrigatória e de responsabilidade para com o trabalho... Esta *não* condição. Apesar da liberdade ser muito responsável, o que tem acontecido dentro do “Manicómio” foi perceber que esta liberdade traz muita responsabilidade às pessoas. E quando estão a trabalhar, quando vão trabalhar, estão mesmo a trabalhar! Isto é uma coisa que no Júlio de Matos não havia. Porque os doentes, por vezes, no Júlio de Matos tinham que estar das 10h00 às 16h00, mais uma vez. Para fazerem um risco obrigatoriamente tinham de lá estar. Esse trabalho não era nem de perto nem de longe positivo, nem para o artista nem para a pessoa que estava a trabalhar com ele, nem para o trabalho final – era só o que era. Aqui nós não queríamos que isso acontecesse.

No «Manicómio» temos tido um resultado incrível. E temos resultados artísticos e estéticos, tal como temos resultados em termos de saúde mental. A lista de espera nos hospitais públicos portugueses para uma consulta de psicologia ou psiquiatria são de seis meses. Nós temos consultas de um dia para o outro se for preciso. Mais uma vez por não haver total divisão de paredes. Quando estamos a ver o espaço, nós não temos nenhuma parede a dividi-lo. Mas temos médicos fora do espaço – tanto psicólogos, como psiquiatras, como terapeutas – que fazem consultas para estas pessoas e a lista de espera é de um dia. O que é acontece? Em termos de saúde mental, as pessoas estão muito mais seguras, porque sabem que têm um

apoio dos profissionais de saúde de imediato! O que é uma coisa ótima, porque os próprios artistas que estão internados no hospital não o têm. Isso fez com que não houvessem descompensações e que houvesse maior desenvolvimento artístico, maior desenvolvimento de produção e, acima de tudo, uma maior procura dos próprios artistas para desenvolverem trabalhos para marcas, para pessoas, para galerias, para museus e são eles que hoje se auto-propõem. E isto é incrível para a total liberdade destas pessoas sem que haja uma estrutura por trás e este é o nosso objetivo. O objetivo também é que eles sejam artistas e que possam fazer o seu próprio trabalho.

Isto é o «Manicómio»! Estamos a fazer várias coisas e vamos criar uma revista chamada *Manicómio*, uma revista toda gerida por artistas do «Manicómio» e a pessoa que está à frente da revista é a Catarina Gomes, que é jornalista, e o João Pombeiro, que são dois editores. Vamos criar uma rádio, também com o mesmo nome do projeto; estamos a criar uma agência de Design também toda gerida pelos nossos artistas – e são vários artistas – e estamos a trabalhar em realidade virtual, realidade aumentada, com parte técnica também com os nossos artistas. Estamos a fazer um teste de consultas na área da saúde, não pelos nossos artistas, mas por outros, se alguém quiser ver. E o espaço é este como vocês podem ver. Temos também restauração dentro das nossas instalações e é composto por três andares. Este é só o primeiro andar [Figura 1].

Inserire-se numa zona de Lisboa muito tecnológica e que está a crescer nesse sentido, na zona do Viato e são pessoas que estiveram institucionalizadas durante muitos anos. Aquela senhora que vocês



Figura 1. Vista geral do «Manicómio»



Figura 2. Anabela com alguns dos seus trabalhos



viram que é a Anabela [figura 2], que é uma artista incrível, esteve vinte ou trinta anos dentro de um hospital. As primeiras reações deles quando chegaram a este espaço novo e lhes disse que não iriam ter horário e que podiam fazer as suas refeições lá ao fundo à vontade, e que tinham uma bolsa de estudo para o seu trabalho artístico e que tinham todos os apoios possíveis, foi engraçado porque a reação não foi imediata. Houve alturas que eles só iam lá para almoçar – o que é perfeitamente válido. Porque é uma necessidade que as pessoas tinham! Tinham muitos anos de instituição e a sobrevivência às vezes fala mais alto. Isso perdeu-se. Agora, o trabalho que nós fazemos e temos é muito fluído e provavelmente estou lá duas vezes por semana, porque não consigo sempre e porque trabalho com outras coisas; e porque estamos a desenvolver um projeto muito grande com o Ministério da Cultura, para o primeiro espaço de Arte Bruta ou Arte Informal (o que quiserem chamar) em Lisboa, e estamos a desenhar isso, apesar de terem existido dois artistas portugueses, que já morreram, que são muito importantes na nossa cultura de arte bruta que são o Jaime Fernandes e outro que eu fiz a primeira exposição dele, que é o Valentim Barros [figura 3].

Se pesquisarem o Valentino Barros, ele era um bailarino... conto-vos a história muito rapidamente. É dramática mas é muito bonita! Mas é uma história real e dava um bom filme de Hollywood. O Valentino era homossexual na altura do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial. Apaixonou-se, e quis fugir, porque em Portugal, e em muitos países, não era permitida a homossexualidade. Fugiu, vestido de travesti como saltimbanco para Valência e acabou na Alemanha Nazi apaixonado

por um soldado das 44. A alcunha dele era «o bailarino» e ele dançava para outros soldados da 44. Estou a resumir isto de modo muito rápido... E ele tem um desgosto de amor e pelo que se percebe na história, ele é recambiado para Portugal apenas por ter cometido uma traição ao outro soldado. Não o matam porque ele era muito bem visto na Alemanha Nazi, mas fica internado no hospital Miguel Bombarda até morrer, até 1980, apenas por ser homossexual. Ele, dentro deste espaço, o que é que faz: desenha e faz as suas próprias roupas – não como o Bispo do Rosário, apesar dele ser muito católico, mas não tem a ver com o Bispo do Rosário –, faz bonecas todas feitas de pano e depois fazia umas telas gigantes, de doze metros, onde concebia um cenário onde ele dançava para os outros que estavam no hospital [figura 4]. É uma história incrível e se quiserem saber mais pesquisem porque vale mesmo a pena.



Figura 3. Valentim de Barros no pavilhão de segurança e entrada do seu espaço (fotografias de José Fontes)

Figura 4. Valentim de Barros, Trabalho em tela pintada para um cenário de festa de Natal (1972)



Perguntas - Bloco I

O «Manicômio» é uma empresa, uma associação, ou uma organização não governamental?

Quais são os desafios para desenvolver momentos de inovação, Artes e inclusão social em espaços manicomialis?

Como é a relação da comunidade do entorno e dos trabalhadores das instituições atendidas com os projetos? Há uma participação efetiva dessas pessoas nos projetos? Os familiares dos artistas têm uma participação nesse processo? E os participantes dos projetos se envolvem nesses espaços de decisão?

Sando Resende: O Manicómio é uma associação sem fins lucrativos. Os desafios são nós não pensarmos ou não olharmos apenas para essas pessoas como doentes mentais, nem como artistas de *arte bruta*, nem como artistas de *roll art*. Olhar para eles de uma forma...! A partir do momento que nós estamos a vinculá-los a alguma coisa, estamos a condicionar esta coisa. E o que nós temos feito no «Manicómio» é apresentá-los como artistas que eles são, como pessoas com a sua identidade, e aqui, é... Acreditem, apesar de ser alguma coisa muito pequenina, mas que é muito importante, porque em várias instituições estatais e governamentais, ele é sempre o *utente*, o *doente*, ou um *número*, ou o *maluco «x»*, ou o *doente mental «y»*. E a partir do momento que nós apresentamos a pessoa como a Cláudia ou a pintora, a uma galeria, a um colecionador, a uma empresa, a um jornal, a uma revista, já é uma evolução, pequenina – é muito pequeno esta coisa nós que fizemos, mas é

uma grande inovação, uma grande evolução, acreditem! E o fato de nós próprios não olharmos para eles como artistas com doença mental permite-nos crescer bastante a nível estético, artístico e, acima de tudo, trazer melhor dignidade humana, social, financeira e por aí fora, dignidade, pura. Mas nós já falamos aqui várias vezes sobre os artistas do manicómio, os artistas que estão manicomialis, os artistas que estão dentro do hospital, mas isso não foge muito das pessoas que agora têm COVID. Nós agora temos medo das pessoas que têm COVID. Em que acreditam, pois, as pessoas? Eu já vi uma entrevista, com um repórter brasileiro, eu não sei qual é o canal, mas deu aqui em Portugal, ele sugeria por as pessoas todas com COVID dentro de uma região do Brasil com pouca gente, é quase um manicómio de COVID, é quase um pavilhão de leprosos, ou um pavilhão de *cancerosos covidianos* – e a arte tem essa coisa de desbloquear e de promover o valor e estes valor que procuramos muito, eu penso que é *inovação*.

Todos os nossos participantes têm um papel em qualquer decisão, até na contratação de uma pessoa nova, os nossos participantes sabem e falamos sobre isso. Toda a decisão de uma instituição, seja a nossa representação portuguesa na Bienal de Nova York, ou agora em Paris... Mesmo que eles não estejam envolvidos como artistas neste projeto, a decisão é tomada por todos e é falada por todos. Logicamente pode não haver consensos ou pode haver uma forma mais estratégica de nós queremos que o «Manicómio» vá até onde, e nessa base estratégica nós explicamos porque é que queremos ir ali, porque é que faz sentido dele ali, porque a exposição tem que ser ali, ou porque é que achamos que a Cláudia pode expor

ali – e depois há outra coisa, que é os *próprios artistas trazem-nos coisas*: novas ideias, novos pensamentos, novas oportunidades, novas formas de trabalhar... «eu agora não quero trabalhar assim e quero trabalhar assado», ou porque «ouvi falar que esta galeria é boa e vou para lá»... Eu estava aqui a falar de estigmas e estou a realçá-lo, mas eu vou falar mais uma vez: essa *quebra* de estigma... nem existe...! Isto é tão estranho de explicar, porque para nós, que estamos dentro do manicómio a conseguir um espaço, não existem doentes. Existem artistas, existem pessoas a trabalhar. Para nós, que trabalhamos diretamente com eles e com as pessoas que estão a trabalhar conosco, nós não sentimos isso, mas de fato é um espaço aberto de portas abertas e qualquer pessoa pode entrar. De fato há muitas pessoas que ficam no topo da escada a procura de um doente. No meio de 70 pessoas ou 80 pessoas estão a procura onde é que está o doente, como se este artista tivesse uma forma diferentes de pensar e estar, e de fato eles têm uma forma diferente dos outros: eles são artistas, não é? E os outros que estão lá não são e isso nota-se no seu trabalho estético e no seu conteúdo intelectual e não só visualmente.

E nós temos muitas propostas de muitas empresas e há pouco tempo tivemos uma proposta de uma grande empresa espanhola, que é a *La Caixa*, que queria arranjar empregos para os nossos artistas. Isto é uma coisa muito comum. Eles chegam lá a querer arranjar um emprego, e os empregos que essas pessoas arranjam geralmente são a trabalhar num café ou a trabalhar numa recepção, nunca se preocupam com a qualidade intelectual que estas pessoas possam ter e com o valor que possam ter. O dono do restaurante

ou o dono do CEO [Chief executive officer], ou trabalhar na sua própria empresa ou fazer sua própria *Startup*, nunca pensaram nisso. Pensam sempre no problema: vamos resolver o problema da forma mais básica. E não estou a dizer mal dos Cafés, que não têm nada a ver com isso... estou a dizer que eles não conseguem olhar para aquela pessoa que tem a capacidade intelectual para ser mais do que isso. Neste momento, dois dos nossos artistas estão a criar as suas próprias empresas e os seus próprios trabalhos. Isso também é uma forma de inovação. Nós estamos a trabalhar para conseguirmos desbloquear a doença mental que aqui já não é *doença mental*.

Bloco II

Qual a razão da escolha do nome «Manicómio»?

Quais as diferenças artísticas, de saúde mental, e outras, na deslocação do espaço institucionalizado para o «Manicómio»?

Sandro Resende: Geralmente as palavras ganham conotações negativas. Até a palavra amante, que é uma palavra bonita, tem uma conotação negativa. O manicómio ganhou essa conotação negativa também, mas reparem, eu estou à vinte anos no hospital e percebi que existe uma liberdade social que nós não temos fora do hospital. Quer dizer, quando eu estou num círculo social dentro de um museu, eu não posso falar alto, não posso gritar, não posso dançar, portanto, é um espaço condicionado à condição do espaço. Dentro do «Manicómio» nós todos estamos à espera que não haja filtros. Logo aí era interessante eu ter um espaço que não tivesse filtros e que não houvesse condicionantes para

o espaço. Segundo, é logicamente uma modificação, uma modificação bastante forte, e permite criar objetos ainda mais provocadores.

Há pouco perguntaram sobre o delírio. Eu acho isso tudo muito curioso porque, de fato, a doença mental... por vezes, as pessoas, para quem não a tem, é um pouquinho doce, nós queremos ver, nós queremos perceber. Há pouco alguém perguntava à Diana se as pessoas tinham delírio enquanto desenhavam. Elas são pessoas e as pessoas como pessoas podem estar a manipular. Eu posso estar a dizer que estou *tendo delírio*, mas não estou tendo delírio nenhum, e estou a entrar com vocês, estou a «gozar» com vocês, estou a manipular-vos. Nós temos que ter essa noção, porque nem tudo o que é *doente mental* é *artista*, e nem tudo que é *artista* é *doente mental*. E eu tenho vinte anos de trabalho no hospital e tenho talvez 3% das pessoas que passaram por mim que estão a trabalhar com arte. Estão a trabalhar porque querem trabalhar, e a Diana à pouco falou que as pessoas estão lá porque querem desenhar e estão a fazer uma espécie de *terapia ocupacional* – não é bem essa a palavra, mas é a mesma palavra. E essa atenção que eu acho que, dentro da instituição, nós temos que tomar algum cuidado – e vocês estão a fazer projetos de investigação, e de repente acham que todas as pessoas têm ali um Bispo do Rosário ou alguém que é fantástico. As pessoas são todas fantásticas. Agora temos é que perceber onde é que está a fantasia e a onde é que está o delírio, como vocês estavam a falar – e isso não existe, quer dizer, são pessoas que têm a sua forma de estar, e que por vezes usam a doença, usam a loucura para chegar a um ponto que nós não podemos usá-la. Será que eu

consegui fazer-me entender? A doença mental pode ser bastante sofredora, mas um bom artista com doença mental pode usá-la para se promover, pode usá-la para trabalhar, pode usá-la para manipular. Não sei se isso faz algum sentido. Eu trabalhei com vários artistas, eu trabalhei com várias pessoas, e havia um artista que era o Artur, que existe ainda – é um excelente artista – que quando dava uma entrevista para a comunicação social falava de coisas completamente diferentes, era quase como um *happening*. Era uma manipulação total da comunicação social. Mal acabava a comunicação social, ria-se, falava de outra coisa completamente diferente e começava a entrar connosco e começava a gozar connosco. Eu tinha um programa de rádio em direto, lembro-me perfeitamente disso, uma rádio importante aqui em Portugal, e falávamos todos sobre a liberdade de expressão – eram dois artistas do Hospital Júlio de Matos e era eu. E o Arthur foi a única pessoa que em *prime time*, num horário super nobre, falou do pénis dele durante meia hora. Isto para mim é que é liberdade de expressão. Alguém que consegue falar do pénis dele durante meia hora num programa de rádio em direto é simplesmente liberdade de expressão. Agora, isto é uma manipulação! Isto não é um delírio! Ele usou o fato de ser considerado doente, usou isso para poder trabalhar e para poder manipular, mas o manicômio também é uma manipulação: manipulação de marcas, manipulação de espaço, manipulação de ideias, manipulação de vivências, uma forma de olhar diferente, uma forma de provocar, uma forma de nós podermos ir mais longe, sem filtros, sem o social, sem pensar no que o outro vai pensar do que eu estou a fazer, sem preocupar com «este trabalho é mau»

e agora vem uma pessoa por trás, ou um crítico, dizer que «isto é mau ou bom»... esqueçam isso!

Portanto, o que nós fazemos no «Manicómio» é que haja maior liberdade, Daí é que veio este nome. E quando nós fazemos uma ação e, acreditem... nós trabalhamos com o Ministério da Saúde, trabalhamos com instituições públicas, que são muito sérias, e quando escolhemos o nome de «Manicómio» ficamos todos aflitos, mas depois percebem a parte provocativa e a parte de manipulação do nome (...). Agora, qual é a diferença?! Pode haver ou pode não haver diferença em estar em um espaço hospitalizado ou... a diferença vem da pessoa em si? Vem daquilo do que ela quer fazer enquanto artista? Vem daquilo que ela quer fazer enquanto pessoa? Logicamente, se for uma pessoa inteligente, como são, a partir do momento que eu dou, que nós damos, condições para eles poderem trabalhar sem horário, o trabalho melhora, porque eles conseguem não ter a necessidade de venda, enquanto a venda pode ser uma forma deles sobreviverem, uma liberdade financeira. Ali, como existe uma bolsa de estudo, o que é que permite? Permite maior liberdade ainda. E é tão liberto, tão autêntico e tão honesto, e tendo alguém a apoiá-los financeiramente, eles podem fazer as asneiras que querem! Portanto, não existe a *asneira*! Existe sim a liberdade total de criar. E não é todos os dias, eles criam quando têm essa liberdade total ou essa forma de trabalhar, como qualquer um de nós que trabalha em arte tem *essa coisa*. Existe uma maior liberdade social. Por vezes, no Júlio de Matos, muitos médicos compram

muitos trabalhos e muitas pessoas vão lá comprar os trabalhos e vão cair naquela velha máxima do artista que faz trabalhos, praticamente todos iguais, porque sabe que vai vender? É quase uma fórmula artística. E aqui não! Aqui há a possibilidade do *arriscar*, porque mais uma vez – eu refiro muitas vezes isto – não existe uma responsabilidade social do outro a dizer: «Estás a fazer asneira!»; «O que que se passa?!»; «O que é isso?!»; «Mas, oh! Não!»; «Mas tu vendes tão bem isto!»; «Porque não faz aquilo?!»... Isso não existe! Existe um lado de experimentação muito grande e, *ao fim e ao cabo*, esse lado de experimentação vem trazer um lado de qualidade estética – que permite que não haja uma interferência mercantil no trabalho.

Diana Kolker: Bom dia Primeiro, quero agradecer o convite de Viviane Borges e a todas as pessoas envolvidas na organização desse grupo de estudos e, também, às pessoas que se inscreveram para participar desta conversa.

Eu escrevi e preparei brevemente um texto para me guiar dentro do tema “O que pode a loucura no tempo presente?”. Essa pergunta que motiva a nossa conversa abriu várias outras perguntas. Eu não sou uma profissional da área “psi”, não tenho formação em psicologia, psiquiatria, psicanálise. Sou formada em *História*, especialista em *Pedagogia da Arte* e mestra em *Estudos Contemporâneos das Artes*. Trabalho com educação em contextos artísticos há muitos anos. Foi através desse caminho que eu fui contratada para fazer parte da equipe do Museu Bispo do Rosário e adentrei no universo da saúde mental, que sempre foi o meu campo de interesse. É importante, do ponto de vista da reforma psiquiátrica, que se constitua uma equipe multidisciplinar.

Mas acho necessário situar que não é do lugar de psicóloga ou médica que eu falo e atuo, eu falo a partir dessa experiência como educadora, como curadora, como profissional da arte. Também aviso de antemão que eu não tenho pretensão de responder a essa pergunta, mas talvez criar caminhos de aproximação em que a gente possa tecer elaborações coletivas ou cada um em sua imersão, na sua introspecção. Que possamos, talvez, traçar respostas provisórias, quem sabe criar uma zona de vizinhança com essa questão, que é uma questão tão caleidoscópica, que abre para tantas outras perguntas...

Eu lembrei de um texto recente, da Tânia Rivera, que foi minha professora no mestrado. Ela é psicanalista, curadora, ensaísta e atua nesse encontro entre arte e a saúde mental. Tania escreveu esse texto para a revista *ARTE!Brasileiros* na respeito da exposição "Lugares do Delírio" que é de sua curadoria e aconteceu no *Museu de Arte do Rio (MAR)* e no *Sesc Pompéia*, em São Paulo, contando com a participação de obras de muitos artistas, incluindo Arthur Bispo do Rosário e, também, de artistas que são vinculados, atualmente, ao Museu Bispo do Rosário. Tânia conta, nesse texto, que ao ser convidada por Paulo Herkenhoff, que na época era o curador geral do MAR, para realizar a curadoria da exposição "Lugares da Loucura", sua primeira proposição como curadora foi substituir a palavra loucura no nome da exposição por delírio e essa substituição foi motivada por uma preocupação com relação ao risco da palavra loucura reforçar um conjunto de estigmas que são fixados nas pessoas, nos sujeitos que são diagnosticados nessa condição, que estão dentro desse campo complexo de diagnóstico numa perspectiva patologizante e aí eu

acrescento que é centrado nesse sujeito patologizado e afastado de uma análise política, epistemológica, conjuntural, racial, de gênero, institucional.

Então, a Tânia propõe a noção de delírio a partir de Freud: "delírio não como pensamento errôneo ou sintoma a ser eliminado, mas sim como reconstrução ativa da realidade por parte de alguém que a teria perdido devido a uma vivência de desestruturação grave. Delirar seria, neste sentido, um trabalho psíquico muito importante, que corresponde a uma tentativa de cura - e deve ser considerado como potência de criação de caminhos singulares na cultura." É neste campo que a arte e o delírio podem fazer contato, podem se encontrar, se pensarmos também a arte como essa potência de criar novos possíveis. Trazendo este fragmento de um texto relativamente recente para o tempo presente e talvez aproximando de alguma elaboração para essa pergunta aqui do grupo de estudos, eu penso que nós estamos vivendo em uma escala global coletiva uma desestruturação grave, o mundo ou um certo sentido hegemônico de realidade que constitui nossas subjetividades está se desfazendo, está em suspensão, em dúvida, ou em cheque. Nesse sentido, seguindo o texto, seguindo essa construção da noção de delírio, o delírio pode ser compreendido como uma potência de criação de novos mundos possíveis. Mas eu não quero, no entanto, produzir uma leitura romântica da loucura ou do delírio, e sequer foi esse o caminho percorrido pela Tania Rivera. Ela marca que o delírio é movido pelo sofrimento psíquico, pelo esforço doloroso de reinventar um mundo onde seja possível respirar e construir um lugar.

A obra de Arthur Bispo do Rosário, este homem negro, nascido em Japaratuba,

que fica no interior de Sergipe, em 1909 - portanto, poucos anos depois da abolição da escravidão no Brasil -, é justamente um grande inventário do mundo representado por ele através dos objetos que coletava, que criava, de bordados, de estandartes, de roupas, de intervenções, de um mundo de palavras, também, que ele inventariou e bordou nessas superfícies. Bispo acreditava que esse processo, essa inventariação do mundo, era a sua missão espiritual. Vozes o orientavam sobre sua missão de apresentar o mundo a Deus no dia do juízo final, no fim dos tempos, através dos objetos criados pela humanidade, através do nosso potencial também de criação, das coisas do mundo.

A sua obra foi criada numa situação de isolamento, num contexto absolutamente distópico e violento: o manicômio. Ele foi interno na Colônia Juliano Moreira em 1939 e morreu nessa instituição em 1989. Foram 50 anos intermitentes, entre idas e vindas - ele passou um intervalo de tempo fora -, mas grande parte da sua vida e dessa produção que hoje constitui o acervo do Museu tão importante, esse inventário do mundo, foi realizado em contexto manicomial. Tania Rivera, no mesmo texto que eu mencionei, para vocês comenta que "é a obra que mais evidencia a potência do delírio como construção da realidade pela arte." Então, Bispo pode ser visto como esse artista do fim do mundo, afinal de contas ele produziu toda a sua obra para esse fim dos tempos - inclusive uma das obras mais conhecidas e reconhecidas é o "Manto da Apresentação", obra que está no corpo dele, é ele mesmo, é o manto que ele usaria nesse dia de apresentação a Deus, o juízo final. Bispo construiu um grande veleiro onde, como uma Arca de Noé, colocaria todos os objetos, tudo que

ele considerava importante preservar para esse novo mundo por vir. Portanto, ele não era só um artista do fim do mundo, mas um artista desse mundo por vir. Eu vou ler para vocês um trecho da fala do Bispo, que está presente no documentário "O Prisioneiro da Passagem" (1982) de Hugo Denizart "No meu mundo não vai ter presidente, nem governador, o único que vai mandar sou eu. O partido é um só, o do Criador, mais nada. Os hospitais psiquiátricos vão acabar, no meu tempo não existia médico psiquiatra, só existia médico e advogado, e não haverá mais doenças, nem miséria, tristeza também não. A minha estadia aqui na terra, junto com o meu povo será a vida, a vida para todos os tempos e glória." e mais adiante ele diz "e é aqui, no hospício, que eu devo ser apresentado à humanidade".

Bom, agora, vou tratar um pouco do trabalho que o Museu Bispo do Rosário [Figura 5] vem realizando nos últimos anos, do qual eu faço parte, desde 2017, como coordenadora de educação e, recentemente, como curadora pedagógica. O acervo de Bispo está sob responsabilidade do Museu, que tem essa missão de preservar, pesquisar e difundir a obra principalmente através das exposições que realiza tanto na sua sede, quanto em contextos externos, quando a obra de Bispo viaja. O Museu se situa no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (IMAS), que outrora foi a Colônia Juliano Moreira, onde Bispo foi internado e que com a reforma psiquiátrica mudou as suas premissas e seu entendimento de cuidado e tratamento de saúde mental. Então o IMAS, atua conforme essa direção e vem num processo de implementar estratégias de desinstitucionalização do tratamento, da desmanicomialização do cuidado em



Figura 5 - Fachada do prédio sede do Museu Bispo do Rosário.
Crédito: Obra de Miguel Afá.
Foto autor, 2021.

Figura 6 - Abertura da Exposição Utopias: A vida para todos os Tempo e Glória.
Foto mBrac, 2019.



Figura 7 - *Atelier Gaia*, 2019.
Foto Pola Fernandez.

saúde mental. É importante colocar também que o Museu está situado na Zona Oeste do Rio de Janeiro, na região da Taquara, que fica numa área periférica da cidade, e é o único equipamento de arte pública desta região. Por estar vinculado ao IMAS, é simultaneamente uma instituição pública de saúde, de cuidado à saúde mental e de arte. Além da responsabilidade com a preservação, pesquisa e difusão da obra de Bispo - que foi patrimonializada, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2018, como patrimônio histórico -, que é uma obra que requer extremo cuidado porque foi feita com materiais muito perecíveis, muito frágeis, têxteis que são difíceis de conservação, com os objetos que ele coletava ali no contexto da colônia, no manicômio. Então, é tudo muito perecível, e o trabalho de conservação, as exigências museológicas em torno da conservação da obra são muito delicadas, requer um investimento e uma atenção muito grande. Mas, além desse trabalho no museu, a atual gestão - que conta com a direção de Raquel Fernandes, desde 2013 - entende que o museu tem uma grande responsabilidade em suas ações, muito norteadas e inspiradas pela obra e vida de Bispo, em torno da saúde mental, da produção artística contemporânea, essas questões do tempo presente. Então, é um museu que converge arte, educação e saúde em todas as suas ações e que se coloca numa preocupação, num estado de atenção e de atuação fortemente voltado para o território, para o ambiente e seus habitantes [Figura 6]. Nós temos além das galerias e das reservas, um espaço chamado Pólo Experimental de Convivência, Educação e Cultura, um centro de convivência, localizado há minutos da sede do museu.

O museu se estrutura, portanto, em três eixos fundamentais: o eixo do acervo, o programa de exposições - que vão mudando de acordo com as pesquisas sobre a obra de Bispo, - e tem o terceiro eixo que é o Pólo Experimental, que eu coordeno junto com a psicóloga Margarete Araújo. Um dos nossos principais objetivos com o Pólo é promover a integração psicossocial, rompendo com os estigmas em torno da loucura, então temos o convívio como pressuposto básico.

Bom, vou falar um pouco dos programas que o Pólo Experimental desenvolve atualmente, começo pelo *Atelier Gaia* [Figura 6]. Foi criado na década de 90, inicialmente não era vinculado ao museu, mas foi integrado em 2013. Criado inicialmente como um espaço de arte-terapia, foi assumindo outros lugares e outras potencialidades. Atualmente, entendemos o *Atelier Gaia* como um espaço de arte, de liberdade, de criação, de convivência, de trocas, de circulação. Ele é integrado por artistas que são usuários da rede de saúde mental, alguns deles inclusive foram contemporâneos de Bispo, internos no manicômio, outros se tornaram usuários do serviço mais recentemente. Participam então, atualmente, André Bastos, Arlindo Oliveira, Clovis Aparecido, Leonardo Lobão, Luiz Carlos Marques, a Rogéria Barbosa, que é a integrante mais recente, a Patrícia Ruth, o Pedro Mota, o Victor Alexandre e o Sebastião Swayzzer. Então, semanalmente me encontro com esses artistas. Temos um trabalho coletivo e compreendemos esse grupo de artistas enquanto parte de uma coletividade - isso é muito difícil, é um dos nossos grandes desafios - mas também pensamos nesse acompanhamento nas singularidades de cada um. Cada um desenvolve práticas artísticas muito diversas, que se expandem

e se transformam. O trabalho envolve a pesquisa do próprio processo de criação, dos recursos, e do ambiente, enfim. Como eu falei antes, eu não sou psicóloga, então não é desse lugar que caminhamos juntos. Quando eu e o curador geral do museu, Ricardo Resende, trabalhamos com eles, é nesta relação de criação artística e é claro que acaba sendo de uma maneira, numa relação de avessos, um cuidado com a saúde mental. Ali, naquele momento, o grande cuidado, a grande abertura que a gente vem desenvolvendo e experimentando é essa possibilidade de ser, de se entender, de ser reconhecido e de se relacionar a partir de outros lugares no mundo, e de outras possibilidades, de outros adjetivos e de outros substantivos para além do diagnóstico.

Através do *Atelier Gaia*, desta vivência, eles estão desenvolvendo seus potenciais enquanto artistas, porque se reconhecem e se reivindicam enquanto artistas, e é desse lugar que a gente caminha. O Museu tem o papel de apoiá-los, eles tem absoluta autonomia e gestão sob a sua produção, inclusive grande parte deles - não todos, mas a maioria -, vende seus trabalhos, as suas obras, e isso é também é compreendido como um caminho profissional. O Museu apoia também nesse agenciamento, nessa circulação entre instituições. Muitas das exposições que realizamos no Museu conta com as obras dos artistas do *Atelier Gaia* e não exclusivamente de um lugar temático, nem sempre eles estão interessados em pensar as questões relativas à saúde mental. A gente conversa essa ambiguidade porque é importante que isso também seja colocado, também é nosso papel a ruptura desse estigma, também é nosso papel pensar outras possibilidades de cuidado, de inserção social, de cuidado

de si, e de clínica, inclusive, que não sejam os caminhos tradicionais somente ou que se alinhem a outros caminhos. Então, ao mesmo tempo que o museu entende que tem um papel fundamental e importante nessa intersecção com a saúde e com a clínica, entende que também é preciso criar outros espaços de ser, de se exercer, de se experimentar, de socializar e então, como atuar nesse fio e isso é uma questão que a gente está o tempo inteiro conversando, debatendo, problematizando e experimentando. Não temos interesse de fechar isso numa resposta, numa posição rígida. Grande parte desses artistas participaram da exposição "Lugares do Delírio" que eu estou trazendo aqui para a nossa conversa, e eles vêm participando de exposições interessantes, reconhecidas no campo da arte. O Arlindo, o Luiz Carlos e o Clóvis tem obras que fazem parte do acervo do MAR; o Pedro Mota participou desse projeto com uma marca independente de São Paulo chamada Psicotrópica, uma marca independente, estampando uma coleção de roupas. Então, cada um vem trilhando um caminho bastante interessante e nosso papel é apoiar esta caminhada.

O Pólo Experimental conta também com um programa de residência artística chamado "Casa B". A Pola Fernandes, é uma artista que fez parte do programa de residência desde 2018, por bastante tempo, e faz parte da exposição que está em cartaz no Museu. Este programa de residências "Casa B" recebe artistas, educadores, curadores, para o desenvolvimento de projetos de pesquisa, de ações através desse contato com a comunidade, com o território e com a pesquisa do acervo de Bispo do Rosário. Esta relação de criação, afeto e troca com os artistas do *Atelier Gaia* e com os participantes das outras oficinas que

nós realizamos é muito importante nesse processo. Não são projetos que tem um tempo de duração específico, vamos construindo de uma forma muito cartográfica estes projetos. Alguns se desdobram em exposições e também temos pesquisadores acadêmicos que ficam em residência conosco, alojados lá. Há desdobramentos diversos, múltiplos, trabalhos acadêmicos, espetáculos de dança - o Márcio Cunha desenvolveu um espetáculo inspirado em Arlindo, que contou com a participação do Arlindo, e itinerou pelo SESC que foi muito importante e significativo. Enfim, foram muitas ações de cunhos diversos, inspirados nesta relação que tem como premissa a afetação recíproca, de pensar como o contexto da saúde mental, essa instituição tão singular, nesse território tão singular, pode afetar a produção, os processos de criação e de relação dos profissionais do campo da arte, de modo ampliado. Ou seja, como é que a gente pode-se pensar o cuidado e uma ética nessas relações a partir do encontro, e também como esse encontro com os artistas vai alimentar, nutrir, mover, friccionar, transformar aquele contexto, oxigenar. Então tem uma relação de contato, de troca que é muito importante. O Museu é de arte contemporânea e é uma instituição de saúde, esse encontro precisa afetar todas as partes reciprocamente, e com isso a gente também produz novas institucionalidades, cada experiência de contato vai nos ensinando que instituição que a gente quer ser, constituir, de acordo com outros modos de fazer tendo o cuidado como pressuposto.

O Pólo Experimental também realiza o programa de integração psicossocial - mas, podemos pensar todas as ações como integração psicossocial - que conta com projetos de geração de renda ligados às

oficinas de bordado e costura, mosaico, culinária, ao restaurante Bistrô do Bispo e à Loja B. As pessoas envolvidas nestas oficinas são também usuárias do serviço de saúde e moradoras da comunidade. É um programa que também pensa o trabalho como um caminho para inserção social. O Programa de Integração também realiza projetos e ações culturais, por exemplo, oficina de música, a Rádio Delírio Cultural, bloco de carnaval Império Colonial, que faz uma integração com os outros equipamentos de saúde do território. Há, também, um interesse crescente de trazer a comunidade moradora do bairro, não necessariamente usuários do serviço de saúde mental para essa integração. Essa integração só acontece de fato se a gente possibilita o contato e o convívio entre as pessoas que são e que não são usuárias do serviço de saúde.

Desde 2013, o Museu desenvolve o conceito de museu expandido por acreditar que as nossas ações vão além das galerias e da reserva técnica. Aliás, nós temos também os programas públicos e a mediação que é justamente esse contato com as escolas, com a comunidade, atividades de formação de mediadores e formação de educadores, ações que pensam a relação entre arte e saúde voltada para os profissionais de saúde, entendendo que existe um papel educativo importante, se a gente quer construir uma outra subjetividade que não seja manicomial. É preciso pensar isso como um todo na sociedade, e a educação é fundamental. Não podemos pensar em um museu sem pensar na educação. Tudo isso é educação, tudo isso é saúde, tudo isso se faz através de práticas artísticas.

Então, nós somos fortemente marcados pelo território, pelo contexto, pelo interesse de fortalecer esses vínculos, entendendo

que temos uma relação com as pessoas que vão ao museu muito mais no lugar de participantes do que como um público contemplador externo.

Bom, diante da situação atual de pandemia, o Museu também tem atuado através das redes sociais, criamos um plano para esse momento, pensando que caminhos podemos percorrer para continuar a nossa ação comprometida com a saúde mental, com a arte, com a educação, com os recursos que nós temos hoje e buscando fazer um trabalho potente, significativo. Não numa lógica produtivista de encher as redes sociais de atividades, mas num lugar de pensar o cuidado, o cuidado de si, o cuidado coletivo..

O caminho não está dado, é fundamental que a gente pense quais são as possibilidades de se manter com saúde e potência. Penso que a obra de Bispo é muito inspiradora para delirar caminhos, delirar caminhos juntos para que possamos criar um mundo onde seja possível respirar, onde seja possível existir e conviver.

Perguntas - Bloco I

A coleção do Museu está disponível online? E onde seria possível encontrar essa coleção?

Sobre a figura do Bispo do Rosário, na poética criada por ele, este chegou a se reconhecer na loucura ou no delírio? ou fazer uma crítica direta sobre essas instituições, sobre essas definições? dentro do espectro do Bispo.

Como é a relação da comunidade do entorno e dos trabalhadores das instituições atendidas com os projetos? A uma participação efetiva dessas pessoas nos

projetos? Os familiares dos artistas têm uma participação nesse processo? E os participantes dos projetos se envolvem nesses espaços de decisão?"

Diana Kolker: Obrigada pelas perguntas. Se a coleção está online? Ainda não, mas a meta é essa. O Museu desenvolveu um projeto, acho que começou em 2017, chamado "inventário do mundo", Se a obra de Bispo é um inventário do mundo, o Museu está fazendo um inventário do inventário do mundo. É um processo de catalogação de toda obra do Bispo, a gente pode entender o conjunto da obra dele como uma obra só também. Ricardo Resende, que é o curador geral do Museu, fala muito sobre isso, porque o Bispo foi ocupando espaço da cela em que era internado, no pavilhão Ulisses Viana com a sua produção e foi crescendo, crescendo até que viraram nove celas ocupadas. Transformou as celas em ateliê e fez esse inventário, e esse acervo está sob a guarda do Museu. Ao longo dos anos eles sofreram deslocamentos, algumas modificações, então tem um trabalho muito minucioso de pesquisa desses objetos e de catalogação. O objetivo é fazer um Catálogo Raisonné, que seja disponibilizado online

[...]

Sobre a relação da comunidade do entorno, a participação das famílias e também dos usuários. Sim, se envolvem, participando das decisões, dos projetos, das ações... São várias perguntas em uma pergunta, mas ela me possibilita trazer alguns elementos que acho que são importantes também do nosso trabalho. Eu mencionei que o lugar onde o Museu atua, que foi no passado uma Instituição Manicomial,

é uma área enorme, correspondente ao bairro de Copacabana e que passou por diversas transformações. Em 2014 através do Programa de Aceleração do Crescimento, do governo federal, foi construído um grande conjunto habitacional do programa Minha casa, Minha Vida, então a região virou bairro com muitas pessoas e algumas delas foram, inclusive, removidas de outras comunidades do Rio de Janeiro e transferidas para lá. Então, há um novo contingente populacional neste bairro que não teve tempo de construir um vínculo comunitário, nenhum vínculo com a história do lugar, e uma população também vulnerabilizada por diversos fatores. A gente tem um desejo de fazer vínculo, de criar uma noção de pertencimento, de produzir ações relevantes para essa comunidade do bairro que se constituiu historicamente e essa que chega mais recentemente. Mas, entendendo que o Museu não deve olhar para esse território como um espaço a ser conquistado, colonizado, mas criar ações que sejam de fato relevantes, que envolvam as pessoas como participantes dos processos e isso leva tempo. Isso é um processo muito delicado de conhecimento, de tensão, de contato, de dissenso. Existe também uma questão que diz muito sobre como nós disseminamos socialmente esse estigma em torno da loucura, essa nova população, por um lado, olha para as ações do museu e para esses antigos moradores como "o louco", "o outro". E tem um movimento de querer se diferenciar, "olha eu moro na colônia mais eu não sou maluco"... "Não, eu não vou participar dessa atividade no Museu porque é pra maluco". Então, existe essa barreira que a gente precisa quebrar e, ao mesmo tempo, nós vemos que existem nos moradores mais antigos, que olham para essa nova

população na região como os outros, os que trouxeram uma certa desordem, que transformou aquele cenário que era muito bucólico num lugar mais atravessado pelas problemáticas da violência urbana. Existe uma série de estigmas e de muros de vários lados, e o Museu está ali no meio e a gente entende que o nosso papel não é ter essa atitude colonizadora. Então, como isso é construído... é uma caminhada lenta, ela tem que ser responsável, política, ética e tudo isso.

A pergunta sobre as famílias. Isto varia. O cuidado de uma pessoa em sofrimento psíquico, precisa envolver as famílias, se existe uma família, ou as pessoas que fazem parte dessa comunidade afetiva ou dos vínculos daquela pessoa. É necessário esse suporte familiar também, as políticas de saúde precisam passar por isso. Em alguns casos, a gente tem um envolvimento de familiares e outros não, porque não há mais vínculo com a família e criam outras, enfim isso é múltiplo.

E, por fim, se os participantes se envolvem nas ações, criações e deliberações do Museu? Sim. Se envolvem e inclusive alguns usuários do serviço de saúde são também participantes do museu, fazem parte do conselho e da Bispo do Rosário Associação Cultural, que dá suporte ao Museu, muitas das nossas ações são pensadas junto, coletivamente.

Notas

¹ Um agradecimento especial às estudantes responsáveis pela transcrição: Camila Thomazzini, Greyce Sagas e Maria Eduarda Delgado, graduandas do curso de História da Universidade do Estado de Santa Catarina e Mafalda Machado, mestranda em sociologia da Universidade de Coimbra. Revisões finais de Diana Kolker, Fernando Rosa Dias e Stefanie Franco.

² Nota de revisão: Portugal teve efetivamente resultados muito bons na primeira fase da pandemia global, entre Março e Julho de 2020, na altura desta declaração, chegando a falar-se no «milagre português». Contudo, os números pioraram na terceira fase da pandemia, a partir de finais de 2020, tornando-se um dos piores a nível mundial.

Conversa com Cláudia R. Sampaio

Cláudia R. Sampaio é uma poeta e artista plástica nascida em Lisboa (1981). Estudou escrita de argumento na Escola Superior de Teatro e Cinema, escreveu para cinema, televisão e teatro. Publicou os livros de poesia: *Os dias da Corja*, *A primeira urina da manhã*, *Ver no escuro*, *1025mg*, *Outro nome para a solidão* e, no início de 2020, a sua primeira antologia *Já não me deito em pose de morrer*. Está também publicada no Brasil com a trilogia *Inteira* como um coice do Universo (Edições Macondo). Em 2019 foi uma das poetisas convidadas a representar Portugal na FIL de Guadalajara e juntou-se ao projecto *MANICÓMIO*, criado para ajudar a desenvolver e divulgar a arte de pessoas com doenças mentais. No âmbito do trabalho desenvolvido neste projeto, integrou em Janeiro de 2020 a primeira delegação portuguesa a ser convidada pela Outsider Art Fair, a maior feira de arte informal do mundo, em Nova Iorque, para expor a sua obra. Vive em Lisboa com as suas duas gatas: Polly Jean e Aurora.

SGF: A Cláudia primeiro encontrou-se na poesia e, só depois, nas artes plásticas. Pode nos contar um pouco como isso se dá no tempo, ou seja, quando surge a vontade da escrita e a vontade da pintura?

CRS- Sim, exatamente. O meu primeiro livro foi pela Editora *Do Lado Esquerdo* que é de Coimbra, em 2014. Eu só comecei a pintar em 2017. Tinha saído do Hospital em dezembro do ano anterior. Foi a pior fase da minha vida. Eu tinha tido um negócio que falhou e tinha ficado cheia de dívidas, não sabia se ia conseguir pagar a casa e estava bastante transtornada. Logo, não tinha mesmo dinheiro para comprar material de pintura. Todos sabemos que não é barato, e no início até pintava com uns marcadores baratos. Um dia, o meu companheiro ofereceu-me um rolo de papel de cenário, no dia dos namorados, e eu fiquei fascinada porque era grande. Então coloquei quase dois metros desse papel na parede e comecei a pintar manchas, como iam aparecendo. Eu ainda estava bastante doente, tinha saído há um mês do hospital, se calhar nem tanto. Depois tive uma fase, e ainda acontece muitas vezes, em que pintava a partir de excertos

de poemas meus, era como se imaginasse aquele poema em imagem.

FRD: Era como se fosse imaginar o poema?

Sim era pensar que seria se este poema tivesse imagem. É mais próximo do que faço agora. Mas continuando, na verdade, foi no Hospital que voltou o gosto pelo desenho, porque eu queria ler e escrever mas era impossível por causa dos medicamentos. Então, pedi à minha mãe para me levar papel e caneta, para poder desenhar. Também havia lá algum material, e uns psicólogos iam lá uma vez por semana para pintarmos... hum, como é que se chamam aquelas coisas redondas?

SGF: Mandalas?

Sim. Aquilo era uma seca. Então ia tentando fazer os meus desenhos. Desenhava muito os doentes, para me abstrair um pouco porque o tempo ali era uma coisa horrível e não havia nada para fazer. Um dia, ali dentro, parecia uma eternidade.

SGF: E tem ainda estes desenhos?

Sim, acho que tenho.



SGF: E já pensou em usar eles como o desenvolvimento de uma série ou de um trabalho?

Não sei, mas guardei-os. E também pedi desenhos e coisas escritas a alguns doentes que estavam lá internados comigo. (...). Eu no início só desenhava rostos. Preenchia folhas inteiras com rostos. Se calhar, era porque as expressões daqueles doentes marcavam-me muito, a maneira de estar, aquele ar “zombie”. Acho que era muito normal que, obsessivamente, só desenhasse expressões e muitas delas eram sempre assustadoras, não eram rostos pacíficos. Depois houve uma transição, acho que a minha pintura acompanhou o facto de eu ficar um pouco mais calma. De qualquer modo, penso que continua a ser um trabalho muito instintivo e de “aparições”, mas acho que tentei inverter e em vez de fazer coisas assustadoras, queria fazer alguma coisa que me animasse. Comecei a pensar no “belo”, queria transmitir, de algum modo, beleza e harmonia que eu não tinha muitas vezes nos meus dias. Muitas vezes até falo com a minha psicóloga sobre o que pinto porque quero entender o

porquê de pintar certas coisas, como por exemplo os pássaros. Porque é que eu comecei a desenhar tantos pássaros? Os gatos eram um motivo óbvio, mas quanto aos pássaros eu não sabia o motivo. E também as mulheres, as flores... Acho que a pintura, de facto, surgiu quase como uma forma de terapia. Quer dizer, não digo que seja terapia no verdadeiro sentido, mas acalma-me.

FRD: Sublimação pessoal, não?

Talvez. Por exemplo, a escrita não me acalma. Pelo contrário, a escrita não é mesmo para acalmar, porque tenho de descer ao fundo de mim. Se não for uma coisa que vá remexer em tudo, então nem vale a pena estar a escrever.

SGF: Valter Hugo Mãe, ao escrever para o seu livro *Já não me deito em pose para morrer*, diz que “Toda a poesia abeira a terapêutica”. A sua pintura também surge neste sentido terapêutico? Ou ao encontro com o que Valter Hugo Mãe chama de “alegria do possível”? Não a terapêutica neste sentido em que eles vão-te dar

uma mandala para você reproduzir. Mas, talvez, o processo de autoconhecimento.

A poesia? Eu não sei explicar propriamente porque é que escrevo poesia. Sempre escrevi em jeito de poema, desde criança. Mas, atualmente, sei analisar que é através da poesia que há um autoconhecimento. Aliás, costumo dizer que é a minha maneira de me conhecer, tanto a mim como o que me rodeia, é a minha forma de parar. No nosso dia-a-dia, não paramos para pensar em nada de uma forma séria. A poesia é o exercício de me sentar a pensar realmente acerca das coisas, desde o universo, a própria formação do universo, quem sou eu...

SGF: Na sua poesia há uma série de referências sobre as mulheres, uma condição muito íntima do feminino. Outra temática declarada na sua poesia é o hospital psiquiátrico e a experiência com a doença mental. Há, inclusive, um livro publicado

pela Doula Correria, *1025mg*, que é uma "homenagem à medicação que você toma".

Na sua pintura, a questão da mulher também é uma temática muito visível, mas e a questão psiquiátrica?

Na poesia acaba por ser, porque há quem diga que é um pouco confessional. Eu não gosto muito desta palavra, mas no fundo é porque a minha maneira de escrever, talvez não saiba escrever de outra forma. Mas tanto na poesia como na pintura, nunca sei o que vai surgir, e é isso que me agrada. Há pessoas que são completamente o oposto disso, que pensam num tema específico e que vão trabalhar em torno dele. É claro que eu também já fiz trabalhos, tanto na escrita como na pintura, a partir de num tema em específico. Mas, no geral, o que eu mais gosto é precisamente não saber o que vai surgir. Eu quero é despejar o que tenho em mim. Lá está, aquela coisa do autoconhecimento. Claro que nos





poemas posso pensar que quero escrever sobre o meu internamento. Vem-me uma imagem à cabeça e começo a escrever a partir dessa imagem, ou de um verso. Na pintura também, começo a desenhar uma coisa qualquer e depois, automaticamente, vou preenchendo o papel. Mas sem dúvida de que na pintura há um divertimento que não tenho na escrita. Sinto-me como uma criança, e desenho até de uma forma obsessiva. Há sempre essa reação um pouco infantil, porque eu não sei pintar, não sou pintora. Sou autodidata. Se eu tivesse um estúdio, um sítio grande onde pudesse criar, sei que ia experimentar muito mais coisas. Se calhar uma instalação, uma escultura, porque o que me interessa mesmo é a busca, então não posso ficar só na pintura. Se calhar, eu queria experimentar outras coisas. Interessa-me, sobretudo, comunicar.

SGF: Você tem projetos? Você gostava de partir da pintura para outro tipo de manifestação?

O meu problema é que tenho pouco espaço, então, se calhar, nem dou toda a abertura à minha imaginação em relação a isso, porque não tenho como fazê-lo. Já falei disso algumas vezes com o Sandro Resende (Manicómio), e ele sabe que eu gostava de fazer trabalhos de grande formato.

SGF: Você também tem utilizado o bordado como meio de expressão, juntamente com a pintura...

Confesso que foi uma sugestão do Sandro Resende. Ele disse-me, quando conheceu as minhas pinturas, que tinham muitos “rendilhados”. Então sugeri que eu devia experimentar o bordado. Mas eu não sabia bordar, tal como não sabia pintar... Mas bom, experimentei, e foi uma coisa instintiva, porque ninguém me ensinou a

bordar. Até fiquei um pouco viciada e cheguei a fazer bordados na folha de papel, o que dá muito trabalho: primeiro, a folha é picotada, depois tens de a virar para enfiar a agulha, e assim sucessivamente. E é como nos poemas: tal como quando acho que falta mais uma palavra, nos bordados vou vendo se falta uma renda, ou se falta linha, não sei... Faço estas coisas há pouco tempo, estou naquela fase de querer experimentar uma série de coisas. E, se calhar, daqui a dez ou vinte anos vou fazer só uma, não faço ideia.

SGF: Quais as suas referências na pintura? Há uma estética muito *naïf*, algo muito próximo à arte popular nas suas pinturas. Tenho muitas referências. Um dos meus pintores preferidos é o Jean-Michel Basquiat. Estudei na Escola António Arroio, mas como estava em Comunicação Audiovisual, a única coisa que tinha era uma aula de desenho, que servia para desenhar bustos... Sempre gostei de desenhar, desde pequenina. Há muitos anos até fiz umas telas assim a querer imitar o Basquiat. Mas eu não sou da opinião que para ser pintura tenho de ter um curso de pintura, porque no meu caso não é isso que interessa. O meu objectivo não é conseguir desenhar e pintar tecnicamente muito bem, estou mais à procura de uma espécie de linguagem, para além da poesia. Já não me chega só escrever. A poesia é uma voz, uma voz interior. Digo eu e diz o Lobo Antunes. E outros, porque é mesmo verdade. E a pintura se calhar é como se houvesse uma mão invisível a tentar guiar-nos.

SGF: Teve alguma intenção em fazer alguma obra abstrata?

Abstrata nunca fiz, é sempre algo figurativo.

FRD: Mas há pequenos elementos que estão dentro das formas

Sim, mas a pintura inteira não. Até como na poesia, e eu sou muito esquisita com a poesia, é preciso algo para me agarrar. Lá está, também não gosto de poesia demasiado abstrata. Tenho de sentir. Tem de ter impacto em mim.

SGF: Lembrei-me de duas obras que acho que podem ir nesta direção. Uma que é sobre a Clarice Lispector, que é "Na asa de um pássaro" e depois outra que é sobre a Virginia Wolf. Podia-me falar um pouco sobre essas obras, porque estas referências?

São duas das minhas escritoras preferidas. Foi uma espécie de homenagem. Na pintura da Clarice Lispector, ela está dentro de um pássaro, dentro da asa do pássaro. Como na escrita dela, acho-a muito filosófica e de uma imensa liberdade.

SGF: As duas têm uma relação com a imagem da mulher que é muito forte. A Clarice Lispector e a Virginia Woolf têm esse tema marcante na escrita e que você também traz para a pintura.

Eu convidava-as para lanchar, claro! Mas, sabes que eu não penso nisso, não escrevo a pensar "isto é uma escrita feminina", até fico ofendida se me resumirem apenas a isso. Eu escrevo assim porque sou mulher e ponto. Mas não escrevo a pensar que quero escrever para um público feminino. Eu quero uma escrita universal. Mesmo que num poema fale apenas para as mulheres, quero que a minha escrita seja sempre universal, é assim que eu a vejo.

FRD: A condição feminina pode falar no universal, pode clamar o universal.

É a imagem da Virginia Wolf prestes a



suicidar-se que é uma imagem muito forte. É uma mulher que sempre me fascinou de todas as formas, pela sua própria vida, mas também pela escrita. *As ondas* é o meu livro preferido. Quer dizer, eu digo que é o meu preferido porque nunca senti nada igual como quando li aquele livro. Lembro-me que quando acabei de o ler, fiquei deitada no sofá durante umas horas, absorta. Não conseguia mexer-me. As minhas pinturas também são poemas visuais, no fundo. Muitas partes vêm mesmo dos meus poemas. Mesmo quando não partem dos poemas são, de alguma forma, narrativas. Eu fui criada por duas mulheres, a minha mãe e a minha avó. Duas mulheres com uma personalidade muito forte, especialmente a minha avó que foi no fundo quem passou mais tempo comigo. Tomava conta de mim, levava-me a todo o lado. Cresci sem pai. Então obviamente a figura feminina acaba sempre por surgir.

Até acontece por vezes criar uns seres que têm seios, mas depois também lhes acrescento um pénis. Surgem de muitas formas.

FRD: Uns híbridos.

Animal também. São aquelas coisas que aparecem sem sabermos porquê.

FRD: Há esta questão do suporte que é muito curioso. Nós gostamos da superfície, gostamos do plano, mas há uma base bidimensional que tem várias origens, não é? Tudo o que fornece um plano. O papel se calhar é o mais usado, não é?

Sim, mas se eu olhar para um suporte qualquer e conseguir ver um objecto artístico, vou atrás disso. Por exemplo, eu gosto muito de decoração, gosto de coisas bonitas, gosto de estética, gosto de harmonia, gosto de experimentar e ficar com esse tipo de objetos até para decoração na minha casa. No geral, acho que não faço nunca

com o intuito de vender. Claro que agora preciso, porque desisti de tudo para tentar viver só da minha arte. Mas, quando estou a pintar não penso “vou fazer isto para vender”, e quando estou a escrever é a mesma coisa. Não estou a pensar minimamente se vão gostar porque isso iria alterar completamente tudo, ia adulterar.

SGF: Há uma intenção em trabalhar com outros tipos de “suporte” também na escrita? Para além da poesia?

Tenho uma espécie de romance que comecei a escrever, há uns dez anos.

SGF: Não está publicado?

Não. Passa um ano, vou ler aquilo e já não me identifico. Vou e mudo mais dez páginas. Depois passam mais dois, e já não me identifico, mudo outra vez. Da última vez cortei trinta páginas. Por isso, talvez a partir dos sessenta anos, eu me sente a escrever aquilo. Se eu deixo passar um longo período pelo meio, eu já sou outra, já me aconteceu qualquer coisa que vai mudar a minha visão.

SGF: A Cláudia tem sido, recentemente, associada com alguns termos como *art brut*, *outsider art*. As suas obras têm sido apresentadas em feiras e exposições voltadas sempre a estes conceitos. Inclusive esteve presente na *Outsider Art Fair*, a maior que existe neste seguimento, junto com outros artistas do *Manicómio*. Como a Cláudia percebe a si dentro deste contexto?

Sim, a minha pintura enquadrava-se ali na *Outsider Art Fair* como uma luva. Quando descobri a arte bruta fiquei obcecada porque me identifiquei com o estilo. Depois mesmo pelo conceito, porque sou autodidata e a arte bruta é uma coisa não

comercial, e está associada, desde o Jean Dubuffet, a pessoas com doenças mentais.

SGF: Mas já estava a pintar quando descobriu o significado deste conceito?

Já estava a pintar e fiquei maravilhada. Andei a ver todos os documentários que havia sobre a arte bruta e *outsider art*. A feira foi das melhores experiências da minha vida.

SGF: Sendo hoje uma das artistas residentes do Projeto Manicómio, eu gostava de perceber, primeiro, como entrou para o projeto, que tem como foco artistas usuários dos serviços de saúde mental.

Uma vez estava a fazer uma pesquisa na internet e encontrei, por acaso, uma entrevistada do Sandro Resende sobre o trabalho dele no Júlio de Matos na área da terapia ocupacional. Achei imensa piada porque já tinha estado internada três vezes lá no hospital e nunca me mandaram para a terapia ocupacional. Os psiquiatras sempre me associaram mais à escrita, nas consultas e nos internamentos e de facto, nessa altura, eu não pintava com frequência, por isso é normal. Então decidi escrever ao Sandro, senti um instinto para falar com ele e apresentei-me, falei-lhe da minha vida e da minha pintura. Ele pediu-me para ver as minhas pinturas ao vivo e eu assim fiz. Nesse dia ele disse que estava a criar um projeto (o Manicómio) e perguntou se eu não queria ser uma das artistas residentes. Eu estava completamente perdida na vida, a pintar sozinha na mesa da cozinha, em casa, então pensei, “claro, vou experimentar”. É um projeto para pessoas com doenças mentais, não há como fugir disso.

SGF: Ao mesmo tempo há uma prerrogativa de que ali não estão “doentes artistas”. Mas, são “artistas” a trabalhar.

São artistas, exatamente. Todos ligados a esse tema. Mas de facto aquilo não é para ser terapia, tanto que o Sandro quis tirar-nos do hospital, precisamente por causa disso. O Manicómio é um grupo de artistas, como se fossemos um grupo de surrealistas, ou outros. Daqui a cem anos, vão dizer: “lembras-te daquele grupo de artistas, os miúdos do Manicómio”? Estou a brincar...

SGF: E como funcionam os processos criativos? O Projeto Manicómio tem trabalhado não só com a promoção de artistas, como também com o desenvolvimento de objetos de *design* em parcerias com algumas marcas. Como é o caso de uma peça de joia inspirada em uma obra da Cláudia.

CRS- Sim, são umas pombas. É o Sandro que trata disso tudo e depois ele próprio sugere, acha logo que um certo artista se enquadra melhor ali. Quando foi para a joia, acho que foi mesmo a própria marca que viu os meus desenhos e gostou. Mas, pronto, o Sandro Resende também gere isso. Eu não me sinto uma *designer* porque até hoje, no meu caso, foram as marcas que pegaram nos meus desenhos. Não são os artistas que vão atrás da marca, mas é a marca que tem de vir atrás do artista. O desenho do Braulio, que deu origem aos ténis, era o desenho do Braúlio. Ninguém mudou.

SGF: Dentro deste mesmo tema, a Cláudia foi responsável por “estetizar” uma camisa de forças, que é historicamente um dos principais símbolos do poder institucional psiquiátrico. Eu queria que a Cláudia comentasse esse projeto e sobre como surgiu esta ideia. Eu gostava de pensar como é esta apropriação artística de elementos que são criações da instituição psiquiátrica. Afinal, a camisa de forças foi

um instrumento de contenção, por vezes de tortura. É possível “quebrar estigmas” neste tipo de abordagem?

Pois, e junta outra coisa que eu adoro que é moda. A ideia da camisa de forças foi do Sandro Resende. Ele viu um casaco que eu fiz, e uma saia, e não sei se foi a partir daí que ele teve a ideia. Mas disse-me “comprei umas camisas de forças, para transformares como quiseres”. E eu pensei logo “maravilhoso”, e quis pegar na camisa e fazer o oposto da sua representação que está associada a uma imagem de horror, transformando-a numa coisa harmoniosa, até algo quase *fashion*, com poesia misturada. Nesta obra, tem um verso meu, que é “somos este milagre insuportável” que é também o título da obra e resume absolutamente o que é ter uma doença mental e viver neste mundo com essa condição.

SGF: Lembro-me da história da modelo que escreveu em suas mãos “A loucura não está na moda” fazendo um protesto contra uma marca que utilizava a imagem de camisas de força para produzir moda. A partir do momento em que uma referência histórica e psiquiátrica, como é a camisa de forças, é transformada em outra coisa, é importante pensar como se está transformando aquilo. Quais os sentidos desta transformação...

Quis dar-lhe um tom de poesia e ver se era possível tirar esse peso. E parece-me que foi possível, apesar de não deixar de ser o que é, com as suas mangas compridas. Eu não sei o que é a loucura. Se calhar é por estar na posição de ter uma doença mental e não me ver como louca. Agora é claro que se chama loucura aquilo que é desenquadrado do normal, aquilo que não conseguimos encaixar. Passa a ser loucura porque está fora dos padrões da



sociedade e do que consideramos normal. Sabes o que eu tenho percebido? A loucura não é um estigma, a loucura é *fashion*, *cool*. A doença mental é que é estigmatizada. Porque tem a palavra *doença*, isso é que gera estigma. As crianças ofendem-se assim "ó seu doente mental", "pareces atrasado." Agora se disserem, "ah, és um louco" e se fores artista... então já és o Salvador Dalí!

FRD: Não deixa de ser um campo sensível. Os tais estigmas, que estão lá a funcionar, tornam sensível a própria linguagem. Há sempre uma responsabilidade muito grande no modo como eu coloco os signos quando estou a falar desta questão. Ao contrário, a arte é dos campos mais livres, em que se pode dizer tudo e mais alguma coisa. Aliás, é quando a loucura entra dentro da arte que ela parece adquirir um espaço respeitável de funcionamento social, como no caso Van Gogh. Ao ser valorizado como artista como que se ultrapassa o estigma.

Não podem falar de loucura como se fosse uma coisa *fashion* e estilizada. Isso é que eu acho que não está muito bem. Mas temos de falar sobre doença mental e tentar ver o que é. Claro que, o Van Gogh, e podia dar outros exemplos, o que há nessa loucura artística é uma grande sensibilidade fora do comum, acho que há sempre ali qualquer coisa de estares no limite, tão sensível que passas para outra dimensão, está tudo à flor da pele. Pelo menos quando eu experiencio, é um pouco isso que acontece. Quando eu penso sobre o que são as minhas crises, reparo que no fundo a minha sensibilidade está tão elevada, é uma coisa tão extrema, que eu deixo de suportar tudo o que está à minha volta e passo para uma fase mais irracional. Tens de deixar de ser racional para suportar o que estás a experienciar. Eu agora estou a falar disto porque não estou em crise. Mas quando estou em crise é como se soltasse um botão sozinho que é uma defesa inconsciente, para suportar essa extrema

sensibilidade e toda aquela emoção que estou a sentir. Senão, não aguento. Portanto, acho que se calhar a loucura vai mais para esse campo do não aguentar e ter comportamentos que demonstram que não suportam, seja de que maneira for, a realidade. Mas acho que tem sempre a ver com o ponto em que passaste ali uma barreira. Andamos aqui como zombies neste mundo, a aguentar o Trump, a aguentar tudo. Por isso às vezes digo, é horrível ser doente mental, mas por outro lado, também acho que deve ser horrível viveres sempre numa defesa tão grande que não te faça confusão viveres aqui. Já tive crises só de pensar no mundo. Fico mesmo a sentir-me doente, porque há uma parte minha que começa logo a dizer, "eu não quero viver aqui, e agora o que é que eu faço?". Puseram-me aqui. Como é que se aguenta isto? Temos de arranjar maneiras de aguentar isto, e então é aí que pegamos na arte. Hoje em dia, a arte é a minha maneira de suportar o mundo. Se eu não estiver a criar, é um dia perdido para mim.

**CRS- Cláudia R. Sampaio, SGF- Stefanie Gil Franco,
FRD- Fernando Rosa Dias**

Art et folie

Michel Guérin

Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.

michelcharles.guerin@orange.fr

Résumé

Le questionnement philosophique s'appuyant sur l'enquête historique s'écarte de parti pris d'une propension idéologique à assimiler, parfois jusqu'à caricature, l'artiste et le fou. Contre ce lieu commun, on rappelle que la « folie » propre de la création est production : ce que les Grecs nomment *poiësis*, aptitude à « faire passer de la non-existence à l'existence » (Platon).

Cette énergie productrice, qui souvent lutte, il est vrai, contre les pulsions morbides qui la menacent (loin de lui ouvrir la voie), a été tour à tour reconnue comme *mania* érotique (Platon), *furor animi* à la Renaissance florentine, génie aux XVIII^e siècle (principalement Diderot, Kant et Goethe) ou encore démonisme. Les avant-gardes parleront d'*originalité*. Quelle serait de nos jours la force inspirante qui pousse à créer ?

Mots Clé

Mania; Furor animi; Imagination; Génie; Démonisme; Dieux; Nature; Poésie.

Abstract

Philosophical questioning based on historical investigation departs from an ideological propensity to assimilate, sometimes to the point of caricature, the artist and the madman. Against this commonplace, we recall that the proper "madness" of creation is production: what the Greeks call poiësis, ie the ability to "move from non-existence to existence" (Plato).

This productive energy, which often struggles, indeed, against the morbid drives that threaten it (far from opening the way for it), has been recognized by turns as erotic mania (Plato), furor animi in the Florentine Renaissance, genius in the 18th century (mainly Diderot, Kant and Goethe) or even demonism. The avant-gardes will speak of originality. What would be nowadays the inspiring force that pushes us to create?

Keywords

Mania; Furor animi; Imagination; Genius; Demonism; Gods; Nature; Poetry.

Le lieu ouvert à tous vents du délire divin

Par ce « lieu » énigmatique, qui n'a de cesse, à travers espaces et temps, de déplacer ses limites, je désigne l'art : *locus improbus* s'il en est. Ce fut sans doute un temple réel, avec ses murs matériels et ses portes fermées à presque tous. L'art n'était pas encore l'art, car le propre des dieux c'est de régner sans partage et en silence. Au fil du temps, le temple s'est métamorphosé pour devenir musée, qui à son tour a entretenu sa gloire, indispensable à l'accumulation de collections, au point qu'on est venu à bâtir une extension imaginaire. Tout cela est bien connu et que l'art n'est rien que du divin dédivinisé. C'est, en ce sens, *un reste*. Et quand il conquiert sa maturité, qu'il est adulte en tant qu'art, c'est pour perdre la certitude de son identité. Il reste son lieu, tellement large et laxiste, qu'il n'a de sens que virtuel. L'art est le lieu où toutes les folies sont permises ; l'église profanée mais protectrice des transgresseurs pris sur le fait, des violeurs de tabous, de tous les acabit de passe-frontière. On dit « c'est de l'art » et la police reste stupide, la loi se trouve bête (et parfois méchante à son corps défendant).

À peu près dans les mêmes temps - et c'est là toute l'ironie - un autre lieu s'instituait, mais lui fermé : l'asile. Une tout autre folie y était logée, contrainte et forcée. Bien sûr, l'enfermement avait commencé plus tôt, comme l'a montré Michel Foucault, ramassant tout ce qui traînait d'errants miséreux, de simples d'esprits et d'illuminés, de vénériens et d'asociaux, les uns doux comme des agneaux, les autres violents. Derrière les barreaux, des différences il paraissait moins. Il reviendrait aux siècles suivants de trier ceux que la raison et le bon ordre avaient exclus, c'est-à-dire internés. Le siècle de Descartes commencerait le processus d'objectivation d'une déraison qui conduirait avec Pinel, Esquirol et leurs successeurs à la psychiatisation des déments.

C'est en effet que la fin du Moyen Âge avait accordé aux fous une sorte de bénéfice religieux qui, non seulement les rendait vaguement intouchables, mais leur reconnaissait une sorte de dignité dans la révélation extensive des confins de la condition humaine. Entre le *Narrenschiff* (de Sebastian Brant et de Bosch) et la Danse des morts (du Cimetière parisien des Innocents ou de la Marienkirche de Lübeck), on perçoit une résonance, le « lien de la folie et du néant » si caractéristique de l'inquiétude du XVe siècle : naviguer, ou plutôt dériver sur un vaisseau bourré d'errants (donc d'erreurs, de vices, de péchés) ou bien entrer dans la gigue des squelettes en compagnie de tous les « états » (*Stände*) composant l'humaine société (pape, empereur, roi, évêque, riche, clerc, marchand, voleur et jusqu'au manant du dernier dessous) et tournant, Mort en tête, au son d'une flûte aigrette - c'était donner à voir à tous en en faisant spectacle (scène, *stage*) les « folies » qui assaillent les mortels, toutefois capables de se caricaturer eux-mêmes.

La folie est alors plurielle et, loin d'être écartée, elle est en plein milieu

du monde : les fous sont parmi nous parce qu'une part de folie est tapie en chacun de nous. Elle est vice (avarice, luxure, glotonnerie etc.), défaut, bizarrerie, faiblesse d'esprit et carence de vouloir. Elle intéresse le moraliste, l'imagier, le peintre parce que son abondance allégorique est infinie : on songe à Érasme écrivant son *Éloge de la folie* - en huit jours, paraît-il - dans la demeure de son ami Thomas More et surpris le premier du succès de cette satire où la référence à Lucien compte moins que la variété des caractères. Et d'évoquer le théâtre qu'est toute vie, avant Shakespeare et Calderon. Le spectateur est à la fois dans la salle et sur la scène. Et l'on comprend qu'Albrecht Dürer et les Holbein aient fait écho à Brant et à Érasme. Au fond, nous sommes tous un peu fous, tout de même que, comme c'est la leçon du macabre telle que délivrée par le « Dodentanz », « *mitten im Leben sind wir mit dem Tod umfungen* » : au plein de la vie, nous sommes encerclés par la mort...

Alors que la foi (ou la crédulité) l'emporte encore sur la raison, pour dire les choses simplement, les fous gardent jusqu'à la Renaissance un charme, vénéreux certes (dangerosité oblige), mais chargé d'un intérêt poétique. Qui pratique volontiers la métaphore est friand du spectacle, de la peinture ou des vers documentant à l'envi l'exubérance créativité des fous. Sans doute faudrait-il attendre, après des siècles de franche opposition de l'ordre au désordre, de l'insensé au raisonnable, la psychanalyse et le surréalisme pour retrouver un climat plus favorable à la ré-admission des « fous », non seulement, dans un espace mental commun, mais dans tel ou tel compartiment de la *psyché* de tout un chacun.

Un certain romantisme du maudit, du possédé, du solitaire absolu a pu, au moment où les avant-gardes ne pensaient qu'à rendre l'art entièrement poreux à la (« vraie ») vie, insinuer l'idée d'une affinité de destin entre l'artiste et le fou, les esprits soi-disant les plus émancipés n'hésitant pas à flatter une opinion commune, déconcertée par les productions artistiques, selon laquelle les artistes ne sont pas tout à fait comme les autres hommes, marqués qu'ils sont par une tare dont ils chercheraient à se libérer en créant des œuvres où se reflète un certain dérangement de l'esprit. Pas de chance, pourtant : l'enquête méticuleuse menée par un couple d'historiens de l'art, Rudolf et Margot Wittkower, sur la période s'étendant de la Révolution française à nos jours, *Born under Saturn*, aboutit à la conclusion - décevante de platitude, contrastant avec la richesse et la diversité du matériau ausculté - , que le milieu des artistes, d'époque en époque, n'héberge pas plus - et pas moins - de détraqués, lunatiques, fêlés, désaxés, hypocondres, mélancoliques, suicidaires, psychopathes... que les autres professions². Si l'art est « une sorte de folie », reste donc à trouver laquelle. Et plutôt que de croire que ce sont les fous qui font de l'art, considérons pour lui-même le délire (*mania*) qui s'entend à faire de tel ou tel homme un artiste ou un poète.

Platon le premier nous met sur la voie. La sottise vanité du rhapsode Ion (dans le dialogue éponyme) n'infirme pas l'idée selon laquelle la poésie émane

d'une inspiration divine. La muse n'est pas une métaphore, c'est une média-trice qui établit le lien entre les dieux et les hommes. Dans *Phèdre*, Platon interroge plus conséquemment la nature de cette inspiration en commençant par opposer le délire comme « humaine maladie » (*Phèdre*, 265) à l'action d'un dieu sur une âme par essence « divinatoire » (242) – accordant, dans les choses et les relations humaines, une valeur beaucoup plus haute à cet « enthousiasme » qu'au bon sens rassis ou sens commun dans l'acception la plus triviale. Or, explique Socrate à Phèdre, « le délire divin, nous l'avons divisé en quatre sections, qui dépendent de quatre Divinités, attribuant l'inspiration divinatoire à Apollon, l'inspiration mystique à Dionysos, l'inspiration poétique, de son côté, aux Muses, la quatrième enfin à Aphrodite et à Amour ; déclarant aussi que le délire d'amour est, de tous, le plus beau ³ ».

On se souvient que Socrate, cédant à la pression de Phèdre, prononce un premier discours (« à la Lysias », puisque c'est le modèle qui fascine son interlocuteur) où il développe la rhétorique du paradoxe, selon lequel il est plus avantageux d'accorder ses faveurs à un homme qui n'aime pas plutôt qu'à un amant sincèrement épris. Sciemment, Socrate « médite » d'Amour, et, pour prouver à la fois la force de celui-ci (s'employant notamment à « animer » le discours vrai, soit la dialectique) et l'inanité de la rhétorique, il met en scène devant Phèdre la *rupture* qui le conduit simultanément : à changer de lieu (il passe la rivière pour échapper à l'influence néfaste des Nymphes), à entendre le « signal divin » que lui lance son démon (« arrête-toi, tu fais fausse route ! ») et à prononcer un deuxième discours qui contredit le premier : la fameuse palinodie, éloge en bonne et due forme de la mania érotique dont l'orient (l'aimant aussi) est la beauté. Dans le fait, le démonisme, même s'il est lié à la personne de Socrate et le concerne individuellement, même et surtout s'il ne prononce – à la lettre – que des *arrêts* en forme de mise en garde, autorise de relier les quatre espèces de délire divin sous l'autorité réelle d'Eros. La *mania* est une, en vérité, et elle se manifeste d'un même mouvement comme inspiration, interprétation, anticipation. C'est Eros qui donne le ton à l'ensemble, lui qui tient sa divination – son art divin de deviner la profondeur d'un arrière-plan qui n'est autre que le cosmos entier – de sa nature de *metaxu*, d'intermédiaire entre les parties entre elles, entre celles-ci et le tout, entre l'âme et le corps, l'immortalité et la condition mortelle. Cet étagement sans fin qui soulève l'âme et lui révèle sa propre essence divinatoire, c'est la beauté qui, seule parmi les Idées suprêmes, jouit du privilège d'être représentée par des analogons sensibles : toute chose belle tend à s'annihiler en faveur d'une meilleure lieutenance et ainsi indéfiniment. Cette (in)satisfaction, ivresse finie de l'infini, se nomme Amour et est au principe de toute *poiësis*. Dans *Le Banquet*, Diotime enseigne à Socrate que l'objet de l'amour est, selon le corps ou selon l'âme, la procréation, autrement dit « ce que peut comporter d'éternel et d'impérissable un être mortel » (207 a).

C'est donc la beauté qui favorise l'engendrement. Mais de quelle procréation

peut-il s'agir, si l'art, au sens où nous l'entendons depuis la Renaissance, est inéligible à une création vérace du fait de sa nature deux fois mimétique ? Il est au plus loin de la vérité, que la beauté, au contraire, côtoie au point de s'y fondre. La position platonicienne conduit à une séparation radicale des deux termes - art et beauté - que les Temps modernes s'appliqueront à rapprocher...jusqu'à une époque récente où un divorce à l'amiable a lieu derechef. Après l'avoir parfois giflée ou calomniée, l'art moderne se pique d'ignorer tout simplement la beauté (lui préférant parfois l'esthétique, dans la signification répandue par le *design*).

Il se trouve cependant que le legs platonicien ne parvient aux lettrés de la Renaissance que tempéré et lesté par de forts ingrédients aristotéliens. Cela est vrai, comme l'a montré Panofsky, de la doctrine de l'imitation, renflouée positivement par la *Poétique* ; cela est vrai également de la *mania* érotique, reliée désormais à une activité artistique, quitte à faire planer sur celle-ci l'ombre noire de la mélancolie. Chez un Marsile Ficin, commentateur du *Banquet* dans son *De amore*, les motifs « médicaux » (humoraux) et métaphysiques se disputent pour expliquer l'association du *furor animi* (« fureur divine ») - préfiguration du *génie* au sens où l'entendront le XVIII^e siècle et le romantisme - à la bile noire (*melaina kolè*). Pourquoi les poètes et les artistes visuels montrent-ils une disposition particulière à la mélancolie ? Pourquoi, de façon plus générale et (déjà) dans les termes aristotéliens du problème, les hommes que distingue un talent supérieur sont-ils sujets à la mélancolie ? Aux motifs astrologiques et humoraux (sous le signe terrien de Saturne et de Mercure), se superpose une contrariété métaphysique présente au cœur du désir humain : entre le fini et l'infini. Le désir est le propre, en tant que manque, d'un être fini ; toutefois, son « objet », lui, n'a pas de limite, il n'est pas circonscriptible. Or, chez le mortel, quelle est la faculté qui manifeste et compense cette contrariété ? C'est l'imagination (quoique le mot sonne ici encore trop moderne), la contemplation semi-hypnotique d'images, la production de fantasmes : bref, le *spiritus phantasticus*⁴.

Est-ce la mélancolie qui produit des images tristes ? *Ou bien*, est-ce de produire des images (des fantasmes) qui rend triste ? L'art ne secréterait-il que de vains fantasmes, si brillants que les croient l'artiste parfois et ceux qui les admirent et en envient la possession ? Chacun seul de son espèce, Léonard de Vinci, Albrecht Dürer et Michel-Ange⁵ sont emblèmes de ce *furor animi* où l'exaltation du plus grand art est coextensive de sa démolition intérieure. La fureur a beau être « divine », elle a parfois la divination morbide, elle balance entre le ravissement contemplatif et l'iconoclastie, comme si la « fantastique » elle-même, déchaînée, appelait en contrecoup le vertige d'une destruction des images. Si le génie peut ainsi être, dans le même individu, ami des images et leur meilleur ennemi, c'est qu'il éprouve de façon exceptionnellement aiguë, la vanité du *spiritus phantasticus*, ne produisant que d'éphémères éclats, des apparences vouées à s'effacer. C'est l'alliance du produire et du fantasme qui

manifeste la cruelle ironie d'un effort surhumain pour une fin dérisoire. Vanité de la peinture ! Quel grand peintre ne l'a pas soupçonnée ? C'est qu'étant donné la beauté, l'échappée belle, l'absente, remise à un jour lointain, l'inaccessible, tout ce qui prétend lui ressembler un tant soit peu, en proposer l'image, manifeste d'autant plus l'éloignement où est le substitut par rapport à une essence qu'il ne sait que caricaturer. Il est de la structure (platonicienne) de la beauté de causer chez son poursuivant exaltation suivie de déception (désillusion). Baudelaire en témoigne - et Rimbaud après lui. Tout change, mais l'Amour est toujours ce qu'il était...

Avec Roger de Piles, la « fureur pittoresque » rencontre le sublime. Lorsque le vrai, écrit l'auteur, « est joint à l'enthousiasme, il transporte l'esprit dans une admiration mêlée d'étonnement ; il le ravit avec violence sans lui donner le temps de se retourner sur lui-même. J'ai fait entrer le sublime dans la définition de l'enthousiasme, parce que le sublime est un effet et une production de l'enthousiasme ⁶».

Cette violence sublime du délire divin (ou de la fureur divine, baptisée « pittoresque » par Roger de Piles) laisse pressentir une certaine *sauvagerie* du génie, soulignée peu ou prou par un Diderot, en attendant Victor Hugo. Le génie est une force (« qui va », comme Hernani), bouscule les formes établies, entre forcément en conflit frontal avec le goût dominant (ou plutôt subsistant). Si l'on veut bien considérer que la thématization (voire, avec Kant, la théorisation) du génie a, au XVIII^e siècle, trois interprètes principaux - Diderot, Kant, Goethe - le premier en établit ce que j'aurais volontiers appelé une *caractérologie*, si ce terme n'avait été préempté par une branche de la psychologie du XX^e siècle en France (principalement autour de René Le Senne).

Qu'il le sache clairement ou non, le matérialiste Diderot demeure dans le sillage du *spiritus phantasticus*, lorsqu'il fait, bien avant Baudelaire, de l'imagination la reine des facultés. « L'imagination, écrit-il, voilà la qualité sans laquelle on n'est ni un poète, ni un philosophe, ni un homme d'esprit, ni un être raisonnable, ni un homme ⁷». Cette progression vers le moins - vers l'étiage - est faite pour indiquer que, si le poète et le philosophe portent l'imagination au faite de sa puissance, en illustrent la gloire, l'homme le moins doué ne saurait en être entièrement privé, sauf à être un « stupide », incapable de relier deux idées et de dépasser l'instant présent. Si bien que lorsqu'il s'agit de répondre à la question « Qu'est-ce donc que l'imagination ? », Diderot la définit par un acte (un verbe) qui oriente plutôt l'attention vers la mémoire : « l'imagination est la faculté de se rappeler des images ».

Diderot identifie-t-il uniment imagination et mémoire ? Au niveau le plus bas, la réponse est affirmative. Le minimum de l'imagination, c'est la mémoire, le *rappel* à l'esprit d'une suite ; on dirait : c'est la conscience en tant que son instance mord sur le passé et sur l'avenir immédiat. En ce sens restreint, l'imagination comme geste mnémonique s'oppose à la stupidité, aussitôt oublieuse : chute de l'esprit dans le corps. En dépit de la différence contextuelle,

la fameuse proposition leibnizienne garde tout son sens : *omne enim corpus est mens momentanea, sive carens recordatione*. Il n'est que de renverser l'ordre des déterminants en disant que tout stupide est un corps, c'est-à-dire un esprit momentané, donc manquant de mémoire.

Or, si le stupide produit des sons machinalement, se comportant comme un automate simple, il n'est pas jusqu'au philosophe lui-même en qui ne se décèlent parfois une difficulté à actualiser ses idées, à les relier, une infirmité quand il s'agit de produire le sens en l'anticipant. Que fait-il alors que se raccrocher à la mémoire, laquelle s'assure du lien entre les sons et les significations ? « O combien l'homme qui pense le plus est encore automate !⁸ » Ainsi, le champ de la mémoire *dans* l'imagination, qui s'étend du stupide au philosophe (disons pris de faiblesse et se trouvant à court), représente la part automatique de l'esprit, basée sur des liaisons habituelles entre les sons, les mots et les images, et leur enchaînement en des suites qui sont déjà présentes dans la réalité. Et Diderot de demander : « Quel est le moment où il [l'homme] cesse d'exercer sa mémoire, où il commence à appliquer son imagination ? »

Ce moment est celui d'une *rupture* (avec l'abstraction et l'automatisme mémoriel) : *forcé* d'imaginer, par le creusement incessant des *questions*, l'esprit parvient à « quelque représentation sensible », qui est « le dernier terme et le repos de la raison ». Tout se passe comme si s'opérait une bascule de l'automatisme (de l'abstraction « logique ») dans une heureuse donation iconique qui récupère avantageusement la mise amassée par la convention linguistique et mémorielle, plus paresseuse qu'inventive. À un certain paroxysme, la logique du *rappel* cède devant celle de l'*anticipation*. Voilà la véritable imagination, telle qu'elle s'est toutefois dégagée de la mémoire qui lui sert, pour ainsi dire, de tremplin. Diderot, sans le conceptualiser davantage, constitue la mémoire et l'imagination en un massif voué, sous l'influence de divers paramètres, à se différencier en se stratifiant pour mener à une exténuation de la mémoire dès qu'elle est en état de reverser tout son bien à une forme mieux exercée, foncièrement active au regard des images, qui détient le secret de la cime de l'esprit humain, qu'il soit poète ou philosophe. On relira le texte avec précision : l'imagination est un forçage (on retrouve la violence d'une rupture) et celui-ci se produit lorsque l'esprit est en proie à un questionnement obstiné (c'est le cas de dire : forcené). L'imagination créatrice a partie liée avec la radicalité ou plutôt l'*opiniâtreté* du questionnement⁹. Elle qui renoue avec la physique des sensations fraîches, des images vives, d'une sensibilité augmentée, est éminemment métaphysique. Le génie *force* l'esprit à la métaphysique. Le retour du sensible chez le peintre ou le poète (mais aussi, en dépit des apparences, chez le philosophe) signifie, loin de toute déchéance par rapport au concept, un gain de véracité. Ce n'est plus le sensible abstrait des débuts de l'esprit dans des rails mémoriels ; il s'agit d'un sensible transfiguré, concret, gorgé de présence vérace. La face mémoire de l'imagination, qui est aussi sa couche inférieure, est sous la dépendance des signes, de là la part qu'y joue

l'automatisme ; à l'autre bout et lorsque la force d'activation et d'animation des images est à son pic, le génie abandonne les signes ou plutôt les laisse derrière lui, comme le papillon dépouille sa chrysalide : c'est en ce sens que l'imagination est libre. Elle pose (dans tout le prisme de cet acte : impose, propose, expose) du possible au lieu de rappeler des faits réels et elle rend ce possible plus vrai que la réalité.

Dans le lexique de Diderot, le génie est l'aptitude à l'hypothèse ou à la fiction, à ne faire de la réalité ambiante qu'un ballot aussitôt mis en balance sur la sellette d'un esprit anticipateur. Voici ce texte remarquable : « Se rappeler une suite nécessaire d'images telles qu'elles se succèdent dans la nature, c'est raisonner d'après les faits. Se rappeler une suite d'images comme elles se succéderaient nécessairement dans la nature, tel ou tel phénomène étant donné, c'est raisonner d'après une hypothèse ou feindre ; c'est être philosophe ou poète, selon le but qu'on se propose ¹⁰ ». Trois figures du génie montrent dès lors « l'analogie de la vérité et de la fiction » : le poète, le philosophe et le peintre. S'écartant nettement de Platon sur ce point, Diderot élargit aux trois la *poiësis*, qu'il conçoit comme un faire créateur maître de ce qu'il pose souverainement (en se libérant de l'influence, du « rappel » insidieux de la réalité) : un feindre supérieur qui, loin de s'opposer à la vérité, l'exalte jusqu'au sublime.

Le texte qu'on vient de citer ne serait qu'une théorie de l'imagination si le porteur de cette faculté, que la véracité inspire à travers un acte de liberté (non plus dépendre des faits du monde mais poser le principe d'un monde fictif ou hypothétique), n'avait « reçu de la nature dans un degré supérieur » pareille aptitude « qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire ¹¹ ». Par l'imagination, le génie, en même temps qu'il donne lieu à des œuvres durables, rend possible par extraordinaire une humanité de l'homme transcendant l'automatisme mnémonique qui, confinant la plupart dans le rappel, les prive d'inventer.

Or, le génie surgit dans un certain contexte de mœurs ; « il se flétrit dans les temps de la paix et du loisir ». Pour « voir grand », il faut que le suscitent « des spectacles terribles », que des forces s'accablent ébranlant les bases connues, que se livrent des combats sans merci, que la fureur ravage le monde et jette le feu dans les têtes. « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage ¹² ». Les trois adjectifs dépeignent autant la poésie épique ou dramatique que le génie qui lui donne naissance. Chacun a une signification précise : d'abord le génie est hors norme, il l'ignore ou la bouscule ; il est barbare en ce qu'il agresse le (bon) goût, il choque ; sauvage enfin, il l'est parce que c'est une nature, brute, forestière, inculte. Comme tout son siècle, Diderot est familier du distinguo : sauvage, barbare, civilisé.

S'il est vrai que la poésie – au sens large où l'entend Diderot (*poiësis* = création : faire animé par une invention) – est l'œuvre du génie¹³, y aurait-il donc, dans l'esprit de Diderot une incompatibilité entre le génie et la civilisation, c'est-à-dire un état social par lequel les cités recherchent la paix sous

l'arbitrage des lois et l'ouvrage des règles? La guerre plus que la douceur des mœurs, l'excès plus que la modération paraissent propices à la poésie (« Je ne dis pas que ces mœurs sont bonnes, mais qu'elles sont poétiques ¹⁴», précise Diderot) et font surgir de l'effervescence de la masse un individu inspiré. Mais surtout, telle est « la bizarrerie des peuples policés » que « la délicatesse y est quelquefois poussée au point, qu'elle interdit à leurs poètes l'emploi de circonstances mêmes qui sont dans leurs mœurs, et qui ont de la simplicité, de la beauté et de la vérité (...) Malheur à l'homme né avec du génie qui tentera quelque spectacle qui est dans la nature, mais qui n'est pas dans vos préjugés ¹⁵ ! » Entre le génie et la civilisation - comme tentative d'avancée de la culture vers un état universel qui, par un retournement heureux retrouverait la vérité de la nature - il y a à la fois contradiction circonstancielle et réunion stratégique. Diderot présente souvent l'antinomie du goût et du génie comme opposition tranchée : le génie est par nature dynamisme, alors que le goût est conservateur, il ne songe qu'à l'établissement et se défend contre des innovations vécues comme une agression. Pareille antinomie structure *l'Essai sur la peinture*, en relation avec le thème, qui est corollaire, de la solitude du génie dont le seul interlocuteur est la nature...ou un autre génie ¹⁶! Cependant, si le génie choque le goût régnant et provoque parfois le rejet, il a pour lui, y compris dans l'insuccès (passager ?), ce que j'appellerai la preuve par la nature. Il « parle » la nature, sans fard ni écran ; il est nature et bénéficie par conséquent de son ordre, le seul qui soit en toutes choses et circonstances, parfaitement conséquent. Simple, vrai, beau. Diderot, à n'en pas douter, retrouve ici spontanément à la fois la *Physis* et le *Cosmos* des Grecs. Comme Schiller un peu plus tard dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Diderot pense qu'une civilisation reste paradoxalement barbare si elle se satisfait de « délicatesses » superficielles, si elle donne le change en préférant le maniérisme à la sensibilité sincère. La voie à suivre est donc pour lui celle d'une dialectique temporelle entre le goût qui imite et conserve et le génie qui assure le renouvellement de la sève sociale et esthétique. Le génie en appelle nécessairement à l'appréciation, donc au goût, en espérant celui-ci libre (alors qu'il est rempli de préjugés et repose surtout sur l'inculcation) ; quant au goût, il montrera, à un moment donné, le bon aspect de son conservatisme invétéré : il finira par tellement s'habituer aux productions du génie qu'il en fera une norme faite pour durer. Entre les deux, point d'entente sans malentendu. Créer, c'est « imiter » le geste de la Nature, mais cette inspiration qui puise au meilleur fonds n'est pas « naturelle » (au sens de la régularité des mœurs dans l'ordinaire des sociétés).

Imagination, nature, excentricité par rapport à la règle...On peut dire que les points forts qui construisent la théorie kantienne du génie sont plus qu'ébauchés par Diderot. Chez ce dernier, c'est en « poète » que souvent l'auteur exalte la poésie ; il touche souvent au sublime par l'éloge d'une sensibilité qui se plaît au terrible, à une simplicité désarmante ou au témoignage

de la grandeur d'âme. Que reste-t-il, toutefois, dans un contexte matérialiste affirmé, du « délire divin » ? La transcendance survit à la *mania* et se manifeste par plusieurs aspects : de même que l'imagination vise à une liberté qui ne doit des comptes qu'à la nature elle-même, excède le simple rappel mnémonique ; que le poète ainsi dépasse l'homme ordinaire, automatique et fait paradigme d'une humanité combien plus haute, ainsi encore la nature se voit créditée d'une confiance absolue : elle est l'inspiration même, la naissance (conformément à l'étymologie : *nascor, natura, gigno, genius, ingenium* etc.), la vie comme sensibilité, désir, beauté, invention. On assiste donc à une recomposition du délire divin en génialité humaine. La nature n'est plus à proprement parler une divinité ; elle est matricielle : à la fois modèle de toute transcendance et immanente à l'homme de génie, invité par elle à se dépasser lui-même en laissant là les règles accoutumées. L'« énormité » du génie demeurera une conviction tant que la « beauté naturelle » l'emportera en dignité sur la « beauté artistique », tant que l'*ingenium* humain (l'esprit, *das Gemüt*) restera imprégné des semences d'une *natura* qui, loin de se réduire à des aspects visibles, mécaniques, inertes, conservera l'aura que le premier, Hegel, lui retirera. Du matérialiste Diderot au rationaliste Kant, la conséquence est encore bonne : qui dit nature dit sensibilité et finalité, ordre « cosmique », à la fois bel et bon.

La sphère des « objets beaux », qu'ils soient naturels ou artificiels - ce que nous appelons l'esthétique au sens large - est partagée, nous dit Kant, entre deux attitudes à leur égard : soit les juger, soit les produire (prérogative de la nature ou du génie humain qui se comporte alors comme une nature). Tout homme, doué de raison et pourvu de sensibilité peut élever une prétention légitime à juger ; seuls quelques hommes sont capables de produire des objets qui ne sont pas seulement plaisants, mais sont dotés d'une âme en raison de l'Idée esthétique qu'ils présentent. Quoiqu'ils ne se déterminent par aucune signification particulière, ils « donnent à penser », suscitent la réflexion. L'imagination dont est pourvu le génie est la faculté de présenter de manière sensible une Idée esthétique (indéterminée comme telle) en rassemblant dans une figure concrète « une foule de sensations et de représentations secondaires, pour lesquelles il ne se trouve point d'expression ¹⁷ ». La production artistique est la *concrétisation* d'une Idée, qui resterait indéterminable si un acte ayant valeur de décision (la production) n'opérait la bascule de l'inspiration à la réalisation effective, seule à même d'aimer et de récupérer la pléthore enveloppée dans l'Idée. « Le génie, écrit Kant, est l'originalité exemplaire des dons naturels d'un sujet dans le *libre* usage de ses facultés de connaître ¹⁸ ». L'audace caractérise l'élan qui le mobilise en tant que production, dont la nature est telle qu'elle n'applique pas de règles. Le génie n'imité pas, ou alors la nature en son geste naturant ; en cela il est originalité. En termes kantien, il schématise sans concept - en faisant passer immédiatement l'Idée de l'imagination dans une forme sensible animée, dotée d'une infinie richesse. Parce

que, comme imagination productive, le génie est origine (c'est-à-dire nature), il est regardé comme exemplaire par ceux, rares, qui se sentent d'entrer en émulation avec lui : c'est en étant inimitable qu'il instruit. Enfin, comme Diderot et dans la même perspective de conciliation à terme, Kant envisage une antinomie plus ou moins forte entre le goût et le génie ; mais alors que Diderot prend parti pour l'audace du génie, Kant se fait le champion de l'entendement, n'hésitant pas à écrire que « si quelque chose doit être sacrifié dans une œuvre, cela devrait plutôt concerner ce qu'il y a de génial », la faculté de juger permettant « plutôt qu'on porte quelque préjudice à la liberté et à la richesse de l'imagination qu'à l'entendement ¹⁹ ». On voit que si Kant pense le génie comme production spontanée, capacité de donner Figure à une Idée en la versant immédiatement dans le sensible, d'une part il encadre strictement cette élaboration conceptuelle par sa théorie des facultés (transversale à toute son œuvre) ; d'autre part, il se garde aussi bien de l'exaltation de la *Schwärmerei* que de quelque contamination d'émotions religieuses.

C'est, en dernière analyse, dans la vie et dans les écrits de Goethe, que le génie - relié au démonique, *das Daimonische* - conserve le lien le moins obscurci avec le « divin », même si, il importe de le marquer d'entrée, jamais Goethe ne fait référence à « Dieu » en tant que chrétien : ou bien en effet, il évoque un dieu, comme dans l'épigraphe de l'*Élégie* (de Marienbad²⁰), ou bien il invoque des dieux - aussi nombreux qu'indéterminés (*Götter* !) - et ceci dès les poèmes de sa période strasbourgeoise, particulièrement ceux dédiés à Friederike Brion (*Aber Liebe, Götter, welch ein Glück !* Mais aimer, dieux, quel bonheur !). Entre évocation et invocation, l'entité que le poète appelle comme pour le renforcer ou le renflouer, c'est le *daimon* par excellence, Eros.

Le démonique se manifeste d'abord comme titanisme : c'est ce que la littérature allemande nomme le « Geniezeit », l'époque des génies, réunis à Strasbourg vers 1770 autour de Herder dans un mouvement dont le nom, difficilement traduisible, *Sturm und Drang* (tempête et poussée ou bien orage et pression !), est tout un programme. Se réclamant de Shakespeare et d'Ossian, ces jeunes gens ne jurent que liberté²¹, guerre aux conventions éculées, et d'abord à l'académisme littéraire chroniquement inféodé aux diktats d'un classicisme importé (de France). Le génie rappelle alors l'énormité de Diderot, il se veut de surcroît prométhéen (Goethe écrit un fragment poétique sur *Prométhée*), il est héroïque²² et, en ce sens, volontiers emphatique. Il s'agit de repousser les frontières, de doubler le cap de la mesure humaine ordinaire, d'expérimenter le dépassement comme tel. En condensant à l'extrême, en passant de ce (pré)romantisme quelque peu sauvage à la cour de Weimar, Goethe trie, intériorise et porte à la réflexion ces aspects qu'à première vue on réputerait d'infatuation narcissique. Or, pas de plus grave contresens sur le génie gœthéen en marche vers sa propre découverte : le génie, ce n'est pas d'être (et de se croire) supérieur, c'est au contraire éprouver la présence en nous de quelque chose qui nous est supérieur. À l'époque des *Affinités*

électives, Goethe dit à un correspondant : « *Ich habe die Welt stets für genialer gehalten, als mein Genie* ²³ » [J'ai toujours tenu le monde pour plus génial que mon génie]. Ce qui, ici, durablement fera nœud, c'est le lien du *daimon* avec la poésie dans sa mission de vérité et avec la piété (*Frömmigkeit*), éprouvée comme reconnaissance pour ce bienfait sans prix qu'est une vie comblée par l'amour, joies et souffrances confondues. Citons la plus belle strophe de l'*Élégie* :

*In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungennanten ;
Wir heissens : fromm sein ! - Solcher seligen Höhe
Fühl ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe*²⁴.

On ne rencontrerait que déception si on croyait pouvoir définir avec exactitude à la fois les termes et leurs rapports à l'intérieur de la sphère du démonique goëthéen. Dieu, divin, démon, génie sont souvent substituables au singulier. Les dieux forment un chœur, d'inspiration poétique plutôt païenne - mais le *Chorus mysticus* qui conclut le *Second Faust*, qui parle d'élévation par la grâce puissante de l'*Ewig-Weibliche* [l'Éternel-féminin], s'il ne se résout pas à une inspiration mariale, ne saurait l'exclure ; les dieux se rassemblent en témoins de ce que l'Être est bon ; ils sont les avocats de la cause ontologique. Le génie est démonique parce qu'il est habité par une force qui le pousse à produire, à poursuivre sur la voie de l'affirmation (de l'Être), à accomplir ce qu'il doit,

*Denn ein Gott hat
Jedem seine Bahn
Vorgezeichnet,
Die der Glückliche
Rasch zum freudigen
Ziele rennt* ²⁵.

Où se trouve l'originalité de Goethe par rapport à Diderot, prosateur en liberté, et Kant, parangon du philosophe ? C'est celle d'un poète qui, toute sa vie durant, tira ses Figures de son expérience personnelle (*Erfahrung* et, mieux encore, *Erlebnis*). Il n'est donc pas étonnant que *Dichtung und Wahrheit* [Poésie et vérité] comporte un « portrait » de l'homme démonique, qui ne va pas sans des côtés inquiétants²⁶. Exemple est pris d'Egmont, mais vaut pour tous les « doubles » fictifs de Goethe : Werther, Clavigo, Götz, Tasso, Faust. Lorsqu'il vient sur le devant d'une personnalité de façon prépondérante (*überwiegend*), le démonique est effrayant (*furchtbar*), car il sort de lui une force immense (*eine ungeheure Kraft*) et même une violence incroyable (*eine ungläubliche Gewalt*). Ce sont ces excès du « tout-ou-rien » (par exemple, cédant au tourment de

l'ambition, Clavigo sacrifie l'amour de Marie et la tue) qui, pouvant conduire à la ruine de soi et des autres (Werther/Faust et Marguerite), constituent le côté sombre de cette force, pourtant productive sur le fond, qu'est le démonique. Or, cette force exclusive, qui se manifeste telle surtout dans la jeunesse comme Goethe en convient dans ses *Conversations avec Eckermann*, réserve des ressources spirituelles qui permettent à l'homme plus mûr de *surmonter* (*überwinden*) des contrariétés existentielles extrêmes. Comment convertir en production et en fiction (la poésie, *Dichtung*) les difficultés de vivre à hauteur d'une force qui, si elle ne sait plus produire, peut anéantir ? La création a une valeur cathartique intimement liée à la libération de personnages imaginaires : le poète se délivre de son tourment en le faisant endosser par des créatures qui, du moins par certains aspects, lui ressemblent. En affranchissant son existence du poids de souffrance enfermée dans ses créatures tant qu'elles sont dans les limbes, bref en les appelant à la fiction, le poète fait encore œuvre de vérocité. Produire, surmonter (on parlerait aujourd'hui d'une capacité de résilience), consentir bientôt, fût-ce en dépit de soi, à ce que s'accomplisse ce qui doit être - tels sont les traits qui caractérisent le démonique et le mènent jusqu'à pactiser avec son contraire apparent : une piété qui n'est pas, on l'a compris, de l'ordre de la résignation, mais de la gratitude.

Il est extrêmement difficile de réduire la sagesse de l'auteur de *Faust* à un héritage et à un message philosophique déterminé. Je me prononcerai encore moins sur la « religion » de Goethe... Ce qui me paraît clair, c'est, sur fond d'un syncrétisme poétique, le retour d'un démonisme d'essence platonicienne. Il s'agit moins du démon de Socrate, plus négateur (critique) que productif, que de l'Eros du *Banquet*. C'est le grand intermédiaire (*metaxu*) le truchement indispensable au Cosmos pour qu'il fasse lien avec lui-même en toutes ses parties.

Amour, poésie, vérité : les trois pôles sont pour Goethe inséparables, ils ne cessent de correspondre, de s'inciter mutuellement. C'est la divine fureur du génie, nature amoureuse que les dieux protègent, qui force l'homme à créer - et de telle sorte que cette production inspirée, sous le signe de la nécessité, s'affirme indubitablement comme vraie. Par le génie, par son interprétation spontanée de l'Être en tant qu'Amour, la divine folie de la Poésie propose aux mortels une autre anomalie - sublime²⁷, elle, puisque vraie, elle sauve encore des âmes - que la maladie mentale. Que l'une puisse basculer dans l'autre, on ne le sait que trop, mais quand le morbide prend possession de l'esprit, il ne laisse pas de place à quelque production transfiguratrice que ce soit.

La force du génie (qui est aussi celle du destin), que les romantiques héritent de leurs aînés, perdra au fil du temps le souvenir de sa divinité. Sous le nom d'*originalité*, les Modernes conçoivent un rejeton lointain qui a perdu son ancrage dans la nature et cultive plutôt l'artifice sous toutes ses formes (bizarre, étrange, insolite, provocant, maniéré etc.) C'est une autre histoire, sur laquelle je me suis souvent exprimé. Je n'y reviendrai pas ici. La thèse par

laquelle je souhaiterais achever cette étude est la suivante : de la Renaissance florentine au romantisme européen, s'est constituée une théorie démonique de la création – *furor animi* – qui a autorisé les manifestations de l'art à se prévaloir, tout y ayant droit de cité, de cette « folie » qui est celle des dieux et qui par chance restera obscure en tout temps à l'indécrottable Philistin. Peut-être le souvenir de ces divinités s'est-il effacé ; restent de vagues effluves, parfum lointain évaporé – indice suffisant pour protester que, le temple détruit, demeure, abstrait et tenace, le *naos* de l'Art.

Notes

¹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Tel Gallimard, Paris, 1972, p. 27.

² Rudolf et Margot Wittkover, *Les Enfants de Saturne, Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. par Daniel Arasse, Paris, Macula, 2000.

³ Platon, *Phèdre* (265), Œuvres complètes II, traduction de Léon Robin, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950, p. 61.

⁴ Giorgio Agamben, *Stanze*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Rivages, Paris, 1998.

⁵ Pour en rester à l'Italie, il faut évidemment ajouter Raphaël. Dans le parallèle des trois génies au début du XVI^e siècle qui ponctue *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, André Chastel voit trois visages de l'anthropologie ficinienne. Si Raphaël est la figure d'Eros, Léonard est celle d'Hermès et Michel-Ange celle de Saturne. Vasari présentera Raphaël, mort le vendredi saint de 1520, comme un « dieu mortel » venu sur terre, représentant l'humanité *sub specie amoris* : Eros devenu peintre. La grandeur de Léonard sonne comme le triomphe d'Hermès : mystère puissant, universel. Quant à Michel-Ange, « le dernier Florentin », artiste suprême selon Vasari et dont Raphaël affirmait qu'il était « seul comme un bourreau », il a, durant sa très longue vie, donné aux contemporains le sentiment qu'il dépassait la mesure commune. « Nul n'a éprouvé plus

douloureusement, continue Chastel, la difficulté de détacher la beauté des formes sensibles et de sublimer entièrement l'amour », Presses Universitaires de France, 1959, 3^e éd. 1982, p. 510.

⁶ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Jacqueline Chambon, 1990, p. 74.

⁷ Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans Œuvres Complètes (édition chronologique en 15 volumes), Société encyclopédique française et le Club français du livre, 1970, t. III, p. 440.

⁸ *Ibid.*, même page.

⁹ Stendhal, dans *La vie de Henry Brulard* (chap. 4) observe que, si « rien n'annonce le génie », « peut-être l'opiniâtreté serait un signe », dans Œuvres intimes II, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1982, p. 564.

¹⁰ Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, *op. cit.*, p. 441.

¹¹ Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, *op. cit.*, p. 442.

¹² *Ibid.*, p. 483. Diderot précise toutefois sa pensée : « Le génie est de tous les temps ; mais les hommes qui le portent en eux demeurent engourdis, à moins que des événements extraordinaires n'échauffent la masse et ne les fassent paraître ». D'une certaine façon, la conception diderotienne du génie réalise, en raison du matérialisme empirique de l'auteur, le paradoxe d'une construction du plus intérieur (l'originalité

créatrice) en recourant à l'extériorité : ici, l'automatisme d'une mémoire sous l'obédience des faits dont l'imagination se dégage, et là les mœurs qui, échauffant la masse, suscite le génie, dont Diderot par ailleurs montre l'essentielle solitude.

¹³ Tout de même que Kant le définira « un talent pour les beaux-arts », à l'exclusion des sciences de l'entendement.

¹⁴ Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, op. cit., p. 482.

¹⁵ *Ibid.*, p. 484.

¹⁶ Voyez, dans *l'Essai sur la peinture*, le renvoi spéculaire entre l'incipit et les propositions finales. La phrase initiale pose que « la nature ne fait rien d'incorrect ». Et de préciser aussitôt : « Toute forme, belle ou laide, a sa cause ; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être ». À quoi fait écho l'ultime paragraphe du texte : « De là, l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là ? Un autre homme de génie ». Œuvres complètes, loc. cit., t. VI, respectivement, p. 253 et p. 317.

¹⁷ Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, Des facultés de l'esprit, qui constituent le génie, trad. A. Philonenko, Vrin Paris, 1965, p. 145.

¹⁸ *Ibid.*, p. 147. La production artistique et le jugement esthétique mettent en jeu les mêmes facultés de connaître (entendement et imagination) ; dans les deux cas, l'entendement, sans se renoncer, se rend disponible à la liberté de l'imagination, dont on est en droit de penser qu'il la « leste » : sans en restreindre la portée, il la préserve de l'extravagance.

¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

²⁰ *Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt*
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide
[Et quand l'homme, de douleur, s'abîme dans le silence
Un dieu me donna de dire ce que je souffre], ma traduction.

Le jeune poète avait abandonné la fille du pasteur de Sessenheim, Friederike Brion, pour suivre son destin ; cette fois c'est une jeune fille de dix-sept ans, Ulrike, qui, avec l'aide des siens, se dérobe poliment à la demande en mariage du vieux « conseiller aulique » surpris par l' « invincible Cypris ». L'Élégie dite de Marienbad est la plainte qui suit le dernier amour de Goethe. Les deux vers en épigraphe sont empruntés à son *Tasso* – « Werther renforcé », selon le mot, juste, de Jean-Jacques Ampère – un des doubles fictifs de Goethe, instruments de sa propre catharsis.

²¹ Un autre double de Goethe en ces temps est Götz von Berlichingen, qui mène la Guerre des Paysans. Ses derniers mots en mourant : « *Freiheit ! Freiheit !* » [Liberté ! liberté !] Son épouse Elisabeth lui dit, c'est la fin de la pièce : « *Nur droben, droben bei dir. Die Welt ist ein Gefängnis* » [Là-haut, là-haut seulement je serai réunie à toi. Le monde est une prison].

²² Rappelons qu'un héros, pour les Grecs, est un être mixte, né d'un mortel et d'une immortelle ou d'une mortelle et d'un dieu.

²³ Cité par Charles Du Bos, *Goethe*, Éditions Corrêa, Paris, 1949, p. 80.

²⁴ Voici la traduction donnée par Du Bos (*ibid.* p. 402) : « Au plus pur de notre âme, palpite l'aspiration de se donner spontanément et par gratitude à un être plus haut, plus pur, inconnu de nous, en qui se révélerait le mystère de l'Être éternellement innommé. Ce sentiment, nous l'appelons : la piété ! D'une telle élévation bienheureuse je me sens participant lorsque je suis devant elle ». Nous reconnaissons le *Streben* propre à Faust, cette aspiration qui, tout en connaissant des embardées, finit, guidée par l'amour, par se transformer en pieuse gratitude. La piété goethéenne n'a pas d'obédience cléricale : c'est une piété universelle, une *Weltfrömmigkeit*, non seulement parce qu'elle est accueillante, comme on le voit au *Divan*, à tous les chemins spirituels pourvu qu'ils soient aussi poétiques, mais aussi et surtout parce qu'elle tire sa signification ontologique ultime d'un assentiment profond à l'Être,

sous quelque visage qu'il se manifeste. C'est ce que dit l'un des plus hauts poèmes de la pensée goethéenne : *Vermächtnis* [Testament]. Je n'en rappellerai que les trois premiers vers : « *Kein Wesen kann zu nichts zerfallen ! - Das Ewge regt sich fort in allen, - Am Sein erhalte dich beglückt !* » [Aucun être ne peut tomber au néant ! - L'éternel n'a de cesse de se faire sentir en tous - Tiens-toi à l'Être pour te conserver heureux !], ma traduction. Un vers de ce poème qui n'a pas dû laisser Nietzsche indifférent : « *Der Augenblick ist Ewigkeit* » [L'instant est éternité].

²⁵ « Harzreise im Winter » [Voyage du Harz en hiver]. Je donne la traduction de Roger Ayrault : « Car à chacun - Un dieu, d'avance, - Fixa sa voie - Que l'homme heureux - Jusqu'au but qui le comble - En hâte suit », Goethe, *Poésie*, tome II, Aubier bilingue, Paris, 1951, p. 111.

²⁶ W.A. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Quatrième partie, vingtième chapitre, *Goethe Werke*, IV, Tempel Klassiker, Berlin et Darmstadt, 1962, p. 617.

²⁷ Dans les *Conversations de Goethe avec Eckermann*, on lit : « Toute productivité sublimée, tout aperçu vraiment profond, toute invention, toute pensée grande et fertile n'est du ressort de personne et se trouve être supérieure aux puissances terrestres. Ce sont des présents inespérés que l'homme reçoit d'en haut, de purs enfants de Dieu, qu'il doit accueillir avec une reconnaissance profonde et vénérer. Cela nous rappelle le *démonisme* qui fait de l'homme ce qu'il veut, et auquel l'homme, sans le savoir, s'abandonne tout en croyant suivre ses propres inclinations », mardi 11 mars 1828, Gallimard, Paris, 1988, p. 555. Les conversations portent aussi sur *le* contemporain qui, par excellence, emblématise le démonisme - Napoléon.

A loucura em questão

João Peneda

Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Investigador do CIEBA, Coordenador do Mestrado em Educação Artística.
j.peneda@belasartes.ulisboa.pt

Resumo

Este ensaio reflecte sobre três vertentes do fenómeno da loucura: a loucura como alienação, a loucura generalizada e a loucura sagrada. São três momentos que exploram a loucura como lucidez a menos ou até como o seu colapso; a loucura como um fenómeno generalizado (normose); e ainda a loucura como uma mais valia em termos de lucidez, como uma oitava superior no campo da arte, da ciência e da espiritualidade. Em suma, convocamos e revisitamos diferentes autores e perspectivas sobre este fenómeno humano com o propósito de o esclarecer e de apresentar uma saída resolutive para o mesmo.

Palavras chave

Arte; Loucura; Lucidez; Alienação; Delírio; Loucura sagrada.

Abstract

This essay reflects on three aspects of the madness phenomenon: madness as alienation, generalized madness, and sacred madness. Three moments that explore madness as less lucidity or even as its collapse; madness as a generalized phenomenon (normosis); and madness as an added value in terms of lucidity, as an upper octave in the field of art, science, and spirituality. In short, we call and revisit different authors and perspectives about this human phenomenon to clarify it and present a resolute output to it.

Keywords

Art; Madness; Lucidity; Alienation; Delirium; Sacred Madness.

Introdução

Muitos são os eixos de uma possível articulação entre arte e loucura.² Neste ensaio interessa-nos sobretudo o confronto das duas posições mais extremas sobre o fenómeno: a loucura como perda e até colapso da lucidez (alienação, demência) e a "loucura sagrada" como expansão da consciência, como alternativa ao nosso ponto de vista natural. Como sucede com os temas mais essenciais, ninguém conhece exactamente a verdade da loucura,³ ou seja, a sua natureza e as suas causas.⁴ O que temos são modelos de compreensão, alguns tendencialmente explicativos. Este é um fenómeno complexo, sendo interpretado de formas muito diversas e até contraditórias;⁵ por exemplo a crítica de Platão ao estado possuído dos poetas no diálogo *Íon*, as diversas loucuras benéficas no *Fedro*, o elogio retórico de Erasmo,⁶ as abordagens psicanalíticas e psiquiátricas, as análises de Foucault na sua *História da Loucura*,⁷ etc. Este filósofo francês mostrou que o cartesianismo do séc. XVII contribuiu decisivamente para exclusão do louco ao reforçar-se a ideia do homem como um ser iminentemente racional. Se o bom uso da razão se tornou no critério definitivo para distinguir a condição humana, o louco – enquanto 'irracional' –, excluído desse conceito, acabou por ser segregado do convívio social, tendo sido silenciado e enclausurado. Para a institucionalização da loucura, o estado contou com o direito (lei), com a teoria médica (psiquiatria) e com hospital (asilo). Em consequência, o louco começou a ser tratado como um doente mental. Nos antípodas deste processo temos o movimento da antipsiquiatria (David Cooper), assim como as propostas de Franco Basaglia, director do hospital psiquiátrico de Gorizia. A partir dos anos 60 do século XX, este médico italiano deu origem à desinstitucionalização da psiquiatria, propondo um conjunto de ideias e reformas, como por exemplo uma rede de atendimento em lugar de internar os pacientes. Basaglia chegou mesmo a negar a existência da doença mental e da esquizofrenia em particular.

Não há dúvida que a loucura é também uma construção histórica, mas não se reduz apenas a isso. A elaboração simbólica e imaginária em torno do fenómeno assenta em última instância num real psíquico e biológico. Também é evidente que alguns discursos sobre a loucura são eles próprios completamente delirantes. Este é portanto um problema que continua a desafiar a nossa compreensão. Actualmente, do ponto de vista psiquiátrico, o termo loucura é considerado um vocábulo pejorativo, estigmatizante;⁸ não se trata de um termo científico⁹ ou até de uma categoria clínica. Os especialistas preferem falar de doenças, perturbações ou transtornos mentais, como é o caso da esquizofrenia, do transtorno bipolar, do transtorno do espectro autista,

etc. Convém também distinguir a doença psiquiátrica da doença neurológica; neste último caso é possível identificar uma causa fisiológica ou biológica precisa, por exemplo uma lesão no cérebro responsável pela perturbação ou sintoma.¹⁰ Haveria ainda que separar a doença mental da psicopatia¹¹ ou da sociopatia,¹² ou seja, da “perturbação da saúde mental” ou do “transtorno da personalidade”¹³ que se caracteriza por um comportamento anti-social persistente e até criminoso.¹⁴ Trata-se de uma condição neurológica inata, e não de uma doença. Caracteriza-se pela falta de empatia, pela incapacidade de sentir afecto pelo outro, pela ausência de senso ético, apesar de não apresentar limitações cognitivas.¹⁵ Os estudos revelam que na origem da psicopatia está um determinado condicionamento genético que pode ser detectado neurologicamente.¹⁶

Loucura como alienação

Em geral, a loucura está associada à condição daquele que rompeu com o padrão dito normal, com a realidade mais comum.¹⁷ A loucura é assim vista como um desvio da normalidade. Aos olhos da maioria, o delírio do louco apresenta-se como extravagante e absurdo. A loucura é encarada como alienação, como o avesso da razão ou da lucidez. Reconhecemos o fenómeno pela discrepância muito significativa entre o sentido mais consensual e o comportamento destoante de um determinado indivíduo. Obviamente a loucura tem muitas facetas e graus.¹⁸ Há episódios ligeiros em que o sujeito fica “fora de si” por alguns momentos, mas existem também outras situações em que vai além do razoável, por exemplo num delírio paranóico. Podemos falar também de traços de loucura na neurose, no caso de certos comportamentos do sujeito obsessivo¹⁹ ou do sujeito histérico;²⁰ perante certas fantasias (parafilias) dos perversos; por fim, temos os casos mais graves de psicose ou de alienação que requerem fármacos e até internamento. Nesta vertente mais extrema, a loucura assinala a perda de discernimento, de controlo sobre a realidade psíquica e a realidade exterior.²¹ Na sua versão mais grave estamos perante o colapso da lucidez²² (alienação, demência).

No finais do século XIX, a psicanálise deu voz ao sujeito do sintoma psíquico, à loucura, tendo a prática clínica revelado os mecanismos inconscientes implicados nas diferentes categorias clínicas. Num texto de 1917,²³ Freud apresentou, através de uma alegoria poderosa, o resultado do seu contributo como uma humilhação (Kränkung) de natureza psicológica:²⁴ “estranhos hóspedes parecem até ser mais poderosos do que os pensamentos que estão sob o comando do Eu. Resistem a todas as medidas de coacção utilizadas pela vontade; não se deixam mover pela refutação lógica e não são afectados pelas afirmações contraditórias da realidade.”²⁵ Em suma, “o eu não é senhor na sua própria casa.”²⁶ Eis uma boa descrição dos casos mais graves de psicose (loucura); aí o eu é comandado por um Outro obscuro, perdendo o sentido da realidade e do bom senso. Na loucura, o sujeito parece ter descolado

irremediavelmente da realidade que a maioria reconhece, parecendo viver noutra dimensão, para nós, completamente incomensurável. Afastou-se tão excessivamente da realidade que dá a ideia que fez uma viagem sem retorno. Na sua versão mais extrema, a loucura representa a revogação daquilo que é para nós o bem mais precioso: permanecer lúcido. Por isso, suscita tanto interesse, fascínio²⁷ e até temor. Inspira medo porque é algo que nos pode ocorrer; podemos todos um dia enlouquecer, perder para sempre a lucidez. No fundo é a possibilidade da falência do humano que está em jogo. A loucura representa assim a possibilidade de estarmos aqui de um modo ausente.²⁸ Estar presente fisicamente e, ao mesmo tempo, desligado do mundo, ausente mentalmente. A possibilidade desta presença ausente é uma metáfora sinistra para a nossa condição humana.

A loucura não corresponde portanto a um erro pontual de avaliação, mas sim a um conjunto de comportamentos insanos que não se encaixam no sentido comum. Embora seja vista como uma ocorrência nefasta, ninguém está completamente imune a essa fatalidade. De qualquer modo, “não se torna louco quem quer”, como Lacan escreveu.²⁹ A loucura não é o resultado de uma escolha pessoal consciente; também não é uma condição (doença) transmissível (contagiosa).³⁰ Salvo em casos excepcionais, não atribuímos a responsabilidade da loucura ao sujeito que dela padece.³¹ O louco é visto como vítima de uma infelicidade. A exceção são os casos em que o próprio indivíduo contribui activamente para o desencadear da psicose através do alcoolismo, das drogas e até de comportamento perverso ou criminoso, etc.

No estado de loucura, o indivíduo está gravemente afectado, muitas vezes de um modo irreversível. Contudo, o fenómeno não decorre de um estado cerebral mórbido. Na maior parte dos casos de perturbação mental não é detectável qualquer anomalia fisiológica no cérebro ou lesão orgânica. Por outro lado, a loucura (psicose), uma vez presente ou desencadeada, não tem cura. Não há psiquiatra, psicólogo ou psicanalista que alegue ter curado um caso de psicose. Ninguém fala da possibilidade de cura, mas somente de atenuar os seus efeitos mais nefastos, segundo estratégias diferentes como o recurso à medicação e à psicoterapia³² (psiquiatria) ou às “bengalas imaginárias” na psicanálise lacaniana. Existem contudo terapias alternativas que alegam resultados positivos e até a cura da psicose, por exemplo o método das constelações de Franz Ruppert³³ e algumas terapias regressivas (Morris Netherton, Roger Woogler).³⁴

Em geral, o louco não reconhece a sua condição.³⁵ Para a identificarmos, para a despistagem da psicose é importante detectar perturbações da relação do sujeito com a realidade, ou seja, os chamados “fenómenos elementares” ou “fenómenos de automatismo mental”. Na psicanálise e também na psiquiatria, um dos critérios mais seguros para identificar o fenómeno são as alucinações,³⁶ sobretudo verbais: ouvir vozes,³⁷ insultos, receber ordens de um Outro obscuro.³⁸ Na paranóia, o delírio irrompe frequentemente sob a

forma de uma voz oriunda do real (Lacan).³⁹ Este registo alucinatório é para nós completamente excêntrico e incompreensível.⁴⁰ Todavia, o delírio não se circunscreve à condição mental do indivíduo, ele é também um fenómeno colectivo. No início da sua carreira, Freud descobriu que o sintoma do sujeito histérico era capaz de estabelecer laço social através da identificação com o sintoma do outro. Por sua vez, na área da psicologia das massas,⁴¹ ficou claro que o delírio de um visionário, de um líder religioso carismático ou de um político era capaz de arrastar multidões.⁴² Vários são os fenómenos de loucura no plural: da loucura quotidiana à loucura da guerra.⁴³ A obra magna da literatura ocidental, a *Ilíada* de Homero, começa por cantar a ira (μῆνις) de Aquiles, descrevendo depois todas as consequências e vicissitudes trágicas para gregos e troianos. Mas a loucura está também presente na área da cultura, da arte, do desporto, da política, dos relacionamentos (amor paixão), da finança, da economia, etc. Neste último caso, sabemos há muito que o nosso sistema económico se tornou insustentável, com consequências muito nefastas e até suicidárias para todos os envolvidos e até para as gerações futuras. Como sucede no delírio, vivemos fora da realidade, ou seja, acima das nossas possibilidades reais.

Todavia, poderá também existir algo de real na loucura, uma vez que esta constitui uma espécie de realidade aumentada de um fundo delirante presente em todos nós. O louco não deixa de ser uma exteriorização, a traços grosseiros, daquilo que nos habita, de uma *extimidade* (Lacan), de um interior excluído. Por isso, a loucura foi também interpretada como a fonte da verdade, sendo o louco o seu porta-voz. Aquilo que se afigura à maioria como perturbador pode também representar um bem, uma conexão com um plano superior. Para os gregos antigos, o delírio (μανία), o transe abria as portas do divino, do mais elevado. Tinha portanto um papel positivo e até de transcendência. Tal significa que o reconhecimento da loucura poderá gerar também falsos positivos, como seja o caso do “génio” ou daquilo que podemos chamar “loucura sagrada”. Se o comportamento do louco é fora do comum, do que é expectável, então existe uma semelhança entre o louco e o génio, ou seja, o artista, o inventor, o revolucionário, o místico, o visionário em geral. Todas estas figuras confrontam-nos com outra realidade, com uma lucidez fora do comum. Mas falemos primeiro da loucura num sentido mais alargado.

Loucura generalizada

Temos todos alguma facilidade em identificar a loucura no outro; já reconhecer-la em nós próprios é mais difícil. Perceber a sua própria loucura é um fenómeno raro,⁴⁴ mas poderá ser precisamente um sinal de sanidade.⁴⁵ Aliás, a loucura não é apenas um acontecimento pontual e isolado, podemos falar deste fenómeno num sentido mais abrangente ou, pelos menos, de uma condição delirante que nos toca a todos.⁴⁶ Se o termo *dēlīrāre* significa afastar-se do caminho recto,⁴⁷ então podemos dizer que todos deliramos; todos

estamos de alguma forma aquém desse caminho. Se o louco é o que está fora de si, então todos somos loucos,⁴⁸ todos estamos de algum modo distantes de nós mesmos. Podemos também falar de loucura generalizada por outros motivos. Na verdade, não sabemos onde termina o delírio ou até se pode ter um fim. Ninguém sabe o que é ser completamente lúcido, ou seja, não fazemos ideia do que seria um registo isento de condicionamento subjectivo, de devaneio. Não há propriamente um delírio zero, uma condição de lucidez pura e objectiva.⁴⁹

A possibilidade de delírio é directamente proporcional à complexidade e elevação do tema em causa. A nossa linguagem não está em condições de responder bem àquilo que é mais abstracto e metafísico, mas sim àquilo que é prático, material, como Wittgenstein mostrou nas *Investigações Filosóficas*. Aliás, a própria linguagem é geradora de mal-entendidos, de miragens muito acima da nossa experiência comum e das nossas possibilidades cognitivas. Deste modo, o delírio parece ser uma constante a nível individual e colectivo.⁵⁰ O melhor que podemos fazer é procurar delirar menos. Existem aliás diversos discursos e práticas que permitem ir ao encontro desse objectivo: filosofia, ciência, terapias, práticas espirituais, etc. Contudo, alguns destes recursos não deixam amiúde de subir a parada em termos de delírio.⁵¹ Com frequência, estes antídotos acabam por se revelar eles mesmos delirantes.

A nossa credulidade impressiona. Não deixa de ser surpreendente que aquilo em que já acreditámos sinceramente se tenha revelado com o tempo uma enorme ilusão. Mais do que objectividade e verdades, nós procuramos certezas. Esta necessidade de segurança leva-nos a embarcar em interpretações delirantes. Contudo, no caso do psicótico, e em especial na paranóia, o delírio de interpretação vai muito além da realidade dos factos,⁵² por exemplo no caso do delírio de perseguição ou no delírio erotomaníaco.⁵³ Mas essa não deixa de ser uma condição que nos toca a todos. Vários autores, com base em análises mais teóricas ou mais empíricas, têm defendido que o nosso cérebro nos engana, que a mente mente: a nível da percepção, memória, sentimentos, raciocínio e consciência. Por um lado, tiramos ilações muito além daquilo que as pode suportar; por outro, só conseguimos processar uma ínfima parte da informação disponível,⁵⁴ isto para além de esta ser elaborada de acordo com os nossos interesses, a maior para vezes subconscientes. Vários investigadores defenderam que esta condição delirante era praticamente omnipresente no homem primitivo. Julian Jaynes⁵⁵ propôs a teoria da mente bicameral (bicameral mind) para descrever o modo como os seres humanos seriam inicialmente guiados interiormente por vozes e alucinações. Segundo este autor, a consciência de si mesmo só teria surgido há cerca de três mil anos em resultado do uso metafórico da linguagem.⁵⁶ Até aí o sistema nervoso central produzia vozes alucinatórias que serviam de guia para a existência dos indivíduos.

Na história da filosofia foram vários os pensadores que chamaram a atenção para um delírio de fundo e constitutivo. Em Platão, a loucura generalizada

passa pela presunção de sabermos aquilo que na verdade nos escapa: “julgar saber algo quando nada se sabe <τὸ μὴ κατειδόμενα τι δοκεῖν εἰδέναι>”.⁵⁷ O filósofo diz-nos que esta é “uma forma de ignorância muito grande e difícil de delimitar.”⁵⁸ No diálogo *O Político* recorre a uma metáfora: “pode bem acontecer que cada um de nós, sabendo todas as coisas como sonho, por outro lado todas desconheça como realidade.”⁵⁹ Platão alega que a nossa vida poderá não ser muito diferente de um sonho, por vezes cor-de-rosa, outras vezes mais sombrio (pesadelo), mas sempre distante da realidade.⁶⁰

Por sua vez, Nietzsche descreve a nossa condição delirante num ensaio da primeira fase: *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral* (1873). Nesta texto, com uma marca darwiniana, encontramos reflexões muito estimulantes sobre a linguagem, o intelecto, a verdade, a mentira, não num sentido metafísico, mas como instrumento fundamental para a sobrevivência. Nietzsche procura argumentar que a mente humana não visa primariamente a verdade, mas sim a subsistência do indivíduo: “O intelecto está ao serviço da vontade de viver”.⁶¹ A inteligência do homem é descrita prioritariamente como astúcia (Métis), fingimento, dissimulação, permanecendo portanto longe do “impulso para a verdade”, para a “moral”. O filósofo pergunta-se: “Neste contexto, com os diabos, de onde vem o impulso para a verdade!”⁶² Quanto olhamos para a natureza humana deste ponto vista darwiniano, o mais estranho e inexplicável seria dar conta em nós da busca da verdade, da objectividade, da imparcialidade, do moral, etc. Segundo Nietzsche, a verdade não é a nossa prioridade, mas sim a satisfação das necessidades e anseios a qualquer custo: “neste caso, os homens não fogem tanto de ser enganados, mas mais de ser prejudicados pela fraude: a este nível, no fundo, eles não odeiam o engano, mas sim as consequências más e adversas de determinadas espécies de engano.”⁶³ Em suma, o que nos caracteriza seria a necessidade constante de satisfazer os nossos interesses, ou seja, em cada um de nós está instalada a presunção ilusória e narcísica de sermos o centro do mundo.⁶⁴

A psicanálise tendeu a esbater a diferença entre a normalidade e o patológico. Em *O mal-estar na civilização*, Freud afirma que “cada um de nós” se comporta “em determinadas situações como um paranóico”: “corrige uma certa vertente do mundo que lhe é insuportável através de uma formação desejante e introduz este delírio na realidade.”⁶⁵ Freud aponta para a existência de um “fundo psicótico” em todos nós. Por seu lado, Lacan começou por afirmar que o “ser do homem” não podia “ser compreendido sem a loucura”.⁶⁶ O último postulado do seu ensino⁶⁷ afirma que: “toda a gente é louca, ou seja, delirante”,⁶⁸ ainda, “todos deliramos”.⁶⁹ Miller utilizou uma formulação semelhante: “somos todos loucos”.⁷⁰ Em suma, diferentes versões da mesma ideia: a loucura é algo a que ninguém poderá escapar por completo, pois reside no âmago da psique humana.⁷¹ Na senda de Freud, Jung procurou também investigar a origem psicológica da doença mental, nomeadamente no seu doutoramento orientado por Bleuler,⁷² onde procurou esclarecer, através de experiências

de associação, a cisão presente na esquizofrenia. Em Jung, a psicose resulta de um complexo do eu fragilizado, que é depois invadido pelos conteúdos e forças do inconsciente individual e colectivo.⁷³ Neste último caso, os delírios têm origem em fantasias arcaicas.⁷⁴ A psicose seria portanto o resultado de uma dissociação extrema da personalidade. Em suma, não haveria assim uma diferença substancial entre a loucura e a normalidade; a divergência seria quantitativa, passaria pelo grau de intensidade. Aliás, a diferença reside sobretudo no facto de o delírio do louco ser individual, singular, único, exclusivo;⁷⁵ o nosso é partilhável,⁷⁶ faz laço social. Como referiu Pascal, há a loucura de todos e a loucura de um só, ou seja, do psicótico, do louco propriamente dito. Existiria assim a loucura consubstancial à condição humana e a loucura irremediável de um indivíduo em particular, situação que o leva à exclusão do convívio social e até ao internamento psiquiátrico.

No que respeita às causas da psicose, a psicanálise freudiana começou por atribuir ao psicótico um saber sobre o seu delírio, apostando na escuta do seu sintoma. Freud⁷⁷ assinalou dois mecanismos de defesa psíquicos: rejeição (*Verwerfung*) e projecção (*Projektion*).⁷⁸ Para fazer face a uma moção pulsional intolerável (no seu interior), o sujeito remete para o exterior, para o outro (paranóia) o que é inadmissível para a sua consciência. Este corte com a realidade tem como consequência o refluxo da libido para o eu, e o consequente delírio.⁷⁹ Lacan apresentou vários modelos ao longo do seu ensino. Em 1932, na sua tese de doutoramento, um estudo sobre um caso de paranóia, introduziu a noção de inconsciente na compreensão do fenómeno psicótico. Em 1957, apresentou o conceito de “preclusão do Nome-do-Pai” para dar conta da estrutura da psicose.⁸⁰ Esta seria sobretudo o resultado de uma falha da metáfora paterna.⁸¹ O significante paterno precluído (*forclusion*),⁸² não integrado no simbólico, retornaria depois ao real sob a forma de delírio, de alucinação.⁸³ Mais tarde, o psicanalista francês irá expandir esta proposta, pluralizando “os nomes do pai” (*les noms du père*), os significantes paternos. A partir do *Seminário* sobre Joyce, o paradigma do seu ensino passa a ser a noção de *sinthome*, isto é, uma solução singular que cada um deve encontrar para lidar com o seu sintoma, nomeadamente na psicose.⁸⁴ Por fim, a teoria topológica dos nós⁸⁵ apresenta uma tentativa de esclarecer a singularidade com que cada um amarra os três registos fundamentais da condição humana: o imaginário, o simbólico e o real. De qualquer modo, é bom não esquecer que o delírio psicótico não deixa de ser uma tentativa de cura.⁸⁶ Schreber desenvolveu nas suas *Memórias*⁸⁷ toda uma investigação e teoria a respeito da sua doença, o que terá provocado alguns efeitos terapêuticos. Aliás, na psicose, fazer obra permite ao sujeito “fazer-se um nome”, despertando o interesse do Outro. A criação artística poderá assim facultar ao sujeito a suplência necessária, a “bengala imaginária” (Lacan) para evitar o desencadeamento da psicose, como terá acontecido com James Joyce, mas não com a sua filha Lucia que foi paciente de Jung.⁸⁸

Loucura sagrada

A loucura está há muito associada ao sobrenatural. A causa do fenómeno seria assim exterior e transcendente. Com origem divina, o fenómeno gerava no indivíduo afectado um estado de possessão e transe; nos demais, respeito e até veneração. Todavia, para os gregos antigos, em particular nos autores da área médica, a origem da loucura poderia ter também causas naturais, como problemas somáticos e excesso de bebida. Na verdade, a ideia de possessão está ausente em Homero,⁸⁹ contudo, na *Ilíada*, o termo ἄτη assinala a insensatez ou incompreensão que resultou de uma interferência divina, situação que podia provocar uma má escolha e, em consequência, o infortúnio.⁹⁰ Para os gregos antigos, a Ἄτη era também uma divindade, a deusa da fatalidade. De resto, estes deuses não eram bons nem maus por natureza, mas sim caprichosos, favoreciam uns e hostilizavam outros. Terá sido Platão que instituiu a dimensão ética do divino. De qualquer modo, na sua obra encontramos duas leituras distintas dos efeitos do transe sobrenatural no homem, em particular no diálogo *Íon* e no *Fedro*.

No *Íon* tem lugar um combate entre a emergente filosofia (séc. IV a. C.) e a poesia (sobretudo Homero) que desempenhava um papel fundamental na formação dos gregos. Esta batalha filosófica é realizada em nome da verdade (ἀλήθεια). O diálogo revela-nos que a criação artística, a obra e a fruição desta teriam algo de excessivo, difícil de conceptualizar, de reduzir a regras, a uma perícia (τέχνη) ou a uma ciência (ἐπιστήμη). Por isso tendemos a falar dos artistas como inspirados, divinos, génios, loucos, etc. Platão defendeu que os próprios poetas não seriam os melhores intérpretes da sua obra, e isto porque se revelam incapazes de dar conta da mesma; como se a sua própria obra os ultrapassasse. Existiria na arte algo encantatório, irracional, transcendente. Neste texto, a inspiração (ἔνθεος) refere-se à possessão por uma força divina (θεία δύναμις). O criador seria assim um mero instrumento de forças que lhe são estranhas, o que significa que a sua actividade não é, em sentido próprio, uma perícia (τέχνη), isto é, uma destreza acompanhada de regras, de conhecimento; e, por isso, passível de ser ensinada e aprendida. No final do diálogo, *Íon* (rapsodo) é considerado divino (θεῖον). Contudo, essa distinção não tem um significado positivo, lisonjeiro, mas, pelo contrário, denuncia o facto de o sentido da sua actividade lhe escapar por completo, de ele não ter mão no que faz. Ao criar num estado de possessão divina, a obra do poeta seria um produto irracional e potencialmente nefasto para o público. Neste diálogo, a criação poética é associada à mântica (proferir oráculos), cuja condição era o estar fora de si. Só nesse estado, fruto de um privilégio divino (θεία μοίρα), seria possível receber o dom, a possessão (κτῆμα). No *Íon*, Platão fala do divino⁹¹ pela negativa, como uma espécie de incorporação que faz com que o poeta perca a razão e seja incapaz de dar conta da obra; seria uma marioneta à mercê de forças sobre as quais não teria qualquer controlo, o que indica que estamos no registo do transe, da loucura (μανία) e não da lucidez (φρονεῖν).

Neste diálogo, ser possuído por estas forças não corresponde a qualquer mais valia cognitiva ou ética, revelando, pelo contrário, um afastamento da verdade (ἀλήθεια). O filósofo grego alerta-nos assim para a possibilidade do contacto com o transcendente (divino) através do transe (μανία) por si só não dar qualquer garantia. O resultado desta falsa inspiração poderá ser negativo para o poeta e potencialmente tóxico para o público menos preparado.⁹²

Em contrapartida, no *Fedro*, Platão dá-nos uma versão diferente, pela positiva, dos benefícios do transe, do contacto com o transcendente, afirmando que “na realidade os maiores bens vêm-nos por intermédio do transe (μανία), quando é enviado como uma dádiva dos deuses”.⁹³ Afirma que os antigos “não consideravam a loucura como uma vergonha nem como uma desonra”.⁹⁴ Mais à frente, fala-se da “parte destra da loucura (transe)” (τὰ ἐν δεξιᾷ τῆς μανίας) em contraposição à vertente sinistra, canhota, da “mão esquerda” (σκαίος).⁹⁵ O autor não exclui aqui a possibilidade de “o transe ser um mal” (τὸ μανίαν κακὸν εἶναι),⁹⁶ tal como vimos no *Íon*. Ou seja, o transe, enquanto experiência excessiva, poderá gerar o melhor e o pior, tudo depende da sua proveniência e da nossa atitude, da nobreza e elevação do nosso contacto com o transcendente: “ora há duas espécies de loucura: uma nascida das enfermidades humanas e outra de uma libertação divina dos hábitos comuns.”⁹⁷

Neste diálogo platónico, a respeito da vertente divina do transe (μανία), Sócrates apresenta-nos quatro tipos e os seus respectivos benefícios: transe profético; transe ritual e terapêutico; transe poético (artístico); e, por fim, o transe erótico. Todas estas experiências seriam concedidas e instigadas pelos deuses, seriam portanto transes divinos (θεαὶ μανίαι).⁹⁸ A primeira modalidade é a arte de profetizar, a mântica, a adivinhação.⁹⁹ Está relacionada com Apolo e com os oráculos. O transe profético ocorre quando os deuses possuem um indivíduo para se comunicarem com os homens. O grande benefício consiste na possibilidade de os homens poderem ter um vislumbre sobre os acontecimentos do futuro. A segunda forma de transe é a purificação dos males do passado através de preces e ritos. O deus que a inspira é Dioniso. Neste transe, as forças divinas geram uma condição que se manifesta em rituais, danças e acções, frequentemente com resultados terapêuticos, ou seja, com o benefício de eliminar doenças e males diversos. A terceira forma é o transe poético (artístico), tendo as Musas como fonte de inspiração.¹⁰⁰ O objectivo é honrar os feitos do passado e educar as novas gerações através de modelos virtuosos. Platão defende que o poeta inspirado pelas Musas é muito superior ao poeta habilidoso (ἐκ τέχνης) ou ao poeta sensato (σώφρων), isto é, com o domínio de si.¹⁰¹ O texto do diálogo menciona ainda um quarto tipo de transe superior até aos demais: o transe amoroso, a condição do amante (ἐραστής). Tem a sua origem em Afrodite e Eros. No seu sentido mais elevado, é o amor à sabedoria (eros filosófico), como podemos comprovar no *Banquete*. Em suma, estes seriam os benefícios (καλὰ ἔργα) do transe (μανία) inspirado (ἐνθουσιασμός)¹⁰² pelos deuses (ἀπὸ θεῶν). Mais adiante no diálogo

(249d), Platão desenvolve este quarto tipo de transe. A sua base é a experiência da beleza, especificamente no caso em que o indivíduo tem reminiscência da verdadeira beleza (τοῦ ἀληθοῦς ἀναμνησκόμενος), do arquétipo em jogo. Eis a experiência estética na sua acepção mais elevada; nas palavras de Platão, esta “é a melhor de todas as possessões divinas e a de melhor origem (πασῶν τῶν ἐνθουσιάσεων ἀρίστη), tanto para o que a possui como para quem dela compartilha.”¹⁰³

Platão abre assim a possibilidade de encararmos o transe (a loucura) como algo sagrado, divino. Esta experiência permitiria a intervenção do superior na vida dos homens, capacitando-os a ir além da sua finitude. O resultado seria o desconfinamento da nossa perspectiva natural, transcendendo as limitações espaciotemporais, alargando os nossos horizontes. Através do transe seria possível ver para além da nossa condição actual, ir ao encontro da verdadeira natureza das coisas. O *Fedro* inverte assim a relação entre normalidade e loucura. Se esta é comumente encarada como um desvio, uma limitação e até como o colapso da lucidez, aqui o transe (divino) aparece como um ganho de lucidez, como uma mais valia, como o caminho para a superação da nossa finitude.¹⁰⁴ Através do transe divino, os homens teriam a possibilidade de alcançar uma oitava superior em relação à condição humana normal. Poderiam aceder ao futuro, curar os seus males com origem no passado, encontrar inspiração para criar modelos ideais; e, por último, o transe do iniciado no amor – com “o dom da reminiscência” – permitiria ao indivíduo “lembrar-se (ἀναμνησκεισθαι) das realidades de lá de cima a partir dos objectos terrenos”.¹⁰⁵ Este seria um transe resolutivo do ponto vista ontológico, pois permitiria captar os arquétipos, a essência das coisas, a verdade dos entes e da vida em geral.¹⁰⁶

Historicamente, os diálogos *Íon* e *Fedro* são responsáveis pelo reforçar da ideia do poeta, do criador (artista) como intérprete, mediador, ponte (*pontifex*) entre o humano e o divino. A condição da criação poética implicaria estar fora de si, num estado de transe (*μανία*), inspirado. Esta é a forma de Platão indicar que o criador entra em contacto com outra realidade. Em suma, estes diálogos dão-nos versões diferentes desse transe (loucura), um seria benéfico e outro nefasto. Uma coisa seria ser possuído por forças demoníacas, outra estar em conexão com o divino. Se no *Íon*, o poeta é “possuído” por forças que entusiasma o seu público com conteúdos censuráveis; no *Fedro*, o transe (*μανία*) é apresentado como uma possibilidade de transcendermos a nossa finitude, acedendo a um plano mais elevado, ao mundo das ideias, ao divino.

Obviamente, quem envereda pelo transe (divino) corre o risco de ficar com “a fama de loucura excessiva.”¹⁰⁷ No entendimento de Platão, a maioria das pessoas encara a superioridade do “iniciado” (ἀρτιτελής) como loucura: “ao afastar-se, porém, dos interesses humanos e ao voltar-se para o que é divino, recebe doestos do vulgo, como se fora um demente;¹⁰⁸ embora estando possuído de um deus, tal facto passa despercebido à maioria.”¹⁰⁹ Um pouco

mais à frente no diálogo, Platão reforça esta ideia a respeito daquele que aspira ao que está no alto, fixando aí a sua atenção: “descura os assuntos terrenos e recebe então a acusação de se encontrar em estado de loucura.”¹¹⁰ Ou seja, procurar transcender a condição mais comum acaba por trazer má fama; o indivíduo é visto pelos demais como um louco (μανικός). No *Fedro*, Platão coloca a fasquia muito alta, porventura além do razoável. Desde logo, não justifica como ele próprio chegou a esses conhecimentos, a essas verdades transcendentais; verdades que desqualificam ontologicamente o mundo e a perspectiva que habitualmente adoptamos. Segundo a proposta platónica, a nossa realidade não passaria de uma pálida imagem do mundo das ideias, isto é, seria uma ilusão. De qualquer modo, o que Platão nos dá são possibilidades ilustradas através de mitos ou narrativas poéticas.¹¹¹ Obviamente, ficamos na dúvida se estamos perante uma imensa mistificação¹¹² por parte do filósofo ou se estamos finalmente perante uma saída resolutive para a condição humana. Tudo isto deve ser recebido com algum cuidado e sentido crítico. Em última instância, só a experiência de cada um poderá confirmar a verdade da tal reminiscência (ἀνάμνησις) e dos respectivos conteúdos arquetípicos.

Conclusão

Vimos que a loucura e a figura do louco são categorias muito controversas. Deparamos com duas versões mais extremas. Pela negativa, temos o caso do alienado, daquele cujo grau de perturbação implica a perda do que assumimos como sendo o mais precioso da nossa condição: a lucidez. Por outro lado, pela positiva, a loucura sagrada refere-se ao patamar alcançado por aquele que se elevou, que transcendeu a condição humana mais comum. Aqui a loucura assinala um maior desconfinamento, uma maior proximidade com verdades internas. A perspectiva mais generalizada, dita normal (normose), tende a olhar com reservas e até com desdém para qualquer ponto de vista que vá além do seu horizonte de sentido. O ponto de vista natural¹¹³ recusa aceitar a sua limitação e insuficiência; caracteriza-se sim pela sua presunção, aparente eficácia e pseudo-clarividência. Por ser soberano e até absoluto, acusa de loucura qualquer alternativa ao seu olhar sobre o mundo, seja por lucidez a menos, seja por lucidez a mais. Deste modo, a loucura é um predicado que assinala mais lucidez (sabedoria) ou lucidez a menos, ou até o colapso da lucidez (demência). No fundo, a loucura representa o aquém e o além da lucidez dita normal.

Em suma, do ponto de vista patológico, na sua versão mais extrema, a loucura corresponde à condição do alienado, isto é, daquele que apresenta um distanciamento acentuado e, tantas vezes, irreversível face à condição dita normal. Este tipo de loucura instala-se quando o outro obscuro toma conta do eu.¹¹⁴ Nos antípodas desta posição temos a chamada loucura sagrada. Quando despertamos para a realidade interna,¹¹⁵ e permitimos que ela assuma as rédeas da nossa vida, temos justamente o avesso loucura patológica, ou seja,

a sabedoria (σοφία).¹¹⁶ A diferença entre o alienado e o sábio passaria assim pelo alvo da entrega, pela natureza e elevação do Outro que toma conta de nós,¹¹⁷ ou, noutros termos, pelo distanciamento ou proximidade em relação à vida interna. Na nossa perspectiva,¹¹⁸ a chamada loucura, ou doença mental, seria a consequência do afastamento do nosso interno. Em contrapartida, a loucura sagrada decorre do movimento inverso, do estreitar e da comunhão com o pulsar interior. Por ser algo tão raro e sublime, e por destoar da norma comum,¹¹⁹ o indivíduo em causa tenderá a ser visto como um louco.¹²⁰

No que respeita às causas, temos três interpretações mais extremas. A ciência está convencida que a causa da loucura é biológica ou genética.¹²¹ O tratamento possível seria sobretudo medicamentoso. A psicanálise lacaniana, com uma inspiração estruturalista, considera que o problema decorre dos efeitos da linguagem sobre o corpo e sobre a psique. A loucura seria uma falha na “significação fálica”. Ao psicanalista caberia “secretariar” o psicótico (Lacan), estimulá-lo a fazer obra, a estabelecer um laço com o outro. Já a perspectiva transpessoal¹²² considera que a loucura seria o resultado de traumas remotos, de uma perda extrema de contacto com a nossa essência. Aqui a cura passa pela conexão e alinhamento com o nosso interno. Esta abordagem permite descobrir que afinal, tal como sucede com as restantes adversidades da vida, a loucura seria também um desafio, uma prova evolutiva para o indivíduo em causa e para os seus familiares. Esta perspectiva transpessoal aposta que tudo o que acontece terá um sentido e um propósito, algo que só o sentir profundo de cada um poderá confirmar. Esta abordagem assume os desafios da existência como uma oportunidade de aprendizagem evolutiva.¹²³ Neste sentido, a loucura poderá ser sobretudo uma válvula de escape para situações e energias antigas menos harmoniosas. Ainda que pareça contraditório, a cura começaria com a própria enfermidade, realizando-se sobretudo quando somos capazes de elevar a nossa atitude e aprofundar a compreensão sobre o que está em causa.¹²⁴

Notas

¹ “Nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben”. *Der Sandmann*, Stuttgart, Reclam, 2003, p. 19.

² A loucura na arte, a loucura da arte, a arte dos loucos, os loucos na arte, os artistas loucos, os loucos artistas, a criação artística e a loucura, a inspiração e a loucura, o génio e o louco, etc.

³ O grau de compreensão de um tema depende da profundidade do nosso entendimento da vida humana em geral. O problema depois é “julgarmos saber em suficiência” (Platão) sobre a vida.

⁴ Em geral fala-se de causas biológicas, da perturbação do funcionamento do cérebro, de traumas do passado, de deficiência de determinadas substâncias químicas. No caso da doença mental, não podemos esquecer que a causalidade a nível cerebral é extremamente complexa e portanto difícil de identificar. A loucura não resulta de uma lesão fisiológica, de uma anomalia ou de um agente infeccioso ou patogénico.

⁵ Podemos destacar sobretudo as seguintes abordagens da loucura: filosófica, antropológica, psiquiátrica, psicanalítica e transpessoal.

⁶ Cf. *Elogio da Loucura*, Lisboa, Guimarães Editores, 1987.

⁷ Na sua *História da loucura*, Foucault procura mostrar que esta não seria um facto biológico, natural, mas sim sobretudo uma construção cultural. Cada época teria a sua concepção da normalidade e da loucura.

⁸ Lacan é uma das excepções: "J'ai nommé la folie: comme je loue Ey d'en maintenir obstinément le terme, avec tout ce qu'il peut présenter de suspect par son antique relent de sacré à ceux qui voudraient le réduire de quelque façon à l'omnitude reatitatis." LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Seuil, p. 154.

⁹ O termo não aparece uma só vez no DSM-V. Aparece sim todo um capítulo com a designação: "Espectro da Esquizofrenia e Outros Transtornos Psicóticos", p. 131.

¹⁰ Na doença neurológica é possível identificar uma causa anatómica (cerebral), na doença psiquiátrica lidamos com a perturbação das funções superiores do cérebro. Só muito recentemente se começa a mapear e perceber o funcionamento do cérebro nas doenças mentais, ou seja, a visualizar o mau funcionamento dinâmico cerebral na origem da doença psiquiátrica. Na esquizofrenia e na bipolaridade já foram identificadas anomalias no desenvolvimento do cérebro. O progresso da investigação tenderá a esbater a diferença entre doença psiquiátrica e doença neurológica.

¹¹ O crime cometido pelo doente mental ocorre por motivos irracionais (delírio), de forma impulsiva e inconsciente, enquanto o psicopata age por motivos racionais, planeando com frieza. As estatísticas dizem-nos que os psicopatas correspondem a 1% da população, 20% da população prisional, enquanto os casos mais graves de doença mental correspondem a 4%, sendo responsáveis por apenas 3% da violência; só cerca 1% dos assassinatos em massa são cometidos por doentes mentais; já os psicopatas, muitas vezes reincentes, são responsáveis por metade dos crimes mais violentos (fonte: Octavio Choi).

¹² Existem outras designações. O psiquiatra brasileiro Guido Palomba prefere falar de "condutopatia", pois a falha reside na personalidade, no carácter, na conduta do sujeito; pois, ao contrário da loucura, não há aí desconexão com a realidade. O "condutopata" revela sim falta de empatia, de escrúpulos e de remorso, agindo com frieza e numa atitude egoísta extrema e manipuladora.

¹³ Foi identificada e descrita pela primeira vez por James Prichard (*Treatise on Insanity and other Disorders affecting the Mind*, 1835) com a designação de "loucura moral" (moral insanity). DSM fala de "Transtorno da Personalidade Anti-social" ou também de "psicopatia, sociopatia ou transtorno da personalidade dissocial". Do ponto de vista penal, coloca-se a questão de saber se o sujeito em causa é ou não imputável, ou seja, se tem ou não consciência dos seus actos, se é capaz de os evitar.

¹⁴ O caso mais extremo da psicopatia é o assassino em série (*serial killer*). Nestes casos de perversidade e morbidez extrema não encontramos qualquer arrependimento, porque, segundo os especialistas, não há marcador emocional nas memórias. Embora seja para muitos difícil de admitir, estamos perante pessoas perversas sem empatia, uma espécie de maldade constitutiva.

¹⁵ O psicopata sabe distinguir o que é correcto e o que é errado, ao contrário do que acontece com certos psicóticos. Acaba contudo por fazer o mal por capricho, para se vangloriar, por acreditar que sairá impune.

¹⁶ Alguns autores referem que o factor ambiental e social não deve ser descartado. O meio em que se insere o psicopata terá portanto influência no seu percurso de vida.

¹⁷ Em contrapartida, o psicopata está conectado com a nossa realidade, com o outro, manipulando tudo e todos a seu favor.

¹⁸ O psicanalista Jacques Alain-Miller criou o termo “psicose ordinária” em 1998 para estabelecer uma diferença com os casos de “psicose extraordinária”, como sucede em situações mais graves, por exemplo no famoso caso Schreber (Freud). Cf. *La psicose ordinaire - Convention d'Antibes*, Paris, Seuil.

¹⁹ Em termos lacaniano está em causa “o gozo do desejo impossível”.

²⁰ Neste caso teríamos “o gozo do desejo insatisfeito”.

²¹ Em suma, a perda da capacidade de reconhecer a realidade, os outros e a si mesmo.

²² Lacan fala da loucura como “o limite da liberdade do homem”. Cf. *Écrits*, Paris, Seuil, p. 176.

²³ *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, GW, II, pp. 7-12.

²⁴ Estas “três severas humilhações por parte das pesquisas científicas” foram desferidas pela astronomia (Copérnico), pela biologia (Darwin) e, finalmente, pela psicanálise (Freud). Cf. *Ibidem*.

²⁵ GW, XII, p. 9.

²⁶ “Das Ich nicht Herr sei in seinem eignen Haus.” GW, II, p. 11.

²⁷ O fascinante está associado a uma maximização das nossas qualidades, mas também, pela negativa, à possibilidade de perdermos o que mais estimamos.

²⁸ Uma das questões que aqui se coloca é se há propriamente um sujeito nos casos mais graves de loucura.

²⁹ “Ne devient pas fou qui veut.” *Écrits*, Paris, Seuil, p. 176.

³⁰ A excepção são fenómenos de histeria colectiva.

³¹ Entre as abordagens transpessoais mais extremas, encontramos a ideia de que a doença mental decorre de uma escolha da nossa alma, ou seja, resultou do planeamento pré-natal (Robert Schwartz).

³² Terapias cognitivo-comportamentais e até práticas meditativas como o *mindfulness*.

³³ Na linha do seu mestre, Bert Hellinger, o autor defende que a “loucura pessoal inconsciente” decorre dos traumas que marcaram negativamente os processos de vinculação social e familiar, com frequência situações que se arrastam há gerações. Curiosamente, dizia-se, no tempo de Freud, que eram precisas três gerações para produzir um psicótico.

³⁴ Estes terapeutas com quem tive a oportunidade de estudar garantiram-me que obtiveram alguns casos de cura de doentes psicóticos. Acrescentaram ainda que esses casos exigem muito trabalho terapêutico.

³⁵ O louco caracteriza-se justamente por ter certezas inabaláveis.

³⁶ DSM-V define alucinações do seguinte modo: “experiências semelhantes à percepção que ocorrem sem um estímulo externo. São vívidas e claras, com toda a força e o impacto das percepções normais, não estando sob controle voluntário.” p. 87.

³⁷ Na clínica psicanalítica lacaniana, as entrevistas preliminares servem para fazer o diagnóstico e a despistagem de uma eventual situação de psicose, sobretudo quando se verifica a presença de alucinações verbais (ouvir vozes no real).

³⁸ “Irrupção de vozes, de discursos alheios na mais íntima esfera psíquica.” MILLER, Jacques-Alain, *Seis fragmentos clínicos de psicosis*, Madrid, EEP-ECFB, 1999, p. 227.

³⁹ Numa instituição onde tive a oportunidade de colaborar como psicanalista, alguém perguntou a um psicótico se ele ouvia vozes; este respondeu prontamente: “não, só quando falam.”

⁴⁰ Claro que haveria que distinguir a voz do inconsciente, do superego, da voz da consciência.

⁴¹ *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921). GW, XIII, pp. 71-161.

⁴² Freud lembrou que: “obviamente, quem participa no delírio nunca o reconhece (Den Wahn erkennt natürlich niemals, wer ihn selbst noch teil).” GW, XIV, p. 440.

⁴³ A guerra é em grande medida uma loucura num formato alargado, num transe colectivo.

⁴⁴ “Ser louco sem estar louco” é o título de um livro de Emilio Vaschetto.

⁴⁵ O último ensino de Lacan aponta para a tese seguinte: “O louco é o homem normal”, “Effet retour sur la psychose ordinaire” in *Quarto - Revue de psychanalyse* (94-95), Bruxelles, École de la Cause freudienne, p. 40.

⁴⁶ “A loucura, objecto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente.” *O alienista*, Machado de Assis.

⁴⁷ O DSM-V apresenta a seguinte definição: “Os delírios são crenças fixas, não passíveis de mudança à luz de evidências conflitantes. O seu conteúdo pode incluir uma variedade de temas (p. ex., persecutório, de referência, somático, religioso, de grandeza).” p. 87.

⁴⁸ “- Sou doído, não é verdade? - gemeu Carlos, parando diante da mesa e apoiando-se sobre as mãos. / - Somos todos... / - Somos. Mas ninguém tem a coragem de o confessar.” *Pedras Lavradas*, Miguel Torga.

⁴⁹ A excepção seriam os estados de consciência mais transcendentais, por exemplo o *Samādhi* na tradição hindu ou o Nirvãna na tradição budista.

⁵⁰ Neste último caso, as ideologias e as crenças contribuem por vezes para o transe de muitos indivíduos e grupos, por exemplo no caso do fanatismo religioso.

⁵¹ Não há dúvida que algumas abordagens filosóficas, terapêuticas, espirituais são insensatas e delirantes; nem mesmo a ciência escapa a essa possibilidade. No final do seu ensino, Lacan defendeu a tese de que a psicose seria um «ensaio de rigor». Ele próprio e o seu ensino não se excluem desse traço psicótico, desse delírio de rigor: «La psychose est un essai de rigueur. En ce sens, je dirais que je suis psychotique. Je suis psychotique pour la seule raison que j'ai toujours essayée d'être rigoureux.» «Yale University, Kanzer Seminar» in *Scilicet* n° 6/7, 1975, p. 9.

⁵² A fenomenologia de Husserl mostrou que o sentido que em nós se constitui vai muito além daquilo que está dado, ou seja, daquilo que a percepção faculta (adumbrações).

⁵³ No DSM V, os delírios erotomaníacos ocorrem “quando o indivíduo crê falsamente que outra pessoa está apaixonada por ele”. p. 87

⁵⁴ “The fact is that every single second, millions of bits of information flood in through our senses. But our consciousness processes only perhaps forty bits a second—at most. Millions and millions of bits are condensed to a conscious experience that contains practically no information at all.” Norretranders, Tor, *The User Illusion: Cutting Consciousness Down to Size*, New York, Penguin, 1998.

⁵⁵ *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, 1976.

⁵⁶ Outros autores, como Ned Block, defendem que a consciência é o resultado de uma disposição biológica inata, e não algo adquirido posteriormente por algum efeito cultural ou linguístico.

⁵⁷ *Sofista* 229c. Apesar de nada sabermos de coisa nenhuma, julgamos saber tudo em suficiência.

⁵⁸ *Ibidem*. Não se trata de ignorar o que ainda desconhecemos (ignorância horizontal), mas sim de ignorar precisamente aquilo que julgamos saber em suficiência (ignorância vertical).

⁵⁹ No original: “κινδυνεύει γὰρ ἡμῶν ἕκαστος οἷον ὄναρ εἰδὸς ἅπαντα πάντ’ αὐτὸ πάλιν ὡσπερ ὕπαρ ἀγνοεῖν.” *Político*, 277d.

⁶⁰ Apesar de ignorarmos o sentido (conceptual) dos conteúdos fundamentais presentes na nossa existência (Platão), temos todavia uma capacidade difusa de reconhecimento do que mais importa e de orientação na vida. Com o tempo acabamos por aprender a detectar o que é mais justo, verdadeiro, belo, bom, correcto, etc.

⁶¹ FINK, Eugen, *A filosofia de Nietzsche*, Lisboa, Presença, 1983, p. 34.

⁶² “Woher, in aller Welt, bei dieser Constellation der Trieb zur Wahrheit!”, KSA, p. 877.

⁶³ “Die Menschen fliehen dabei das Betrogenwerden nicht so sehr, als das Beschädigtwerden durch Betrug. Sie hassen auch auf dieser Stufe im Grunde nicht die Täuschung sondern die schlimmen, feindseligen Folgen gewisser Gattungen von Täuschungen.” KSA, p. 878.

⁶⁴ Platão fala deste fenómeno (“erro”) no *Político*. Cf. 261c-263e. Qualquer ponto de vista, começando pelo nosso, parte de si mesmo e coloca-se no cento de todas as coisas.

⁶⁵ “Jeder von uns sich in irgendeinem Punkte ähnlich wie der Paranoiker benimmt, eine ihm unleidliche Seite der Welt durch eine Wunschbildung korrigiert und diesen Wahn in die Realität einträgt.” GW, XIV, p. 440.

⁶⁶ *Écrits*, Paris, Seuil, p. 176.

⁶⁷ Em 1973-74 (Seminário XXI), Lacan falou de “Les non-Dupes Errent” ou “Les Noms Du Père”, ou seja, os não-tolos (não-enganados) erram ou os nomes do pai.

⁶⁸ “Tout le monde est fou, c’est à dire délirant.” LACAN, Jacques, “Journal d’Ornicar?”, *Ornicar* ?, nº 17-18, 1979, p. 278. Lacan incluía o sujeito da enunciação nos enunciados. De qualquer modo, esta é uma generalização abusiva. Na verdade, não deliramos assim tanto a respeito da satisfação das necessidades mais elementares, das soluções práticas e técnicas; aí não há grandes mal-entendidos, mas sim relativamente a tudo aquilo que é mais abstracto como a identidade individual e colectiva, sobre o sentido da vida, religião, moral, política, etc.

⁶⁹ Jacques-Alain Miller lembra que “a forte concepção de Lacan é a de que o fundamento do conhecimento humano é a paranóia.” *La transferencia negativa*, Barcelona, ECFB, 1999, p. 54.

⁷⁰ Miller chegou a sugerir o seguinte: “Propongo a la clínica diferencial de las psicosis, para su fundamento, una clínica universal del delirio.” Esta é definida assim: “Llamo clínica universal del delirio a aquella que toma su punto de partida de lo siguiente: que todos nuestros discursos sólo son defensas contra lo real.” “Ironía” in *Uno por Uno*, Janeiro/Março de 1993, p. 6.

⁷¹ “Tudo é loucura.” *O alienista*, Machado de Assis. O médico deste conto está convencido que deve internar toda a população de Itaguaí.

⁷² No final do século XIX, a doença mental era vista como uma degeneração: *dementia praecox*. A expressão foi criada por Arnold Pick e divulgada por Emil Kraepelin, dando origem ao conceito de esquizofrenia.

⁷³ Jung estabelece a seguinte diferença entre a neurose e a psicose: “A neurose é uma dissociação da personalidade devido à existência de complexos. Ter complexos é, em si, normal; mas se os complexos são incompatíveis, a parte da personalidade que é por demais contrária à parte consciente separa-se. E se a fissura atingir a estrutura orgânica, a dissociação será uma psicose, uma condição esquizofrênica, como o termo pode denotar. Então cada complexo passa a ter vida própria e isolada, sem que a personalidade possa uni-los.” *Fundamentos de psicologia analítica*, vol. XVIII/1, Petrópolis, Vozes, 1985.

⁷⁴ Não deixa de ser curioso que o mesmo processo de intrusão do simbolismo inconsciente ocorra também na criação artística e em experiências místicas.

⁷⁵ O delírio individual tem um carácter pessoal, egocêntrico, egoísta, narcísico, megalómano.

⁷⁶ Quando embarcamos no discurso do outro, na sua narrativa, estamos a delirar em conjunto.

⁷⁷ Freud não teve praticamente contacto com a psicose, no seu tempo era o médico alienista que tinha acesso a esses casos em contexto hospitalar.

⁷⁸ A partir dos anos 20, Freud recorre ao termo rejeição (*Verleugung*) para dar conta da recusa da castração no fetichismo; mecanismo que “num adulto poderá dar início à psicose” (*beim Erwachsenen eine Psychose einleiten würde*). *GW*, XIV, p. 24.

⁷⁹ Ensaio de Freud *Introdução ao narcisismo* (1914).

⁸⁰ A grande inovação de Lacan foi a introdução do conceito de “preclusão do Nome-do-Pai”.

⁸¹ O declínio ou até a derrocada da metáfora paterna é um acontecimento individual no caso do psicótico, mas também um acontecimento colectivo no nosso tempo: a “psicose ordinária” onde todos são loucos e deliram.

⁸² Termo introduzido por Lacan em 1956 no seu *Seminário III* sobre as psicoses.

⁸³ Lacan dizia que objecto *a* do psicótico estava no bolso; irrompe no real, porque não foi extraído do campo psíquico como acontece nas neuroses.

⁸⁴ A psicose é compatível com o exercício das capacidades intelectuais em alto grau, basta pensar em Rousseau, Comte, Joyce, etc.

⁸⁵ Na sua última fase, Lacan fala do sintoma como o resultado de três nós: RSI. Na neurose, temos o sintoma como um quarto nó que vem atar os outros três. Na psicose, o sintoma confunde-se com esses três nós (realidade psíquica). A psicose seria uma “carence du nouage borroméen de la structure du sujet.” MALEVAL, Jean-Claude, *La forclusion du nom-du-père*, Paris, Seuil, 2000, p. 147.

⁸⁶ “La elaboración delirante, por un lado, es la enfermedad y por el otro su curación.” MILLER, Jacques-Alain, “El inconsciente = intérprete” in *Freudiana*, nº 17, 1996, p. 10.

⁸⁷ SCHREBER, Daniel, (1903) *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2003.

⁸⁸ A proposta terapêutica junguiana passava por procurar fortalecer o ego ao ponto integrar os conteúdos inconscientes sem conflito e cisão.

⁸⁹ DODDS, Eric, *Os gregos e o irracional*, Lisboa, Gradiva, p. 78.

⁹⁰ Nas palavras de Dodds, “um estado de espírito - um obscurecimento ou confusão temporária da consciência normal. De facto, é uma loucura parcial e temporária; e, como qualquer loucura, é atribuída não a causas fisiológicas ou psicológicas, mas a uma potência «demoníaca» externa.” *Ibidem*, p. 12.

⁹¹ A conclusão do diálogo é clara: “é por um privilégio divino que os bons poetas são os intérpretes dos deuses junto a nós <θεία μοίρα ἡμῖν παρὰ τῶν θεῶν ταῦτα οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ ἐρμηνεύειν>.” *Ion*, 535a.

⁹² Podemos associar este diagnóstico platónico às experiências mediúnicas com forças astrais, com forças intermediárias. Apesar dessas experiências serem reais, tal não significa que sejam verdadeiras ou até benéficas.

⁹³ No original: “νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένης”. *Fedro*, 244a.

⁹⁴ No original: “ὅτι καὶ τῶν παλαιῶν οἱ τὰ ὀνόματα τιθέμενοι οὐκ αἰσχροὺν ἡγοῦντο οὐδὲ ὄνειδος μανίαν”. *Fedro*, 244c.

⁹⁵ *Fedro*, 266a.

⁹⁶ *Fedro*, 244a.

⁹⁷ No original: “μανίας δέ γε εἶδη δύο, τὴν μὲν ὑπὸ νοσημάτων ἀνθρωπίνων, τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξἀλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομίμων γιγνομένην.” *Fedro*, 265a.

⁹⁸ “A loucura, segundo testemunham os Antigos, é mais bela do que a sabedoria: aquela vem dos deuses e esta é fruto dos homens (τόσφ κάλλιον μαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ θεοῦ τῆς παρ’ ἀνθρώπων γιγνομένης).” *Fedro*, 244d.

⁹⁹ *Fedro*, 244c.

¹⁰⁰ Na verdade, o estado de criação artística comporta em muitos casos um transe, mas a apreciação da obra também nos pode colocar nesse estado. Aristóteles, na *Poética*, fala do efeito catártico perante uma obra trágica.

¹⁰¹ Platão diz-nos que “a poesia do que está no domínio de si mesmo é ofuscada pela dos inspirados.” 245a.

¹⁰² *Íon*, 533e5.

¹⁰³ *Fedro*, 249e.

¹⁰⁴ Platão descreve-nos essas experiências em que seria possível ficar mais consciente da existência. De entre as diversas narrativas nos seus diálogos, o exemplo maior encontra-se sem dúvida no final da *República* (614b). Os acontecimentos relatados correspondem ao fenómeno que chamamos hoje uma “experiência de quase morte” (EQM). A par de algumas experiências espirituais (auto-realização), este é um dos casos extremos do que

podemos chamar “loucura sagrada”. Claro que podemos também dizer que quanto mais nos aproximamos de certas experiências radicais como a morte, maior é a probabilidade de alucinação ou delírio.

¹⁰⁵ *Fedro*, 250a.

¹⁰⁶ Isto na convicção que tivemos anteriormente (metempsicose) acesso à realidade arquetípicas: “pois, como disse, toda a alma humana, por natureza, contemplou os seres verdadeiros; caso contrário, não se teria transformado na criatura viva que é (πάσα μὲν ἀνθρώπου ψυχή φύσει τεθέεται τὰ ὄντα, ἢ οὐκ ἂν ἦλθεν εἰς τόδε τὸ ζῶον).” *Fedro*, 249e-250a.

¹⁰⁷ No original: “εἰ μὴ ἔδεδειε τὴν τῆς σφόδρα μανίας δόξαν”. *Fedro*, 251a.

¹⁰⁸ Em diversas passagens dos seus textos, Platão descreve este desencontro, esta incompreensão e até hostilidade entre o público em geral e o filósofo. Cf. *República*, 500c-501a.

¹⁰⁹ No original: “ἀνθρωπίνων σπουδασμάτων καὶ πρὸς τῷ θεῷ γιγνόμενος, νουθεῖται μὲν ὑπὸ τῶν πολλῶν ὡς παρκακινῶν, ἐνθουσιάζων δὲ λέληθεν τοὺς πολλοὺς.” *Fedro*, 249d.

¹¹⁰ *Fedro*, 249d.

¹¹¹ É o caso da descrição do além no *Fedro* (246b) e também no final da *República* (614a).

¹¹² Lacan assinalou alguns aspecto delirantes em Platão. Procurou ferir o coração do pensamento platónico ao afirmar que “a Schwärmerei de Platão”, o seu fanatismo, o seu devaneio, foi ter colocado nas nossas costas (ou no alto) a ideia do Bem Supremo, e não aquilo que o psicanalista francês chamava vazio impenetrável: “la Schwärmerei de Platon, c’est d’avoir projeté sur ce que j’appelle le vide impénétrable l’idée de Souverain bien.” *Le Séminaire*, VIII, p. 13. Esta seria a poderosa ilusão platónica do supremo bem.

¹¹³ A ideia de “regime natural” ou “regime cotidiano” (ἡ καθ’ ἡμέραν) é uma expressão que aparece em Platão na *Carta VII* (340e). Nos primeiros diálogos do filósofo, os interlocutores de Sócrates encarnam o ponto de vista mais comum sobre um determinado tema. De resto, a expressão “ponto de vista natural” é também utilizada na fenomenologia de Husserl.

¹¹⁴ Nesta categoria cabe tudo aquilo que nós associamos à causa da loucura: possessão, forças ‘divinas’, inconsciente (Freud), real (Lacan), trauma do passado, desregulação química, genes, etc.

¹¹⁵ Não nos referimos ao registo psicológico (realidade interior), mas sim ao sentir interno na vertente ética e espiritual.

¹¹⁶ Um dos exemplos maiores na tradição ocidental é Sócrates. Segundo o oráculo de Delfos, não haveria ninguém mais sábio. Cf. *Apologia* 21a. Na versão de Xenofonte afirma-se que “nenhum homem era mais livre, nem mais justo, nem mais sensato do que eu [Sócrates]. Cf. *Apologia* 14-15. Alguém que seguia sobretudo as indicações internas, o seu δαίμων. Na versão de Platão teria apenas um papel negativo, uma espécie de censor; na versão de Xenofonte facultava também informações pela positiva e até proféticas.

¹¹⁷ Segundo Ramana Maharshi, a auto-realização espiritual corresponde à experiência de desconstrução do pequeno eu (ego) e de fusão com o *Self*, a consciência transpessoal.

¹¹⁸ Não é possível entrar aqui em detalhes, mas esta interpretação resultou de muitos anos de experiência com o fenómeno a partir de perspectivas teóricas e terapêuticas muito diversas.

¹¹⁹ A loucura da normalidade (normose) situa-se entre a loucura do néscio e a loucura do sábio.

¹²⁰ Por isso, para a maioria não é clara a diferença entre estas duas espécies de loucura: a loucura do alienado e a loucura daquele que vive em sintonia com a vida interna.

¹²¹ Sabemos hoje que a causalidade genética é muito complexa, e não linear; não existe qualquer coisa como o gene da esquizofrenia. Um dos campos mais estimulantes da investigação passa justamente por compreender as relações entre o que é genético, epigenético e cultural.

¹²² A abordagem transpessoal procura convocar todas as vertentes do humano e, em especial, aquelas experiências, estados de consciência e dimensões que vão além da nossa condição mais comum. Em psicologia, esta visão mais holística surgiu com Roberto Assagioli, fundador da Psicossíntese, título da sua tese de doutoramento em 1909.

¹²³ A limitação do nosso ponto de vista sobre a vida acaba por observar e até criar drama onde ele não existe.

¹²⁴ As abordagens médicas, psicanalíticas e até psicológicas tendem a ignorar os processos de transformação e cura (vertente mais interna) que ocorrem no seio da própria crise existencial ou “doença mental”, encarando essas situações como uma mera disfunção neuronal ou psíquica.

“Objets” de peinture – trois retournements

Lucien Massaert

Professeur honoraire de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole Supérieure des Arts, cofondateur avec Luc Richir de la revue *La Part de l'Œil*

lucien.massaert@hotmail.com

Résumé

L'objet (forme ou lieu) est selon Daniel Widlöcher:

- «propriété syntaxique d'un mot dans le cadre du fantasme, voire d'une certaine organisation du discours»;
- «objet perçu visible ou invisible, présent ou absent»;
- « objet de la pulsion, désiré ou rejeté, aimé ou haï ».

(« L'objet inconscient, le méconnu », in *L'inconnu*.

Dialogue avec Guy Rosolato, Paris, PUF, 2009, p. 87.)

Partant de l'obsession d'Uccello pour le mazzocchio, de quelques objets cruels et persécuteurs de Giacometti et du trou d'eau dormante d'un lac représenté chez Poussin, nous nous proposons d'interroger trois modalités, rôles et fonctionnements de l'objet en peinture. Aucun de ces objets n'est un objet à proprement parler : objet mathématique, topologique, disparaissant en éclipse, déréliction de la perte et du rien. Point de folie, lieu de déraison de l'œuvre, ce sont plutôt des non-objets ne devant leur existence qu'au dispositif plastique qu'ils constituent et défont en un même mouvement. Nous voulons montrer en quoi ces objets constituent la trace de quelque symptôme, phantasme ou structure subjective décisifs dans la production de l'œuvre.

Mots Clé

Uccello; Mazzocchio; Giacometti; Poussin; Objet A; Signifiant Flottant; Obsessionnel; Perversion; Mélancolie.

Abstract

The object (form or locus) is according to Daniel Widlöcher:

- "syntactic property of a word within the framework of a fantasy, or even of a certain discursive organisation";
- "perceived object, whether visible or invisible, present or absent";

- "object of the drive, desired or rejected, loved or hated". ("L'objet inconscient, le méconnu", in *L'inconnu*. *Dialogue avec Guy Rosolato*, Paris, PUF, 2009, p. 87).

Starting from Uccello's obsession with the mazzocchio, some cruel, persecutory objects in Giacometti, and the still water hole in a lake depicted by Poussin, we propose to question three modalities, roles and modes of operation of the object in painting. None of those objects is an object proper: mathematical, topological object, disappearing in eclipse, dereliction of loss and of nothingness. Point of madness, locus of unreason in the work, these are rather non-objects, only owing their existence to the visual dispositif which they inseparably constitute and undo. We wish to show in what way those objects are the trace of some decisive symptom, fantasy or subjective structure in the production of the work.

Keywords

Uccello; Mazzocchio; Giacometti; Poussin; Object A; Floating Signifier; Obsessive; Perversion; Melancholy.

« [...] mais, dès que je forgeais l'idée de je ne sais quel affleurement immobile et distant, je ne rencontrais que le vide [...] »

Roger Laporte

Précisons, dès l'abord, que l'œuvre d'art ne peut être simplement cet objet neutre vis-à-vis duquel notre savoir va dérouler d'autorité ses analyses et ses interprétations. L'œuvre nous déstabilise et il importe de saisir quelque chose de ce trouble sans en laisser échapper la puissance de subversion. « [...] Quant à cet horizon de la subjectivité, l'œuvre d'art ne se dressera jamais comme un *objet* faisant face à un *sujet*. Il appartient à son être d'œuvre d'affecter et de transformer le *sujet*, à commencer par son signataire. »¹ C'est pourquoi, Gérard Wajcman oppose l'œuvre d'art à la production de masse et dit qu'un objet industriel « se définit par la forclusion du sujet, le zéro défaut »². S'il y va ainsi toujours du sujet artiste et/ou spectateur dans leur rapport à l'œuvre d'art, c'est pour autant que, toujours, puisse y percer *quelque chose*, quelque indice du sujet de l'inconscient, sachant que "le sujet" reste une question pour laquelle l'œuvre constitue en quelque sorte une réponse à réinterroger sans fin. Notre hypothèse sera que c'est l'"objet" qui nous offre, selon un "tour" qui lui est à chaque fois propre, un accès privilégié à ce *quelque chose* comme indice.

Comment introduire l'art dans la sémiotique ? Comment y introduire l'œuvre comme défaut dans la communication ? La sémiotique n'a sans doute pas résolu ces questions. Il importe de saisir en chaque œuvre singulière ce qu'elle opère comme déplacement, en quoi elle subvertit les liens conventionnels du dit et du montré, de la figure et du support, du temps de la lecture et de la saisie de l'image. C'est pourquoi, la sémiotique visuelle est vouée à l'échec lorsqu'elle tente d'élaborer un système général d'analyse de l'œuvre d'art et ceci d'autant plus si elle a pour objectif de plier celle-ci aux injonctions d'une sémiotique générale de l'image. Une attitude théorique possible est celle qu'Ivan Darrault-Harris, à la suite de Greimas, appelle une psychosémiotique : « c'est-à-dire une discipline orientée vers la saisie de l'*idéolectal* des productions du sujet »³.

Comme l'écrit Sarah Kofman, l'art nous contraint « à défaire les notions de modèle, de paradigme »⁴. Félix Guattari quant à lui alertait dès 1974 sur une prétention sans limites « à l'hégémonie des sémiologies signifiantes »⁵, sémiologies qui se construisaient ainsi à l'écart du négatif autour duquel se configure le non-savoir de la psychanalyse et de l'œuvre d'art. Si la prétention à la scientificité de la sémiotique nous rend soupçonneux, c'est que, déjà lorsqu'elle analyse la langue neutre, ou voulue telle, de la communication, elle élude par principe l'essentiel. Elle postule une langue froide, arrêtée, morte alors que la langue ne vit que de ses lapsus, de ses dérives, et ne se révèle qu'au moment où elle se trouve menée aux limites les plus extrêmes d'elle-même, à la

limite de sa "folie", dans sa forme poétique. C'est en quoi l'approche poétique de Jakobson reste évidemment un guide irremplaçable. L'œuvre accomplie ne cède pas sur ce registre inappropriable ; c'est autour de quoi elle tourne. Toute sa stratégie consiste à déployer ses arcanes, ses dispositifs, sa construction, son bâti pour saisir un indice de « ce réel auquel l'artiste se confronte et que les sublimes possibles voilent : au cœur du Beau (du vrai, du bon, du parfait, du sublime...), toujours [l'] énigmatique hors sens »⁶ : « avec l'art il y va d'un "reste" non releuable »⁷. Nous nous proposons de tenter d'approcher cet excès au travers de l'obsession chez Uccello, de l'objet persécuteur chez Giacometti et enfin de l'objet mélancolique chez Poussin⁸.

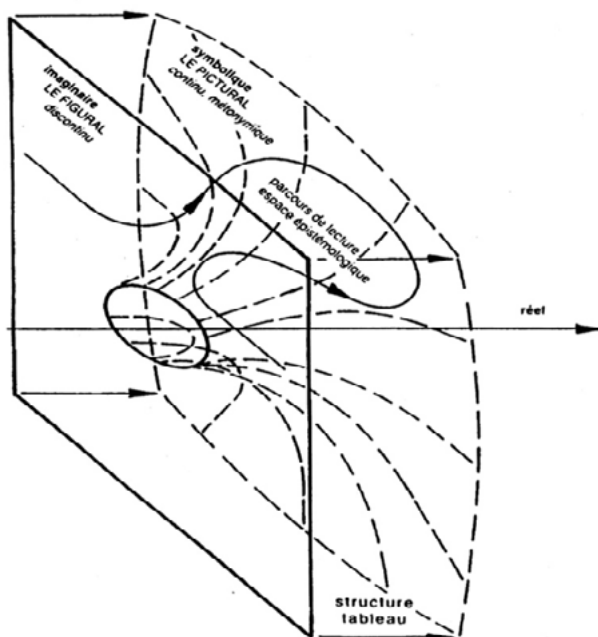
La structure du tableau

On peut s'étonner que tant de discours sur le tableau s'articulent encore et toujours autour de l'ancienne distinction entre la matérialité de la peinture et la représentation ou ce qui en tient lieu : source de la sensation dans la peinture dite abstraite. Le plus souvent est passée sous silence une séparation bien plus fondamentale qui a pourtant été relevée de façon répétée par nombre d'auteurs, dont des figures aussi importantes que Jean Louis Schefer, Louis Marin, François Wahl ou Catherine Malabou qui distinguaient deux registres dans la peinture nommés respectivement « figurant et figuré »⁹, « figure et espace épistémologique »¹⁰, « proposition et énonciation »¹¹, ou encore « figural et formel »¹². Chez Catherine Malabou, cette dernière distinction prend son départ de la différence entre élément plastique et élément graphique pensée par Lévi-Strauss¹³.

Nous choisissons d'appeler ces deux registres *figural* (l'ordre de l'image et ses formes contiguës) et *pictural* (le continuum, ordre « symbolique », de la lecture). Ils peuvent être mis en parallèle avec la distinction entre couche signifiante et couche signifiée chez de Saussure ou entre ce que Greimas nomme les structures de surface et la structure profonde. Henri Maldiney distingue pour sa part la « dimension "intentionnelle-représentative" [de la forme] selon laquelle elle est une image » de sa « dimension "génétique rythmique" » par laquelle elle est, selon nos termes, une figure, ou encore, toujours chez Maldiney, la dimension « par où elle est image et représentative » de celle « par où elle est forme rythmique-significative »¹⁴.

Dans le même esprit, Michel Guérin parle « d'une archi-in(tension) précédant toute mise à distance formelle objectivante »¹⁵. Il note :

« la figuration, comme l'a montré Pierre Francastel, ne fige pas l'image ni n'immobilise les formes. Elle fait corps avec un schématisme dynamique qui happe dans son mouvement tourbillonnaire des corps et des rythmes, des choses et des signes, des manières et des intensités ; en quoi elle ressortit à l'imagination productrice (et non pas empiriquement reproductrice) »¹⁶.



C'est ainsi également que Merleau-Ponty écrit que « des organismes, des objets ou fragments d'objets [...] sont parcourus et reliés en surface par un réseau de vecteurs, en épaisseur par un foisonnement de lignes de force »¹⁷.

C'était classiquement l'une des premières leçons de tout apprenti peintre : le morcèlement du côte-à-côte, de la juxtaposition des figures, ne fait pas le tableau. Le tableau n'est pas la saisie instantanée de la vue de l'image comme totalité. « Schématisme dynamique », « mouvement tourbillonnaire » ou « lignes de force », le tableau est le fait et le fruit du travail du peintre pour ménager un chemin continu de lecture au spectateur.

Ainsi, il y aurait comme deux mondes parallèles dans toute peinture : d'une part la juxtaposition, le découpage des formes de l'identification et d'autre part le glissement côte-à-côte, continu, comme souterrain, métonymique qui livre les passages d'un cheminement possible dans le tableau. Le découpage des formes, leur reconnaissance est de l'ordre du visible. La continuité

Schématisme de la relation topologique des registres imaginaire (le figural), symbolique (le pictural) et réel¹⁸ (l'objet comme indice du) ainsi que du cheminement du discontinu de l'image au continu du symbolique.

quant à elle n'est pas donnée, elle est de l'ordre d'une reconstruction qui réclame du spectateur comme une vision involontaire, un oubli de la reconnaissance, une omission du découpage de la *Gestalt* – Greimas va jusqu'à parler de la nécessité d'un « dérèglement de la perception »¹⁸.

On se rappellera cette mise en garde de Michel Foucault dans l'« Introduction » à la première édition de *Histoire de la folie à l'âge classique* : « Aucun des concepts de la psychopathologie ne devra, même et surtout dans le jeu implicite des rétrospectives, exercer de rôle organisateur »¹⁹. Si, paradoxalement, nous partons ici les catégories d'obsession, de perversion et de mélancolie, c'est que nous nous fixons indirectement, par ce biais, l'objectif de déjouer d'autres présupposés encore plus contraignants qui organisent en sous-main les discours de l'histoire de l'art et de l'esthétique, ceux de contenu, d'intention²⁰, de présence et d'expression par exemple.

1. L'obsession d'Uccello

Le monde trop bien réglé de l'articulation des deux registres de la structure se trouverait subverti dans l'œuvre d'art par un "objet" : le *mazzocchio*, par exemple, dont la dimension symbolique résiste à se laisser distinguer de sa dimension imaginaire. Cette indistinction ne signifie pas la coexistence, la correspondance terme à terme des différentes instances des figures de la peinture, mais indique au contraire « la cohabitation impossible du champ figuratif [...] avec le champ pictural » écrit Jean Louis Schefer²¹.

Le *mazzocchio* est une figure essentiellement perspective, hyperperspective pourrait-on dire. À l'opposé de l'effet que la perspective devrait produire, cet excès de perspective, ce caractère de pure perspective, d'épure perspective, le place hors de la représentation. Le *mazzocchio* ne nous semble pas posé là à une certaine distance dans l'espace de la scène, à une distance mesurable des autres éléments représentés, il semble tracé sur la surface de la fresque du *Déluge* du Chiostrò Verde ou des panneaux peints des deux *Batailles de San Romano* des Offices et du Louvre, apposé à la façon d'une signature.

La fonction du signifiant flottant²² est énoncée, sans doute pour la première fois en ce qui concerne la peinture, par Jean Louis Schefer. Parlant précisément du *mazzocchio* chez Uccello, Schefer écrit : il fait apparaître « du signifiant en débord », il représente « la venue d'un pur signifiant du /système/ »²³. Nous avons appris par Claude Lévi-Strauss que cet excédent de signifiant est la condition même de fonctionnement de tout système de pensée et de langage en général « mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique »²⁴.

Le caractère obsessionnel du *mazzocchio* ne peut manquer d'apparaître. C'est ainsi que Franco et Stefano Borsi notent que pas moins de dix mille points ont été nécessaires à Uccello pour construire l'*Etude perspective d'un vase (calice)* conservée au cabinet des dessins des Offices²⁵, dessin composé de *mazzocchi* superposés. On sait la postérité négative qu'aura eue, sur les

commentateurs d'Uccello, la critique dépréciative de Vasari. Rappelons ce passage :

« [cette étude] à s'y adonner sans mesure on ne fait que consumer temps après temps [...] le rendent [son esprit] stérile et tortueux [...] c'est là ce qui arrive pour trop de minutie dans le travail. »²⁶

Cet aspect obsessionnel ne faisant guère de doute, nous nous proposons de suivre pas à pas Daniel Sibony dans son analyse de la structure obsessionnelle. Le mode d'écriture de sa pensée, qui met en relief les articulations, est singulièrement apte à se couler dans une analyse du fonctionnement plastique ; il est particulièrement susceptible de permettre le passage de l'univers du dire de la psychanalyse à celui du montrer de la peinture. Sibony trace ainsi pour nous les contours de la structure obsessionnelle :

« La difficulté à cerner la névrose obsessionnelle [...] est celle-là même dans quoi tourbillonne le procès obsessionnel ; [...] tracer des limites qui n'opèrent que d'être reportées, déplacées [...] à la recherche d'un point d'attache dont la trouvaille l'affolerait »²⁷.

Les *mazzocchi* sont lancés, précisément sans point d'attache, au travers de la peinture, « tourbillons obsessionnels [qui] se soutiennent d'unités sémiotiques invariantes » (172), « brins de symbolique en dérive » (203) cherchant à combler chez le peintre « sa soif d'absolu » (158). Comme en écho, quelques bribes nous viennent de « L'art et la mort » d'Antonin Artaud :

« ton oreille, qui tourne et fourmille [...] Tout est tournant, tout est vibratile [...] avec leurs lignes fines comme les rêves dans ton cerveau de noyé. [...] Et dans les cercles de cette idée tu tournes éternellement [...] Toi Uccello, tu apprends à n'être qu'une ligne et l'étage élevé d'un secret. »²⁸

Le travail que nécessite le dessin du *mazzocchio* semble, pour nous spectateurs, hallucinant. Uccello nous frappe « d'étonnement par sa performance » (202). Si, selon Vasari, son esprit est « stérile et tortueux », c'est que l'obsessionnel « doute » (155) ; « le doute lui-même, c'est la certitude de l'obsessionnel » (166). Et Sibony d'ajouter : lorsque

« il réussit une œuvre, alors un petit ratage, un petit rien vient s'y accoler indexant de compulsion la réussite elle-même, en même temps que comme reproche et mise à distance le ratage révèle ce que serait pour le sujet sa "réussite" [...] Le gâchis compensatoire dont il ponctue ses réussites : ce n'est pas qu'il ait peur du succès [...], c'est que sa réussite est pour lui, comme telle, de l'ordre d'une mise à mort possible, imminente » (201).

La compulsion est « une *isolation* particulière » (175, n. 2). Le *mazzocchio* est le lieu de battement entre les deux registres imaginaire et symbolique définis plus haut, leur lieu de « contacts-séparations », le lieu d'inscription de leur non-rapport, qui à la fois les lie et les délivre. Le signifiant graphique excédentaire, dont l'inscription est problématique, « vient comme une réparation d'un manque d'être ». Ces « lettres du manque » « scellent l'être du manque » (175 et 176, note 2), elles forment « la crypte sinon le cryptogramme » (187) du système : le regard, la « meurtrière » (188) du tableau. Stigmate inscrit (190), compulsif, itératif de la perte de la possibilité d'ajouter les registres, le *mazzocchio* est « objet de renoncement » (195).

La structure demande à être étayée. L'"objet", le damier enroulé - comme pour montrer que la grille perspective pourrait vouloir prendre la clef des champs - est l'étau du système marqué au sceau de la non correspondance, signé de la marque du manque d'adéquation entre les registres. Objet flottant, « chose » opaque, « emblème désespéré » (194), l'objet errant en manque de signification et tout à la fois saturé de toutes les significations possibles, négation du processus de signification, « équivalence de l'objet à sa négation saturée » (195).

Il s'agit de « combler le rien réel, par nul symbole ressaisi, et ce rien [l'obsessionnel] ne peut le combler qu'avec tout » (202). La chaîne signifiante se décomplete du signifiant manquant : le signifiant dont le système est démuné, celui qui compléterait le réseau des signifiants, qui ferait correspondre toute la réserve de sens disponible à du signifiant à disposition. Comme l'écrit Michel Foucault, « le langage ne parle qu'à partir d'un manque qui lui est essentiel », les signes manquent « qui ne signifient pourtant que par ce manque »²⁹. L'enchaînement des figures de la fresque est à la fois génératrice de sens et comptable « du manque qui s'y transmet » (203). Le *mazzocchio*, figure négative d'un « trésor a-signifiant » (175), indique sa dépendance à ce qui échoue à signifier, sa dépendance à la faille et à la faillite du système de signification. Précipité graphique d'une inscription qui ne peut se figurer, le signifiant supplémentaire du *Déluge* révèle la carence du système sémiotique qui submerge le tableau et fait émerger l'« entame de ce qui, sans lui, aurait pu passer pour une présence pleine, autosuffisante »³⁰.

Uccello se/nous place « devant la figure même de l'étrange » (161). Le *mazzocchio* revient à la même place, comme une même lettre³¹ (163) qui « s'impose du non-lieu qu'elle constitue [...] comme venant du réel » (164) : l'« objet » est l'indice du registre « réel ». Daniel Sibony fait ici le lien avec la façon dont Freud pense la dénégation³² : « là où il s'agit pour le sujet d'inventer un symbole à la place de ce que sa pulsion l'appelle à inclure ou à expulser [...] inventer un symbole pour résoudre l'impossible tracé d'une limite » (164 et note 1). La métonymie, le glissement dans la contiguïté/continuité des figures - définition même du registre symbolique, soit du pictural - s'interrompt ici. Le support, le lieu, l'"objet", le corps s'écrasent en cette figure vide

du registre réel : ce point de saturation du système, « saturation du manque "impensable" » (164) qui « tue le manque et le réalise à la fois » (187). Uccello nous donne à voir « dans la compulsion, le bord délabré où, dans l'inconscient, signifiant et pulsion s'appartiennent » (149) : la surface de bouée en mille éclats dispersée « comme pour absorber [...] toutes les différences possibles » (158). Le *mazzocchio* n'est en effet pas à « mettre [...] au compte de l'"imaginaire" ; mais c'est précisément ses démêlés avec le symbolique et le réel qu'il nous monnaie de ses constructions ». (150)

On peut se demander dès lors pourquoi toute œuvre de peinture ne se trouve pas « blasonnée » d'un tel signe excédentaire. C'est que tous les artistes ne sont pas pareillement soumis au « travail forcé » (181), occupés tout entiers à vouloir à toute force « extorque[r] au réel un signe » ; tous ne conçoivent pas comme leur principale « "tâche" [...] de produire quelque chose qui *tienne lieu* de signifiant [...] quasi-signifiant, lieu tenant de la *faillite tyrannique* du signifiant » (152).

La Chasse de l'Ashmolean Museum d'Oxford se présente comme une course folle, totalement désordonnée, reprise néanmoins par un souvenir d'ordonnement perspectif donné par la position orientée vers un possible point de fuite de certains chevaux, certains faons et certains chiens – suivant en cela l'orientation des troncs au sol, disposés à la façon des lances dans les *Batailles* de Londres et Florence alors que les couronnes régulièrement superposées, qui forment le feuillage des arbres³³, évoquent une lointaine subsistance des *mazzocchi* – : « une sorte de *désintégration cyclique de l'unité*, maintenue pourtant dans la cohésion » (165). Et Artaud d'écrire : « Il a fourré un peu partout des arcades et des plans sur lesquels tous ses personnages se démènent comme des chiens »³⁴. Si le damier perspectif est roulé sur lui-même dans les *Batailles* ou le *Déluge*, s'il est disséminé dans *La Chasse*, faut-il en conclure à la « hantise [chez Uccello] de voir ses coulisses découvertes et son théâtre dévoilé » (201) ?

Répétition, retournement, symétrie font système : « [L]a quête d'un symétrique coïncide avec la répétition du même élément » (171), la répétition à l'infini des facettes, mais également la double symétrie que développe le *mazzocchio*, la répétition/multiplication des ellipses, symétrie de gauche à droite et de haut en bas. « L'itération [...] fait image et supplée » (171), chu d'un manque dans le symbolique. « Signe pour personne ; écueil du nom » (172), Uccello signe *mazzocchio*, apprenant « à n'être qu'une ligne » selon les termes d'Artaud, « sous la forme de l'anagramme illisible, imprononçable, qui dit le clivage avec la parole et le signifiant » (169), clivage du signe graphique auquel manque la signification ou qui peut appeler toutes les significations – tracé non avvenu comme signe, signifiant rejeté du système de signification qu'on voudrait forcer à signifier mais que la compulsion met en doute – et, à l'inverse, potentiel de signification en attente de traduction graphique.

2. La cruauté de Giacometti

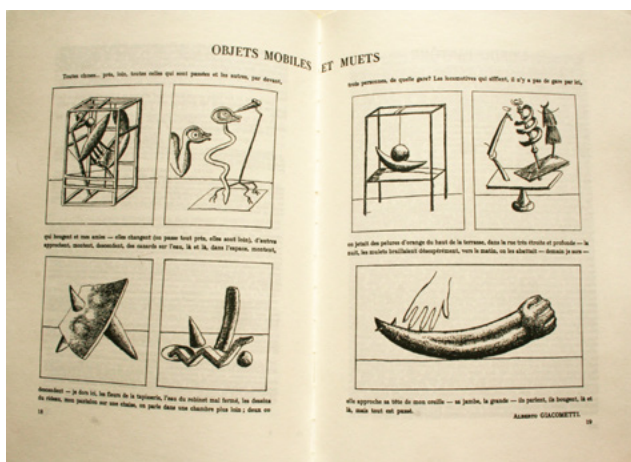
Pour situer les enjeux de la question de l'« objet » chez Giacometti, nous nous proposons de faire un bref détour par les travaux que Daniel Arasse a consacrés au *Saint Sébastien* (vers 1478) de Antonello da Messina. Daniel Arasse a noté qu'Antonello nous place dans une étrange position : « le panneau tend à faire presque coïncider la visée des archers sur le corps et celle du spectateur sur le tableau »³⁵, avec pour conséquence une représentation des flèches en raccourci pour ainsi dire absolu, c'est-à-dire se réduisant quasi à leurs sections, à leurs points d'impacts sur le corps, aux points d'impact des « rayons visuels » sur le tableau. Cette opération géométrique de résorption des lignes invisibles, des lignes debout des « rayons visuels » ne laisse pas d'inquiéter par l'aspect exceptionnel du procédé.

Le corps est vu depuis le bas dans le dispositif perspectif, presque écrasé, affleurant à l'avant-plan, comme à même la surface de la toile, la peau du Saint devenant le *pan* frontal de la peinture. Daniel Arasse joue manifestement de la forte érotisation liée à la figure du Saint. Ces flèches, leurs impacts, signent, écrit Arasse, la trace des regards sur le corps, sur la toile. Bien mieux encore que le damier roulé que constitue le *mazzocchio*, les flèches du *Saint Sébastien* nous montrent/cachent le processus perspectif de projection à l'œuvre dans le tableau. Le tableau effectue la mise à nu de l'artifice perspectif et de la pulsion scopique, devenant la monstration du système figuratif, du dispositif non simplement de vision mais à proprement parler de visée (perspective). De la flèche d'Antonello on dira que « le trait du désir doit tendre vers sa limite dans une convergence instantanée »³⁶ : section de la flèche réduite au point d'impact sur le plan frontal du corps.

Le commentaire que rédige Antonin Artaud à partir de l'œuvre de Jean de Bosschère, *L'Automate*, comporte cet étonnant passage qui conforterait une conception pulsionnelle du tableau en général et pourrait constituer une description inattendue de l'œuvre d'Antonello :

« [...] volée de flèches lancées d'en dehors du tableau. Comme dans les rames de mon esprit, il y a cette barrière d'un corps et d'un sexe qui est là, comme une page arrachée, comme un lambeau déraciné de chair, comme l'ouverture d'un éclair et de la foudre sur les parois lisses du firmament. [...] Sur ce plan sec, à fleur de surface [...] »³⁷

On se souviendra également de l'importance des portraits dans l'œuvre d'Antonello, de la lente et longue patience du portraitiste scrutant des heures durant son modèle ; pratique intrusive que l'on retrouvera également chez Giacometti. Les dix-huit « stations » du texte de James Lord, décrivant les séances de pose pour son portrait, sont sans nul doute le texte le plus célèbre consacré à Giacometti³⁸. Les flèches, véhicules et indices fantasmatiques, rivent le corps au tableau.



Reliant nudité, supplice et désir, l'« objet » de (la) peinture rencontre l'« idée proprement sadienne » d'un « déplacement d'objet »³⁹. On pourrait dire ici, comme le propose Jean Louis Schefer en parlant d'Uccello, que le fonctionnement symbolique de ces « objets » « transforme l'économie générale du plan, [qu'ils] s'y inscrivent en terme de répétition ou de dénégation d'une portée (au sens balistique) des signifiés manifestes. »⁴⁰ Non plus précisément flèche, mais « impact sur le corps visé », effet du « projet de désir », érogénéisation « d'un point du téguement »⁴¹.

Des flèches d'Antonello à *La Pointe à l'œil* (1931-1932) de Giacometti, il n'y a qu'un pas qui ne demande à présent qu'à être franchi. Jean Clair, dans l'article qu'il a consacré à cette dernière œuvre⁴², démontre que tout le travail de l'artiste est informé, parcouru, traversé par cette figure de la pointe, depuis les œuvres « surréalistes », comme on les nomme habituellement, jusqu'à la figuration d'après 1934. Le travail de figuration de l'artiste ne débouche pas sur la ressemblance mais sur l'érection, l'aplatissement, la venue en avant de la forme. La vue, à force de se concentrer sur son objet, semble prise de strabisme. Le journal de James Lord nous apprend qu'étrangement Giacometti place ses modèles au plus près de lui pour les dessiner ou les peindre. Michel Guérin

Objets mobiles et muets

« Toutes choses... près, loin, toutes celles qui sont passées et les autres, par devant, qui bougent et mes amies – elles changent (on passe tout près, elles sont loin), d'autres approchent, montent, descendent, des canards sur l'eau, là et là, dans l'espace, montent, descendent – je dors ici, les fleurs de la tapisserie, l'eau du robinet mal fermé, les dessins du rideau, mon pantalon sur une chaise, on parle dans une chambre plus loin ; deux ou trois personnes, de quelle gare ? Les locomotives qui sifflent, il n'y a pas de gare par ici, on jetait des pelures d'orange du haut de la terrasse, dans la rue très étroite et profonde – la nuit, les mulets braillaient désespérément, vers le matin, on les abattait – demain je sors – elle approche sa tête de mon oreille – sa jambe, la grande – ils parlent, ils bougent, là et là, mais tout est passé. »

Alberto Giacometti

Fig.2: *Le Surréalisme au service de la Révolution* n° 3, décembre 1931, Paris, José Corti, pp. 18-19.

parle de « captation », « d'un regard-viol » qui « s'oriente, de façon perverse, sur une disparition et tire sa jouissance d'une abolition de présence par excès »⁴³. Jacques Dupin croit déceler chez Giacometti, dans son approche des visages, une « interrogation forcenée du regard », une « violence de l'attaque et de la pénétration »⁴⁴. Ainsi les corps, les visages s'aplatissent, avancent vers nous et nous agressent à la façon dont la forme oblongue et effilée de *La Pointe à l'œil* de 1931-32 menaçait l'œil de la « tête-crâne ».

Comme l'indique Damisch : « Quelque chose est au travail dans l'œuvre d'art qui en appelle à l'œil »⁴⁵. En cela, *La Pointe à l'œil* a quelque chose de paradigmatique : toute œuvre plastique est une pointe à l'œil. Mais notons le bien, Damisch ne dit pas que l'œuvre en appelle à l'œil ; ce serait trivial. C'est quelque chose « au travail dans l'œuvre » qui en appelle à l'œil. C'est bien ce "quelque chose" qu'il s'agit d'élucider autant que faire se peut, ne serait-ce que sous forme d'indices.

La sculpture en plâtre d'Alberto Giacometti de 1932, *Paysage-tête couchée* (*Chute d'un corps sur un graphique ; Si la vie continue*), est intitulée, par Rosalind Krauss dans *L'inconscient optique*, « La chute d'une tête sur un diagramme »⁴⁶. Si le terme « graphique » de la légende du Musée National d'Art Moderne pointe plus en direction de la ligne et du tracé, le terme « diagramme », choisi par Krauss, suggère davantage l'organisation, la classification en ce qu'elle comporte de séparation, de discrimination. La violence de la rencontre, du choc de la tête sur le diagramme suggère l'éclatement de son unité, de son identification.

Dans *Boule suspendue* (1930-1931), la sphère semble comme s'user sur l'arête du croissant, profondément entaillée par le frottement provoqué lors du balancement. Tout en déclarant qu'il n'y a pas de solution à la relation amoureuse, que le désir est infondé, Giacometti, avec sa *Boule suspendue*, veut (se) prouver néanmoins « que "ça marche" »⁴⁷. Comme il le confie à Jean Clay concernant sa fréquentation des prostituées : « Avec elle, au moins, il était clair qu'il existait, en dehors de toute affectivité, une mécanique de l'amour »⁴⁸.

« *Tous ceux qui ont vu fonctionner cet objet [la Boule suspendue], rapporte Maurice Nadeau, ont éprouvé une émotion violente et indéfinissable, en rapport sans doute avec des désirs sexuels inconscients. Cette émotion ne ressemblait en rien à une satisfaction, mais bien plutôt à un agacement, comme celui que donne l'irritante perception d'un manque* »⁴⁹.

Le terme « irritant », utilisé par Nadeau, fait penser aux œuvres de Giacometti intitulées *Objet désagréable* (1931) et *Objet désagréable à jeter* (1931).

Si donc le *mazzocchio* venait s'insérer, à sa façon très particulière d'objet flottant, dans la structure de l'œuvre, qu'il venait y jouer son rôle de jonction/disjonction des registres, il faut noter, dans le cas de Giacometti et de l'*Objet désagréable* et de sa version en marbre dite l'*Embryon* (1931-1932, œuvre disparue), que c'est l'œuvre en son entier qui se résorbe à n'être plus que "objet a".

Gérard Wajcman a parfaitement analysé ce tournant dans le fonctionnement des œuvres à partir du début du XXe siècle. Sa démonstration, à partir de la *Roue* de Duchamp (1913), constitue un moment clef pour notre compréhension de l'art moderne et contemporain⁵⁰. Si ce n'est pas le lieu ici de développer cette question, notons néanmoins que ce devenir *objet* de l'œuvre - objet orphelin, indice du seul registre réel, et non plus articulation entre les dimensions symbolique et imaginaire - en dit long sur notre civilisation qui voit ainsi son art se modifier essentiellement quant à sa fonction alors que l'enjeu serait, écrit Sibony, vis-à-vis de ce réel, « de l'approcher et de couper les voies directes, trop directes pour y aller »⁵¹.

Après avoir suivi Daniel Sibony dans son analyse de la structure obsessionnelle, nous allons nous mettre à nouveau dans ses pas, au fil cette fois d'un second ouvrage intitulé *Perversions. Dialogues sur des folies "actuelles"*⁵². On peut, assurément, vouloir se méfier du terme perversion du fait de son utilisation au sens commun qui véhicule une stigmatisation ou un jugement moral. Or Jean Clay, par exemple, n'hésite pas à parler des infimes variations de Ryman, qui au premier regard seraient la marque de « tel trait de la névrose obsessionnelle », comme relevant par leur stratégie, loi ou programme de la perversion⁵³. Nul jugement ici, du moins nous semble-t-il. Comme l'écrit Daniel Sibony : l'issue perverse fait partie du champ des possibles de tout sujet, « toujours un *point pervers* est disponible, un point où la douleur devient une drogue, le manque une fétiche, la faille une réussite » (111).

Daniel Sibony considère que la marque de la perversion se reconnaît au fait que le fantasme est épuré « pour en faire un programme » (190), « un artifice de loi » (223) : « rêve d'inscrire la Loi à *bout portant* »⁵⁴. Les termes récurrents sont donc ici "loi" et "programme". Le fantasme ne suffit pas. Il faut passer à l'acte. Giacometti produit l'objet : il lui faut « en faire un à sa main, fétiche, mieux manipulable » (264), hallucinatoire de par sa taille : « sexe tendu et soufflé comme un objet » pour reprendre les termes d'Antonin Artaud dans le texte cité plus haut⁵⁵. Avec la complicité de Man Ray, il place l'*Objet désagréable* entre les bras, contre la poitrine dénudée de Lili (Émilie Carlu), produisant ainsi une profanatoire *Madone à l'enfant*. Comme l'énonce Sibony, le fantasme prend ici valeur de loi (123), le passage à l'acte porte le « *suicide* du désir qui le porte » (180). La sexualité est ramenée au dispositif : volonté de « mettre à nu ce pur réel dans sa matérialité », volonté de rendre « réelle » l'image la plus fictive (180-182) - on comprend bien la tentative de forçage - ; exhiber l'objet c'est vouloir ignorer qu'il y a du caché, c'est rejeter le refoulé, c'est vouloir la mise à nu, vouloir le dévoilement, la profanation (187).

Le phallus relève du registre symbolique. Or, écartant la précarité de la puissance de l'organe, que ce soit avec l'*Objet désagréable* ou l'*Embryon*⁵⁶, Giacometti veut fixer force et pouvoir dans la réalité : « c'est le symbolique en artefact, érigé en corps, garanti par cette érection » (109). Si nous avons vu le *mazzocchio*, l'objet obsessionnel décompléter la chaîne signifiante, les objets

pervers de Giacometti – ses œuvres dites surréalistes – cherchent quant à eux, tout au contraire, à marquer la parfaite correspondance des registres, cherchent la conformité du niveau symbolique avec lui-même, cherchent à colmater « sa cassure interne », sa case vide, « sa discordance » (110) par laquelle le sens était appelé à circuler. C'est là le point de violence de *La Pointe à l'œil*, que l'on conçoit l'œuvre comme l'érection du cône visuel ou en sens inverse comme nous montrant un objet disproportionné et agressif venant fondre sur l'œil. La violence n'est pas moindre que celle de la lame dans *Le chien andalou* de Buñuel. Il y a là un point de folie de l'œuvre, un « point d'horreur » (263). Jacques Dupin parle d'« instinct cruel », de « soif de détruire », de « déchirer le regard qui le scrute pour le pénétrer vivant, féconder le fond de l'œil »⁵⁷.

Il ne faut donc pas choisir ou débattre quant au sens de l'agression dans *La Pointe à l'œil* : du cône vers l'œil ou venant de l'œil comme un regard érigé. Ce qui importe, c'est la topologie de l'objet, c'est cette possibilité de retournement, c'est le fait que l'objet soit double, à la fois pointant l'œil et émanant de lui, érigé à l'excès comme dans *l'Embryon en marbre* ou disparaissant. L'inconscient, comme l'on sait, ne connaît pas la négation. Tout autre est la détermination de vouloir « s'identifier au retournement inconscient » et de faire du retournement, du « passage d'une chose ou d'un mot à son contraire » (234) son programme.

Monique Aumage évoque, à partir des réactions produites par *L'Objet invisible* (1934 - 1935), « la plénitude, de l'objet total, [...] [d'un] temps d'avant la castration »⁵⁸, temps assurément fantasmatique de toute puissance. Or, l'évanouissement de l'objet – tel que nous le présente ce personnage aux mains disjointes sur le rien – fait plutôt penser à l'expérience relatée par Giacometti au sujet de ses tentatives de modelage figuratif qui évoluaient « inexorablement » en s'amenuisant : « Toutes mes statues, inexorablement, finissaient par atteindre un centimètre. Un coup de pouce et hop ! plus de statue »⁵⁹. Le façonnement de l'œuvre réalise l'effacement que le fantasme produit dans le rêve :

*« Je m'imaginai blindé, tirant dans les gens à la mitrailleuse, dans les genoux pour qu'ils souffrent un peu plus. Surtout les femmes, toutes les femmes, les femmes des amis. Je les descendais à coups de fusil, dans la rue. Une manière de les posséder – et à jamais... »*⁶⁰

Ce que Jacques Dupin qualifie de « tentation d'une communication totale par le meurtre »⁶¹. On se souviendra également de la fascination de Giacometti pour les « scènes de massacre, ou de destruction, de torture et de viol » dans l'œuvre gravée de Jacques Callot. Giacometti écarte le prétexte de la dénonciation de l'« horreur de la guerre ». Les scènes de flagellations, de crucifixions, « des vierges auxquelles on arrache les seins à coups de tenaille jusqu'au saint qu'on écrase avec une sorte de pressoir », l'érotisme n'étant présenté « que par des viols » (il évoque également les horreurs, les têtes suppliciées et les fous dans les œuvres de Goya et Géricault), tout cela proviendrait d'une « obsession »,

d'un « frénétique désir de destruction », « du plaisir de la destruction »⁶². De même dans son œuvre, le point d'anéantissement de la vision de *La pointe à l'œil* se répète à l'échelle du modelage des têtes ou des personnages. Les figures sont abolies.

Il y a eu par ailleurs suffisamment d'analyse et d'insistance sur les justifications biographiques de l'œuvre pour que nous ne nous y attardions pas plus ici. Comme le note Alain Didier-Weil, il y a quelque chose d'étrange dans la greffe, dans le métissage « par lequel une image et un verbe » se nouent « sur le réel d'un corps », d'où la souffrance, le symptôme chez le sujet⁶³. Le nœud essentiel de l'imaginaire, du symbolique et du réel se trouve translaté dans l'œuvre du sujet et là également le « corps » de l'œuvre laisse entrevoir les traces plus ou moins explicites du symptôme, le symptôme de l'œuvre à articuler au symptôme du sujet ou à l'en distinguer. Jacques Dupin avance quant à lui une sorte de destin, de fatalité, de rapport causal, parlant d'« un instinct de cruauté, un besoin de destruction qui *conditionne étroitement* son activité créatrice »⁶⁴. Gaçons que les articulations entre structure subjective et structure de l'œuvre sont plus complexes. Foucault n'écrit-il pas « Là où il y a œuvre, il n'y a pas folie »⁶⁵. Le sous-titre de l'ouvrage d'Alain Didier-Weil, *La psychanalyse à l'école des artistes*, souligne à nouveau, ce que la psychanalyse depuis Freud ne cesse de répéter, la méfiance vis-à-vis de toute psychanalyse appliquée ; c'est l'art qui vient apporter ses leçons à la psychanalyse et non l'inverse.

Si les œuvres ne nous avaient pas, par elles-mêmes, révélé leur fonctionnement et leur rôle, les éléments biographiques longuement analysés par les commentateurs n'auraient pu suffire à eux seuls d'explication ou de justification. Par ailleurs, les titres et sujets des œuvres sont éloquentes : le bronze *Femme égorgée* (1933) ou le dessin *Homme étranglant une femme* (non daté), par exemple. Jacques Dupin précise encore : « Il semble ériger la destruction en méthode »⁶⁶. Toujours le déploiement de la loi, la mise en œuvre méthodique du programme. N'est-ce pas une étrange coïncidence que, vers douze treize ans, Giacometti se soit plié à produire une copie de *Saint Sébastien*⁶⁷ ? Avec la flèche d'Antonello ou le cône de Giacometti, « le point de fuite ressaisi des liens imparfaits », la relativité du point de vue est réfutée et il se trouve offert « *comme "vraie" image de l'absolu* » (206⁶⁸).

3. La mélancolie de Poussin

Chez Poussin, comme chez Uccello, dans nombre d'œuvres, apparaît un élément sans cohérence avec l'ensemble de la représentation, une « faille » écrit Louis Marin, un regard « approprié à soi-même », autoréférentiel, « retour » dans la peinture « de l'instrument » de représentation. En effet, arrivé à la conclusion de son analyse du tableau *Paysage avec Pyrame et Thisbé* (1651) conservé au Städel Museum à Frankfurt am Main, l'attention de Louis Marin s'arrête sur le lac, surface lisse, trop lisse au centre de la toile :

« [...] défaillance de l'intention de représenter l'irreprésentable ? Incohérence de la mimésis exacte, manifestée partout en sa bienséance sauf en ce lieu central du "paysage" représenté ? Faille dans le sublime tableau de la sublimité cosmique [...] figure d'un regard ramené, renvoyé à son œil [...] d'un regard maintenant serein parce qu'approprié à soi-même dans la présente présence de l'instrument qui a été l'instrument de ce retour, le tableau »⁶⁹.

Le tore du *mazzocchio* est devenu ici la structure spatiale du tableau dans son ensemble, structure circulaire du paysage qui tourne autour du lac central, trou structural de l'objet topologique devenu miroir aveugle de la structure.

Le signifiant flottant est, selon les termes de Schefer, comme un bord intérieur, une fenêtre vide ou opaque dans la peinture, un trou, une couture, nous disions plus haut un regard, une meurtrière : « appelé en complément de contradiction (en surjet : comme en couture, c'est un envers de la trame rabattu en surface, sur l'avers) sur l'ensemble des figures »⁷⁰. Ce retournement vient ici également, comme pour le *mazzocchio* chez Uccello, révéler le bâti, l'étaï de l'œuvre ou, le /système/ qui détermine la surface figurative, pour reprendre l'écriture de Jean Louis Schefer. Cette case vide, cet *objet* flottant peut encore se travestir de multiples autres façons chez Poussin. Dans son analyse du *Paysage avec un homme tué par un serpent* (1648) de Londres, Louis Marin donne le rôle, de ce qu'il nomme alors un « objet pur », à la figure de femme qui occupe le centre du tableau. Figure hors diégèse, elle est, écrit-il, une « matrice figurative »,

« source d'articulation, à la fois dans l'espace représentant, dans l'espace représenté et dans le texte de la représentation [...] n'a pas de sens en soi, comme les autres figures, mais elle recueille en les figurant les multiples sens flottants »⁷¹.

Par ailleurs, on ne compte plus chez Poussin le nombre de corps, comme jetés devant nous, le plus célèbre étant sans doute le *Narcisse (Écho et Narcisse, 1627)* du Louvre, ou d'enfants dans la même situation de vulnérabilité, nus à l'avant du tableau. Mais le plus significatif, parce que hors de sens, se situe sans doute dans ces tissus, comme chus à l'avant-plan, comme *objets* délaissés⁷², purs recouvrements, c'est-à-dire qu'ils ne recouvrent rien ou recouvrent le rien. Ces tissus sans finalité constituent une figure dissemblante qui « n'atteste sa puissance de figuration [...] qu'au prix d'une (dé)figuration »⁷³. Voir par exemple *La nourriture de Bacchus* (vers 1628) de Londres, *Mars et Vénus* (1628-1630) de Boston, *Sainte Famille* dite aussi *Le repos pendant la fuite d'Égypte* (vers 1629-30) de New York ou encore *Le jugement de Salomon* (1649) du Louvre. Lorsque le tissu est noué comme dans *Le jeune Pyrrhus sauvé* (vers 1634) du Louvre, il n'en demeure pas moins énigmatique, si ce ne serait à porter « l'affirmation paradoxale du rien »⁷⁴ qui constituerait la marque caractéristique de la mélancolie.

Le mélancolique semble « élire des objets de contemplation métonymiques

de la jouissance ou de l'absolu supposé derrière les choses [...] des objets inertes, ceux-là même qu'on appelle des objets esthétiques »⁷⁵. L'enroulement du paysage autour du trou d'eau dormante du lac ou l'enroulement du tissu autour du rien d'un non-objet offrent au spectateur deux modalités différentes et comme inversées, retournée de constitution d'une absence.

Tout comme pour l'inscription difficilement lisible dans *Les Bergers d'Arcadie* (1638-1640) du Musée du Louvre, Stéphane Lojkin note, dans *Le Christ et la femme adultère* (1653) également au Louvre, une autre inscription indéchiffrable, celle tracée par le Christ sur le dallage de la toile⁷⁶. Paraphrasant Lacan, Lojkin écrit : « ce que je veux voir dans la peinture, la peinture ne me le montre jamais »⁷⁷. Il attire ensuite notre attention, dans le même tableau, sur l'assemblage de pierres en équilibre instable au premier plan à droite, étayé par une poutre et une cale de bois⁷⁸. Et l'auteur de noter le vacillement, l'imminence de la destruction, la schize, le signifiant mortifère, le signifié morbide, le regard néantisé, bref le - ϕ , la castration. De la même façon, analysant le *Thésée retrouvant l'épée de son père* (1638) du Musée Condé à Chantilly, François Wahl, dans *Introduction au discours du tableau*, proposait, selon la même logique, de voir dans ce tableau :

« - *l'assomption difficile de la puissance paternelle,*
 - *la difficulté de la transmission de la castration,*
 - *le phallus perdu dans un monde étrange, qui l'engloutit, ne reparaît qu'en*
éclipse,
ne surgit qu'au bord de sa disparition »⁷⁹,

et note qu'avec sa colonne inclinée la structure architecturale expose le - ϕ ».

L'effacement de Poussin, comme sa biographie en atteste, est tout l'inverse d'une affirmation narcissique, lui qui, écrit Pierre Rosenberg, « ne sait créer que dans la solitude et l'isolement »⁸⁰. Alors que maintes fois dans sa vie, les circonstances en Italie et en France l'auront propulsé au premier plan de la vie de la cour et du pouvoir, le premier mouvement d'enthousiasme passé, suit un mouvement de retrait qui le gardera toujours des premiers rôles, échappant ainsi à leurs servitudes, mais signe également d'une inhibition, d'un refus du monde. Se remarquent ainsi dans leur congruence la structure subjective et la structure de l'œuvre ; rapport de Poussin à sa vérité, à la castration : « sujet [qui] consent à son évanouissement »⁸¹.

Si l'"objet" obsessionnel assure son rôle de jonction/disjonction des registres de la structure et décomplète la chaîne signifiante, si l'"objet" pervers cherche à colmater cette case vide, l'"objet" mélancolique ne répond lui à aucune de ces deux logiques. Ce dernier nous confronte à la « perte [...] à la trace de laquelle le sujet mélancolique s'est identifié comme à un reste équivalent à un rien »⁸². Michel Guérin oppose « la violence, qui cherche désespérément l'acte au bout de la puissance » à l'artiste qui « *retenant la puissance* » inscrit « l'échec

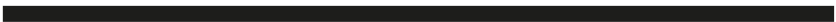
de l'acte » et témoigne « depuis son dessaisissement »⁸³. Ainsi, selon Dorothee Legrand, « la perte pourrait être une dimension primordiale de la subjectivité. Et cette perte pourrait être le sol où germerait la souffrance mélancolique »⁸⁴.

Suivons donc la réflexion de Dorothee Legrand de façon à situer plus précisément les ressorts de la mélancolie - en tentant de dépasser l'idée trop générale d'une « désaffection de la réalité dont témoigne le sujet mélancolique »⁸⁵ - et pour comprendre les raisons de ce qu'on nomme l'expression des passions chez Poussin. Dorothee Legrand note que la capacité dépressive est « *"inhérente à la vie psychique"* [...] *"dépressivité nécessaire à la vie pour rester vivante"* [et que la] *dépressivité relève de l'autoconservation.* » (154)⁸⁶. Quelle est alors la raison de tous ces corps penchés en signe d'affliction, de désolation, de commisération, de compassion, de pitié, la raison de ces tissus jetés ou noués, recouverts et enroulés, la raison de ces éléments architecturaux vacillants ? « La mélancolie se situerait [...] sur le littoral de l'être et du non-être » (157), elle « perd la perte, manque le manque, altère l'altérité » (156).

L'auteure écrit que la pulsion de mort est « conçue comme pulsion de *ré-inauguration* d'un "domaine original", réinauguration de ce "lieu où est mis en cause tout ce qui est lieu de l'être" » (149)⁸⁷. Si donc un non-sens, un "hors cohérence" ("objet", le signifiant flottant de la structure) assure la cohésion de l'œuvre, quelles sont les relations de ces figures et éléments avec la mélancolie, avec ce « plan de "ce qui, dans la vie, peut préférer la mort", plan "autour duquel gravite le champ du principe du plaisir" » (148)⁸⁸ ?

Avec Michel Guérin nous pourrions ajouter et conclure, sur une tonalité où il faut voir également la tournure mélancolique, que « le dessaisissement du sujet devient corps de l'œuvre [...] regard-œuvre [trace] du dessaisissement subjectif »⁸⁹, précisant encore : « L'œuvre est le corps par provision d'une *réparation* sensible, que nous, les escamotés, avons trouvée, faute de mieux, pour considérer en face notre être lacunaire. »⁹⁰

Le retournement mélancolique du miroir aveugle, de la mort et de la désolation en principe de vie - « circonscrire le réel tout vide »⁹¹ écrit Dorothee Legrand -, comme la topologie de retournement de l'*Objet désagréable* en *Objet invisible* ou en modelage amenuisant/évanescent chez Giacometti ou encore le retournement/enroulement du damier perspectif sur lui-même d'Uccello constituent trois modalités de l'"objet" qui, dans l'œuvre d'art, à la fois nouent et renversent, selon trois conformations différentes, les relations de sens trop bien réglées de la communication. Selon Maurice Blanchot, « ([...] dans la pluralité mouvante d'une place toujours inoccupée) à la limite un excès de place - "[l'"objet"] qui est de trop" »⁹² - parlant ainsi de l'écriture de Raymond Roussel et de Roger Laporte - constitue la source de l'œuvre.



Notas

¹ Jacques Derrida, *Béliers*, Paris, Galilée, 2003, p. 18. Nous soulignons.

² « Conversation avec Gérard Wajcman. Les objets de l'art », in *La Cause du désir* 2016/3, n° 94, Paris, L'École de la Cause freudienne, p. 84.

³ Ivan Darrault-Harris, « La psychosémiotique : vers une théorie sémiotique généralisée », in Parret, H. et Ruprecht, H.-G., *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, vol. II, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1985, p. 585.

⁴ Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, p. 11.

⁵ Visant là non la discipline sémiologique mais le fonctionnement même du signe ; ce qui n'exclut nullement que la discipline puisse vouloir s'y assujettir. Félix Guattari, « Sémiologies signifiantes et sémiologies asignifiantes » in *Psychanalyse et sémiotique. Actes du colloque de Milan*, 1974, Paris, UGE 10/18, 1975, p. 153. Nous n'ignorons évidemment pas que, tout comme la sémiotique, la psychanalyse tombe sous le coup de la critique politique de Guattari en tant que pensée aliénante alors que, comme pensée de l'aliénation, elle peut, tout à l'inverse, être conçue comme émancipatrice.

⁶ Hervé Castanet, *S.K.beau*, Paris, éd. de la Différence, 2011, p. 8.

⁷ Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, op. cit., p. 15.

⁸ Ce texte reprend un travail laissé en friche il y a vingt-cinq ans et qui demandait à être repris avec plus de précision et de rigueur. Voir Lucien Massaert, « La suture du tableau », *La Part de l'Œil* vol 12, 1996, pp. 243-253.

⁹ Jean Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Paris, éd. du Seuil, 1969, pp. 67 - 68.

¹⁰ Louis Marin, *Etudes sémiologiques*, Paris, éd. Klincksieck, 1971, pp. 49 - 50.

¹¹ François Wahl, *Introduction au discours du tableau*, Paris, éd. du Seuil, 1996, p. 57.

¹² Catherine Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, éd. Léo Scheer, 2005, p. 102.

¹³ Claude Lévi-Strauss, « Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique » in *Anthropologie structurale*, Paris, éd. Plon, 1974 (1958), pp. 312-315. Voir également Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, éd. Plon, 1955, pp. 203 à 224 et *La voie des masques*, Genève, Skira, coll. Les sentiers de la création, 1975, p. 34.

¹⁴ Henri Maldiney, *Regards, Parole, Espace*, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, 1973, pp. 155-156 et 106.

¹⁵ Michel Guérin, « La finitude du geste », in *Le Geste entre émergence et apparence*, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 30.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect » in *La prose du monde*, établi et présenté par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1966, p. 66.

¹⁸ Algirdas Greimas, *De l'imperfection*, Fanlac, Périgueux, 1987, p. 76.

¹⁹ Michel Foucault, « Introduction » à la première édition de *Folie et Déraillement. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, éd. Plon, 1961, (absente des rééditions) reprise in *Dits et écrits* T. I, 1954-1969, Paris, Gallimard, 1994, p. 159.

²⁰ Comme l'indique très justement Michel Guérin, « aucun vouloir-dire n'est transcendant à sa langue, c'est-à-dire à sa médiation. Ou encore à son médium. » Michel Guérin, « L'intention plastique », *La Part de l'Œil*, vol. 29, 2014-2015, « Le dessin dans un champ élargi », p. 78, repris dans *Expérience et intention*, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 246.

²¹ Jean Louis Schefer, *Le déluge, la peste Paolo Uccello*, Paris, éd. Galilée, 1976, p. 148, réédition revue sous le titre *Paolo Uccello, le Déluge*, Paris, P.O.L., 1999, p. 161.

²² « Le mouvement de la signification ajoute quelque chose, ce qui fait qu'il y a toujours plus, mais cette addition est flottante parce qu'elle vient vicarier, suppléer un manque du côté du signifié. » Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, éd. du Seuil, 1966, p. 423.

²³ Jean Louis Schefer, *Le déluge, la peste Paolo Uccello*, op. cit., pp. 37-38. Schefer distingue le /système/ de ce qu'il nomme le tableau compris comme surface et système de figures. L'écriture /système/ entre deux barres indique le système qui détermine la surface figurative et est à mettre en rapport avec ce que nous préférons nommer le registre symbolique de la structure. Voir Jean Louis Schefer, « Note sur les systèmes représentatifs » in *Tel Quel* n° 41, 1970, pp. 56 à 67 ; « Les couleurs renversées/la buée » in *Les Cahiers du Cinéma* n° 230, juillet 1971, p. 41 ; *Scénographie d'un tableau*, op. cit., pp. 167 à 194.

²⁴ Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. XLIV et sq.

²⁵ Franco et Stefano Borsi, *Paolo Uccello*, Paris, éd. Hazan, 1992, p. 159.

²⁶ Vasari, *Les peintres toscans*, Paris, éd. Hermann, 1966, p. 105.

²⁷ Daniel Sibony, *La haine du désir*, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 145. Nous indiquons par la suite les références à la pagination de cette édition entre parenthèses dans le corps du texte.

²⁸ Antonin Artaud, « Uccello, le Poil », in « L'art et la mort », *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1984, pp. 140-142, première publication dans *La Révolution Surréaliste* n° 8, 1^{er} décembre 1926.

²⁹ Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, [1963] 2018, p. 209.

³⁰ Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, op. cit., p. 17.

³¹ Voir également Serge Leclair, « Le corps de la lettre, ou l'intrication de l'objet et de la lettre », in *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Seuil, 1968, réédition coll. Points n° 61, 1975, pp. 66-82.

³² Sigmund Freud, « La négation » (*Die Verneinung*) 1925, in *Résultats, idées, problèmes*, T. II, Paris, PUF, 1985, pp. 135 - 139.

³³ Jacques Darrulat indique que ces arbres droits et « régulièrement disposés » évoquent les « colonnes des ogives gothiques ». Jacques Darrulat, *Uccello : Chasse et perspective*, Paris, éd. Kimé, 1997, p. 51.

³⁴ Antonin Artaud, « Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour », *L'Ombilic des Limbes*, in *Œuvres Complètes*, t. I, op. cit., p. 55, première publication aux Editions de la Nouvelle Revue Française, le 23 juillet 1925.

³⁵ Daniel Arasse, « Le corps fictif de Sébastien et le coup d'œil d'Antonello » in *Le corps et ses fictions*, textes recueillis par Claude Reichler, éd. de Minuit, 1983, p. 67. Voir également « À propos du Saint Sébastien de Dresde. Iconographie, culture et dévotion » in Daniel Arasse, *Désir sacré et profane*, Paris, éd. du Regard, 2015, pp. 53-77.

³⁶ Daniel Sibony, *La haine du désir*, op. cit., p. 186.

³⁷ Antonin Artaud, « L'automate personnel », *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., pp. 146 et 150, première publication dans les *Cahiers d'Art* n° 3, 1927, pp. 113-114. Pour l'importance de ce passage dans l'œuvre d'Artaud, qualifié de « texte exemplaire » par Jacques Derrida, voir « Forcener le subjectile », Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, éd. Gallimard, 1986, p. 106, n. 58.

³⁸ James Lord, *Un portrait par Giacometti*, Paris, Gallimard, 1991.

³⁹ Jean Louis Schefer, *Le déluge, la peste Paolo Uccello*, op. cit., p. 93.

⁴⁰ *Ibid.* p. 38.

⁴¹ Serge Leclair, *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, op. cit., p. 72.

⁴² Jean Clair, « La pointe à l'œil », in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* n° 11, 1983, pp. 64 à 99.

⁴³ Michel Guérin, *La pitié*, Arles, éd. Actes Sud, 2000, p. 314.

⁴⁴ Jacques Dupin, « Textes pour une approche » in *Alberto Giacometti*, Farrago, Éditions Léo Scheer, Tours, 1999, p. 75. Première édition Paris, Maeght éditeur, 1963 ; nouvelle édition, Paris, Fourbis, 1991.

⁴⁵ Giovanni Careri et Bernard Vouilloux, « Entretien avec Hubert Damisch », in *Perspective* 1 | 2013, p. 20.

⁴⁶ Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*, trad. franç. M. Veubret, Paris, éd. Au même titre, p. 232. Dans l'original *The Optical Unconscious*, publié au MIT Press en 1994, p. 171 : *The Fall of a Head onto a Diagram*.

⁴⁷ Daniel Sibony, *Perversions. Dialogues sur des folies "actuelles"*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1987, pp. 190, 222 et 223.

⁴⁸ « Entretien avec Jean Clay », décembre 1963, in *Alberto Giacometti, Écrits. Articles, notes et entretiens*, Paris, Hermann, coll. Arts, [2007] 2018, p. 313.

⁴⁹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », [1945] 1960, p. 215, coll. Points essais, 1970, p. 151. Cité in Rosalind Krauss, *L'inconscient optique*, op. cit., pp. 227-228. En 1945, Maurice Nadeau donnait à *Boule suspendue* le titre *L'heure des traces*.

⁵⁰ Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998. Cet « objet du siècle » se réfère explicitement à l'« objet a » chez Jacques Lacan.

⁵¹ Daniel Sibony, *Perversions. Dialogues sur des folies "actuelles"*, op. cit., p. 295.

⁵² *Ibid.* Nous indiquons par la suite les références à la pagination de cette édition entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵³ Jean Clay, « La peinture en charpie », *Macula* n° 3 / 4, 1978, p. 181.

⁵⁴ Alain Didier-Weill, *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Denoël, 2003, p. 98. Nous soulignons.

⁵⁵ Antonin Artaud, « L'automate personnel », *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 146.

⁵⁶ On ne peut qu'être consterné en lisant le commentaire compassé consacré à cette œuvre dans le catalogue de l'exposition *Alberto Giacometti. À la recherche des œuvres disparues (1920-1935)*, arguant : « cette œuvre illustre parfaitement l'humour de l'artiste à l'époque » ; sans doute un signe du corsetage de l'histoire de l'art au temps du « politiquement correct ». Paris, Fondation Giacometti, Lyon, Fage édition, 2020, p. 166.

⁵⁷ Jacques Dupin, « Textes pour une approche », op. cit., pp. 20 et 9 et « La réalité impossible » in *Alberto Giacometti*, op. cit., p. 87, première publication Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1978.

⁵⁸ Monique Aumage, « Giacometti. La quête de l'objet perdu », in *Imaginaire & Inconscient* 2012/1, n° 29, « Des vécus très anciens », p. 118.

⁵⁹ « Entretien avec Jean Clay », op. cit., p. 319.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 313. On se souviendra également des scènes de meurtre et de viol imaginées dans son enfance et relatées dans « Hier, sables mouvants » (1933), *Alberto Giacometti, Écrits. Articles, notes et entretiens*, op. cit., p. 38.

⁶¹ Jacques Dupin, « Textes pour une approche », op. cit., p. 64.

⁶² Voir Alberto Giacometti « À propos de Jacques Callot », *Labyrinthe*, n° 7, 15 avril 1945, p. 3, repris dans *Écrits. Articles, notes et entretiens*, op. cit., pp. 63-65.

⁶³ Alain Didier-Weill, *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, op. cit., p. 9.

⁶⁴ Jacques Dupin, « Textes pour une approche », op. cit., p. 19. Nous soulignons.

⁶⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, [1972] 1987, p. 557. « Qu'est-ce donc que la folie », interrogeait Foucault dans l'« Introduction » à la première édition de l'*Histoire de la folie à l'âge classique* ? « Rien d'autre, sans doute que l'absence d'œuvre ». Michel Foucault, « Introduction » à la première édition de *Folie et Déraillement. Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 162. Les italiques sont de Foucault.

⁶⁶ Jacques Dupin, « Textes pour une approche », op. cit., p. 21.

⁶⁷ Alberto Giacometti, *Copie de Saint Sébastien*, c. 1913-1914, encre et crayon sur papier, Fondation Giacometti, Paris. Reproduit dans *Giacometti/Sade. Cruels objets du désir*, Paris, Fondation Giacometti, Fage éditions, 2019, p. 48.

⁶⁸ Les italiques sont de l'auteur.

⁶⁹ Louis Marin, « La description du tableau et le sublime en peinture », in *Communication* 34, 1981, p. 83. Repris dans *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 104 (nous soulignons).

⁷⁰ Jean Louis Schefer, *Le déluge, la peste Paolo Uccello*, op. cit. p. 148.

⁷¹ Louis Marin, « La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin » in *Communication* 15, 1970, pp. 204 - 206. Repris dans *Sublime Poussin*, op. cit., pp. 63 et 65. Les hypothèses du modèle de Louis Marin nous semblent pouvoir être trouvées dans la fonction attribuée par Lacan à l'Infante dans le chef d'œuvre de Velasquez. Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire, L'objet de la psychanalyse*, séance du 25 mai 1966.

⁷² Très différents en cela des rideaux flottants qui ont fonction d'écran dans ce que Stéphane Lojkine appelle les « peintures à rideaux ». Stéphane Lojkine, « La main tendue, le regard démasqué », *Théâtralité et Genres littéraires*, Poitiers, Publications de la Licorne, 1996, p. 94.

⁷³ Michel Guérin, *La pitié*, op. cit., p. 309.

⁷⁴ Marie-Claude Lambotte, « La mélancolie, névrose ou psychose ? La "déception essentielle" », in *Psychanalyse* 2009/3, p. 14.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁷⁶ Stéphane Lojkine, « La main tendue, le regard démasqué », op. cit., p. 108.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 99. Lacan dit en effet : « ce que je regarde n'est pas ce que je veux voir ». Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Le Seuil, collection Le Champ Freudien, 1973, p. 95. Les italiques sont de Lacan.

⁷⁸ Stéphane Lojkine, « La main tendue, le regard démasqué », op. cit., p. 109.

⁷⁹ François Wahl, *Introduction au discours du tableau*, op. cit. pp. 156 à 159.

⁸⁰ Pierre Rosenberg, « L'année Poussin », in *Nicolas Poussin 1594-1665*, Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 27. Dans l'ouvrage qui présente *Nicolas Poussin. La collection du musée Condé à Chantilly*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 57, Pierre Rosenberg précise que Jean Lemaire (1598-1659) fut « sans doute un de ses rares collaborateurs ». Le paysage et l'architecture du *Thésée* sont de sa main. L'auteur relève en outre trois, si pas quatre autres versions du tableau.

⁸¹ Michel Guérin, *La pitié*, op. cit., p. 312.

⁸² Marie-Claude Lambotte, *La mélancolie. Études cliniques*, Paris, Economica-Anthropos, 2007, p. 4.

⁸³ Michel Guérin, *La pitié*, op. cit., p. 321.

⁸⁴ Dorothee Legrand, « Ce que le psychisme doit à la perte ou de l'impossibilité d'être deux dans la mélancolie », in *L'enjeu lacanien* n° 23, 2014/2, p. 140. Nous indiquons par la suite les références à la pagination de cet article entre parenthèses dans le corps du texte. Voir également Dorothee Legrand, *Écrire l'absence. Au bord de la nuit*, Paris, Hermann, 2019, pp. 171-196.

⁸⁵ Marie-Claude Lambotte, *La mélancolie. Études cliniques*, op. cit., p. 1.

⁸⁶ Dorothee Legrand cite ici Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2001, pp. 13 et 219. Les italiques sont de Fédida.

⁸⁷ Dorothee Legrand cite la page 253 de Jacques Lacan, *Livre VII, Séminaire, L'éthique de la psychanalyse*, séance du 4 mai 1960, « La pulsion de mort », Paris, Le Seuil, 1986.

⁸⁸ Dorothee Legrand cite les termes de Lacan aux pages 124 et 125 du *Livre VII* de son *Séminaire, L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, séance du 20 janvier 1960, « Antigone dans l'entre-deux-morts ».

⁸⁹ Michel Guérin, *La pitié*, *op. cit.*, pp. 327 et 325. La dernière partie de l'ouvrage n'est-elle pas intitulée « L'in-différence du moi » ?

⁹⁰ *Ibid.*, p. 326.

⁹¹ Dorothee Legrand, *Écrire l'absence. Au bord de la nuit*, *op. cit.*, p. 176.

⁹² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 497, note 1. Blanchot écrit : « "le mot qui est de trop" ».

⁹³ On veillera, au fil de ce texte, à distinguer le registre « réel » - reprenant ce qui, comme « impossible », échappe au dire et à l'image - de ce que le sens commun nomme « réalité ».

La folie d'être à table : imaginaire impressionniste d'une déraison

Marion Delecroix

Docteur en Sciences de l'art (Université de Provence, Aix-en-Provence) et Agrégée d'arts plastiques, Marion Delecroix a notamment travaillé sur les représentations de la décapitation (*Les Temps d'une décapitation*, PUP, 2020). Ses objets de recherches sont principalement picturaux et elle s'intéresse particulièrement aux héritages formels et symboliques des images.

mariondelecroix@gmail.com

Résumé

Pourtant loin de la folie telle que le XIX^e en donne une représentation, les peintures impressionnistes de table où des personnages sont assis pour boire ou pour manger l'évoquent, que ce soit dans un bar ou dans l'espace domestique : les tables basculent et l'espace de manière générale a peu de repères horizontaux. Ces lieux de boisson ou de pitance suggèrent l'héritage d'une iconographie de la folie, particulièrement lisible au XVI^e siècle, où le fou est très souvent attablé et côtoie buveurs et ripailleurs.

Mots Clé

Table; Impressionnisme; Horizontalité; Verticalité; Amorce; Sol.

Abstract

Madness, such as the 19th century portrayed it, seems very far of bars, taverns or simply the domestic space where characters are seated. However, often depicted rocking or in an accentuated dive in the impressionists paintings, these places where alcohol or food are consumed suggest the legacy of an older iconography of madness, particularly visible in the 16th century, where the madman is very often linked with drinkers and eaters.

Keywords

Table; Impressionism; Horizontality; Verticality; Primer; Ground.

Une image de la folie se précise au XIX^e siècle, concomitante à la mise en place d'une nosographie et aux descriptions d'aliénistes qui tentent de recouper les observations cliniques et les caractères physiques. Les monomanes de Géricault pourraient même avoir été des supports de démonstrations médicales, au même titre que les dessins ou les moulages en plâtre utilisés par Esquirol¹. La folie se caractérise aussi dans la représentation asilaire où, de manière plus ou moins pompière, le fou légitime notamment l'érotisation de femmes en crise à moitié nues. A côté de cette imposante iconographie qui se veut caractéristique et définitionnelle de la folie, un autre imaginaire de la folie s'impose dans un lieu qui est paradoxalement aussi celui de l'ordre, des conventions, de la hiérarchie, voire du sacré : la table. Car, concomitamment aux pratiques normées, le boire et le manger sont aussi les moments d'un laisser-aller qui se manifeste dans la construction spatiale de l'image. La table n'accompagne pas la figure du fou, mais elle est, en elle-même et dans l'espace qui l'entoure, le lieu de la perte d'équilibre, le lieu du désordre. D'abord nous analyserons les récurrences formelles de cette perte des repères spatiaux à travers quelques images de personnages attablés de la fin du XIX^e siècle, afin de comprendre comment la table et l'espace se font figures d'une déraison. La spatialité des représentations de lieux de table dans la peinture impressionniste, particulièrement dans les sols sans horizontalité et les tables qui semblent basculer, est une échappée de l'ordre raisonnable² et de la stabilité. La table fait partie de la « trame figurative de l'image »³, elle est déterminante dans un processus de signification où chaque élément de l'image s'entrelace. Ce n'est pas tant la fonction symbolique des éléments, et de la table en particulier, qui fait sens, mais leur spatialité, leur façon d'occuper l'espace de l'image, leurs liens avec les autres éléments. Conduit par cette attention portée à la forme, nous proposons, ensuite, de faire saillir des parentés formelles entre les représentations de la table impressionniste et celles des scènes de genre hollandaises puis flamandes où le fou est très souvent attablé. Cela permet de constater que si les parentés iconographiques entre le personnage du fou et celui du ripailleuseur/buveur attablé sont pauvres au XIX^e siècle, la distinction des particularités et l'identification exclusive des deux types de personnages ne sont pas toujours si franches dans la peinture occidentale.

1-portraits en apesanteur

Dans *Un bar aux Folies-Bergère* (1881-1882) de Manet, la serveuse n'est ni une « folle » ni même un personnage égayé par la boisson. Elle apparaît comme un élément relativement stable, campée sur ses deux bras qui dessinent un triangle dont la base est constituée du bar. Son importance spatiale, centrale, au premier plan, la rapproche du genre du portrait. Elle ne manifeste clairement aucun désordre. Comme un contrepoint à sa stabilité, l'espace en

revanche apparaît particulièrement instable. Le lieu où évolue la serveuse est compressé ; le personnage est engoncé entre le bar et le fond entièrement couvert par un miroir. De l'autre côté, devant le bar, manque un sol où est censé se tenir un homme dont on perçoit le reflet : le rez-de-chaussée des Folies-Bergère est en effet, de manière invraisemblable, perceptible dans le miroir. Aucun sol où poser les pieds, aucune barrière, c'est comme si l'avant du bar n'était pas accessible : le bar flotte au niveau du plafond. L'absence de sol renvoie, à l'autre bout du tableau, à un nouveau détail qui prend des allures de symbole : les pieds qui dépassent, en haut, avec des « bottines vert prasin »⁴, indiquent, voire, d'une certaine manière, symbolisent, cette spatialité vertigineuse. Il s'agit des pieds d'une acrobate, posés sur un trapèze, et donc flottant, tout en haut, dans les airs, dans une position qui lutte contre la pesanteur.

L'instabilité doit beaucoup à l'effet d'amorce confiée au bar dont on ne voit que le plan d'appui. Historiquement, la table en amorce initie l'apparition de la nature morte, notamment chez Aertsen ou Baekelaer au XVI^e siècle, en donnant de l'importance aux aliments au premier plan⁵. Elle sert de point d'entrée et guide le regard, se faisant bien souvent passage entre le spectateur et l'image, invitant à entrer par un effet de surcadrage caractéristique des portraits⁶. Or Manet travaille l'amorce de manière à contrer les attentes du spectateur avec ce comptoir de bar. D'abord, il présente des objets incongrus. La présence des deux roses, par exemple, n'est pas vraisemblable ; deux roses ne traînent pas sur un comptoir aux Folies-Bergère, négligemment posées dans un verre d'eau, de même que les bouteilles de champagne auraient dû être dans des seaux pour rester au frais. Puis, ces invraisemblances accompagnent une désorganisation générale de l'espace qui se note dans le point de vue posé sur le bar. Si le bar est perçu en léger surplomb, le vase et les roses se présentent, eux, de face. Dès lors, le plan d'appui du bar, seule surface horizontale, semble basculer. En amorce, introduisant le regard, il pose, dès l'entrée, que l'horizontalité est contrariée.

Dans *La Serveuse de bocks* (1879), Manet utilise le même effet d'une table en amorce, seule surface horizontale de l'image : une serveuse et un homme accoudé dissimulent entièrement le sol de la pièce. L'escamotage du sol a son pendant à l'arrière-plan, où le sol de la scène sur laquelle évolue une danseuse est entièrement masqué par une balustrade. Les pieds de la danseuse se trouvent même coupés par le rebord. L'absence d'horizontalité est telle que la danseuse semble, par la facture de tout l'arrière-plan, se confondre avec le décor derrière elle. Surcadrée par la balustrade et les éléments à droite, elle pourrait même être une image dans l'image, faire partie d'un décor peint sur un mur, de la même manière que l'arrière-plan d'*Un bar aux Folies-Bergère* est constitué de la surface plane et verticale d'un immense miroir. Comme l'acrobate d'*Un bar* dont on ne voit que les pieds, la danseuse, sans épaisseur corporelle et sans pieds, sert d'emblème à l'absence d'horizontalité, surtout

que, comme celui d'une acrobate, le spectacle d'une danseuse est un défi à la pesanteur.

Les deux images de Manet n'ont pour espace horizontal que la table ou le bar du premier plan, dont la spatialité est contrarié par la plongée et l'amorce. La plongée accompagnant une amorce⁷ est en fait généralisé dans les images de Manet de cette période ; cela se produit encore dans *La Prune* (1877) où pareillement la table en amorce bascule à la verticale tandis que l'arrière plan est totalement à la verticale. Mais la disposition de la table en amorce, accueillant le regard, est de manière encore plus générale très exploitée en cette fin de XIX^e siècle français dans la peinture impressionniste⁸, où elle se lie à un point de vue en plongée qui fait basculer le plan d'appui de la table. *Le Déjeuner* (1876) de Caillebotte est caractéristique de cet accueil déstabilisant les repères spatiaux : la grande table est déjà dressée, autour de laquelle deux personnages ont commencé à prendre leur repas, servi par un troisième. Sur la limite inférieure de l'image, une assiette et des couverts vous convient. En étant en partie hors champ, l'assiette et les couverts indiquent la présence d'un personnage, entièrement hors champ. Leur emplacement au niveau du bord inférieur assoit votre position : vous êtes ce personnage. Sans être douée de parole, et dans une acception un peu magique, l'image s'adresse à vous et vous accueille⁹. Une place vous est de même réservée dans *Le Déjeuner* (1868) de Monet. Dans les deux cas, il s'agit d'une représentation d'un repas de famille où l'assiette et les couverts sont dressés pour l'artiste. Néanmoins leur placement sans personnage en fait aussi ceux du spectateur¹⁰.

Plus tout à fait en amorce, mais toujours au premier plan, les tables jouent encore à contrer l'horizontalité dans *L'Absinthe* (1876) de Degas. Au second plan, sans aucune interaction, deux personnages assis regardent chacun dans une direction. Les rideaux sont tirés, bouchant le fond, dans la continuité du mur jaune pâle. Pas d'arrière-plan, pas d'histoire, une lumière frontale, un surcadrage au niveau des têtes, l'image a, comme celles de Manet, toutes les caractéristiques d'un portrait, surtout que les modèles sont connus : il s'agit d'Ellen André, une actrice de théâtre et de Marcellin Desboutin, un peintre. Pourtant, les personnages sont décentrés ; ils ne sont ni au premier plan ni au milieu de l'image. Le décentrement est renforcé par la banquette qui n'est pas parallèle aux bords de l'image, oblique encore soulignée par le rythme des stries formées par les rideaux et le cadre de ce qui pourrait être un miroir. Les deux personnages, en plus d'être de biais et décalés vers la droite, sont concentrés sur le tiers supérieur de l'image. Les deux tiers restants sont occupés par trois tables et par le sol. Pour bien séparer les deux, une ligne de démarcation (de biais, comme la banquette) créée par les deux tables alignées traverse le tableau.

En haut, il semblerait qu'il s'agisse d'un espace entièrement à la verticale - le mur et les personnages - tandis qu'en bas, tout paraît à l'horizontal - les tables et le sol. Pourtant, plusieurs invraisemblances perturbent la lecture de

cette horizontalité : d'abord, près des chaussures de l'homme, il n'y a pas de délimitation entre le sol et la banquette, mais une zone grisâtre un peu floue. De plus, rien ne semble être vraiment posé : d'abord les personnages sont assis, mais aussi, comme dans les deux images de Manet, aucun pied de table n'est visible. Or, plutôt que d'être coupées par le cadre, ici les tables n'ont tout simplement pas de pieds, elles sont en suspension. Dans cet espace qui semblait a priori tout horizontal, tous les éléments qui auraient pu indiquer une horizontalité sont absents. Le basculement vers la verticalité est encore renforcé par un détail à gauche : sur un journal posé sur l'une des tables, est apposée la signature du peintre. L'écriture ramène le plan de la toile, vertical, niant l'horizontalité du plan de la table.

Un contrepoint entre un arrière-plan vertical et un premier plan à l'horizontalité contrariée se rencontre plusieurs fois aussi chez Gauguin : dans *Café de nuit, Arles* (1888) où un portrait de Mme Ginoux se trouve derrière une table en amorce vue en forte plongée, mais aussi dans *Nature morte à l'estampe japonaise* (1889) ou dans *Nature morte avec pivoines de Chine et mandoline* (1885), où une image se trouve derrière une table. Au tout premier plan de ce dernier tableau des feuilles sont disposées comme dans une sorte de frise décorative, ce qui contribue à ramener la table comme un plan quasiment vertical. Cette structure en contrepoint sert à nouveau à lier ce qui est disposé sur la table et la frise du fond dans *Les Bananes* (1891). Les bords de la table ne sont pas visibles et la nappe blanche contraste avec le fond presque noir, rehaussé d'une frise de fruits qui parcourt tout le mur. La table en amorce, tout en largeur, fait écho à cette frise. Des personnages posent derrière. La façon dont ils se présentent insiste sur la pose : ils montrent trois points de vue (profil, face et trois quarts) en se détachant d'un fond sombre. Le lien entre les personnages et la table n'est pas narratif : les personnages ne mangent pas, ils ne regardent même pas le régime de bananes, la bassine d'eau, la gourde ou le couteau posés, et puis la table coupe les personnages au niveau de la poitrine, comme si elle était trop haute pour eux. Même s'il s'agit d'enfants, c'est comme s'ils ne pouvaient pas vraiment être attablés, comme s'ils appartenaient à un autre espace¹¹. Se relevant, la table ne crée pas une profondeur à l'horizontale, mais, au contraire, elle ramène de la frontalité. La table (ou le bar) en amorce ne rejoint pas tout à fait la verticalité du support, elle n'a pas non plus le même type de verticalité que les personnages ou les images du fond. Elle génère un nouveau type de spatialité qui suppose un balancement incessant entre les deux orientations. La table ne nie pas le plan de l'image, elle ne s'y conforme pas non plus, mais travaille, entre les deux, à la création d'un espace pictural fait de surfaces affirmées.

La spatialité de ces œuvres est alors en décalage avec les attitudes des personnages : ce qui manifeste du désordre ne se trouve pas dans le ou les personnages, souvent agencés comme des portraits traditionnels dont l'amorce constitue le surcadrage. Le tumulte est celui de l'espace sans horizontalité,

dont la table est le point d'orgue, en amorce et quasiment univoquement en plongée. L'instabilité spatiale est alors paradoxale dans ces peintures impressionnistes car elle contraste avec les personnages mélancoliques ou impassibles. Or, les pratiques de table peuvent aussi donner lieu à des désordre dans les attitudes des personnages eux-même, comme c'est le cas dans les fêtes, dans la glotonnerie, dans l'ivresse.

2- des fous à table

Tandis que la table peut être le lieu de l'ordre hiérarchique (d'ailleurs marqué par la verticalité¹²) et d'une certaine sacralité comme dans les repas pris par le Christ, elle est aussi paradoxalement celui du désordre. Les scènes de genre sont particulièrement exemplaires de ces excès qui se traduisent non seulement dans les postures des personnages ivres, mais aussi dans l'organisation (ou la désorganisation) de l'espace. L'horizontalité perturbée est en effet spécifique des représentations de l'ivresse, notamment dans les « scènes de genre » du XVII^e siècle¹³. Steen s'illustre comme paradigme avec ses nombreuses scènes de boisson. Dans *La Famille de l'artiste* (1665), l'alcool est servi en plein centre du tableau. Le plan de la table n'est pas droit et sa courbure est renforcée par la nappe à motifs qui n'en recouvre que la moitié : à gauche on perçoit bien les angles, à droite le lourd tissu la rend informe. En plus de ne pas être rectiligne, la table envahit l'espace car des éléments sont éparpillés dans l'espace : certains sont au sol, d'autres sur le rebord de la fenêtre, d'autres encore en l'air : un verre est tenu au niveau des têtes et un pichet est soulevé, tout en haut de l'image. Il en va de même dans le traitement des personnages : la jeune femme de gauche est avachie de travers sur un fauteuil. Elle est plus bas que la vieille femme de droite, seul autre personnage à avoir la chaise et les pieds visibles. Un pied, appartenant à la jeune fille, est en hauteur sur un marche-pied ; et un autre, celui de la vieille femme, est au sol. L'ensemble crée une image qui s'étale dans la verticalité de l'image, alors même que tous les personnages se situent autour de la table, dans un espace a priori plutôt horizontal. Des pieds échelonnés se rencontrent dans d'autres images du peintre, comme, de façon très explicite, dans *Repas de famille* (1668) où un homme se tient sur une échelle, tandis que l'un des pieds de la femme au premier plan ne repose pas dans son sabot, mais se soulève ; deux seuls autres pieds sont visibles, ceux d'un personnage féminin assis, l'un par terre et l'autre sur un repose-pieds. En harmonie avec ce chaos dans lequel les personnages gesticulent et prennent des attitudes grivoises, comme celle de l'homme qui touche la poitrine de la femme allaitante, la table ici encore ne semble pas tout à fait plane. Les scènes de Steen sont explicitement excessives et la table peut ainsi carrément se renverser, comme dans *Bagarre entre joueurs de cartes dans une auberge* (1664)¹⁴.

Les représentations de personnages attablés en Hollande au XVII^e sont elles-mêmes héritières des premières scènes de genre du XVI^e siècle flamand,

chez Bosch ou Bruegel notamment. Au premier plan de la *Noce paysane* (1569) de Bruegel, une porte sert de plateau, jouant un déplacement de la verticalité à l'horizontalité. De la table, pourtant gigantesque, quasiment rien n'est visible car elle est masquée par les personnages et le repas. Le plus visible, le plus nettement valorisé, ce sont les pieds, ceux des tabourets et des bancs, autant que ceux des personnages. Un important espace est d'ailleurs ménagé, devant, pour permettre de bien les voir et au premier plan, l'un des deux personnages portant le plateau, vêtu de rouge, en a même trois – plausiblement dû à un déplacement du pied au cours de la réalisation, le premier n'a cependant pas été effacé. La danse dans d'autres scènes festives villageoises¹⁵ place aussi les pieds au centre de l'image, où leur déstabilisation témoigne de la gaîté et de l'agitation. Dans *La Danse de paysans* (1568) le premier plan est ainsi tout occupé par des pieds : ceux des personnages de droite qui sautillent vers les danseurs qui eux-aussi ont les pieds en l'air, et celui du personnage assis à gauche dont la jambe est tendue comme s'il s'agissait de bien exposer son pied. La plongée récurrente dans les œuvres de Bruegel, en plus de répartir les personnages souvent nombreux dans la profondeur, a pour effet de décoller les pieds des personnages d'un sol qui semble relevé à la verticale.

Mais un nouvel aspect de la folie est encore apporté par les représentations de la fête chez Bruegel ou chez Bosch. En effet, concomitamment à la fête, souvent populaire, la folie se lie à la fête comme dans la *Fête des fous*, dans les représentations d'épidémie de chorée dansante¹⁶, ou encore dans *Le combat de Carnaval et de Carême* du même Bruegel¹⁷.

On retrouve alors la folie non plus dans le désordre de l'espace, ni même dans la perte des conventions que génère l'ivresse, mais bien dans le personnage du fou. Le fou au Moyen-Age « sert encore d'exutoire à la société, lui permettant de s'émanciper et se « renverser » brièvement pour mieux se contrôler, à travers carnivals, charivaris et fêtes des fous »¹⁸. Une caractéristique aussi récurrente qu'étonnante est la présence de tables dans les deux types de sujet - pensez à l'immense table de *La Mélancolie* (1532) de Cranach. De la fête populaire à la folie, la table semble un accessoire essentiel, notamment utile pour sa capacité à représenter le désordre. D'autres raisons expliquent aussi ce lien entre fête et folie par la table : certains aliments sont associés à la folie¹⁹, mais surtout la folie et le vice (gourmandise et ivresse) sont apparentés. Si elle peut se définir par deux pôles que seraient d'un côté la folie-maladie, et de l'autre, la déraison au sens moral et religieux, la folie est toujours liée au péché ou à la possession.

La présence de tables dans l'œuvre de Bosch témoigne de cet attachement de la folie au péché. *La Nef des fous* (1505-1516) de Bosch réunit dix personnages dans une barque. Le groupe principal se compose d'un moine et d'une religieuse jouant du luth, assis face à face des deux côtés d'une grande table rectangulaire qui dépasse de l'embarcation. Les deux personnages, la

bouche grande ouverte, tentent de mordre une crêpe pendue au milieu de la nef. Le couple de deux religieux accompagne souvent les tables de Bosch, comme on peut le voir dans *L'Extraction de la pierre de folie* (1485) où le médecin-charlatan porte un entonnoir à l'envers sur la tête en guise de chapeau et pratique la lithotomie, c'est-à-dire l'extraction de la folie qui prendrait la forme d'une pierre (Bosch a ici remplacé la pierre par un bulbe). Si les représentations de lithotomie sont courantes²⁰, Bosch y ajoute une table, entourée des deux personnages récurrents que sont la none et le moine. Ces deux personnages sont encore présents dans les tables des Tentations de saint Antoine, un thème iconographique plusieurs fois représenté par Bosch et qui montre le saint en proie à des hallucinations où l'esprit s'égaré²¹.

Le couple attablé est récurrent dans l'iconographie de la folie boschienne, car la folie est attachée au vice²² : la gourmandise et la luxure se côtoient autour de la table. Les deux péchés se retrouvent aussi dans un personnage du panneau de droite, *L'Enfer*, du *Jardin des délices* (1490-1500)²³. Le ventre de ce personnage, dit « l'homme-arbre », est troué et laisse percevoir une table où mangent des personnages. Sur la tête de l'homme-arbre est posée une cruche, symbole du sexe féminin. Une autre table, dans le même panneau, est complètement renversée, au premier plan, et sert de table de jeu (des cartes sont au sol et un plateau de jeu est maintenu juste derrière).

L'image de Bosch « pourrait résulter du fait que les péchés sont personnifiés par des fous, dans la continuité du péché majeur symbolisé par l'insipiens du Psaume 52 »²⁴. Au Moyen-Âge, la folie n'a pas en effet une iconographie propre. Angelika Gross²⁵ décrit la mise en place de cette iconographie en soulignant que l'une des premières apparitions de la folie, comme un nouveau vice opposé à la sagesse, se trouve sur le Portail de Notre Dame de Paris. Les psautiers français montrent une caractérisation progressive de la folie : « au cours du XV^e siècle, le détachement encore plus marqué entre texte et image transforme l'insipiens de plus en plus en fou en bouffon »²⁶, avec vêtements rayés ; il devient un personnage dont les caractéristiques se détachent peu à peu du texte biblique. L'insipiens se décrit particulièrement bien dans l'oubli des vœux dont Bosch fait un leitmotiv dans la figure du couple de religieux attablés. La folie propre au moine et à la none, en plus de céder aux péchés de gourmandise et de luxure, est de dévoyer les vœux qui devaient en faire des personnages exemplaires.

Une autre caractéristique de la table de Bosch est sa circularité²⁷. Les tables rondes sont si courantes dans l'œuvre du peintre que celle de La Nef des fous, rectangulaire, fait exception. La circularité pourrait même être un moyen de signifier la folie – et le vice – car on y tourne en rond, sans organisation hiérarchique ; errements présents aussi dans la nef des fous qui semble ne se diriger ni vers la gauche ni vers la droite.

Dans le panneau central de la version de Lisbonne des *Tentations de saint Antoine* (1500-1505), la table a une place tout à fait singulière : au centre du

triptyque, un petit édifice qui s'avère être une chapelle est en ruine, qui plus est monté sur des tréteaux en bois qui le rendent encore plus instable. Comme le rappelle Jacques Darriulat²⁸, cet édicule est le seul élément en perspective et se trouve au point central du tableau. Dans cette ruine, un autel surmonté d'un Crucifix est indiqué par le Christ lui-même, à gauche. Saint Antoine, en prière, détourne pourtant la tête de cette scène et semble avoir le regard attiré vers la droite, par un personnage carnavalesque constitué d'une tête sur deux jambes, et autour duquel se dessinent des scènes d'horreur.

La ruine centrale est entourée de deux tables (circulaires), l'une devant, l'autre un peu plus loin dans la profondeur, à gauche, protégée par une tente. L'importance de ces tables se note de plus dans le fait que l'autel au centre est un repeint : sur les radiographies un homme et une femme sont attablés à une table ronde. La table centrale ne disparaît donc pas dans le repeint, mais se transforme pour se rejouer devant et derrière l'élément central, en perspective et indiqué par le Christ, qu'est l'autel (dont on peut noter bien entendu le parallèle formel avec la table). L'autel qui devrait être le centre du regard est entouré de deux tables, figures de la folie-péché.

Tandis que le personnage attablé est stable et paisible, la table impressionniste bascule et se manifeste comme une déraison de l'espace ; elle est héritière de cette paradoxale ambivalence qui la fait à la fois lieu du raisonnable et de l'organisation et lieu du désordre et de la folie. Son traitement spatial où l'horizontalité est contrariée s'apparente aux scènes de genre hollandaises où l'espace est aussi ivre que les personnages. La folie serait alors présente dans sa comparaison avec les effets de l'ivresse. Mais, in fine, c'est encore une autre forme de folie qui est convoquée puisque, dans la Renaissance flamande, lieu des premières scènes de genre, l'iconographie du fou est directement liée à la table. Se met en place un début d'iconographie qui se maintient, comme une trace, dans les représentations dérangées des tables impressionnistes, où l'horizontalité perturbée permet de créer une nouvelle spatialité qui exalte la surface, l'une des plus riches données modernistes. Dans la sombre représentation d'un buveur seul et mélancolique dans un bar ou dans celle d'une serveuse à l'air absent, point bien un désordre qui est autant la caractéristique d'un nouvel espace pictural que la trace d'une folie.



Notes

¹ Pensons aussi à la photographie telle que l'utilisa Charcot (DIDI-HUBERMAN, 1982).

² C'est ainsi dans sa relation à la raison que Foucault définit la folie et révèle ses différents aspects (FOUCAULT, 2015 [1975]).

³ ARASSE, 2008, p.13.

⁴ HUYSMANS, 1976 [1883], p.270.

⁵ La disposition de la table en amorce est à l'origine de l'importance prise par la table et le repas qui, au premier plan, desservent un arrière plan où se déroule une scène (STERLING, 1959), notamment dans l'œuvre d'Aertsen, générant des tableaux-dans-le-tableau, tel que l'analyse Victor Stoichita (STOICHITA, 2017 [1993]).

⁶ La table en amorce est souvent liée au portrait, rejoignant le portrait à la flamande où le personnage apparaît dans une niche. Une table redouble par exemple le cadre dans un portrait anonyme, probablement français, intitulé *L'Homme au verre de vin* (vers 1460). La disposition de la nappe renforce l'effet produit par l'amorce car le bord n'est pas droit mais décrit un arc de cercle : la table, dont les pieds ne sont pas visibles, ne semble pas perçue frontalement comme l'est l'homme, mais en légère plongée. Sur la table se trouvent un couteau et un morceau de pain, tandis qu'un verre maintenu par la main de l'homme se détache de ce plan et laisse un reflet sur la nappe. La présence d'une table au premier plan accompagnée d'un verre de vin le tout ouvrant sur un portrait est de plus en plus courant au XVI^e siècle, comme le note Martine Vasselin : « C'est également autour des années 1530 que l'on voit apparaître les premières représentations de verres de vin dans des portraits individuels » (VASSELIN, 1999, p.247-248).

⁷ L'amorce est un dispositif plusieurs fois travaillé par Manet dans les scènes de bar ; il se sert aussi de l'amorce pour générer un effet de décentrement. Des personnages se trouvent juste derrière un plan de table sans pieds ou de comptoir dans *Au Café-concert* (1878) par exemple ou encore plus nettement dans *Au Café* (1878), où

le bar est beaucoup plus franchement de biais. C'est comme si l'image présentait un mauvais point de vue, comme si elle n'était pas tout à fait face à elle-même. La table en amorce est utilisée pour que son effet d'entrée soit empêché, comme si l'image n'était pas faite pour être vue.

⁸ *Le Déjeuner sous la lampe* (1898) de Bonnard, dans *L'Absinthe* (1975-6) de Degas, dans *Le Petit déjeuner* (1886) de Signac, dans *Le Petit déjeuner* (1868) de Monet, ou encore dans *La Petite bonne de campagne* (1882) de Pissaro en sont quelques exemples.

⁹ Selon la théorie développée par Horst Bredekamp, qui applique le schéma linguistique à l'image, place cette dernière non pas au niveau du propos, mais à celui du locuteur. Sur des images, sculptures ou objets, antiques ou médiévaux, sont notés « ...m'a peinte » « ... m'a fait », etc. Cette pratique est effective jusqu'aux portraits de van Eyck. Ainsi, « à l'inverse de l'acte de langage, la problématique de l'acte d'image consiste à déterminer la puissance dont est capable l'image, ce pouvoir qui lui permet, dans la contemplation ou l'effleurement, de passer de la latence à l'influence visible sur la sensation, la pensée et l'action » (BREDEKAMP, 2015 [2007], p.44).

¹⁰ Ce que note Anne Norcross dans sa thèse de master, qui analyse le regard masculin du spectateur convié dans les œuvres de l'intimité impressionnistes. « The light comes from the left bank of windows and floods the room with warmth. The table is set for the artist as well, in that the empty chair is pushed askew from the table inviting him and the viewer to become a fifth person in the room, although the table and chair at the left separates the viewer from the family » (NORCROSS, 1993, p.20). Selon l'auteur, le regard masculin est non seulement celui du spectateur, mais elle réalise de plus, dans cette étude de genre, une analyse comparative entre les scènes domestiques peintes par des peintres hommes et des celles peintes par des peintres femmes.

¹¹ Cela se retrouve encore dans le Portrait de Meyer de Haan (1889), où une table de biais mène au personnage. Béatrice Lovis propose d'attribuer une valeur symbolique à la nature morte : « tant par l'emploi d'une forme décorative et d'une couleur arbitraire que par l'idée qui s'en dégage, la nature morte est une «abstraction» telle que le concevaient alors Gauguin et son entourage, c'est-à-dire une création antinaturaliste » (LOVIS, 2009, p.174). Une table de biais sert aussi à introduire les personnages dans *L'Intérieur, rue Carcel* (1881) où, vue en plongée, elle est presque vide d'objets.

¹² Une comparaison avec la désignation hiérarchique du haut serait d'ailleurs à investir puisque dans les repas sacrés comme dans les repas royaux c'est la verticalité qui est garante de la hiérarchie : en haut est la place réservée au chef. Les repas sacrés médiévaux en donnent de bons exemples : « Dans la culture épulaire du XIII^e siècle, l'espace de la commensalité est d'abord un espace construit dans la verticalité. Les plans de table sont structurés par l'opposition d'un « haut bout » et d'un « bas bout » de la table. Les circulations entre le « haut doit » et à la porte se font, dans les textes arthuriens, « contremont » ou « contreval », ou, pour le pédagogue Daniel de Beccles, in ascensum et in descensum » (BENRUBI, 2013, p.98). Les repas officiels du XVII^e siècle en France en donnent un autre exemple : « Dans Le Festin des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit à Fontainebleau en 1633, on peut voir à l'arrière plan une cheminée surmontée d'un dais. Sous ce dais est installée une table. A cette table, assis sur l'un des grands côtés, se trouve le roi entouré de ses gentilshommes servants (panetier, échanton, écuyer-tranchant). La table du roi se trouve sur une estrade à laquelle on accède par une élévation de deux marches. A un niveau inférieur et relativement éloigné de la table du roi, deux tables sont installées, face à face [] « La table du haut-bout, élevée d'une marche ou deux, étoit pour le Roi seul » » (KIRKORIAN, 2011, p.89).

¹³ « Au milieu du XVII^e siècle, la peinture hollandaise devient plus paisible et plus noble, et cette tendance s'est manifestée aussi dans les scènes d'ivresse. *La Riboteuse hollandaise* de Gabriel Metsu du Louvre, calmement assise à une table, témoigne de cette nouvelle orientation, empreinte d'une grande sérénité et d'une délicate retenue. Si le vin et le tabac sont toujours symboles de mauvaise vie, nous sommes maintenant loin des intérieurs agités d'un Brouwer ou du jeune Van Ostade. » (MANDRELLA, 2011, p.32).

¹⁴ La rixe populaire n'est pas propre à Steen et chaque fois la table renversée, bien visible, parfois même cassée (Abraham Bosse, *L'Avtône*, entre 1636 et 1648), est un témoin de l'agitation, comme dans une *Partie de cartes* (vers 1640) de Pieter de Bloot où une table est renversée par l'empoignade de deux personnages, ou dans *Scène de taverne avec des joueurs de cartes se disputant* (s.d.) d'Adriaen Brouwer. Évidemment, le XIX^e siècle ne représente pas uniquement des personnages esseulés ; lorsque Renoir invente une représentation festive en extérieur, avec *Le Déjeuner des canotiers* (1880), il réinvestit l'organisation tumultueuse d'une multitude d'actions et de personnages attablés dans un espace confus. Certains personnages sont debout, d'autres assis, un personnage se tient à l'envers sur une chaise. Les éléments sont si nombreux et si densément rassemblés dans un cadrage resserré qu'ils dissimulent le sol.

¹⁵ La fête villageoise, avec présence de tables, devient courante après Bruegel : David Vinckboons, par exemple, peint une *Fête de paysans*, Cornelis Dusart reprend aussi ce type de sujet.

¹⁶ Gravure des *pèlerins de la Saint Jean qui dansaient à Meulenbeckn*, d'après un dessin de Bruegel.

¹⁷ Voir sur l'importance de la folie chez Bruegel et Bosch l'article de Roger Hendrik Marijnissen (MARIJNISSEN, 1976). Notons aussi, dans les représentations de la folie, les dessins satiriques d'Hans Holbein le Jeune, de Lucas Cranach, de Pieter Bruegel l'Ancien ou de Quentin Metsys. Holbein a aussi illustré L'Éloge de la folie d'Érasme.

¹⁸ GILLY-ARGOUD, 2012.

¹⁹ Ainsi, par exemple, deux « éléments, qui relèvent de l'alimentation, se trouvent associés à la folie : le fromage et les pois chiches » (MÉNARD, 1977, p.441).

²⁰ BRABANT, 1976.

²¹ La thématique se lie à la folie jusqu'au XIX^e dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert.

²² Le lien du tableau de Bosch à l'œuvre de Brant (*La Nef des fous*, fin XV^e siècle) le garantit : même si l'auteur y défend des thèses philosophiques (notamment que tout homme est fou), *La Nef des fous* de Brant est une liste de vices, établie de manière assez classique, en opposition aux vertus.

²³ Il existe aussi un dessin intitulé *L'homme arbre* (1500-1510).

²⁴ BÉNÉVENT, 2012.

²⁵ GROSS, 1993.

²⁶ GROSS, 1993, p.83. D'abord celui qui s'oppose à Dieu, il devient ensuite celui qui ne sait pas et s'oppose simplement à la Sapiens. Puis les caractéristiques s'enrichissent pour faire de l'insipiens un homme simple (paysan, domestique, berger), souvent opposé au Clerc, jusqu'à même devenir la figure du faux clerc démasqué (et condamné de fait à être tondu et à porter un vêtement rayé).

²⁷ Voir la table de La Gourmandise des Sept Péchés capitaux. Caractéristique reprise parfois par Bruegel (dans de nombreux tableaux, comme Le Triomphe de la mort, 1562-1563, ou Le Combat de Carnaval et de Carême, 1559) puis Patinir (Les Tentations de saint Antoine, 1520-1524, à l'arrière-plan duquel vogue

une barque où est embarqué un couple attablé). Bien sûr la table circulaire n'est pas une invention picturale puisque son usage réel et sa construction débute dès lors que les tables deviennent fixes, à partir du XV^e siècle, même si elle est moins courante, car, n'ayant qu'un pied central, plus difficile à réaliser et nécessairement plus petite que la table rectangulaire. (DERVIEU, 1922, p.387-414. Voir aussi p.394 et 395).

²⁸ DARRIULAT, 2006.

Bibliographie

ARASSE Daniel (2008), *Le Sujet dans la tableau. Essai d'icônographie analytique*, Paris, Flammarion

BÉNÉVENT Christine (2012), « Folie et société(s) au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance », *Babel* [En ligne], 25 | 2012, consulté le 23 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/babel/2013> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.2013>

BENRUBI David-Jonathan (2013), « La Cène et autres festin : brèves remarques sur l'icônographie des repas sacrés et profanes », in dir Christian HECK et Turnhout BREPOLS, *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions, actes du colloque du RILMA*, Institut universitaire de France, Paris, INHA, Turnhout, Brepols

BIBOT Nathalie (1984), « Les Sept péchés capitaux de Jérôme Bosch. Étude iconographique. Un état de la question », in *Revue des Archéologues et des Historiens d'Art de Louvain Louvain*, n°17, p.302-303

BRABANT Hyacinthe (1976), « Les Traitements burlesques de la folie aux XVI et XVIIe siècles », in *Folie et déraison à la Renaissance*, Université de Bruxelles

BREDEKAMP Horst (2015 [2007]), *Théorie de l'acte d'image*, Paris, Éditions de la Découverte

DARRIULAT Jacques (2006), *L'écriture des grotesques*, Conférence pour le Collège International de Philosophie du jeudi 12 janvier 2006, mise en ligne sur <http://www.jdarriulat.net/Essais/Grotesques.html>.

DERVIEU Claude (1922), « Le Mobilier civil au moyen âge, la table et le couvert du repas », in *Bulletin Monumental*, tome 81, p387-414; doi: <https://doi.org/10.3406/bulmo.1922.11879>

DEKKER Rudolf (2001), « Cultures de l'humour à l'époque de la République : la vie de bohème à la Jan Steen et l'univers des juristes selon Van Overbeke (2e partie) », *Dix-septième siècle*, (n° 213). DOI : 10.3917/dss.014.0641. URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2001-4-page-641.htm>

DIDI-HUBERMAN Georges (1982), *Invention de l'hystérie*. Charcot et l'icônographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Macula

FOUCAULT Michel (2015 [1975]), *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard

GILLY-ARGOUD Marianne (2012), « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIV^e-XV^e siècles) », *Babel* [En ligne], n°25, consulté le 23 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/babel/1986> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/babel.1986>.

GROSS Angelika (1993), « L'Idée de la folie en texte et en image : Sébastian Brandt et l'insipiens », in *Médiévales*, n°25, La voix et l'écriture, p. 71-91

HUYSMANS Karl-Joris 1976 [1883]), *L'Art moderne/Certains*, Paris, éditions 10/18

KIRKORIAN Sandrine (2011), *Les Rois à table. Iconographie, gastronomie et pratiques des repas officiels de Louis XIII à Louis XVI*, Aix-en-Provence, PUP

LOVIS Béatrice (2009), « Les Natures mortes de Paul Gauguin: une production picturale méconnue », in *Artibus et Historiae*, Vol. 30, No. 59, Cracovie, éd IRSA

MANDRELLA David (2011) « Les Représentations de l'ivresse dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle », *Food and History*, 9(1), 25-38, doi:10.1484/j.food.1.102292

MARIJNISSEN Roger Hendrik (1976), « Bosch and Bruegel on human folly », in *Folie et déraison à la Renaissance*, Université de Bruxelles

MÉNARD Philippe (1977), « Les Fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XIIe et au XIIIe siècle », in: Romania, tome 98 n°392

NORCROSS Anne, 1993, Inside impressionism : a glimps of private life, History of Art Department, Michigan state University

STERLING Charles (1959), *La Nature morte*, Paris, Éditions Pierre Tisé

Sources iconographiques

ANONYME, *L'Homme au verre de vin*, vers 1460, huile sur toile, 63X43cm, Musée du Louvre, Paris

BLOOT (de) Pieter, *Partie de cartes*, vers 1640, huile sur toile, Musée des Offices, Florence

BONNARD Pierre, *Le Déjeuner sous la lampe*, 1898, huile sur toile, 24X30, Musée d'Orsay, Paris

BOSCH Jérôme, *L'Extraction de la pierre de folie*, 1485, huile sur bois, 48cmX35cm, Musée du Prado, Madrid

BOSCH Jérôme, *La Nef des fous*, détail du triptyque du *Chemin de la vie*, 1505-1516, huile sur bois, 58,1X32,8cm, Musée du Louvre, Paris

BOSCH Jérôme, Triptyque des *Tentations de saint Antoine*, 1500-1505, huile sur bois, panneau central : 131,5X111,9cm, panneaux latéraux : 131,5X53cm, Museo Nacional de Arte Antiga, Lisbonne

BOSCH Jérôme, *Les Tentations de saint Antoine* (fragments), 1505-1510, huile sur bois, 38,6X25,1cm, Nelson-Atkins Museum of Art, New-York

BOSSE Abraham, *L'Avtône ou L'Automne*, entre 1636 et 1648, eau-forte, 26X32,8cm, Musée des Beaux-Arts, Tour

BROUWER Adriaen, *Scène de taverne avec des joueurs de cartes se disputant*, s.d., huile sur toile, Alte Pinakothek, Munich

BRUEGEL Pieter, *Noce paysanne*, 1569, huile sur bois, 114X164 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

STOICHITA Victor (2017 [1993]), *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Genève, Droz

VASSELIN Martine (1999), « Des fastes de Bacchus aux beuveries flamandes: l'iconographie du vin de la fin du XV^e siècle à la fin du XVII^e siècle », in Nouvelle Revue du XVI^e Siècle, Vol. 17, No. 2, Genève, Droz

BRUEGEL Pieter, *La Danse de paysans*, 1568, huile sur bois, 119,4X157,5cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne

CAILLEBOTTE Gustave, *Le Déjeuner*, 1876, huile sur toile, 97,5X61,8 cm, collection particulière

CARANCH Lucas, *La Mélancolie*, 1532, huile sur bois, 76,5X56cm, Musée Unterlinden, Colmar

DEGAS Edgar, *Dans un café*, dit aussi *L'Absinthe*, huile sur toile, 92x68cm, Musée d'Orsay, Paris

DEGAS, *L'Absinthe*, 1975-1976, huile sur toile, 92X68,5 cm, Musée d'Orsay, Paris

GAUGUIN Paul, *Nature morte avec pivoines de Chine et mandoline*, 1885, huile sur toile, 61X51cm, Musée d'Orsay, Paris

GAUGUIN Paul, *L'Intérieur, rue Carcel*, 1881, huile sur toile, 130X162 cm, Nasjonalgalleriet, Oslo

GAUGUIN Paul, *Café de nuit, Arles*, 1888, huile sur toile, 73X92cm, Musée Pouchkine, Moscou

GAUGUIN Paul, *Les Bananes*, 1891, huile sur papier marouflé sur toile, 73X92 cm, Musée d'Orsay, Paris

GAUGUIN Paul, *Nature morte à l'estampe japonaise*, 1889, huile sur toile, 73X92cm, Musée d'Art moderne et d'art contemporain, Téhéran

GAUGUIN Paul, *Portrait de Meyer de Haan*, 1889, huile sur bois, 79,6 X51,7 cm, Museum of Modern Art, New-York

MANET Édouard, *Au Café-concert*, 1878, huile sur toile, 47,5X39cm, Walkers Art Gallery, Baltimore

MANET Édouard, *Au Café*, 1878, huile sur toile, 78X84cm, Collection Oskar Reihardt, Winterthour

MANET Edouard, *La Prune*, 1877, huile sur toile, 73,6X50,2 cm, National Gallery of Art, Washington

MANET Édouard, *La Serveuse de bocks*, 1879, huile sur toile, 77X64cm, Musée d'Orsay, Paris

MANET Édouard, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-2, huile sur toile, 96X130cm, Courtauld Institute, Londres

MONET Claude, *Le Petit déjeuner*, 1868, huile sur toile, Städelsches Kunstinstitut, Francfort

MONET Claude, *Le Déjeuner*, 1868, huile sur toile, 231,5X151,5cm, musée Städel, Franckfort

PISSARO Camille, *La Petite bonne de campagne*, 1882, huile sur toile,

RENOIR Auguste, *Le Déjeuner des canotiers*, 1880, huile sur toile, 129,9X172,7cm, The Phillips Collection, Washington

SIGNAC Paul, *Le Petit déjeuner*, 1886, huile sur toile, Musée Kröller-Müller, Otterlo

STEEN Jan, *Bagarre entre joueurs de cartes dans une auberge*, 1664, huile sur toile, 80X67 cm, Alte Pinakothek, Munich

STEEN Jan, *La Famille de l'artiste*, 1665, huile sur toile, 134X163 cm, Mauritshuis, La Haye

STEEN Jan, *La Joyeuse famille*, huile sur toile, 110,5x141 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

STEEN Jan, *Le Repas de famille*, 1668, huile sur toile, 82X68 cm, musée du Louvre, Paris

Estética do Grotresco: Interrogações à Razão Moderna

João Gabriel Neves de Sousa

Psicanalista, Doutorando do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil, Adjunto da Maiêutica Florianópolis Instituição Psicanalítica, Membro do Laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP/UFSC) <https://lapcip.paginas.ufsc.br/>
jgnevess@gmail.com

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Psicanalista, Professora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil, Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Coordenadora do Laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP/UFSC) <https://lapcip.paginas.ufsc.br/>
ana.marsillac@ufsc.br

Resumo

Este artigo, fruto de uma pesquisa acadêmica pautada no método da psicanálise, analisa a estética do grotresco e suas interações com a lógica dominante na modernidade, que se pauta na centralidade da razão. Apresenta-se essa dominância racional como um aspecto de um projeto filosófico, estético e político, que estabeleceu uma concepção específica sobre a figura humana na modernidade. Analisa algumas expressões exemplares da estética grotresca, desviantes da lógica das academias de arte, como formas de invocar expressões de uma humanidade mergulhada na desrazão e na loucura, questionando esse lugar exaltado e absoluto do indivíduo racional. A psicanálise auxilia-nos nessas reflexões, para além do método, por ocupar-se de uma estética negativa, que interroga o estranho nas imagens e seu potencial de questionar as certezas subjetivas.

Palavras chave

Grotresco; Modernidade; Psicanálise; Razão e Loucura.

Abstract

This article, the result of academic research based on the psychoanalysis method, analyzes the aesthetics of the grotesque and its interactions with a dominant logic in modernity, which is based on the centrality of reason. It presents this centrality as an aspect of a philosophical, aesthetic and political project, which established a specific conception of the human figure in modern times. Some exemplary expressions of grotesque aesthetics are presented, deviating from the logic of art academies, as ways of invoking expressions of a humanity drowned in unreason and madness, questioning this exalted and absolute status of the rational individual. Psychoanalysis assists us in these reflections, in addition to the method, as it deals with a negative aesthetic, which interrogates the unsettling in images and their potential to question subjective certainties.

Keywords

Grotesque; Modernity; Psychoanalysis; Reason and Madness.

Introdução

A temática deste artigo envolve a ramificação de uma pesquisa mais ampla que abordou as interações entre a estética do grotesco e a psicanálise, na passagem entre os séculos XIX e XX. Na presente proposta, intencionamos refletir que a estética grotesca ocupou-se de questionar lugares estabelecidos da razão e da loucura, na medida em que abarcou em suas expressões a imagem de uma figura humana divergente do indivíduo racional constituído nos moldes iluministas.

O grotesco é uma categoria estética marcada por suas expressões disformes, desarmonicas, monstruosas, loucas ou ridículas, abordando temas constantemente considerados como “baixos” no laço social (SODRÉ, PAIVA, 2002; KAYSER, 2013). Sua estética contrapõe-se às categorias tradicionais do belo e do sublime, constituindo-se como uma estética de rebaixamento que essas categorias costumam enaltecer.

As expressões grotescas sempre estiveram presentes no campo da arte, porém, nem sempre ocuparam um lugar de prestígio no campo da “alta arte”, sendo, por vezes, excluídas como expressões possíveis de pertencimento nesse campo. Isso ocorre especialmente em um determinado período da modernidade, em que a regulação da arte pelas instituições acadêmicas de ensino delimita um campo específico sobre o que pode ou não ser ensinado, reconhecido e comercializado como arte.

Inserido nas temáticas e estéticas validadas pelas academias de arte, encontramos um projeto estético aliado a uma visão dominante presente na modernidade, que atuou como uma forma de organização subjetiva e social. Essa visão promove a exaltação da figura humana através dos ideais da razão, do controle e da autonomia. Essa figura idealizada aparece nos moldes iluministas na forma de “indivíduo”.

O indivíduo é o ser de pura consciência, sua desrazão é excluída de si como campo inerente e colocada como pertencente somente aos poucos sujeitos que desviariam dessa essência racional, a esses então seria atribuído o lugar da loucura. As demarcações desses espaços da razão e desrazão contribuíram para a manutenção da figura do indivíduo e esse não deixa de permanecer de alguma maneira vinculado ao ideal social neoliberal.

Em contraposição à estética acadêmica e aos moldes filosóficos iluministas de conceber o indivíduo, podemos encontrar na estética grotesca imagens de uma humanidade vista por uma outra face. Nessas, a desrazão não está presente como uma característica exclusiva, mas como algo constituinte da figura humana para além de sua consciência, seu “Eu” e sua racionalidade. Procuramos então olhar para essas expressões e como elas respondem a essa posição absoluta atribuída ao indivíduo moderno.

Primeiramente, trabalharemos a questão do olhar e da imagem, pois

nos permitem reconhecer que a própria forma de conceber a relação entre sujeito e arte já implica em diferentes posições subjetivas. Em um segundo momento, trataremos do ideal da razão na modernidade, reconhecendo os aspectos filosóficos e estéticos que sustentaram essa visão. Na terceira parte, serão discutidas questões da loucura e da desrazão e a presença dessas na estética grotesca. Nessa discussão, buscamos justamente analisar essas expressões como formas que interrogam o ideal hegemônico da modernidade.

Sujeito, imagem e olhar

É possível olhar para as imagens como algo além de expressões isoladas, considerando que existe nelas um caráter constitutivo da subjetividade. O conceito psicanalítico de: “Imaginário” articula essa possibilidade, pois considera que o sujeito não somente se interessa pelo campo das imagens, mas também que essas deixam suas marcas constitutivas no sujeito do inconsciente. Isso é ainda mais expressivo, considerando que a constituição da instância denominada por Freud como “Eu” passa pelo reconhecimento da imagem da superfície do corpo.

Para a psicanálise, o “Eu” é uma organização formulada pelo sujeito. Trata-se daquilo que ele acredita e afirma ser, justamente por ser uma parcela de sua subjetividade que ele suporta e acessa em um nível consciente. O sujeito procura organizar sua vivência através dessa ficção que ele chama de “Eu”. Em contraposição à sua experiência subjetiva difusa e conflituosa, o sujeito organiza esse “Eu”, tentando dar alguma coerência, harmonia e unidade a essa instância, na medida do possível, excluindo dela aquilo que a coloque em contradição, através de um processo denominado “recalque”.

Lacan (1998/1966) acrescenta, às formulações freudianas sobre o “Eu”, a perspectiva do Imaginário. Ele considera o reconhecimento da imagem especular e a adoção dessa imagem como constituinte do “Eu”. Dessa forma, a imagem do corpo oferece, através de seus contornos e limites definidos, a ideia da existência de uma unidade, assim como a ideia de um limite definido daquilo que estaria como interioridade e exterioridade, que demarcam uma diferenciação entre “Eu” e “outro”.

Essa perspectiva parte das considerações de Freud ao reconhecer que “o Eu é sobretudo corporal, não é apenas uma entidade superficial, mas ele mesmo a projeção de uma superfície” (FREUD, 2011/1923, p.32). Porém, através da formulação lacaniana do Imaginário, é possível discutir os efeitos que o campo das imagens produz sobre o sujeito do inconsciente.

Se, por um lado, o sujeito procura se organizar pela ficção do “Eu”, apoiando-se na imagem unitária do corpo, não tarda para que essa unidade seja interrogada pelas questões do inconsciente. Constantemente, o sujeito vivencia efeitos do conflito que ele recalca, revelando algo para além do “Eu”. Por vezes, o conflito pode emergir do gesto do olhar, quando esse não consegue se manter na simples alienação das formas unitárias.

Partindo dessa discussão, há um terreno para se pensar que as formas pelas quais realizamos leituras das imagens são capazes de oscilar e produzir diferentes efeitos subjetivos. Isso ocorre entre um determinado gesto de olhar para as imagens que afirma as demarcações de unidades pelas quais organizamos ficcionalmente a realidade em um lugar familiar, oscilando para um outro campo de abertura, em que essas unidades são estranhadas pelo olhar e, por sua vez, capazes de fazer também estranhar a própria imagem unitária de sujeito centrada no Eu.

Didi-Huberman, em seu livro: *O que vemos e o que nos olha* (2010), considera que o ato de ver está apto a despertar essa dimensão da cisão que existe no sujeito, considerando que, em tudo que vemos, há também aquilo que nos olha. O pensamento de Didi-Huberman é congruente com a visão de Lacan (1988/1964) que, ao dissertar sobre o objeto artístico: “quadro”, afirma que é o quadro que nos olha: “No campo escópico, tudo se articula entre dois termos que funcionam de maneira antinômica - do lado das coisas há o olhar, quer dizer, as coisas têm a ver comigo, elas me olham, contudo eu as vejo” (LACAN, 1988/1964, p.106).

Assim, os objetos a ver são capazes de inquietar algo do sujeito do inconsciente. Para abordar essa questão, Didi-Huberman cita a experiência de olhar para um túmulo, considerando que esse objeto é capaz de revelar a finitude do humano. O túmulo é portador de um vazio, assim como possui uma capacidade esvaziante em sua relação com o sujeito. Sendo assim, não conseguimos permanecer na posição de vê-lo somente em sua forma, na medida em que esse nos olha: “Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.38).

Sendo assim, por mais que o sujeito tente se manter na percepção ilusória das coisas “tais como são”, ele não tarda em se deparar com algo que o habita para além dessa obviedade da percepção. Esse exemplo também revela o caráter angustiante dessa cisão que se abre no olhar.

Sobre esse aspecto, há algo apaziguador na obviedade do ver, pois consiste na mesma obviedade que sugere o Eu como uma unidade fechada. Didi-Huberman admite em sua teoria um gesto de ver, que ele denomina “tautológico”, como uma tentativa do sujeito de não lidar com a cisão do olhar e se manter nessa obviedade do visual. Perceber as coisas somente como volumes e nada mais, “[...] em fazer da experiência de ver um exercício da tautologia: uma verdade rasa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.39).

É por um exercício tautológico que o sujeito adota ilusoriamente a imagem do espelho. Pois, a imagem de uma unidade demarcada por bordas implica tautologicamente em um indivíduo unitário. Consideramos, assim, que a manutenção desse imaginário, das verdades rasas no ato de ver os objetos, também tem um caráter de manutenção da dimensão do “Eu”. Ali onde o

túmulo nos interroga, emerge o sujeito para além do “Eu”. Ele nos aparece enquanto uma angustiante questão novamente, sobre a qual a resposta tautológica egóica já não nos parece mais suficiente.

Essa exposição compõe a base teórica dessa pesquisa pois nos auxilia a discutir, nos tópicos seguintes, que a forma pela qual as academias de arte limitavam o fazer artístico, já incluíam uma maneira específica de conceber a relação entre o sujeito com a arte. O fazer artístico da imitação submeteu a arte à necessidade de legibilidade, considerando que essa necessitava representar algo tal como visto, ou seja, oferecer alguma obviedade visível para ser apreendida. Fica excluído dessa concepção o olhar que atua para além da visão e, conseqüentemente, o sujeito que se inquieta para além da consciência do suposto indivíduo.

O ideal moderno da razão

O psicanalista Luciano Elia (2010) reconhece que é através do que ele denomina “momento de angústia”, que o sujeito passa a tomar ele próprio como questão do saber. Ele considera que na modernidade o ser humano questionou sobre si mesmo, na medida em que se angustiou diante de sua posição no mundo: “A aparição do sujeito no cenário do pensamento se fez através da angústia e da incerteza em relação ao que se dera até então como um mundo mais ou menos compreensível para o entendimento do homem” (ELIA, 2010, p.13). O autor refere-se na citação à dissolução da centralidade do saber dogmático da religião.

Todavia, o ser humano não abandonou a centralidade da ilusão religiosa sem nenhum recurso. Diante da angústia, a mitologia da racionalidade se constitui como nova crença ordenadora. No período moderno, são constituídas as bases de uma nova forma de conhecimento que se diferencia da forma dogmática religiosa. É possível identificar esses alicerces nas formulações de René Descartes, Galileu Galilei e Francis Bacon (CHAUI, 1996, p.64).

O método científico não somente constituiu uma nova forma de conhecimento, mas também colocou o sujeito em uma nova posição diante do ato de conhecer. Essa posição considera a centralidade do pensamento e da razão como forma de acesso a “verdade”.

Na sustentação dessa forma de conhecimento, a exaltação da racionalidade humana foi um dos ideais recuperados da antiguidade grega, sendo que o abandono gradual dos valores medievais esteve acompanhado de uma ideia de “renascença”. O discurso hegemônico das bases filosóficas dessa passagem pregava uma retomada desses ideais que supostamente estiveram mortificados na Idade Média.

O projeto filosófico de centralidade do pensamento se apresentou também como um projeto estético. A palavra “renascença” aparece pela primeira vez na obra do pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574): *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*. Esse livro é considerado

como a obra de origem da história da arte enquanto campo de estudos. Didi-Huberman (2013) realiza uma análise dessa obra, reconhecendo as implicações do gesto de Vasari para o campo das artes e para a constituição dos ideais da modernidade.

Didi-Huberman considera que a obra exalta a história dos grandes artistas, constituindo uma mitologia para falar de um passado glorioso das artes. Nessa narrativa, Didi-Huberman identifica os três termos que sustentam esse projeto: “as três primeiras palavras mágicas: *rinascita, imitazione, Idea* [renascença, imitação, ideia]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.94).

A palavra “renascença” implicava para Vasari não somente a ideia de um período mortificado que renascia na modernidade, mas também a ideia de um renascer de artistas e de uma verdadeira forma de arte que estariam fadados a uma “segunda morte”, a saber, o esquecimento.

A segunda palavra, “imitação”, refere-se a uma forma de produzir e ler a arte que seria retomada da antiguidade, é retirada justamente da ideia de *mimeses* da filosofia grega. Seria essa a arte “verdadeira” de acordo com a obra vasariana. A imitação implica que arte deve retratar as formas em sua semelhança, tais como são vistas. Porém, essa não se limita às técnicas do fazer da arte, pois também são formas pelas quais se lê e se avalia aquilo que é arte. (RANCIÈRE, 2009)

A imitação pode ser descrita como um regime de visibilidade, pois, através do ideal da semelhança, os trabalhos artísticos podiam ser hierarquizados como imitações boas ou ruins, [...] assim como era possível distinguir no gesto visual os conteúdos representados que também podiam ser categorizados como nobres ou não, como dignos ou indignos de representação. Sendo assim, não é possível pensar esse termo como algo desimplicado de um projeto estético e político: [...] a Semelhança define um certo tipo de *saber* e um certo tipo de *poder* (CHAUI, 1996, p.64).

O fazer da imitação propunha que o trabalho artístico não seria uma atividade somente manual, como o de um produto artesanal, mas era também um fazer do olho do artista que apreendia a realidade. Essa possibilidade envolve a terceira palavra citada por Didi-Huberman como presente na narrativa vasariana. Pois, a arte transformava-se dessa maneira de um trabalho manual para um fazer da “ideia”.

Partindo dessa perspectiva, há uma convergência entre a figura do artista e do ser pensante que desvela a verdade sobre a realidade. Na função de decompor o mundo em cores, linhas, luzes e distâncias simuladas, o artista faria um trabalho de examinar e conhecer tal como buscado nos ideais das ciências matemáticas. Essa posição é exemplar na figura de Leonardo da Vinci como essa personificação de congruência entre o cientista e o artista (ABBAGNANO, 1982, p.8).

Tal imaginário constituído sobre o ser humano o coloca em uma relação específica com a realidade. O mundo não estaria então completamente

desordenado na queda do conhecimento dogmático, pois, diante da angústia, está a crença na possibilidade de conhecer e organizar o mundo. Em tal perspectiva, a natureza consiste em um conjunto de “[...] mecanismos cujos elementos se podem desmontar e depois relacionar sob a forma de leis.” (SANTOS, 1987, p.13)

O projeto estético e filosófico de exaltação da racionalidade culmina no período iluminista, que é marcado por diversos discursos que procuram estabelecer uma sociedade em bases racionais (GUINSBURG, 2001). No iluminismo, é possível perceber de forma mais enfática a configuração tomada pelo sujeito na forma de indivíduo.

A crença na potência da racionalidade acaba por produzir uma figura humana idealizada, faz ver somente a figura do ser pensante. “Enquanto soberanos da natureza, o deus criador e o espírito ordenador se igualam. A imagem e semelhança divinas do homem consistem na soberania sobre a existência, no olhar do senhor, no comando.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.7). Essa visão modifica a interrogação angustiante do sujeito, transformando-a de uma questão aberta para uma unidade fechada, uma figura mítica constituída sobre a forma de um indivíduo (indivisível).

A figura do indivíduo incluiria então um ser de pura consciência, soberano sobre si mesmo, em que o “Eu” seria idêntico ao sujeito. Ele está justamente onde Lacan (LACAN, 2003/1967) reconhece a ausência do sujeito. O indivíduo se faz nesse eu-penso, ele é o ser pensante. Por sua vez, a psicanálise postula que “o inconsciente, onde o ‘eu não sou’ do sujeito tem sua substância, é invocável pelo ‘eu não penso’ como aquele que imagina ser senhor de seu ser, isto é, não ser linguagem” (p.324).

A exaltação dessa figura envolve uma certa ideia de “progresso”, sendo que, o indivíduo pode cada vez mais avançar sobre os campos da natureza em seu ideal de controle absoluto. Esse ideal implica também uma forma de organização social, uma que não deixou de estar acompanhada de uma estética própria.

Implicadas nesse projeto estético, as academias de arte ocuparam no século XVIII um lugar central no campo das artes. Essas academias são produtos do período renascentista, inicialmente com uma proposta de inovação artística, marcado por algum nível de informalidade. Porém, ao longo do tempo, tornaram-se instituições que ditavam normas para arte, em um ideal de homogeneização e tradição desse fazer. “Com o enfraquecimento do espírito Renascentista e sua substituição pelo maneirismo na arte e por todas as tendências sociais que abriram caminho para a Contra-Reforma, as academias perderam aquela característica de informalidade e flexibilidade” (PEVSNER, 2005, p.73).

As academias estabeleceram, então, um papel regulador quase totalitário. Isso não significa dizer que não se produziram obras para além das academias, porém as instituições acadêmicas estavam responsáveis tanto pelo

ensino quanto pela exposição e validação da arte. Sendo assim, aquilo que podia ou não ser chamado de arte, assim como aqueles que poderiam ou não ser chamados de artistas estavam submetidos às normas e às regulações das academias de arte.

O movimento denominado no campo da história da arte como “neoclassicismo” refere-se a uma forma de arte marcada por essa regulação acadêmica. A estética era pautada na imitação que, tal como discutido, tornava possível a hierarquização da arte através de aspectos técnicos e temáticos. Dessa forma, a academia selecionava temas e estilos como possíveis ou impossíveis no campo artístico.

Não distante do projeto filosófico, a seleção realizada pela academia, em seu ensino e validação, envolvia a escolha de temáticas e estéticas de exaltação da figura humana. Seus temas envolviam grandes acontecimentos da humanidade, seja de sua história ou de suas mitologias, também retratavam exclusivamente pessoas consideradas relevantes socialmente. Sua configuração envolvia os ideais de equilíbrio, harmonia e exaltação através da estética do belo.

O resultado dessa seleção fazia constituir narrativas no campo artístico que mostravam uma face muito específica da humanidade. Essa revelava um certo caráter idealizado da figura humana e relacionava-se diretamente com o papel atribuído a essa figura na crença iluminista em que o indivíduo, racional e autônomo, fazia olhar para a condição humana como uma história gloriosa.

Conforme as academias de arte perderam espaço como instituições centralizadoras da arte, as estéticas e temáticas artísticas se ramificam em diversos movimentos. É justamente o abandono de uma arte exclusivamente acadêmica que marca a passagem para aquilo que foi denominado como “arte moderna”. É notável como, juntamente com novas estéticas que retratam a figura humana, começam a aparecer novas discursividades para abordar essa figura. Essas que, por vezes, se distanciam radicalmente desse ideal do indivíduo racional.

O próximo capítulo resgata uma parte dessa estética que se produziu para além da norma acadêmica. Buscamos analisar em que sentido a estética grotesca desenhou uma figura humana para além de sua identificação racional. Desvelando uma outra face do sujeito, essas expressões também deslocaram a ideia da loucura, a antítese da racionalidade moderna, de um campo distanciado e isolado, para um campo próximo e comum ao sujeito.

Loucura, laço social e estética do grotesco

Fazendo contraste ao indivíduo racional, a figura da loucura ocupou um lugar obscuro na modernidade. O conceito de loucura já designou diversos sentidos no laço social durante a história, como é muito bem exposto e detalhado na obra *História da loucura* (2014/1972) de Michel Foucault.

Os delírios do louco outrora tiveram um valor de verdade sobre uma ordem superior. Seja na causa da loucura ou no conteúdo de seu discurso, essas costumavam indicar algo das punições divinas ou das forças demoníacas.

Adquirindo uma outra perspectiva, a relação da loucura com a ideia de racionalidade é estabelecida na Idade Moderna, porém, essa relação não ganhou imediatamente um caráter de pura oposição.

Foucault (2014/1972) identifica que seria a partir do pensamento de Descartes que ocorreria essa mudança na percepção da loucura, pois, através do discurso cartesiano “[...] não se pode supor, mesmo através do pensamento, que se é louco, pois a loucura é justamente a condição de impossibilidade do pensamento” (FOUCAULT, 2014/1972, p.46). Isso demarca um lugar claro destinado ao louco e ao ser de razão. O louco está desprovido da racionalidade tanto para chegar à verdade quanto para duvidar dos erros na tentativa de apreensão dessa. Por sua vez, o indivíduo racional pode ter dificuldades com a apreensão da verdade, entretanto esse poderia somente cair no lugar do erro ou da ilusão.

Essa mudança de sentido da loucura coloca os sujeitos sobre os quais ela é atribuída em um lugar obscuro. Acaba por constituir, então, uma questão de presença ou ausência, sendo que o sujeito pode ou não estar dotado de razão. Mas, uma vez que se é um ser racional, esse tem a posse de si mesmo, se pertence através dessa garantia, eu penso logo eu sou: “com isso, o perigo da loucura desapareceu no próprio exercício da razão. Esta se vê entrincheirada na plena posse de si mesma, onde só pode encontrar como armadilhas o erro, e como perigo, as ilusões.” (FOUCAULT, 2014/1972, p.47)

As práticas de internação corroboram essa perspectiva, sendo que a garantia do “ser” racional está no “des-ser” da loucura: “O internato é a prática que melhor corresponde a uma loucura sentida como desatino, isto é, como negatividade vazia da razão; nele, a loucura é reconhecida como não sendo nada.” (FOUCAULT, 2014/1972, p.249). Mas há algo na loucura que não cessa de questionar, sua obscuridade permanece pulsante.

A ciência médica desenvolveu-se de forma profunda durante o período moderno. Todavia, esse saber era interrogado diante de algumas questões do sujeito que se expressavam em quadros patológicos. A tentativa médica, a partir do iluminismo, era de que tudo se pudesse entender, que o humano fosse reduzido a uma série de funcionamentos maquínicos ordenáveis.

Entretanto, havia determinadas sintomáticas que resistiam a apreensão por essas formas de conhecimento. Uma sintomática em especial frustrou insistentemente os olhares médicos sobre as questões da loucura. Um mal que se expressava de forma quase epidêmica no século XIX, ao qual só se podia atribuir um nome, justamente por não poder dizer muito mais sobre.

Tratava-se da histeria, uma face da loucura que acometia em sua maioria as mulheres. Suas sintomáticas eram diversas, transitando pelo corpo entre paralisias de membros, cegueiras, ataques epiléticos, fortes descargas emocionais, recusa de alimentos e tantos outros. Esse mal dinâmico, que parecia escapar da fixação, refletia justamente em uma impossibilidade de ser apreendido em uma causalidade localizada e única.

Na presença da histeria, o fisiologista era obrigado a desconfiar não só do sujeito, mas também dos fenômenos corporais. O corpo mostra que também é capaz de “simular”, padecer de algo para além de seu funcionamento fisiológico. “O fracasso consistia nisto: a loucura mudava de forma, até em 93% dos casos se quisermos (ver a histeria), mas nunca era inteiramente curada, na Salpêtrière nem em outros locais.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25)

A histeria tornou-se então, como nos diz Didi-Huberman (2015), o “bicho-papão” dos médicos. Enquanto tentou-se atribuir à histeria somente o caráter de uma problemática biológica, foi necessário especular e criar diversos discursos sobre o corpo, por vezes risíveis, quando percebidos com certo distanciamento histórico. Constantemente, esse corpo aparecia descrito como dotado de líquidos, vapores e calores não especificados, que por “ebulição”, pelo seu movimento excessivo ou ausente, causavam os sintomas histéricos.

Foucault (2014/1972) cita uma série dessas discursividades que tentaram abarcar a histeria. Entre essas, a atribuição da histeria como um mal uterino, concepção facilmente adotada, pois mantinha a doença nos campos de conhecimentos orgânicos, ao mesmo tempo em que solucionava a presença majoritária dessa sintomática nas mulheres. Pois, reconhecer as sintomáticas históricas fora dessa lógica implicaria necessariamente em admitir a existência de um lugar social insustentável do feminino.

Nesse sentido, permanecia o esforço em trazer as sintomáticas da histeria, as quais horrorizavam em suas expressões, para um campo já familiar ao discurso médico. “É que a histeria, essencialmente, era uma grande bofetada de paradoxos assentada na inteligibilidade médica”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.106) Tal situação configurava o trabalho com esses sujeitos em uma série de experimentos torturantes em busca de explicações que não viriam.

Uma das personificações dessa insistência está na figura do médico Jean-Martin Charcot (1825-1893). Didi-Huberman considera que Charcot foi o médico que redescobriu a histeria, mas que o fez somente como um diagnosticador: “isolou-a como objeto nosológico puro”. (2015, p.40) O trabalho de Charcot está marcado pelas observações e aulas voltadas aos casos de histeria. A abrangência de seu material descritivo revela uma carreira destinada ao estudo desses quadros.

Todavia, como nos aponta Didi-Huberman (2015), a mesma abrangência traz marcas de uma negação em relação a esse objeto de estudo: “Falo em negação porque, na clínica charcotiana relativa à histeria, tudo traz a marca de uma ideia fixa.” (p.41) Uma ideia justamente de encontrar uma causalidade única, orgânica e apreensível para a histeria.

Charcot encontrou na fotografia uma forma de manutenção da posição de observador dos quadros histéricos. A fotografia encarnava o ideal do olhar da ciência, um olho que não deforma o que é visto pela subjetividade e capta a aparência de forma fria. O resultado encontrado dessa relação entre o cientista e a fotografia é um acervo de imagens dos corpos histéricos (Imagem 1).

Didi-Huberman, em seu livro *A invenção da histeria* (2015), ocupa-se de olhar para essas produções fotográficas. O autor se diz “quase obrigado a considerar a histeria, tal como foi fabricada no século XIX, como um capítulo da história da arte.” (p.22) Isso não significa atribuir às fotografias de Charcot o lugar de obra de arte. Todavia, tal como nos interessa aqui, há algo a ser olhado como produto da relação entre o discurso científico, o discurso histérico e a dimensão estética que os atravessa.

Aqueles que verificassem o acervo de imagens se deparariam com algo que poderíamos atribuir ao grotesco. Esses corpos que se deformam, os membros que se retorcem, as expressões caricaturais gritando afetos à flor da pele revelavam-se muito diferente da sobriedade costumeiramente encontradas nos retratos, mas os médicos lançavam um olhar diferente para esses materiais. Para o saber médico a fotografia havia se tornado uma tentativa de manutenção da obviedade do ver.

Fixar as imagens era sinônimo de fixar os corpos, uma forma de vê-los para não ouvir seus discursos. Um quadro histérico é somente um quadro histérico, assim como um túmulo é só um túmulo. Sendo assim, podemos reconhecer, tal como Didi-Huberman analisa que “[...] a situação fotográfica cristalizava idealmente a ligação entre a fantasia histérica e uma fantasia do saber.” (2015, p.15).

A histeria não deixou de fazer reconhecer uma função específica que a estética do grotesco assumiu historicamente. Tomemos os bobos das cortes medievais como exemplo, esses eram a face teatralizada da loucura de uma época. O bobo era o louco que dizia absurdos, um ser completamente estranho e risível em sua forma caricata. Esses seres bufos tomavam o grotesco como estado constante e sua função dependia dessa expressividade burlesca.

O bobo é aquele que pode dizer a verdade ao rei. Enquanto a corte deve respeitar a figura



Plaque XXVIII.

DEBUT D'UNE ATTAQUE

Imagem 1 - *Debut d'une attaque* (Início de um ataque) (1878), Paul Regnard
© Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière.
Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.



Imagem 2 – Balli di Sfessania
(1621/1670) – Jacques Callot
© britannica.com

monárquica incondicionalmente, o bobo pode contestá-lo. “Excluído da realidade por lisonjas, temores, ‘mentiras’, intrigas dos que o cercam, o soberano só conhece a verdade por meio de seu bobo – sobretudo a verdade penosa, aquela que fere, aquela que um homem sensato e atento à situação não ousaria revelar” (MINOIS, 2003, p.231).

Quando o bobo expõe a falha do rei, a corte ri do bobo, ele afinal é que é o louco. Há algo que só essa insensatez pode alcançar. O rei é ensurdecido por todos aqueles que o cercam, mas é a loucura que, paradoxalmente, poderá colocá-lo diante dos fatos penosos. Todos aqueles que ousassem dizer ao rei a verdade seriam decapitados, mas isso não se aplicaria para esse ser que já havia “perdido a cabeça”.

Enquanto uma estética de rebaixamento, o grotesco sempre esteve vinculado a essa função de fazer vir ao chão aquilo que é elevado por demais. Dessa forma, assim como no caso dos bobos, o intocável pode tornar-se objeto de diálogo e de transformação. A arte romântica manteve em suas expressões o interesse por essas figuras bufas. O movimento romântico *Sturm und Drang* se inspirou com elementos do teatro popular da Commedia dell’arte (Imagem 2), justamente como resposta ao racionalismo iluminista.

Não podemos deixar de reconhecer, então, a própria forma assumida pela histeria como um lugar em que o grotesco marcou sua presença. Não se trata de tomar o corpo histórico como obra de arte, mas de reconhecer que aquilo que estava obscurecido no campo social apareceu em forma de denúncia através de uma estética obscura assumida por esses corpos.

O que está em jogo na denúncia histórica do século XIX é o corpo. Essa demonstra um Real¹ obscuro da corporalidade, botando em cheque uma moralidade e um saber médico que procuravam capturar os corpos de forma totalizante. Grita-se que o corpo não pode ser controlado e o sintoma converge nesse descontrole. É isso que confundia tanto a tentativa de apreendê-lo, pois

não consiste em uma ausência ou um excesso calculável, não se trata de uma química ou nutriente desregulado, mas de um corpo que não se deixa calar.

A loucura parece trazer à tona uma situação em que a interioridade dos afetos assume a superfície do corpo. Tal como no termo “ebulição”, atribuído à histeria, há algo que na loucura transborda, expressando um mundo afetivo que surge à flor da pele. Esse imperativo dos afetos é algo que foi explorado pela arte romântica, mas retirado da cena acadêmica, estando, em alguns momentos, claramente excluído das figurações artísticas neoclássicas. Cabe lembrar que encontramos, em boa parte das representações humanas da modernidade, uma figuração do humano pautado na sobriedade. Essa dominância consiste em uma representação específica de uma humanidade que partilha de um mundo regido por uma determinada ordenação.

Uma expressão que enfocasse o aspecto da afetividade, em detrimento a enfatizar uma face humana racional, tendia a se tornar obscura à regulação acadêmica. Inserido nesse conflito, estava o artista alemão Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), um dos escultores mais importantes de sua época. Messerschmidt esteve vinculado à academia de belas artes de Viena, onde produziu tanto obras barrocas de cunho religioso quanto trabalhos neoclássicos.

O artista é geralmente conhecido por sua última fase. Nesse período, Messerschmidt passou a esculpir uma série de bustos que, a princípio, poderiam agradar às exigências técnicas quanto à semelhança dos aspectos da realidade, como se vê nas imagens 3 e 4. Todavia, já reconhecemos que não era qualquer realidade que satisfazia as exigências acadêmicas.

As obras do escultor tornaram-se peculiares por suas implicações na representação da face humana em contorções extremadas. Faces que se moldavam com insatisfação, medo, prazer, interesse, desespero e tantas outras leituras possíveis



Imagem 3 - The Yawner (1775),
Franz Xaver Messerschmidt
© artnet.com



Imagem 4 - The Beaked (1781),
Franz Xaver Messerschmidt
© artnet.com

desses rostos. Cabe ressaltar a precisão pela qual o escultor expressava esses movimentos faciais. Porém, cercado de representações de um ideal do indivíduo, seus bustos acabavam por manifestar o grotesco dessa afetividade caricata, um ângulo pelo qual não havia muito interesse em mostrá-lo.

O artista passa a ser considerado ele mesmo uma figura obscura. A execução de suas obras foi relacionada a episódios paranoicos e alucinações do artista. Nesse momento, Messerschmidt é expulso da academia de artes. Não cabe especular sobre a sanidade do artista, mas reconhecer que ele toca em uma temática obscura. Assim como o médico fazia com a histeria, o lugar de vazio da loucura foi colocado à frente, para sustentar a ideia de uma expressividade que não teria nada a dizer.

Enquanto a arte acadêmica retirava de seus cânones essa afetividade “à flor da pele”, a arte dita moderna se utilizou amplamente dessa temática. O expressionismo² é um dos movimentos em que podemos perceber essa questão como central. Nesse conjunto de obras, conforme as figurações se deformam, as imagens passam a expressar cada vez mais uma realidade subjetiva.

Essa concepção da arte não se limita a uma proposição de estilo somente, pois também propõe uma mudança na própria forma de se relacionar com a arte. Foi discutido anteriormente como a sustentação da obviedade do ver, também sustenta o lugar alienante do Eu. Reconhecemos, dessa forma, como a exigência acadêmica de obras legíveis em sua semelhança implicava em uma imposição sobre o gesto de leitura das obras. Aquilo a ser visto deveria ser reconhecido em sua obviedade.

Isso não quer dizer que essas obras mantenham-se nessa obviedade do visível, que elas não seriam produtos artísticos, tais como outros, capazes de interrogar o sujeito em uma abertura de sentidos. A questão recai não sobre as obras, mas sobre o gesto das academias de arte, pois, em sua tentativa de hierarquização e regulação artística, necessitavam de critérios e atos de leitura baseados nessa legibilidade visual.

Assim, as expressões que pareciam dar espaço à polissemia, fugindo à estética da imitação e/ou dos temas nobres, não poderiam pertencer ao cenário da arte acadêmica. Por sua vez, em diversas expressões de uma arte pós-acadêmica, tal como no movimento expressionista citado, encontramos uma proposta de expressão que intenciona uma abertura do olhar para além da visibilidade legível. Seria justamente no deslocamento do que vemos, para o que nos olha, que estaria a questão central do expressionismo.

Sobre essa proposição, é possível reconhecer que a própria mudança das formas de legibilidade da arte já envolve um fragmento de certa mudança de postura subjetiva do lugar do sujeito: de um olho do indivíduo que percebe e lê o mundo, para um olho pulsional que se inquieta e se afeta por ele. Porém, para além dessa questão, também existem expressões que podem ser atribuídas à estética grotesca que se direcionaram diretamente à temática da loucura. O surrealismo interessou-se profundamente por temáticas da irracionalidade.

André Breton (1896-1966), autor do *Manifesto surrealista* (1924), considerou a histeria como um 'supremo meio de expressão' (RIVERA, 2002).

Em uma das obras de Picasso, encontramos esse interesse mais específico pela figura da loucura. Em seu período atribuído como fase Azul ele pinta a imagem de um sujeito que vagava pelas ruas de Barcelona na obra: *O louco* (1904) (Imagem 5).

A imagem utiliza-se de proporções que divergem da realidade visível, as mãos e pés alongados, o traçado incerto e a expressão facial disforme parecem demonstrar um desinteresse no trabalho de um retrato tradicional. Poderíamos dizer que, antes de se direcionar ao homem retratado, a obra ocupa-se de uma imagem mitificada da loucura. O homem acaba por ganhar um aspecto um tanto feral, os membros que se alongam parecem dar certa animalidade a esse ser. Sua estranha expressão não se assemelha reagir a nada em específico, se não a um mundo que só ele partilha.

Conclusões

O interesse que as expressões trabalhadas direcionaram à desrazão humana não pode ser percebido da mesma maneira pela qual o saber médico se ocupou dela. Como discutido, as imagens fotográficas de Charcot ocupavam uma função de delimitação e distanciamento da loucura. Em outra direção, ao abordar o descontrole dos afetos, a divisão do sujeito e a loucura, a arte acaba por fazer da desrazão uma questão presente na condição humana.

Não se trata de delimitar a desrazão como um campo pertencente a alguns personagens estranhos e risíveis. Na estética grotesca, a desrazão está como algo pertencente ao humano, como aquilo que desordena esse indivíduo racional e o insere em seu drama singular, ao colocar em questão uma faceta humana para além dos moldes do indivíduo racional. Assim, a desrazão, atribuída como pertencente ao campo da loucura,

Imagem 5 - *O louco* (1904), Pablo Picasso.
© wikiart.com



é aproximada de uma condição humana partilhada, bem como a razão, que parecia tão essencial e familiar à figura do indivíduo, é questionada em sua soberania.

Não ao acaso, juntamente a um momento ampla utilização e valorização dessa estética, na passagem do século XIX para o século XX, começam a surgir cada vez mais discursividades que questionam essa figura autônoma e racional do indivíduo. Entre essas está a psicanálise, formulada justamente em um contexto de exposição à estética e à linguagem dos corpos histéricos.

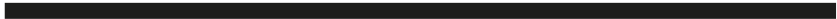
Assim, as novas discursividades sobre o sujeito e um novo lugar subjetivo ocupado pela figura humana acompanhou também uma estética desviante daquela que sustentou sua imagem bela e exaltada. Como foi possível analisar, essa estética está presente de diversas maneiras, seja nas verdades cômicas dos seres bufos, nas expressões de uma afetividade explosiva à flor da pele, na proposta de um gesto de leitura para além da obviedade do ver ou no interesse direto pela temática da loucura.

Neste artigo, não houve a intenção de esgotar o assunto apresentado. Todavia, dentro de um estudo mais amplo sobre a estética do grotesco e a psicanálise, foi possível percorrer diversos tópicos abrangentes sobre o fazer artístico, situando o foco de interesse desse texto sobre a temática da loucura e da desrazão.

O recorte aborda a regulação da arte acadêmica, como parte de um projeto estético e político, para manutenção de uma determinada perspectiva sobre a figura humana. Trata-se de uma questão que fez com que, historicamente, o grotesco tenha ganhado um lugar de resposta. Assim, torna-se notável que as expressões grotescas revelem características que estiveram recalcadas em outras representações da figura humana, tais como: descontrolo, animalidade, onirismo, eroticidade, divisão do sujeito e desrazão.

O aspecto da loucura foi o elemento específico selecionado para ser tratado neste artigo. Ao longo dessa discussão, buscou-se sublinhar que o grotesco revela uma face do sujeito que está para além do ideal da racionalidade. Isso ocorre através da função de denúncia e de rebaixamento pela qual estética grotesca articula-se, trazendo de forma gritante aquilo que é socialmente obscuro.

Também esteve presente na reflexão a potência dessa estética em fazer ver a desrazão pela apresentação direta da temática da loucura em suas obras ou pela reiteração da dimensão afetiva como aspecto central da figura humana. A própria transição estética ocorrida, de uma normativa pautada na legibilidade das obras para a possibilidade da apresentação do disforme, também foi discutida como uma maneira pela qual essa estética confrontou o ideal do indivíduo. Pois, essa passagem retira o gesto de apreciação da arte do lugar de uma apreensão da visão, considerando-o como uma operação subjetiva, marcada por aquilo que olha o sujeito, para além daquilo que ele vê.



Notas

¹ O Real, nas formulações lacanianas, presente em várias de suas obras, envolve o impossível, o excesso, o que insiste, aquilo que acontece, mas que supera nossa capacidade de conferir sentidos.

² Movimento da arte originado na Alemanha no início do século XX. Visou uma arte focada nas questões subjetivas em oposição ao positivismo.

Referências

ABBAGNANO, *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins, 1982

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, 1985.

CHAUÍ, M. *Filosofia moderna. Em Primeira filosofia - aspectos da história da filosofia*. São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 60 a 108.

DIDI-HUBERMAN, G. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpetrière*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIA, L. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2014/1972.

FREUD, S. O Eu e o Id. Em: *Obras Completas: volume 16 (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011/1923.

GUINSBURG, J. Denis Diderot: o espírito das "luzes". São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KAYSER, W. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. Em: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998/1966.

_____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988/1964.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003/1967.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.

PEVSNER, N. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIVEIRA, T. *Arte e psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. *O império do grotesco*. Mauad Editora Ltda, 2002.

SOUSA SANTOS, B. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1987.

Dessiner, tracer, écrire : îles arachnéennes

Martín Molina Gola

Martin Molina Gola (Mexico City, 1988). After studying cinema at the UNAM University, he has photographed and directed several short-films such as *The Diver*, Berlinale 2016. Parallel to his work on film he is also a researcher, translator and critic. At this moment he conducts a doctoral research on Fernand Deligny and the avant-garde at the Vincennes-St. Denis University (Paris 8), within the Eur-Artec research project, *La*

Tentative Deligny.

martin.molina.gola@gmail.com

Résumé

Dans cet essai, nous nous intéresserons à la question du dessin (et du dessin d'enfant particulièrement) dans la pensée et la pratique de Fernand Deligny (1913-1996). On s'interrogera sur son travail depuis ses débuts comme éducateur dans le contexte de l'après-guerre jusqu'à l'élaboration des « Lignes d'erre » à la fin des années soixante. Notre hypothèse est celle à la fois d'une continuité et d'une rupture entre l'activité de celui-ci et les questionnements opérés par les avant-gardes historiques autour du dessin d'enfant et de l'écriture automatique. En nous appuyant d'auteurs comme Georges Bataille, Jacques Lacan et des artistes comme Jean Dubuffet et Paul Klee nous proposons une lecture au pied de la lettre d'une certaine pensée de la ligne élaboré par Deligny à travers ses écrits et une pratique graphique singulière.

Mots Cle

Deligny, Dessin, Dessin D'enfant, Tracé, Écriture, Surréalisme, Avant-Garde, Lacan, Psychanalyse, Lignes D'erre, Cinéma, Le Moindre Geste, Corps, Autisme.

Abstract

In this essay, we will take a closer look to the importance of drawing (and particularly children's drawing) in the thought and praxis of Fernand Deligny (1913-1996). This work will span from the beginning of his career as an pedagogue in the post-war years, up to the conception of the « wander lines » at the end of the 1960's. Our hypothesis is that of a continuity and a rupture between his activity and the questions raised by the historic avant-gardes on children's drawings as-well as automatic writing. With the help of authors such as Georges Bataille, Jacques Lacan and artists like Jean Dubuffet and Paul Klee, we propose a literal reading of this form of thinking through lines developed by Deligny in his writings and a singular graphic practice.

Keywords

Deligny, Drawing, Children's Drawing, Writing, Surrealism, Avant-Garde, Lacan, Psychoanalysis, Wander Lines, Cinema, Body, Autism.

Arachnéen, le mot m'enchanté et quel dommage que, sur le planisphère, on ne trouve pas les îles Arachnéennes, ni îles, ni chaînes de montagnes. À part les araignées, rien d'arachnéen ; peut-être quelques fois et par allusion furtive une broderie ou un détail d'architecture, alors qu'il est évident que devrait exister une langue qui arachnéenne serait et au moins un peuple sinon une civilisation.

Fernand Deligny, *L'Arachnéen*

La lettre, n'est-elle pas proprement littorale ?

Jacques Lacan, *Lituraterre*

À titre d'hypothèse nous aimerions affirmer dans cet article que la pensée de Fernand Deligny est tout d'abord une pensée du tracé, c'est-à-dire à la fois une théorie du tracé et une théorie par le tracé. Depuis ses débuts comme éducateur jusqu'au développement des *lignes d'erre* et de l'activité cartographique dans le réseau des Cévennes, l'intérêt pour le dessin et le tracé l'accompagneront tout au long de son œuvre, à tel point qu'il serait important de se demander comment le dessin, sa propre pratique du dessin et les dessins de ses proches (Yves Guignard, Janmari, Gisèle Durand) ont été au centre de son développement.

Ainsi, nous souhaitons proposer ici une certaine généalogie, à la fois à l'intérieur de l'œuvre de Deligny et plus largement dans l'avant-garde du XX^{ème} siècle. Cette généalogie partira *grosso modo* des premières recherches autour de l'écriture automatique menées par Gertrude Stein et Leon Solomons et des premières expositions de dessins d'enfant à la fin du XIX^{ème} siècle. Elle traversera les travaux du *Blaue Reiter* et du surréalisme et trouvera une conclusion dans le rapport ambivalent qu'entretient Deligny avec Jacques Lacan à propos du célèbre « inconscient structuré comme un langage ».

Nous aimerions ainsi montrer à la fois comment la pensée de Deligny s'est nourrie du rapport qui a émergé en Europe au tournant du XX^{ème} siècle entre dessin et écriture et comment par son œuvre cet auteur a proposé un tour de force dans cette histoire à partir de ses propres tracés au milieu des années soixante et pendant la décennie suivante.

1. Fernand Deligny et le dessin d'enfant

L'intérêt chez Deligny pour le dessin d'enfant apparaît très tôt, avant la Seconde Guerre mondiale, quand celui-ci s'occupe d'une « classe de perfectionnement » dans la rue de la Brèche-aux-Loups à Paris autour de 1937. Rétrospectivement il abordera ce moment au tout début des *Cahiers de l'immuable* (1975), réalisés sous l'impulsion de Felix Guattari dans la revue *Recherches* :

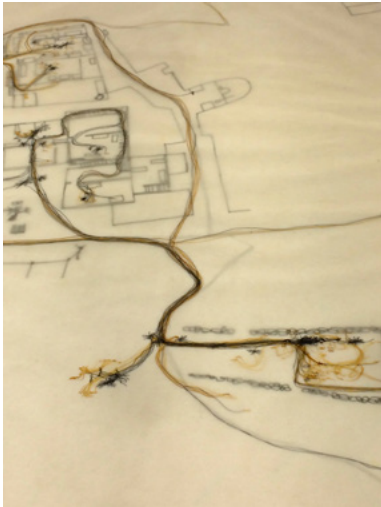
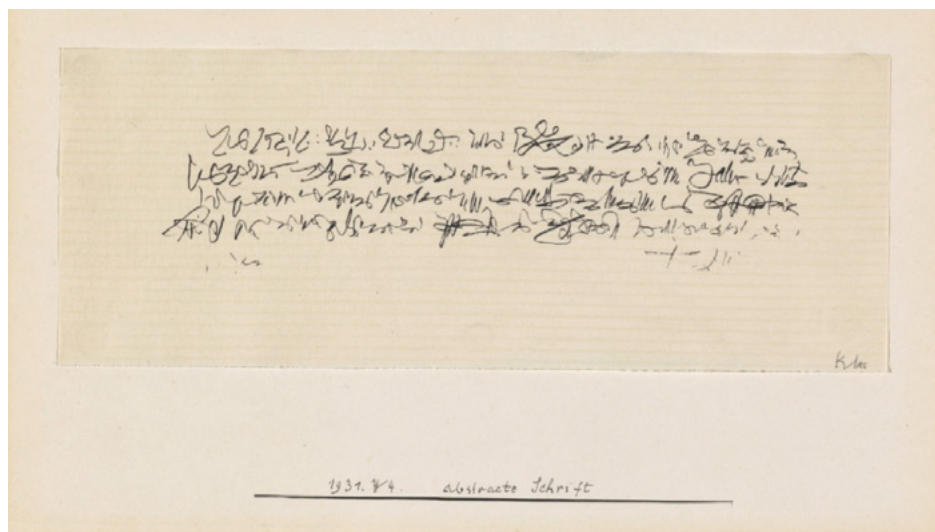


Image 1 : Ligne d'erre (détail), Gisèle Durand, Jacques Lin, 1977-1978.

« Au gré de leur talent, les enfants avaient rempli les pages. Et chaque page était, pour qui sait voir, un chef-d'œuvre de libre transcription de l'appliqué scolaire. J'en revois quelques-unes, de ces pages, dont une où une seule ligne qui n'en finissait pas traçait une arabesque où, le regard aidant, s'esquissait un labyrinthe tout orné de boucles en détours, ligne d'erre qui n'était que la trace d'une main sur une page quadrillée de fines lignes droites imprimées, tout comme si la ligne droite ça existait. Sur une autre de ces pages où le cadastrage préalable se réitérait inexorablement, on aurait dit qu'une guêpe, le cul pointu trempé dans l'encre et privée de ses ailes, y avait rampé désespérément dans l'attente de cet envol qui n'advenait pas. Mais le chef-d'œuvre était peut-être une date, un lundi 12 octobre, ou un vendredi 16, et peu importe : la calligraphie somptueusement illisible n'évoquait la date que par la place qu'elle occupait en haut et à gauche de l'exercice du jour qui ne pouvait être que de calcul ; y affleuraient des chiffres tracés de telle manière qu'il aurait fallu un miroir pour essayer de deviner de quels chiffres de notre système ils s'inspiraient.¹ »

Ce petit paragraphe est riche en enseignements sur la posture de Deligny au milieu des années soixante-dix à propos du dessin d'enfant et du tracé. Tout d'abord, il met l'activité cartographique du réseau des Cévennes en filiation directe des calligraphies insensées des enfants d'école, ce qui place cette activité d'emblée dans une relation paradoxale avec l'écriture. D'autre part, il qualifie ces tracés de « chef-d'œuvre », et cela justement par leur caractère « somptueusement illisible ». Cette description fait penser irrésistiblement aux expérimentations sur le dessin et l'écriture d'Henri Michaux et de l'art informel ainsi qu'aux écritures abstraites de Paul Klee, que Deligny cite à plusieurs reprises dans son œuvre, par exemple dans *Le Croire et le craindre* (1978) :



« Que dit Paul Klee ?
"l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible."
 On ne saurait mieux dire.
 Que dit-il encore ?
"les perspectives sont à bâiller..."² »

Image 2 : Narration, Henri Michaux,
 1927 / Image 2.0 : Écriture
 Abstraite, Paul Klee, 1931.

Enfin, dans les *Cahiers*, il insiste sur le fait que ces graphies illisibles sont « la trace d'une main sur une page quadrillée ». On verra plus loin l'importance que Deligny accorde à la notion de la trace d'un geste et d'empreinte quand il réfléchit à la question du tracé. Cependant, cette position lors de la tentative des Cévennes est pour sa pensée un moment d'aboutissement et nullement un point de départ.

Pour trouver le point de départ il faut remonter à la période de l'après-guerre, quand Deligny, après avoir été mobilisé et ensuite avoir dirigé le Pavillon 3 de l'asile d'Armentières pendant l'occupation, commence à réfléchir à ce qui sera sa première grande tentative, La Grande Cordée. À ce moment, il est directeur régional de Travail et Culture, association phare de l'éducation populaire dans l'après-guerre. Parallèlement, il acquiert une certaine réputation d'éducateur libertaire

avec la parution en 1945 de *Graine de crapule*, puis en 1947 *Les Vagabonds efficaces* et en 1949 *Les Enfants ont des oreilles*, livre de contes accompagné de ses propres dessins. C'est dans *Les Vagabonds* que l'on retrouve la première allusion au dessin d'enfant dans son œuvre écrite:

*Retors, buté, vaniteux et exigeant de la vie courante, toujours pris dans le réseau social comme un vagabond dans des barbelés de clôture, je suis, devant le plus loqueteux des fugueurs entraînés par deux gendarmes, comme un peintre à la technique stable devant un dessin d'enfant, désagréablement conscient de ma sociabilité.*³

Ici, Deligny semble opposer la technique stable et médiocre du peintre académique au caractère rebelle de l'enfant « fugueur ». En ceci, il reconduit tout un courant de pensée qui s'est constitué parallèlement dans le discours psychologique au tournant du siècle (Freud, Piaget, Blondel) ainsi qu'autour des avant-gardes dites historiques depuis la fin du XIX^{ème} siècle et particulièrement au début du XX^{ème}. En effet, l'intérêt des psychologues et des artistes pour le dessin d'enfant a été fondamental dans le développement de l'art moderne que ce soit du côté du fauvisme, de l'expressionnisme ou du surréalisme. Ces mouvements ont, en effet, relié le dessin d'enfant au tropisme de « l'enfance de l'art » à travers leur intérêt pour l'art des cultures extra-européennes ou des arts populaires européens, comme un moyen de lutter contre l'académisme et le système des beaux-arts⁴.

En effet, depuis la fin du XIX^{ème} siècle de nombreux éducateurs se sont penchés sur le dessin d'enfant pour l'exposer aux foules des plus grandes capitales européennes. On peut citer les excellents travaux d'Emmanuel Pernoud et de Franck Beuvier à ce sujet. Ces expositions ont cimenté l'idée du talent inné des enfants, c'est-à-dire du génie créateur non pollué par l'éducation, un génie « naturel » dont les cultures « primitives » contemporaines porterait également les traces. On peut évoquer par exemple les expositions de la Royal Drawing Society en Angleterre menées par Thomas Ablett en 1893, l'exposition *Das Kinder als Künstler* dans la Kunsthalle de Hambourg en 1898, ou encore la salle des enfants dans le Salon d'automne de 1909 organisée par Henri Matisse⁵. À cela on peut également ajouter des publications importantes pour le développement de l'avant-garde comme par exemple *L'Almanach du Blaue Reiter*, publié par Vassily Kandinsky et Franz Marc en 1912. Plus tard, sortiront la série photographique de Brassai, *Graffiti*, publiée dans la revue *Minotaure* et le célèbre texte de Georges Bataille *Art Primitif* dans la revue *Documents* en 1930. Dans cet essai, l'écrivain français, hérétique du surréalisme et en rupture avec Breton, écrit :

Personnellement, je me rappelle avoir pratiqué de tels griffonnages : je passai toute une classe à badigeonner d'encre avec mon porte-plume le

costume de mon voisin de devant. Je ne puis me tromper aujourd'hui sur le sentiment qui m'inspirait. Le scandale qui en résulta interrompit une béatitude du plus mauvais aloi. Plus tard, je pratiquai le dessin d'une façon moins informe, inventant sans trêve des profils plus ou moins comiques, mais ce n'était pas n'importe quand ni sur n'importe quel papier. Tantôt j'aurais dû rédiger un devoir sur ma copie, tantôt, j'aurais dû écrire sur un cahier la dictée du professeur. Je ne doute pas un instant que je retrouvais ainsi les conditions normales de l'art graphique. Il s'agit tout d'abord d'altérer ce que l'on a sous la main. Au cours de la première enfance, il suffit de la première feuille de papier venue qu'on barbouille salement. Mais il est possible de devenir plus exigeant par la suite. Je ne saurais citer de meilleur exemple que celui des enfants abyssins, dont quelques graffiti sont publiés ici. Les enfants abyssins atteints de graphomanie ne charbonnent que sur les colonnes ou sur les portes des églises. Chaque fois qu'ils sont pris sur le fait ils sont battus, mais les parties basses des églises sont couvertes de leurs bizarres élucubrations.⁶



Image 3 : Graffiti d'enfants Abyssins, relevés par Marcel Griaule, dans les églises du Godjam (Abyssinie), Documents n° 7, 1930.



Image 4 : Dessins d'enfant, Almanach du Blaue Reiter, 1912



KINDERZEICHNUNGEN

Il est intéressant de remarquer à quel point cette citation dialogue avec le texte de Deligny cité plus haut. En effet, Bataille met l'accent non pas sur le tracé enfantin en tant que représentant d'une origine perdue de l'humanité, mais plutôt sur l'acte de déformation à l'œuvre dans cette expérience. Le gri-bouillage, le comique et la rupture avec la « béatitude de mauvais aloi » du salon de classe semblent être au centre de ce qui intéresse les deux auteurs. Et Deligny ne pourrait que souscrire avec l'attitude « mécréante⁷ » des enfants abyssins cités par Bataille. Dans le surréalisme, l'intérêt pour le dessin d'enfant et pour l'art extra-européen s'est lié de manière étroite avec l'introduction de la pensée freudienne en France, l'exaltation de la liberté créatrice de l'enfant allant de pair avec tout un projet de libération de l'inconscient des normes sociales. C'est ainsi que depuis 1919 et les premières expérimentations d'André Breton et de Philippe Soupault avec l'écriture automatique, tout un champ de l'activité surréaliste se déclinera dans une féroce critique de la psychiatrie, comme en témoignent *Nadja* (Breton, 1928) ou la « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous » (Antonin Artaud, 1925). L'écriture automatique développée dans *Les Champs magnétiques* ou dans les dessins d'André Masson représentent alors un médium pour les surréalistes qui leur permet de délier l'inconscient à travers la libre association du rêve et donner ainsi libre cours à tout un pan de l'activité psychique de l'individu.

Cependant, dans *Les Vagabonds*, Deligny semble critique sur les expositions de dessins d'enfant qui élèveraient ceux-ci au statut d'œuvres d'art :

« Le moindre dessin d'enfant est un appel. Trop souvent, les adultes y répondent en curieux fertiles en commentaires. Nous voici au cœur même de la coutumière escroquerie.

Non sens, ruptures, tremblements, esquisses, ignorances sont admis et même goûtés lorsqu'il s'expriment sur le papier, balbutiements d'une naïveté qui s'applique.

Que la même naïveté s'exprime par des actes, instabilités, audaces, dédains, paresse, l'adulte provoqué devient odieux.

Voilà saisie, sur le vif, cette dérivation artistique vers laquelle pousse la société qui ne veut pas être dérangée, qui veut bien que l'on crache sur les murs, qui s'empresse même d'encadrer les crachats, qui organisera des expositions de haineux mollards, trop heureuse qu'on ne touche pas à l'ordonnance discrète de ses constructions, de ses hiérarchies, de ses habitudes. Un dessin d'enfant n'est pas une œuvre d'art : c'est un appel à des circonstances nouvelles.⁸ »

Dans la période de l'après-guerre, Deligny est un militant marxiste critique de ce caractère esthétisant de ce type de manifestations. En 1947, année de publication du texte, paraît également *Van Gogh ou le suicidé de la société* Artaud mourra un an plus tard -, qui sera d'une grande importance

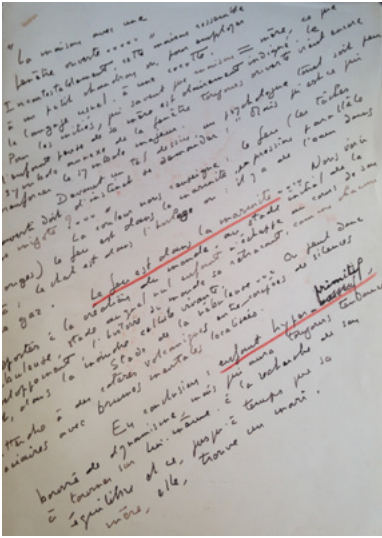
pour Deligny. C'est également l'année de création par Jean Dubuffet de la Compagnie de l'Art Brut et de ses premières expositions à Paris. La critique de Deligny, qui vise indirectement Dubuffet, avance que ces manifestations tentent de réifier l'activité des enfants et des fous sans pour autant veiller aux « circonstances » de leur production. Si, à cette époque, Deligny s'intéresse au dessin d'enfant, ce n'est qu'en tant « qu'appel », auquel les adultes doivent répondre non par des « commentaires » mais par des « circonstances nouvelles ». Cette critique à la fois de l'institution de l'art et de l'institution éducative sera centrale tout au long de sa vie et particulièrement au moment de La Grande Cordée, qui commence à prendre forme à cette même période. Pourtant, les liens avec Dubuffet sont pour le moins ambigus, si l'on songe à la figure du radeau, image omniprésente dans les textes de Deligny. En 1947 dans son texte « L'Art brut » Dubuffet écrit :

« À l'ouvrage d'art ce qu'on lui gâte quand on veut faire MIEUX c'est son ingénuité. Plus c'est simple comprenez-vous bien, plus c'est sommaire, plus ça laisse passer l'eau entre les planches, et mieux ça laisse passer l'eau entre les planches, et mieux ça navigue. Pourquoi ? Parce que c'est comme ça. Va-t-on à la fin cesser les pourquoi ? et pourquoi ? comme les enfants. Formuler ce qu'il est cet art brut, sûr que ce n'est pas mon affaire. Définir une chose -or déjà l'isoler- c'est l'abîmer beaucoup. C'est la tuer presque. »

2. Première tentative, La Grande Cordée et la recherche par le dessin

La Grande Cordée fut un réseau de séjours d'essai pour enfants « inadaptés », adolescents psychotiques ou criminels au travers des auberges de jeunesse et des séjours d'apprentissage mis en place par Deligny à la fin des années quarante et durant les années cinquante. Il s'agit d'un réseau qui oppose la dispersion au caractère concentrationnaire de l'institution asilaire, où l'accent est mis sur l'idée des circonstances qui entourent l'individu plus que ses caractéristiques ou son dossier médical. Le réseau connaîtra deux phases successives. Dans un premier temps, à partir de 1949, Deligny est basé à Paris où il reçoit des adolescents, premièrement au Laboratoire de Psychobiologie de l'Enfant dirigé par Henri Wallon. On verra plus bas comment l'influence de Wallon, et particulièrement de son texte séminal « Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre » (1931), sera décisive pour Deligny. Dans un deuxième temps, en 1954, Deligny part avec Josée Manenti, Huguette Dumoulin et une vingtaine d'adolescents d'abord dans le Vercors, où ils travaillent dans des fermes et organisent des projections dans des villages, puis à Salzuit, Yorre et finalement dans les Cévennes, où ils s'installent à partir de 1959 et jusqu'à son départ pour La Borde en 1965.

Si la question de la caméra occupe une place centrale dans l'expérimentation tantôt théorique comme pratique de Deligny à cette période, comme en témoigne la publication de « La caméra outil pédagogique » en 1955, la



Images 5 et 6 : Dessin d'enfant et légende de Fernand Deligny, circa 1953.

question du dessin est tout aussi fondamentale dans son œuvre et sa recherche. En effet, les deux pratiques sont intimement liées.

Josée Manenti, qui plus tard sera la photographe du film *Le Moindre geste* (1971), rencontre Deligny en 1953 dans un service de consultation pour enfants de la mutuelle de la RATP. On conserve quelques documents de cette période et notamment quelques dessins et peintures d'enfants, accompagnés de textes de Deligny, petites parodies de commentaires d'interprétation psychologique de dessins et du possible diagnostic des enfants.

Sur le dessin intitulé « La maison avec une fenêtre ouverte... » Deligny conclut :

« Nous voici reportés à la création du monde, au stade initial de la nébuleuse, stade auquel nul enfant n'échappe au cours de son développement, l'histoire du monde se retraçant comme chacun sait dans la moindre cellule vivante. Stade de la nébuleuse... On peut donc s'attendre à des colères volcaniques entrecoupées de silences glaciaires avec brumes mentales localisées. En conclusion: enfant hyper-primitif bourré de dynamisme mais qui aura toujours tendance à tourner sur lui-même à la recherche de son équilibre et ce jusqu'à temps que sa mère elle, trouve un mari.¹⁰ »

On voit bien comment la cible de la critique de Deligny est tout d'abord la position phylogénétique, qui retracerait des stades historiques, à travers ce qu'il nomme ironiquement le « stade de la nébuleuse », un temps à proprement parler pré-historique d'où viendrait cet enfant sauvage « hyper-primitif ». Mais il s'attaque également à la psychanalyse, dans la formule finale qui viendrait

résoudre le « cas » de cet enfant à travers le mariage de sa mère. Nous voyons ainsi comment dans ce premier moment de *La Grande Cordée*, son intérêt pour le dessin d'enfant semble coïncider avec la posture esquissée dans *Les Vagabonds efficaces*. Nous verrons comment cette conception va évoluer à travers le temps vers un travail sur la perception et ce concrètement dans le deuxième moment de la tentative par sa rencontre avec Yves Guignard qui deviendra par la suite le héros-auteur de *Le Moindre geste*.

Dans la correspondance de Deligny avec la psychologue Irène Lézine entre 1957 et 1959 on peut retracer l'évolution de cette rencontre : « Le bon bougre de quinze ans (huit ans d'école dans la classe de ses parents et dans la cour) ne sait strictement ni lire, ni écrire, ni parler (mis à part des petits délires tout ce qu'il y a de plus spontanés et solitaires) mais, par contre, il peut faire une lettre qui recoud des morceaux de passages copiés et recopiés. Il peut tresser des pages entières de guirlandes de mots (dont la syllabe essentielle n'est souvent pas écrite : pour pintade, il écrit : pide).

Pendant deux mois, je l'ai obligé à se faire comprendre de moi par le dessin (pas de mots). Il devait me « raconter » ce qu'il avait fait dans la journée. »

À partir de cette période Deligny s'engagera dans une recherche sur la perception et le langage, et utilisera le dessin comme un outil privilégié dans ses recherches, tout comme la caméra. Des traces de cette activité sont d'ailleurs perceptibles dans la séquence d'ouverture du film *Le Moindre geste*, qui à certains égards peut être considérée comme une sorte d'aboutissement de ce travail. Le dispositif de tournage de la séquence permet de voir Yves dessiner sur un papier translucide comme s'il s'agissait de l'écran de la salle de cinéma¹¹. Dans une autre lettre à Lézine, Deligny explique à propos de ces séances de dessin : « Par exemple, en entraînant Yves à se représenter, j'ai dû lui indiquer qu'il « possédait » des coudes et des genoux (il devait se représenter en train de courir et n'y arrivait pas). Savoir si cette découverte, l'habitude de se représenter pourvu d'articulations, ne l'a pas « déparalysé » (car il s'est, de façon très sensible, « déparalysé »). »

Il est difficile de s'imaginer le personnage burlesque et cocasse du film comme un garçon paralysé, ce qui rend compte du travail mené avec Yves pour qu'il devienne le héros et auteur à part entière de *Le Moindre geste*. Ce travail sur l'image du corps propre, pour reprendre l'expression d'Henri Wallon, sera essentiel pour Deligny non seulement dans le cadre de son travail avec Yves et les autres adolescents de *La Grande Cordée* mais également dans ses réflexions ultérieures autour de la notion de « corps commun » au moment du réseau des Cévennes dans les années soixante-dix, comme nous le verrons plus bas.

En 1949, Jacques Lacan s'intéresse également aux recherches de Wallon pour sa célèbre communication « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique ». Lacan dans sa jeunesse avait été très proche des milieux surréalistes

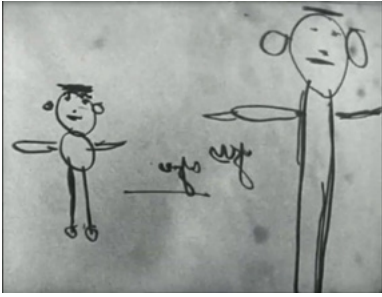


Image 6 : Dessin d'Yves Guignard dans *Le Moindre Geste avec signature « en miroir »*, circa 1962.

et particulièrement de Breton et de Dali, ce qui lui a permis de publier, dans le premier numéro de la revue *Minotaure*, « Le Problème du style » dans lequel il aborde la problématique de la « syntaxe » du délire paranoïaque. Dali, pour lequel Freud avait déjà montré de l'intérêt, verra dans ce texte des points en commun avec sa « méthode paranoïaque-critique¹² », tandis que Lacan reprendra aux surréalistes leur goût pour les jeux de mots et de syntaxe (tout comme Deligny). Comme le note Bertrand Ogilvie, le stade du miroir représente un moment clé pour la pensée lacanienne après la publication de sa thèse en 1932, dans laquelle un « mouvement de rétrécissement progressif du champ s'opère dans la recherche d'une pertinence de plus en plus grande : de la société on passe à la famille, et de la famille au «miroir», avant d'identifier plus tard encore le langage comme le lieu propre de l'inconscient¹³ ». À partir de ce tournant opéré par son travail sur le miroir et l'image corporelle il s'intéressera particulièrement à l'acquisition du langage chez l'enfant. Ce seront ses lectures de Saussure qui lui permettront d'opérer le tournant linguistique de la psychanalyse, jusqu'à *L'Instance de la lettre*, publié en 1957.

Dans *Le Stade du miroir* Lacan insiste sur le lien entre cette période de constitution de l'image du corps et l'acquisition du langage : « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet.¹⁴ »

Lacan héritera des cours d'Alexandre Kojève sur Hegel une conception dialectique du rapport entre la perception du corps morcelé et l'image du corps telle qu'elle nous est renvoyée

dans l'image spéculaire. Il est également intéressant de noter comment Lacan reprend le vocabulaire éthologique de l'*Innenwelt* pour parler de cet espace proprioceptif opposé dialectiquement à l'*Umwelt*¹⁵ : « le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation, - et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du moi.¹⁶ »

Enfin, le désir et la formation de l'inconscient seront ainsi identifiés à ce double mouvement dans la constitution de l'enfant entre le stade du miroir et l'acquisition du langage. « Ce moment où s'achève le stade du miroir inaugure, par l'identification à l'imgo du semblable et le drame de la jalousie primordiale [...], la dialectique qui dès lors lie le je à des situations socialement élaborées.

C'est ce moment qui décisivement fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre, constitue ses objets dans une équivalence abstraite par la concurrence d'autrui, et fait du je cet appareil pour lequel toute poussée des instincts sera un danger [...]»¹⁷

La pensée lacanienne aura une influence fondamentale dans la psychothérapie institutionnelle¹⁸, dont Deligny se rapproche autour de 1965, et tout particulièrement sur Félix Guattari. Celui-ci cependant se détournera peu à peu de la psychanalyse dans ses travaux avec Gilles Deleuze. *L'Anti-Œdipe* (1972) présente ainsi une critique de la réduction de la constitution du moi et de l'inconscient à la sphère familiale et individuelle, telle qu'elle est opérée par la psychanalyse et particulièrement par Lacan dans sa thèse.

Après le tournage de *Le Moindre geste*, la mort d'Henri Wallon et le départ d'Huguette Dumoulin des Cévennes, c'est la fin de La Grande Cordée. Deligny est alors invité par Guattari à La Borde. Ici, Josée Manenti commence le montage du film, Yves travaille en cuisine, alors que Deligny s'intéresse plus spécifiquement à la théorie lacanienne, qu'il lit avec attention pour la première fois, tout en proposant des ateliers d'écriture aux malades et des ateliers de dessin et de peinture avec Any Durand.

En 1966, il rencontre Jean-Marie J. (dit Janmari) à la clinique, enfant autiste et mutique qui lui est confié par sa mère. Dans les *Cahiers de la FGERI*, dont il assure également la direction, on retrouve des traces du travail sur le dessin réalisé avec Yves et Janmari, à travers lequel il définira une recherche possible autour de ce qu'il appelle des « enfants à part ». Deligny distinguera à ce moment dans les dessins d'Yves ce qu'il appelle le « bonhomme », correspondant *grosso modo* au stade du miroir tel qu'il est élaboré par Lacan et rendu possible par une structuration (plus ou moins efficiente) par le langage. Parallèlement, Deligny reconnaît dans les tracés de Janmari un geste d'un autre ordre, un geste possible en deçà de la structuration par le langage et du mode

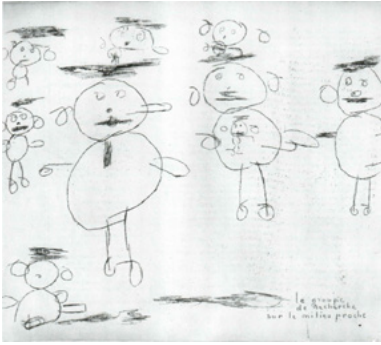


Image 7 : Dessin d'Yves Guignard, retranscrit par Fernand Deligny pour les *Cahiers de la FGERI*.

symbolique. Les « cernes », formes graphiques répétées sans cesse par Janmari deviendront pour Deligny le modèle de toute l'activité des *lignes d'erre* dans la tentative : « cette "lettre" là étant l'avant-première ou l'après-dernière de l'alphabet¹⁹ ».

3. Deuxième tentative, les *lignes d'erre*

Dans un texte fondamental publié dans les *Cahiers de la FGERI* en 1967 intitulé « Vers un langage non-verbal », Deligny annonce la création d'un « groupe de recherche sur le milieu proche » basé à Gourgas, bâtisse achetée par Felix Guattari dans les Cévennes dans les Cévennes, autour de Janmari et d'autres « enfants à part ». Ce texte met en jeu plusieurs éléments qui deviendront constitutifs pour le réseau des Cévennes : la notion de milieu, l'amorce d'une critique radicale du langage, l'attention portée à l'espace et au geste, l'utilisation et le détournement de l'objet quotidien, l'utilisation du dessin et du tracé : « C'est dans la mesure où les "voutes verbales" et très illusoires de leurs conduites incertaines vont céder, que deviendra possible et même nécessaire l'usage d'un langage autre que la parole au sens verbal du terme, langage qui tend à devenir re-présentation par gestes et par tracés des actes à prévoir et de la réalité non présente là, à ce moment là, re-présentation perceptible, perçue par les autres et qui provoque la participation des uns et des autres, non seulement à ce qui doit être agi mais aussi et surtout à la trouvaille de menus gestes ou de tracés qui constitueront le langage "primaire" qui doit devenir d'usage courant²⁰ ».

Cette recherche est celle d'un « langage primaire » à travers des objets utilitaires « mis en recherche » car ils sont « d'une certaine manière langage ». Ici, les « les rôles considérés comme indispensables parce que « naturels » alors qu'ils émanent des mœurs courantes, doivent céder la place à d'autres « coutumes » plus ou moins déconcertantes, plus ou moins durables, suivant qu'elles semblent favorables à l'élaboration et à

l'usage du langage non-verbal » - autant d'idées influencées et détournées après sa période à La Borde dans l'élaboration conceptuelle du territoire des Cévennes. En effet, dans ce texte Deligny propose une alternative à la fois à la notion d'institution élaborée par la psychothérapie institutionnelle mais également à l'approche linguistique de Lacan. Vers la fin du texte, il conclut :

le « milieu »
n'est pas un point
d'application de « l'idée
de l'homme »

tacite ou
développée
que chacun
pourrait y
importer.

le « milieu »
« est »
langage
ou
n'est
pas.²¹

Après les événements de mai 1968 et l'éloignement progressif avec Guattari, Deligny emménage à Graniès. C'est le début du réseau des Cévennes proprement dit, qui coïncide avec le début des cartes de *lignes d'erre* qui commencent à apparaître à cette période. Le réseau est encore très modeste, se composant essentiellement de la maison de Graniès où habitent Deligny avec Any Durand, leur fils Vincent et Janmari, une bâtisse à Monoblet habitée par Guy et Marie-Rose Auber, et *l'île d'en bas*, installée par Jacques Lin, un premier site qui sera une « aire de séjour » à proprement parler, pour reprendre l'expression qui apparaît pour la première fois dans leur correspondance autour de la fin de 1969. Ces lettres et les premières cartes réalisées par Gisèle Durand et Jacques Lin constituent un corpus riche qui nous permet de nous plonger dans cette période d'une grande inventivité : formelle pour la part des *présences proches* et conceptuelle pour la part de Deligny, qui poursuit la réflexion phénoménologique entamée dans La Grande Cordée et les *Cahiers de la FGERI*. Pour illustrer cela, nous aimerions partir d'une lettre de Deligny adressée à son éditeur Émile Copferman en novembre 1969 :

*« Contrairement à J. Lacan (à contre-pied de...) je persiste à maintenir que :
la parole, la PAROLE, c'est la parole
mais que ça n'est pas l'homme
(pour moi la parole c'est en fin de compte, l'Institué, l'État, etc.)*

Grâce aux psychotiques (qui n'ont rien à en foutre), ce que je cherche, c'est qu'un milieu élabore, grâce aux objets familiers, un véritable langage, les objets devenant signes, c'est-à-dire dérivant de leur statut d'objet et de leur fonction d'usage. Cette dérive du signal qui devient signe à condition que ledit milieu n'ait rien à foutre de la Norme et se structure pour ainsi dire en fonction des enfants là présents pourrait rafraîchir un peu la vieille souche un peu racornie de la "position" libertaire, mettant ainsi en cause la référence, la révérence de la psychanalyse envers la civilisation et ses progrès.²² »

C'est à travers la correspondance entre Deligny et Jacques Lin que nous pouvons retracer la constitution de ce territoire « à l'abri de la parole²³ ». Lin est invité à produire des objets d'usage et des objets pour rien « avec quoi un enfant "à part" tend à faire corps²⁴ », ainsi que relever par le biais du tracé sur papier calque leurs déplacements et leurs réactions aux objets et aux activités du quotidien. Il faut rappeler que le dispositif du réseau est tel que Deligny jamais ne rend visite à Lin sur *l'île d'en bas* et que toute la mise au point du dispositif des cartes s'instaure au travers de cette relation épistolaire et de l'échange de dessins et de tracés entre les deux.

Cependant, cette recherche qui tente de « rafraîchir un peu la vieille souche [...] de la "position" libertaire », dépasse la sphère spécifiquement clinique. En réaction à la période d'ébullition pré-révolutionnaire à La Borde, il s'agit pour Deligny de proposer une alternative, à la fois à la psychanalyse et à la position psychiatrique traditionnelle, dans une perspective avant tout politique. Cette alternative est celle d'une recherche permanente, menée par des non-spécialistes sur « ce qui persiste à préluder » à l'usage du langage. Dans une lettre à Jean-Pierre Daniel, pendant que celui-ci est en train de monter *Le Moindre geste* à Paris, Deligny écrit le 3 octobre 1970 :

« [...] et la psychanalyse a raison, c'est « vrai » que nous sommes êtres « de parole » : / la « parole » nous a, jusqu'à l'os. / mais qu'est-ce que c'est que ça, la parole ? qu'est-ce que c'est que ça, l'empire du discours ? Cet empire dont je suis incontestablement le sujet ? / et je dis : sujet, soit, mais pas esclave ou alors esclave révolté [...] ce que je cherche à révéler, c'est « ce qui persiste à préluder », cet humus de tropismes, d'instincts spécifiques, au ras de l'animal qui a préludé à la parole et persiste à préluder en chacun, entre chacun, et qui ne peut affleurer qu'à l'insu de chacun : / l'insu a une autre origine que l'inconscient engendré, lui, par la parole. [...] la liberté, elle est dans cet humus qui persiste à préluder, toujours préalable à l'être pensé et qui échappe « par nature » à toute finalité et à toute conscience et à toute psychologie, serait-elle des « profondeurs ». »

Le travail des cartes devient alors celui de définir les caractéristiques de *l'aire de séjour* en tant que lieu habité, afin de permettre une expérimentation

sur l'espace et les objets, dans la perspective d'une recherche anthropologique ou plus spécifiquement anthropogénétique. Le tracer « à l'infinif » de Janmari, geste pour rien, réitéré à travers le temps sera la matrice pour imaginer l'outillage de la cartographie, comme moyen d'enregistrer l'évolution de la recherche en cours. L'activité cartographique sera alors considérée comme une activité « pour rien » quotidienne, qui peu à peu permettra l'émergence du territoire vécu en dehors de la sphère langagière. C'est à ce moment que Deligny distingue clairement le dessin (qui relèverait du symbolique) du tracé qui devient lui un soubassement pré-lingüistique et a-symbolique de l'éthogramme humain.

Dans *Nous et l'innocent* (1975), premier livre publié par Deligny après le début de la tentative des Cévennes, il écrit :

« Il y a le fameux miroir et il y a la main.

... Les mains sont les premières compagnes de l'être humain, ni mâles ni femelles et les deux à la fois, à la fois un et nombreuses par les doigts, présence proche et permanente, marionnettes et outils ; dans leur existence même se trouve cet aiguillage vers les lignes surchargées de la parole et vers cette écriture en marge, voie désertée, ensablée, ensevelie, perdue peut-être à tout jamais. De l'être humain ne subsistera qu'une apparence jacassante et prolifique, machine à reproduire et tout ce qui s'ensuit ; inexploitée cette mine que chacun a dans sa propre main. [...]

Car si l'homme se sert de sa main, elle l'a précédé et le précède, fleur qui donne la graine de notre origine alors que la parole nous est venue s'y rapporter en cours de route pour devenir parasite régissant.²⁵ »

Pour Deligny, l'Y, implicite dans ce passage, marque la bifurcation qui mène d'un côté vers le dessin et l'écriture et de l'autre vers ce tracer à l'infinif que Deligny et ses compagnons essayent de retrouver inlassablement. Ce n'est pourtant pas avant la publication des *Cahiers de l'immuable* que Deligny offrira une vision synthétique de cette pratique et l'exposera au public. Dans le premier volume intitulé « Voix et Voir », il écrit : « Se peut-il qu'à force de les suivre, ces "erres" là, trajets ou gestes dont le projet nous échappe, de les suivre de l'œil et de la main, se fraye un voir qui percerait cette taie langagière dont notre regard hérite dès notre naissance et certains disent bien avant.

Nous y sommes, à cette œuvre là.²⁶ »

De cette manière, Deligny aborde la question du tracer quotidien, qui ne cherche pas à produire un savoir mais qui dans son automatisme et sa répétition quotidienne, complétés par un dispositif de transparence permettant la superposition des cartes, permet de voir l'émergence de ce que Deligny appelle le « corps commun ». Ce corps commun, transcrit dans *les lignes d'erre*, semble pourtant répondre au concept de *Réel* chez Lacan, que Bertrand Ogilvie définit comme « ce qui n'est en aucune façon l'objet d'une

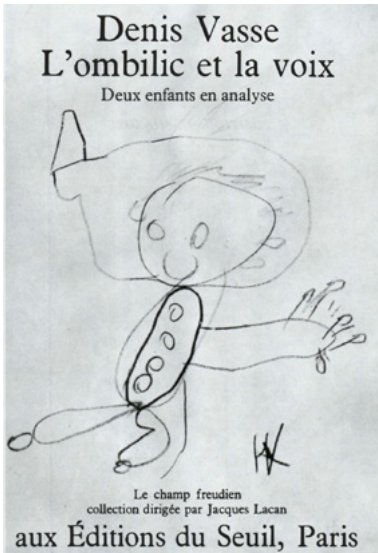
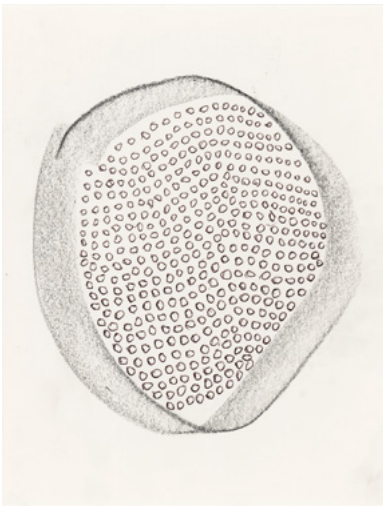


Image 8 : Tracé de Janmari, 2001. /
Image 9 : Couverture de L'ombilic et la
Voix, Cahiers de l'Immuable, 1976.

reprise dans le symbolique, c'est-à-dire dans le langage (car ce terme, malgré sa lettre, ne désigne rien de symbolique mais le registre du langage dans la matérialité de sa lettre, de signifiant)²⁷ ». La lettre prise dans sa matérialité même par ces deux auteurs se présente alors comme le rivage entre le symbolique et le *réel* ou entre le dessin et le tracer.

Il se peut alors que les *lignes d'erre* (ou est-ce *lignes d'R* ?) constituent non seulement une alternative aux expérimentations sur l'écriture et sur le dessin automatique menées par les avant-gardes, mais un prolongement, à partir d'une autre « écriture », celle du tracé. Il s'agit, par cette voie, de chercher l'accès non pas à l'inconscient, qui hérite de la structure du langage, mais plutôt au *Réel*, en deçà ou au delà du langage.

Au moment de la publication des cartes dans *Les Cahiers de l'immuable*, Deligny utilisera des légendes, souvent manuscrites, qui permettent au lecteur de suivre les événements quotidiens retranscrits, mais sans donner de commentaires ni d'interprétations à leur sujet. Tout un vocabulaire composé de mots, de signes et surtout de lettres se met en place à ce moment²⁸. Il est pourtant intéressant de remarquer que tantôt Deligny comme Lacan ne cesseront de creuser cette place de la lettre en tant que rivage entre le *réel* et le symbolique.

Dans son texte de 1971, *Lituraterre* (titre d'inspiration surréaliste s'il y en a), Lacan écrit, « La lettre n'est-elle pas proprement littorale ? » et précise, « le bord du trou dans le savoir²⁹ » et un peu plus loin : « Comme bien entendu, je ne suis pas sûr que mon discours s'entende, il va falloir quand même que je fasse l'épingle d'une opposition. L'écriture, la lettre, c'est dans le réel et le signifiant, dans le symbolique.³⁰ ». Cependant, dans les *Cahiers de l'immuable* n° 3, Deligny prévoyait déjà la disparition des cartes, absorbées par le langage, comme un bateau couvert de bernacles, qui n'arrive plus à naviguer, et par la suite il tirera « la barre toute vers camérer³¹ ».

L'écriture et la calligraphie l'occuperont pourtant jusqu'à la fin de sa vie, dans cette recherche permanente sur le « corps commun » et « l'humain d'es-pèce ». Dans le texte « À Propos de *L'Ombilic et la voix* », à l'intérieur des *Cahiers*, Deligny écrit en légende : « les deux "planches" sont fertiles en ronds, en O mal fermés. sur l'une, celle de droite, ces "tracer" veulent dire : tête, yeux, boutons –ou ombilics ? etc. sur l'autre, celle de gauche, ces mêmes traces inscrites d'un tracer identique je pense et je dis qu'elles ne veulent RIEN dire. elles sont de cette rive où RIEN nous regarde, à moins d'en décider que ce qui n'a rien à voir avec "il" ne nous regarde pas. je parle de rive, autant parler de plage. [...] il y a du somptueux dans le moindre coquillage, et c'est désastre que de le voir logé à cette enseigne d'être œil, oreille, pied et pourquoi pas ombilic, à l'émerveillement de qui voit l'enfant en être à ce stade d'en faire un, de bonhomme, preuve qu'IL arrive, ce qui peut s'écrire qu'il a rive. ça n'est pas d'hier que je ressens l'injure faite à la mer et au sable, injure à vrai dire spécifique, réitérée, glorifiée, récompensé. il y en a des concours de bonshommes, sur la plage. sont affreux.

reste la mer à voir, qui n'y est pas tout à fait pour rien, et dans ces coquillages manipulés, et dans le moindre de nos gestes³² ».

Notes

¹ Fernand Deligny, « Les Cahiers de l'immuable 1. Voix et voir », *Recherches*, 1976, dans *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007.

² Fernand Deligny, *Le Croire et le craindre*, dans *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007.

³ Fernand Deligny, *Les Vagabonds efficaces* (1948), dans *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007.

⁴ Cette posture sera brillamment réfutée par Lévi-Strauss dans « L'illusion archaïque », chapitre VII des *Structures élémentaires de la parenté* (1967).

⁵ Franck Beuvier, « Le dessin d'enfant exposé, 1890-1915. Art de l'enfance et essence de l'art », *Gradhiva* n° 9, Musée du Quai Branly, Paris, 2009.

⁶ Georges Bataille, « L'Art primitif », *Documents* n° 7, Paris, 1930.

⁷ Voir Fernand Deligny, « Mécreer », inédit, 1978.

⁸ Fernand Deligny, *Les Vagabonds efficaces*, *op. cit.*

⁹ Jean Dubuffet, « L'Art brut », *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973.

¹⁰ Fernand Deligny, inédit, archives de Jacques Allaire (note retrouvée par Marina Vidal-Naquet).

¹¹ En utilisant un dispositif similaire à celui utilisé par Henri-Georges Clouzot dans *Le mystère Picasso* en 1956.

¹² Guy Bruit et Michel Gauthier-Darley, « Surréalisme et psychiatrie : la solitude des résistants de fond. Entretien avec Lucien Bonnafé », *Raison présente* n° 120, 1996.

¹³ Bertrand Ogilvie, *Lacan. Le sujet : La formation du concept de sujet, 1932-1949*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987.

¹⁴ Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, volume 13, n° 4, 1949.

¹⁵ Lacan reprend cette expression de Üexkull pour se référer à la question du milieu tout comme Heidegger. Voir J.V. Üexkull, *Mondes animaux et monde humain* (1909). Deligny récusera l'expression préférant toujours celle de « milieu » qui provient de Wallon.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Avec d'autres influences proches du surréalisme comme celle de François Tosquelles et de l'hôpital de St. Alban.

¹⁹ Fernand Deligny, lettre à Isaac Joseph, 16 février 1976, dans *Correspondance des Cévennes, 1968-1996*, L'Arachnéen, 2018.

²⁰ Fernand Deligny, « Vers un Langage non-verbal » *Cahiers de la FGERI* (1967), dans *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007.

²¹ *Ibid.*

²² Fernand Deligny, lettre à Émile Copfermann, novembre 1969, dans *Correspondance des Cévennes, 1968-1996*, L'Arachnéen, Paris, 2018.

²³ Fernand Deligny, lettre à Jacques Lin, 1 décembre 1969, *ibid.*

²⁴ Fernand Deligny, lettre à Jacques Lin, 23 janvier 1970, *ibid.*

²⁵ Fernand Deligny, *Nous et l'innocent* (1975), dans *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007.

²⁶ Fernand Deligny, « Les Cahiers de l'immuable 1. Voix et voir », *op. cit.*

²⁷ Bertrand Ogilvie, *Lacan. Le sujet, op. cit.*

²⁸ Voir Fernand Deligny, « Boussole désuète », « Les Cahiers de l'immuable 3 », *Recherches*, 1976, dans *Œuvres*, L'Arachnéen, Paris, 2007.

²⁹ Jacques Lacan, « Litureterre », *Littérature* n° 3, Larousse, Paris, 1971.

³⁰ Jacques Lacan, séminaire « D'un discours qui ne serait pas du semblant », séance VII, 1971.

³¹ Fernand Deligny, lettre à Emile Copfermann, 1 mars 1982, dans *Correspondance des Cévennes, 1968-1996*, L'Arachnéen, Paris, 2018.

³² Fernand Deligny, « Les Cahiers de l'immuable 1. Voix et voir », *op. cit.*

Entre o pesar e a ruína: Hospital Miguel Bombarda, notas sobre um debate inconcluso

Viviane Borges

Professora associada da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pós-doutora em História pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC). Bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) - bolsista PQ-2. A pesquisa recebeu apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (Fapescc), Edital n.º 04/2018.

vivianetborges@gmail.com

Resumo

O artigo traça os embates em torno dos patrimônios difíceis em Portugal no tempo presente, tendo como fio condutor o caso do Hospital Miguel Bombarda. Criado em 1848 e encerrado em 2011, o mais antigo hospital psiquiátrico do país encontra-se abandonado e degradado, enredado por contradições e discordâncias a respeito de seus significados patrimoniais e seus novos usos. O argumento central é que a teia de questões conflitantes que envolvem o hospital em um amplo debate evidencia a instabilidade e a complexidade que podem envolver os processos de patrimonialização e suas escolhas. Este trabalho intenciona tornar compreensível um debate inconcluso à luz da categoria patrimônio difícil.

Palavras chave

Patrimônios difíceis; Psiquiatria; História do tempo presente.

Abstract

The article traces the clashes around difficult heritage sites in Portugal at the present time, with the case of Miguel Bombarda Hospital as its guiding thread. Created in 1848 and closed in 2011, the oldest psychiatric hospital in the country is abandoned and degraded, entangled by contradictions and disagreements regarding its heritage meanings and its new uses. The central argument is that the web of conflicting issues that involve the hospital in a wide debate highlights the instability and complexity that can involve the processes of patrimonialization and its choices. This work intends to make understandable an unfinished debate in the light of the difficult heritage category.

Keywords

Difficult heritage; Psychiatry; History of the present time.

“Enquanto via um dos mais preciosos desses edifícios vir abaixo para dar passagem à estrada, senti um pesar que, hoje posso ver, é endêmico à vida moderna”
(Berman, 2007, p. 346).

Prólogo¹

Em 1974, intelectuais, arquitetos, historiadores de arte e filósofos, entre eles Michel Foucault, reuniram-se em frente à prisão de La Petite Roquette, em Paris, para um protesto contra a sua demolição (PERROT, 1989). Convictos de que poderiam despertar a sensibilidade pública a respeito desse singular edifício, criaram a Associação para a Salvaguarda do Panóptico de La Petite Rocket (APSPPR), que articulou matérias em jornais e a participação em um programa de rádio, Les Après-Midi de France Culture, que trouxe Michel Verne, professor de Belas-Artes, argumentando contra a demolição da antiga prisão, explicando as razões para a preservação do lugar, as quais estavam ligadas principalmente à sua “memória arquitetônica”. A prisão foi construída entre 1830 e 1836 e teve diferentes funções ao longo do tempo: depósito de sentenciados a penas leves, casa de correção para as mulheres e em 1835 passou a abrigar então jovens em conflito com a lei, tornando-se Casa da Educação Correcional. O esforço do grupo não conseguiu sensibilizar a opinião pública, e da antiga prisão somente restou o portão de entrada, que hoje dá acesso a uma bela praça (BORGES, 2018).

Em 2010, “grandes nomes da cultura e ciência cerram fileiras pelo Hospital Miguel Bombarda” (HENRIQUES, 2010). Com o encerramento das suas atividades, historiadores de arte, psiquiatras, membros do Conselho Internacional de Museus (ICOM), sociólogos, artistas plásticos e psicólogos assinaram um documento ressaltando a importância histórica e patrimonial das edificações, do arquivo médico, do acervo de obras artísticas feitas pelos pacientes.

Na atualidade, o mais antigo hospital psiquiátrico de Portugal (inaugurado em 1848) mantém-se ainda em pé, mas em processo de destruição, com muitos prédios degradados e/ou em ruínas, atestando vestígios de uma presença incômoda. Ele ocupa a área do antigo convento da Ordem de São Vicente de Paulo, na Quinta de Rilhafoles, uma área de 44.633 m² no alto de uma colina, no Campo de Santana, hoje em dia costurada a uma zona de ruas estreitas e casarios antigos. Na arena de disputas sobre o que e como preservar, o Balneário D. Maria II, criado em 1853 e destinado a banhos terapêuticos, e o Pavilhão de Segurança (8.^a Enfermaria), construção do fim do século XIX, para doentes vindos da Penitenciária de Lisboa, um edifício singular, de estrutura panóptica, foram classificados como patrimônios de interesse público. Depois de um acirrado debate a respeito do alargamento da proteção, o edifício principal é hoje “patrimônio em vias de classificação” (PORTUGAL, 2010). O esforço do grupo de signatários marca uma década de embates e incertezas,

evidenciando que, acerca do Hospital Miguel Bombarda, o “atrativo do esquecimento” tem superado a “vontade de memória” (NORA, 1993, p. 22).

Esses dois exemplos enviesados ajudam a questionar a aparente elasticidade e benevolência atreladas à noção de patrimônio cultural, a qual aparentemente abrange uma dimensão material e imaterial que se estenderia a todas as dimensões da vida e das práticas sociais (PAES, 2009). Ainda que a última década do século XX tenha sido marcada, ao nível das políticas urbanas, por uma clara intensificação de processos de patrimonialização, é possível observar que esse discurso não tem se mostrado tão empático em relação a patrimônios de complexa fruição, os quais remetem a passados incômodos, como as prisões e os manicômios, entendidos aqui como patrimônios difíceis.

Processos de patrimonialização são quase sempre atravessados por conflitos e disputas, sobretudo quando concernem a um passado próximo, marcado por “fortes tensões entre a necessidade da lembrança e o atrativo do esquecimento” (ROUSSO, 2016, p. 24). Quando se trata de locais que remetem ao sofrimento, à punição e ao internamento, a questão torna-se ainda mais tensa e intrincada, o que aproxima a prisão de La Roquette e o Hospital Miguel Bombarda, locais que trazem à tona, entre outras questões, experiências de confinamento, de segregação, ajudando a redimensionar o conceito de patrimônio para algo que escapa à preservação apenas do belo e do bom (MENEGUELLO, 2020). São patrimônios dissonantes, marcados por contradições, tornando-se fundamental ponderar sobre “suas repercussões, visto que a dissonância refere-se à discordância ou à falta de acordo e consistência quanto ao seu significado” (ASHWORTH; GRAHAM; TUNBRIDGE, 2007, p. 36)².

A desativação do hospital atendeu a um longo processo³, que culminou em 2009, com a venda do complexo à empresa Estamo⁴, e sua desativação efetiva, entre 2010 e 2011⁵, foi acompanhada por um forte debate, levantando questões sobre o destino dos pacientes e funcionários, bem como dos prédios, arquivos, mobiliário e obras de arte. Contornos conflituosos que tecem uma emaranhada discussão que já leva mais de uma década e inserem o processo de patrimonialização do hospital em um debate mais amplo a respeito da preservação do patrimônio edificado do conjunto hospitalar da Colina de Santana⁶, composto de uma série de hospitais adquiridos pela empresa Estamo: São José, Capuchos, Santa Marta, Desterro e Miguel Bombarda⁷, todos equipamentos instalados em antigos conventos.

Esse processo é acompanhado por alertas de especialistas e intelectuais que apontam: os antigos hospitais da Colina de Santana são casos irreparáveis de “depauperamento do patrimônio” (SERRÃO, 2013). De forma semelhante ao que ocorreu em relação à prisão francesa mencionada no início deste texto, os embates em torno da discussão a respeito da preservação do Miguel Bombarda não pareceram sensibilizar os órgãos oficiais a ponto de impedir a deterioração do lugar, ou mesmo garantir efetivamente sua preservação. Os seis tomos que compõem o processo de classificação⁸, as inúmeras

reportagens publicadas em jornais de grande circulação, os abaixo-assinados envolvendo historiadores de arte, artistas plásticos, arquitetos, bem como a criação da Associação Portuguesa de Arte Outsider (APAO)⁹, entre outros atores, tecem uma batalha ainda inconclusa e uma teia complexa que, por ora, não permite vislumbrar com clareza o destino do lugar. Ao longo de uma década, as discussões perpassam pelo questionamento sobre as limitações do que foi classificado, sugerem a ampliação da proteção, alertam para os documentos, arquivos e obras de arte em risco, traçam um conflito entre as propostas oficiais e as demandas sociais por preservação do patrimônio em risco ligadas a diferentes grupos.

Os grandes hospitais psiquiátricos, que, entre o século XIX e até pelo menos a década de 1960 do século XX¹⁰, podem ser caracterizados, entre outras coisas, por longos períodos de internamento e existências brutalizadas, na atualidade são instituições em extinção. Lugares que a partir da segunda metade do século XX foram envolvidos por discursos que buscam alternativas preocupadas com a desinstitucionalização. Transformações que seguem reverberando no presente, voltadas à saúde mental (e não mais doença mental) e a políticas sociais de intervenção ligadas à promoção da saúde e à prevenção, bem como à reintegração social dos doentes ao meio social (FRANCO, 2019).

Assim, o Miguel Bombarda representa algo que se deseja extirpar, cujas paredes, celas, muros, objetos e documentos respondem a uma lógica de internamento que não se deseja mais no presente. Os dilemas que envolvem a preservação dos patrimônios difíceis estão aqui entranhados, em pleno conflito entre a preservação de um lugar centenário cujas experiências de vida a ele relacionadas causam incômodo e um apagamento que supostamente representaria um processo de modernização para a cidade, uma “promessa redentora” trazida pelos processos de patrimonialização, ante um espaço em declínio (LEITE; PEIXOTO, 2009, p. 94). Se no século XX o patrimônio assumiu de forma explícita uma atribuição de valores que afirma de fato uma escolha (POULOT, 2009, p. 9), como o século XXI está lidando com heranças culturais obscuras¹¹? Quais escolhas estão sendo operadas?

Pretende-se aqui delinear uma possível inteligibilidade a esses discursos conflitantes, sem a intenção de dar conta de todas as arestas levantadas por um debate ainda em curso. Para isso, o texto assume por vezes um tom descritivo, mas sempre atravessado pela noção de patrimônios difíceis, uma ópera estruturada e em quatro atos, começando por “Prólogo”, que o leitor acaba de ler, o qual traça as bases de uma história inconclusa; passando por “E?”, a pergunta que atravessa a década, em que se trata da desativação, do processo de classificação e das preocupações quanto aos apagamentos e silenciamentos; depois por “Percorrendo os territórios da Estamo”, em que se analisa a imersão do Bombarda em uma discussão mais ampla, envolvendo os territórios pertencentes à empresa Estamo; e, por fim, “Epílogo”, em que são

problematizados as indefinições, os arranjos sociais e os significados patrimoniais atribuídos ao mais antigo local de internamento da loucura em Portugal.

“E”?

O referido abaixo-assinado de 23 de dezembro de 2010, movido por intelectuais, artistas e profissionais ligados ao património e preocupados com o destino do património cultural do Hospital Miguel Bombarda após o encerramento de suas atividades, convidou as autoridades públicas a refletirem sobre a memória do lugar e seus vestígios. O documento apelava para a continuidade do “Museu de Pintura de Doentes e das Neurociências”, o Museu Miguel Bombarda, citando a importância do levantamento histórico fundamentado pelo museu para a classificação dos dois edifícios patrimonializados e sua singularidade na Península Ibérica. O Museu Miguel Bombarda foi aberto ao público em 2004, um espaço “dedicado à Arte de Doentes (Arte Outsider, Arte Naive e arte convencional) e às Neurociências” (APAO, 2020a). O pequeno museu ocupa sete celas do pátio circular e quatro antigos gabinetes médicos do Pavilhão de Segurança. Depois do fechamento do hospital, as visitas ao museu passaram a ser autorizadas pela Estamo, mediante agendamento prévio¹².

O manifesto de 2010, publicado em um jornal (HENRIQUES, 2010) de grande circulação e anexado ao Processo de Classificação, caracteriza a primeira fase do processo de patrimonialização do hospital, marcada principalmente pela preocupação em relação ao património documental em risco, oferecendo legitimidade aos múltiplos discursos que cercam a discussão sobre o hospital e o destino de suas edificações e acervo. A ideia não era fornecer respostas, mas sensibilizar, trazendo à tona a importância histórica do lugar, criando assim um espaço para o debate.

Para além da classificação do Pavilhão de Segurança (8.ª Enfermaria) e do Balneário D. Maria II¹³ como patrimónios de interesse público e do restante dos prédios zonas especiais de proteção, buscavam-se garantias quanto à salvaguarda do espólio do hospital e à manutenção do Museu Miguel Bombarda. Em 2011, uma resolução da Assembleia da República¹⁴ indicava a necessidade de “valorização e salvaguarda” do património edificado, recomendando também “a preservação e valorização do património museológico do Hospital Miguel Bombarda”, de seus “elementos artísticos, documentais, clínicos e do mobiliário”, apontando a necessidade de manutenção do “espaço museológico ou colecção visitável aberto ao público”. Recomendar apenas, porém, não indicava caminhos.

Em 3 de junho de 2011, o jornalista Alexandre Pomar publicou em seu *blog* uma “carta de resposta” da Câmara Municipal de Lisboa de 4 de fevereiro de 2011 ao abaixo-assinado enviado em fins de 2010¹⁵. O documento informa que um “estudo urbanístico” previa a obrigatoriedade de conservação e restauro das duas edificações classificadas, mas seus novos usos ainda

eram incertos. De qualquer forma, admitia-se a possibilidade de destinar os prédios à “exposição do espólio de artes plásticas do Hospital Miguel Bombarda/ Museu da Psiquiatria”. Sobre o arquivo, também pairavam incertezas. Buscava-se um local de “boa acessibilidade”, “com um espaço para depósito e conservação dum grande volume de informação, condições que não se verificam no Miguel Bombarda”. Desmembrar edificações e acervo era uma indicação clara desde o começo da discussão, em 2010. Quando teve início a desativação do hospital, funcionários administrativos realizaram um levantamento de todo o acervo: desenhos, pinturas, azulejos, textos, bordados e esculturas existentes na instituição. Depois disso, o acervo foi então transferido para o Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa (CHPL), cuja sede é o Hospital Júlio de Matos, passando a ser gerido pelo Conselho Administrativo do CHPL. Apenas uma pequena mostra continua no Pavilhão de Segurança-Museu, que segue aberto ao público mediante agendamento prévio.

Ainda em 2011, a “nebulosidade à volta deste assunto” (HENRIQUES, 2010) levou à criação da APAO (2020c), cujo objetivo era sensibilizar para a salvaguarda das edificações e principalmente do acervo documental da instituição, voltando-se para a manutenção do museu e a preservação das coleções de “Arte de doente, incluindo Arte outsider (6 mil obras) de todas as décadas do século XX, a mais antiga e maior do país” (APAO, 2020b). O abaixo-assinado mencionado anteriormente ressalta a magnitude do acervo:

“Um arquivo de centenas de livros manuscritos, e outros documentos (como os relativos a Miguel Bombarda), dos quais se destacam os livros de doentes desde 1848 (identificação, idade, diagnóstico, etc.), de enorme relevância para diferentes domínios científicos, o acervo de material clínico e hospitalar, remontando ao séc. XIX, um arquivo fotográfico [...], incluindo 1.100 notáveis fotografias de doentes (um elemento de diagnóstico da época), de finais do séc. XIX até à década de 1930, uma coleção única no país, além das imagens sobre o quotidiano hospitalar ao longo do tempo” (E-CULTURA, 2010).

O papel da APAO foi fundamental para trazer à tona a grandiosidade, a fragilidade e a ameaça que configuram o valioso patrimônio do hospital, destacando vários aspectos de um lugar e acervo únicos e de caráter excepcional não apenas em Portugal, mas na Europa, com material clínico, registros médicos (dossiês clínicos, fotografias), os quais permitem adentrar no universo das práticas médicas e institucionais. O valor arquitetônico de suas edificações vanguardistas é ressaltado pela associação, como no caso do Balneário D. Maria II e do Pavilhão de Segurança:

“O ex Hospital Miguel Bombarda é um património muito raro a nível mundial, pela diversidade e qualidade das suas valências, que inclui edifícios

vanguardistas, uma das mais antigas coleções de arte de doentes (c.5000 obras), um notável acervo de fotografia (c.5000), de material clínico e de mobiliário, além de um precioso e vasto Arquivo, com dezenas de milhares de processos, livros de registo, relatórios, correspondência, múltipla documentação social, etc., desde 1848” (APAO, 2020c, grifos do original).

Ressaltava-se principalmente a necessidade de manter o museu em funcionamento, o qual abriga a “arte de doente incluindo Arte Outsider”, sendo a coleção “mais antiga e maior do país” (APAO, 2020c). Os signatários do referido abaixo-assinado atentavam-se para o “descaso” e a “ignorância” em relação ao acervo do hospital, apontados como fatores determinantes para o desaparecimento da coleção de pinturas e poesias de “doentes”. Não se sabe muito a respeito da dimensão ou da qualidade da coleção de desenhos, pinturas e escritos de pacientes iniciada por Miguel Bombarda, mas tal coleção de fato existiu e foi em parte perdida (FRANCO, 2019). Soma-se a isso a ausência de desenhos ou pinturas de pacientes anteriores à década de 1950, bem como a perda dos desenhos de Jaime Fernandes nos anos 1960¹⁶. A ausência de discussões mais incipientes em Portugal em relação à arte *outsider* corrobora a importância de um tema que chegou tardiamente em Portugal e que ganhou força na década seguinte ao fechamento do hospital.

“Arte feita por doentes mentais ou simplesmente por artistas autodidactas que geralmente não expõem as suas obras – é pouco conhecida em Portugal, e isso faz com que se percam muitos trabalhos, porque não se lhes reconhece valor. Foi esta constatação que levou um grupo de pessoas de diferentes áreas a criar a Associação Portuguesa de Arte Outsider” (COELHO, 2011).

Entre os membros fundadores da APAO, repetem-se alguns signatários que apoiaram o abaixo-assinado do ano anterior (2010), entre eles historiadores de arte, investigadores, artistas e profissionais ligados ao patrimônio cultural. Na esteira dos embates e das incertezas a respeito do destino do acervo e do museu, em 9 de outubro de 2010, uma extensa reportagem enunciava “A arte da loucura no Hospital Miguel Bombarda”, tratando do iminente fechamento do hospital e destacando a urgência de “salvar um arquivo cheio de histórias para contar” (A ARTE DA LOUCURA..., 2010). O texto destaca alguns pacientes ilustres, como o já citado Jaime Fernandes, “o mais famoso artista que passou pelo Pavilhão de Segurança” (A ARTE DA LOUCURA..., 2010).

O Museu Miguel Bombarda passou a se legitimar pela perspectiva da chave da *outsider art*¹⁷, categoria que estabelece suas obras como singularidades e que insere Portugal em uma discussão internacional a respeito da “arte doente”. Também pela chave da *outsider art*, o museu institui a valorização da vivência hospitalar dos doentes, potencializando seu valor artístico¹⁸.

A composição de significados que tecem a patrimonialização do Bombarda se fundamenta sobretudo na importância de sua arquitetura e no seu caráter histórico, sendo as experiências daqueles que habitaram no lugar pouco apontadas como justificativa para a preservação, por vezes diluídas às preocupações ligadas à salvaguarda do acervo documental. Os novos usos dos patrimônios difíceis podem ajudar a entrelaçar a função original desses lugares aos sentidos históricos e patrimoniais a eles atribuídos, um caminho possível para que a sobrevivência física desses espaços permita a reflexão.

As especificidades e os motivos que exigem a preservação do hospital não devem silenciar os embates sociais nem éticos que cercam lugares perpassados por memórias concernentes ao confinamento. Na era da exacerbação da memória, observa-se ainda um vazio em relação a políticas de preservação que levem em conta a importância das memórias e das experiências dos sujeitos que passaram por lugares de internamento/confinamento compulsório (hospitais psiquiátricos, prisões, leprosários), que valorizem o valor histórico desses espaços em função de seus usos ordinários. Nesses casos, muitas vezes a valoração do vivido se torna parte fundamental para que de fato patrimônio e memória atuem como vetores responsáveis por incitar a reflexão a respeito de temas sensíveis, como a história da loucura e seus lugares de internamento.

As experiências de internamento são também acionadas na solicitação de ampliação da área protegida do hospital, a qual transformou o edifício principal em área em vias de classificação em 2014¹⁹. A “Candidatura a classificação como de interesse público de edifícios do ex Hospital Miguel Bombarda”, subscrita pela Sociedade Portuguesa de Psiquiatria e Saúde Mental, Sociedade Portuguesa de Neurologia, Sociedade Portuguesa de Arte Terapia, APAO e Congregação da Missão de São Vicente de Paulo, apontava o excepcional “valor histórico e arquitectónico” de outros prédios que não se encontravam protegidos e que, por essa razão, “sujeitos ao sério risco de serem, no todo ou em parte, demolidos” (FREIRE, 2013, p. 5). A solicitação é acompanhada de um texto de mais de 70 páginas intitulado “Memória Justificada”, de autoria de Victor Freire, presidente da APAO²⁰. No documento, a valorização de uma memória arquitetônica é entrelaçada a elementos pouco mencionados na teia de significados que instituem o valor patrimonial do Hospital:

“Preservar o ambiente edificado do mais antigo e paradigmático hospital psiquiátrico do país, é preservar a memória desses doentes, e constitui uma homenagem às pessoas com perturbação mental, de ontem e hoje, ao seu sofrimento, ao seu sentir, ou à sua inteligência” (FREIRE, 2013, p. 36).

Articulam-se assim as experiências de internamento ao valor patrimonial das edificações.

Em 12 de julho de 2019, o artigo “O futuro do Hospital Miguel Bombarda escreve-se direito por linhas tortas”, assinado por Paulo Ferrero²¹, no jornal

Público, trouxe uma série de questionamentos sobre o futuro ainda incerto do hospital:

“E o futuro do Bombarda, implicará demolições? Haverá novas construções, onde? Será escrupulosamente respeitada a classificação da DGPC? Será desta a recuperação e dignificação do Balneário D. Maria II, cujo estado de conservação continua uma vergonha apesar das múltiplas promessas feitas pela Estamo desde há 10 anos a esta parte? E no edifício principal? No salão nobre, no gabinete do dr. Miguel Bombarda? E o Museu de Arte Outsider?” (FERRERO, 2019).

Os muitos “Es?” mostram que as indefinições a respeito do hospital atravessavam a década.

Percorrendo os territórios da Estamo

“A área de construção será de 8.000,00m², formalizada por 6 torres de dez pisos, prevendo-se que habitem cerca de 600 pessoas, em 193 fogos, com 21.800,00m² de estacionamento subterrâneo, 3.500,00m² para comércio e 2.500,00m² para serviços. Os edifícios a manter serão restaurados ou recuperados para diferentes usos. O Convento destina-se a hotel, com ligação ao Balneário D. Maria II, mantendo-se com vocação cultural o Pavilhão de Segurança e o edifício da Morgue”²².

O trecho apontado parte do Processo de Classificação do Hospital Miguel Bombarda, mostra o projeto ousado para os novos usos do lugar: torres, estacionamento, serviços, hotel, promessas de futuro²³. A proposta evidencia a “promessa redentora de, através de complexos processos de patrimonialização, reconstruir as imagens das cidades, e sobretudo de suas zonas históricas, em busca da superação de um incontornável processo de declínio” (LEITE; PEIXOTO, 2009, p. 94). Soa como se a destruição do antigo hospital exorcizasse uma herança obscura e [o] apagamento de evidências materiais contribuísse para o esquecimento e resignificação do lugar (BORGES, 2018).

Em 2013, a teia intrincada ganhou novos contornos, com a divulgação do “Colina de Santana: projecto urbano” (LISBOA, 2013), apresentado pela Estamo, inserindo definitivamente o processo de patrimonialização do Miguel Bombarda no longo e delicado debate a respeito do patrimônio edificado do conjunto hospitalar da Colina de Santana, composta dos Hospitais de São José, dos Capuchos, de Santa Marta, do Desterro e Miguel Bombarda, pertencentes à empresa. A colina é atravessada pelo discurso patrimonial, com 29 edifícios classificados, 59 conjuntos arquitetônicos e 119 imóveis “singulares”, incluídos na Carta Municipal do Património (ICOMOS, 2014). Os “territórios da Estamo” representam assim uma área superior a 16 hectares (ou 16 estádios

de futebol) (DEBATER LISBOA, 2014a) e, juntos, formam uma área maior que a Baixa Pombalina (MENDES; JARA, 2018).

A divulgação das propostas trouxe ainda mais insegurança, por estas não apresentarem claramente “uma súmula que guiasse as intervenções previstas através da indicação clara do que deve impreterivelmente ser preservado” (REVEZ; RODRIGUES, 2014).

Os projetos apresentados em 2013 foram recebidos com protestos pelas diversas instituições de defesa do património, bem como pelos diferentes segmentos sociais signatários do abaixo-assinado de 2010 e membros da APAO. O rechaço recaía sobretudo na indicação de demolições que poderiam corresponder a 80% das edificações existentes (REVEZ; RODRIGUES, 2014). Os embates gerados pela divulgação dos projetos da Estamo levaram à organização de um Debate Temático sobre a Colina de Santana, promovido pela Assembleia Municipal, ocorrido entre dezembro de 2013 e fevereiro de 2014²⁴. A discussão pautou-se na relevância do património, destacando que a Colina de Santana possui o “maior e mais importante conjunto de património medicina e saúde em Portugal, funcionando ali desde meados do Séc. XVIII, praticamente desde o terramoto” (DEBATER LISBOA, 2014a). O relatório final dos debates aponta como conclusão “o entendimento generalizado da existência de um património museológico, científico e habitacional de relevo e que o mesmo deverá ser recuperado e preservado” e indica como encaminhamento a “Candidatura da Colina de Santana a património mundial, na categoria de Paisagens Urbanas Históricas, criada pela [Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura] UNESCO” (DEBATER LISBOA, 2014b, p. 46)²⁵.

A idealização de uma candidatura da Colina de Santana a património mundial da UNESCO, a qual não foi levada à frente, foi motivada pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), que salientava:

“A excessiva alteração que os actuais planos e projectos propõem para esta zona, poderá colocar em causa uma valorização da cidade em termos internacionais que deveria culminar na sua inclusão na Lista do Património Mundial, na categoria das Paisagens Urbanas Históricas criada pela UNESCO!” (ICOMOS, 2020).

O ICOMOS participou dos debates, publicando em seu site uma nota que indicava o envio de dois pareceres à Câmara Municipal em 2013, a respeito dos impactos urbanístico e arqueológico. Conforme o Debater Lisboa (2014a), foi consenso a necessidade de salvaguardar “o valioso património móvel, azulejar o imóvel existente na Colina e indispensável para garantir a sua identidade e memória”.

Em 2014 a Câmara Municipal de Lisboa propôs o *Colina de Santana: documento estratégico de intervenção* (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA,

2014), o qual possui um capítulo dedicado ao patrimônio cultural, apontando as edificações classificadas e em vias de classificação dentro dos territórios da Estamo. No que tange ao Miguel Bombarda, o documento remete-se a já referida resolução da Assembleia da República (n.º 99/2011), principalmente para justificar a proteção do patrimônio imóvel, de maneira mais específica o “espólio documental”, indicando que este já estaria “legalmente salvaguardado” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2014, p. 184). “Não sendo da competência do Município a sua salvaguarda, é aqui feita uma chamada de atenção para a necessidade da sua proteção e preservação” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2014, p. 184). A referida resolução “recomenda”, o documento estratégico “chama a atenção”, mas nenhum dos dois aponta definições nem caminhos.

Do documento estratégico, consta: “Para além do património referido, estas construções integram ainda um vasto espólio documental e instrumental, nomeadamente arquivos e coleções que testemunham a importância e a atualidade do papel destes hospitais no desenvolvimento da medicina” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2014, p. 184). É mencionada ainda a existência de núcleos museológicos em alguns hospitais da Colina de Santana, nomeando unicamente a coleção de Dermatologia do Museu Sá Penella, do Hospital do Desterro, não citando o Museu Miguel Bombarda.

Contradizendo esse silenciamento, em 2015 uma petição com mais de mil assinaturas foi enviada à Câmara Municipal de Lisboa propondo o alargamento do Museu Miguel Bombarda para todo o edifício principal do hospital, o qual se encontra em vias de classificação (PÚBLICO, 2015b). No documento, moradores, médicos e outros profissionais da área da saúde, Sociedades Portuguesas de Psiquiatria, de Neurologia, de Arte Terapia, da Congregação de S. Vicente de Paulo, bem como intelectuais e historiadores de arte, arquitetos, cineastas e artistas plásticos, muitos deles ligados à APAO, assinaram a favor da proposta.

No que tange ao destino dos hospitais da Colina de Santana, dadas a profundidade das alterações e a repercussão do tema, está em curso um “Plano de Ação Territorial”. Entre os objetivos principais, estão “regenerar”, “reabilitar” e “rejuvenescer” a área, bem como “proteger e valorizar o património histórico e arquitetónico; promover a salvaguarda do património móvel de interesse cultural, testemunho da história hospitalar” (LISBOA, 2020b).

Epílogo

Em 2019, realizou-se uma exposição intitulada “Ruínas”, composta de oito fotografias resultantes de duas visitas técnicas ao Hospital Miguel Bombarda²⁶. O título pareceu dar conta do que as imagens mostravam: uma instituição com 163 anos de história, abandonada, em degradação, com parte das edificações instituídas como patrimônio de interesse público e envolvida em um longo e inconcluso debate a respeito de seu destino. No portão de



Figura 1 - Imagem do portão de entrada do Hospital Miguel Bombarda, 2019
Fonte: Acervo pessoal da autora

entrada, uma inscrição em vermelho enuncia um pedido de socorro: “Salvem o Hospital”. Sentia-se o pesar de que fala Berman (2007, p. 346) na epígrafe que abre este texto, observando edificações centenárias que em breve devem vir abaixo, seja por decisão dos homens, seja pela ação do tempo, dando lugar a novas propostas ao traçado urbano.

Ainda digno, mas decadente, o Miguel Bombarda é um verdadeiro palácio em ruínas, testemunho disforme da história da loucura e da psiquiatria em Portugal, da contradição de um caminho que transitou entre a opulência e o obsoleto, representando um espaço marginal que aguarda por novos usos.

Esse não é um caso isolado. São inúmeros os exemplos de hospitais psiquiátricos históricos abandonados e degradados, muitos deles patrimonializados, como a Colônia Juliano Moreira (Rio de Janeiro, Brasil), onde funciona o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, hospital psiquiátrico classificado como patrimônio cultural e cujas estruturas centenárias estão ameaçadas em virtude do descaso (BORGES, 2019; ALTI-NO, 2015). O livro *Abandoned asylums* (2016), do fotógrafo Matt Van der Velde, traz imagens

de vários hospitais psiquiátricos abandonados, espaços onde inúmeras histórias e dramas pessoais foram “jogados por trás de portas fechadas e fora da vista do público”²⁷ (VELD, 2020). A proposta do livro embeleza o abandono e a ruína, acionados para pensar “uma realidade triste e trágica que marca essas instituições históricas”, “outrora gloriosas agora vazias e esquecidas, pois seus futuros são incertos e ameaçados pela demolição”²⁸ (VELD, 2020). São fragmentos, restos de algo que esteve ali, repletos de sentidos e funcionalidades que não podem ser reconstruídos. São inconexos, incitam a imaginação na tentativa de recompor um quebra-cabeça impossível de ser completado em sua totalidade (SOUSA JÚNIOR, 2017, p. 137). Demonstrem a perda de utilidade e função, cicatrizes carregadas de passado, marcando uma realidade em destruição, mutilada pela passagem do tempo (CIRLOT, 1984).

Os territórios da Estamo aqui mencionados representam lugares que perderam suas utilidades e funções originais, espaços à espera de novos usos. Para além dos hospitais da Colina de Santana, a empresa também é proprietária de outros intrincados edifícios históricos, como o Estabelecimento Prisional de Lisboa, classificado como patrimônio de interesse público desde 2012²⁹ e envolvido em debates semelhantes a respeito do futuro de suas monumentais edificações³⁰. Ainda em funcionamento desde o século XIX, o lugar aguarda “um projecto de reutilização que poderá ainda ter o mérito de devolver aos cidadãos um edifício absolutamente escondido do exterior”³¹, mas já enuncia polêmicas sobre o destino das edificações (BRUNO, 2018). A ideia de devolver à cidade um patrimônio escondido também perpassa pelas propostas ligadas à Colina de Santana, cujo Programa de Ação Territorial tem entre seus objetivos “assegurar a abertura das antigas cercas hospitalares à cidade” (LISBOA, 2013). Mas quais escolhas guiam esse movimento de trazer à tona? O que de fato será preservado que possibilita compreender os sentidos e as funções originais desses lugares e suas imbricações com a história da cidade e do país?

A patrimonialização de lugares de confinamento e/ou que promoviam a segregação como forma de tratamento se insere no debate a respeito da categoria patrimônios difíceis, trazendo a possibilidade da emergência de memórias dissonantes e marginalizadas, ligadas a objetos, edificações e lugares que demandam reconhecimento (BORGES; BAUER, 2018). Dessa maneira, o hospital assume uma dimensão marcada por contornos sensíveis, representando um modelo de internação que não se deseja mais no presente, inscrevendo-se nos embates de um dever de memória, apontado como um exemplar de outra época e de uma experiência de internamento não mais requerida. Portanto, lugar de memória, memórias incômodas.

No caso do hospital, a ênfase dada às singularidades arquitetônicas, à memória hospitalar e à história da medicina ainda parece se impor sobre essas memórias incômodas, conferindo a um segundo plano a importância dos patrimônios difíceis como lugares físicos e simbólicos de reflexão. São

lugares responsáveis por trazer à tona o sofrimento daqueles que foram confinados por longas décadas, apartados do convívio social, requalificando o sofrimento como uma experiência capaz de suscitar novos arranjos sociais (BORGES; MENEGUELLO, 2018).

Em 2019 foi anunciada a suspensão do polêmico projeto que tecia o futuro da Colina de Santana, caindo por terra a proposta do “megaloteamento” de seis torres de dez pisos na área do Hospital Miguel Bombarda, indicando que o futuro do lugar segue sendo “escrito por linhas tortas” (FERRERO, 2019)³². Entramos assim em uma terceira fase de incertezas, momento em que “o complexo está a ser tomado pela destruição”, conforme indica o recente livro da jornalista Catarina Gomes (2020, p. 29), marcado por denúncias a respeito da degradação e mesmo demolição sem autorização prévia de edificações situadas na zona de proteção³³.

A degradação pode de fato autorizar a demolição. “Mau estado de conservação”, “patologias graves” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2014), insalubridade, ausência de condições de habitabilidade são características notórias nos territórios da Estamo³⁴. Nesses casos, as demolições que se pretendem realizar nas grandes unidades incidem por vezes sobre o patrimônio listado na Carta Municipal de Patrimônio³⁵. A possibilidade de demolição em caso de ruína está em consonância com a Lei n.º 107/2001³⁶, que estabelece “as bases da política e do regime de proteção e valorização do patrimônio cultural” (PORTUGAL, 2001). A ruína, portanto, quando devidamente atestada, serve como premissa que permite a demolição, o que talvez indique que possivelmente dentro em breve não será mais possível atender à demanda inscrita no portão de entrada do Miguel Bombarda, ou seja, salvar o hospital.

A teia aqui tecida tratou de embates ainda inconclusos, cercados por dissonâncias, delineando uma possível inteligibilidade a discursos conflitantes. Ao examinar as políticas públicas ligadas ao patrimônio, deparamos com “complexas questões que envolvem emoções, afetos, interesses os mais variados, preferências, gostos e projetos heterogêneos e contraditórios” (VELHO, 2006, p. 245). A contradição é uma força ampla e potente que pode gerar força, ação, mas também impasses estagnantes. Apesar de um presente marcado por demandas sociais por história e por memória e envolto por argumentos centrados em relevantes aspectos arquitetônicos, artísticos, históricos, culturais e sociais, o Bombarda segue submerso por conflitos, incertezas e degradação.

Nos discursos oficiais, a valorização de uma memória arquitetônica reduzidamente representada pelas edificações classificadas aparece, por vezes, desvinculada das experiências dos homens e mulheres que passaram pela instituição. São silenciamentos acionados de forma enviesada ou quase implícita, nas falas daqueles que se preocupam com o espólio e com a visibilidade via chancela da *outsider art*. A ausência de políticas públicas claras referentes à preservação dos acervos documentais e/ou objetos tridimensionais, tais como documentos escritos, fotografias, uniformes, móveis, utensílios e

obras de arte, é uma das dificuldades que atravessam os patrimônios difíceis (BORGES, 2018). O lugar e seu acervo permitem vislumbrar a lógica interna dos espaços, as demandas cotidianas inseridas nas práticas institucionais, os lugares destinados aos corpos internados e as apropriações que aqueles que tiveram suas existências atravessadas pela experiência de internamento fizeram do lugar. A patrimonialização, em suas dimensões material e imaterial, evita o apagamento dessas experiências. Talvez essa seja sua função mais importante, colocando-nos em um lugar incômodo, entre o sentimento de pesar e a ruína, em meio a um debate inconcluso, um epílogo ainda inacabado da história do tempo presente.

Notas:

¹ O texto foi escrito em português do Brasil. Apenas quando cito trechos de documentos mantenho a escrita original, no português de Portugal.

² A patrimonialização dos hospitais da Colina de Santana também pode ser analisada pela perspectiva da chave do patrimônio hospitalar e do patrimônio conventual, visto que ocuparam o espaço de antigos conventos, contudo optou-se por problematizar os embates ligados ao tema por meio da categoria patrimônio difícil, por entender que essa chave insere o Hospital Miguel Bombarda em uma discussão ainda insipiente, o que possibilita novos elementos ao debate. A respeito do patrimônio hospitalar, ver: Borges e Serres (2020).

³ Em 2006, já prevendo o encerramento e atendendo à política de desativação de antigos hospitais em prol da criação de um novo hospital na zona oriental de Lisboa, foi criada a Comissão Técnica Interdepartamental, voltada principalmente a questões ligadas ao internamento. Em 2007, atendendo ao Plano Nacional de Saúde Mental, o hospital foi englobado ao Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, juntamente com o Hospital Júlio de Matos, o qual segue em funcionamento, unindo os conselhos administrativos dos dois hospitais (CINTRA, 2012).

⁴ "A Estamo é uma empresa pública criada em 1993, vocacionada para a compra ao Estado ou outros entes públicos e

privados de imóveis para revenda, para arrendamento ou para alienar após ações de promoção e valorização imobiliária" (ESTAMO, 2018).

⁵ A desativação e a transferência de utentes ocorreram entre 2010 e 2011.

⁶ A Colina de Santana é uma das sete colinas históricas de Lisboa, juntamente com Castelo, São Vicente, São Roque, Santo André (contíguo à Graça), Santa Catarina e Chagas (atual Carmo).

⁷ O fechamento dos hospitais da Colina de Santana e sua venda inserem-se no movimento que desde a década de 1990 propõe a integração entre políticas ligadas ao patrimônio cultural e políticas de ordenamento do território, trazendo questões complexas às políticas urbanas, entre elas a gentrificação. A esse respeito, ver: Tarrafa Silva e Cunha Ferreira (2018) e Mendes e Jara (2018).

⁸ Processo (IPA.00007793) consultado presencialmente entre abril e maio de 2019, no Palácio D'Ajuda, na Direcção Geral do Património Cultural (DGPC). Apenas parte do processo se encontra disponível *online* no site da DGPC e no do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) (disponíveis em: <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/323308>> e <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/323308>>

www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7793>. Acesso em: 7 jun. 2020). Assim, sempre que possível, será feita referência aos sites, no entanto muitas informações foram retiradas da pesquisa realizada no processo físico.

⁹ A APAO foi criada no contexto de fechamento do Hospital Bombarda, preocupada com a preservação de seu patrimônio, sobretudo com as obras de arte criadas por pacientes ao longo dos anos. A associação “entende como Arte Outsider a arte pouco ou não influenciada pela arte institucionalmente aceita, produzida geralmente por autores sem formação ou autodidatas, desligados, pelo seu isolamento ou atitude, dos circuitos culturais, em muitos casos artistas com perturbação mental ou afastados e não reconhecidos pela sociedade” (APAO, 2020c).

¹⁰ Aqui pensando o caso de Portugal, cabendo mencionar a Lei n.º 2.118, de 3 de abril de 1963. A esse respeito, ver: Hespanha (2010).

¹¹ Sobre a patrimonialização das prisões francesas, Philippe Artières afirma: “Há na França outra herança, obscura esta [...], que dá para ver uma faceta menos gloriosa de nossa história que são prisões, asilos e outras instituições de restrição. [...] Conservar ou destruir paredes, preservar ou jogar fora arquivos é um gesto político” (apud FAURE, 2014).

¹² Borges e Resende (2020) mencionam o fechamento do museu em 2019, visto que o imóvel estaria em processo de transição para outra empresa do grupo, conforme contato realizado por e-mail em agosto de 2019, o que de fato até o momento não parece ter se efetivado, sendo ainda permitida a visitação do espaço mediante autorização da Estamo.

¹³ Portaria n.º 1.176/2010, de 24 de dezembro de 2010.

¹⁴ N.º 99/2011, Diário da República, 1.ª série, n.º 84, de 2 de maio de 2011. Aprovada em 6 de abril de 2011.

¹⁵ OF/141/GVPMS/11, de 4 de fevereiro de 2011, assinado pelo vice-presidente da Câmara Municipal de Lisboa Manuel Salgado.

¹⁶ A respeito de Jaime Fernandes, ver Franco (2020).

¹⁷ A respeito da *outsider art* em Portugal, ver: Franco (2019; 2020) e Borges e Resende (2020).

¹⁸ Trata-se do documento Memória Justifica - Candidatura à Classificação como de Interesse Público de Edifícios do ex-Hospital Miguel Bombarda, de autoria de Victor Freire, anexado ao processo de classificação físico.

¹⁹ Diante da proposta de ampliação da área classificada, a Estamo manifestou “estranheza” (Ofício de 8 de maio de 2013), reiterando a classificação das duas edificações e a Resolução de 2011 da Assembleia da República (Resolução n.º 99/2011, de 6 de abril de 2011) que recomendava a preservação das edificações mencionadas e do “acervo patrimonial” do hospital. Em 6 de outubro de 2014, foi publicado no Diário da República (2.ª série, n.º 192) o anúncio de 26 de setembro de 2014 sobre a abertura do procedimento de ampliação da classificação, mencionando apenas o edifício principal (antiga Casa da Congregação da Missão de São Vicente de Paulo), o qual se encontra em “vias de classificação” (PORTUGAL, 2020).

²⁰ O documento “Memória Justificada - Candidatura a Classificação como de Interesse Público de Edifícios do ex-Hospital Miguel Bombarda” (FREIRE, 2013), anexado ao processo de classificação, é endossado por declarações de apoio de historiadores de arte e solicitava a preservação do “Edifício principal, Edifício de Enfermarias em poste telefónico, Edifício da Enfermaria em U, Laboratório, Telheiro para o passeio dos doentes e pátio contíguo. Oficinas para os Doentes, Cozinha, Painéis de Azulejos de Autoria de Doentes e Muro, Poço e tanque da Quinta de Rilhafoles”.

²¹ Fundador do Fórum Cidadania Lx.

²² Disponível em: <http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7793>. Acesso em: 10 set. 2020.

²³ Faz-se aqui uma analogia ao que Myriam Sepúlveda dos Santos (2013, p. 223) afirma quanto às prisões históricas demolidas. No caso delas, as demolições são quase sempre associadas a uma promessa de futuro, o que também parece abranger as alterações propostas em relação ao Hospital Miguel Bombarda e à Colina de Santana.

²⁴ A primeira sessão ocorreu em 10 de dezembro de 2013, a segunda em 28 de janeiro de 2014, a terceira e a quarta em 4 e 11 de fevereiro, e a quinta em 11 de março de 2014.

²⁵ Sobre o tema, ver: UNESCO (2011).

²⁶ A exposição foi parte das atividades da investigação de pós-doutorado, voltada aos patrimônios difíceis e suas reverberações sociais, e ocorreu em novembro de 2019, no Piso 2 do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

²⁷ Tradução livre.

²⁸ Tradução livre.

²⁹ Categoria: Monumento de Interesse Público / ZEP, Portaria n.º 740-AZ /2012, DR, 2.ª série, n.º 248, de 24 dezembro 2012. IPA 00007815. Disponível em: <http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7815>. Acesso em: 10 set. 2020.

³⁰ A questão da patrimonialização do equipamento prisional de Lisboa pode ser analisada à luz da categoria patrimônio prisional (BORGES; SANTOS, 2019; 2020; VIMONT, 2008; 2014). O projeto de pesquisa de pós-doutoramento desenvolvido no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e atual projeto de pesquisa em produtividade em pesquisa (CNPq) intitulado *Patrimônio carcerário: interseções entre Brasil e Portugal (1960 - ao tempo presente)*, trata da patrimonialização das prisões no Brasil e em Portugal.

³¹ Disponível em: <http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7815>. Acesso em: 10 set. 2020.

³² Na ocasião, Paulo Ferrero (2019) no seu artigo anunciava a decisão como uma “boa, excelente, notícia” para aqueles que “lutaram desde a primeira hora contra essa urbanização, por entenderem que estava em causa a História e o Patrimônio da cidade, que seriam assim irremediavelmente amputados”.

³³ Em 8 de julho de 2015, associações denunciaram a demolição de edifício no recinto do Miguel Bombarda (PÚBLICO, 2015a). Em 2017, o edifício principal foi motivo de preocupação, levando o movimento cívico Fórum Cidadania Lx (ou Movimento Fórum Cidadania Lisboa) a publicar uma carta endereçada à empresa proprietária do bem solicitando a reparação (CIDADANIA LX, 2017; LUSA, 2017).

³⁴ Segundo o documento, nos hospitais da Colina de Santana se verifica “a predominância de edifícios em mau estado (553 edifícios) face aos que se encontram em muito mau estado de conservação (48 edifícios), correspondendo respetivamente, a 29% e a 2,5% do total existente na área. [...] Os edifícios em mau e muito mau estado de conservação encontram-se completamente disseminados pela área, não se conseguindo identificar para o efeito, nenhum padrão locativo” (CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2014, p. 55).

³⁵ O Plano Diretor do Município de Lisboa autoriza as obras de demolição, total ou parcial, “em bens imóveis da Carta Municipal do Patrimônio” em algumas situações, como “ruína iminente”, impossibilidade de recuperação ou reabilitação, “para valorização do imóvel ou do conjunto em que se insere, através da supressão de partes sem valor arquitetónico e histórico” e ainda “quando as obras de demolição forem consideradas de relevante interesse urbanístico”. Ver: Lisboa (2020a).

³⁶ A demolição “não deve ser concedida quando a situação de ruína seja causada pelo incumprimento do disposto no presente capítulo, impondo-se aos responsáveis a reposição” (PORTUGAL, 2001).

Referências:

A ARTE DA LOUCURA no Hospital Miguel Bombarda. **Publico**, 2010. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/10/09/jornal/a-arte-da-loucura--no-hospital-miguel-bombarda-20367279>>. Acesso em: 20 set. 2020.

ALTINO, Lucas. “Patrimônio histórico da Colônia Juliano Moreira, antigo hospital psiquiátrico no Rio, está em risco.” **O Globo**, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/patrimonio-historico-da-colonia-juliano-moreira-antigo-hospital-psiquiatrico-no-rio-esta-em-risco-17300752>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ASHWORTH, G. J.; GRAHAM, Brian; TUNBRIDGE, J. E. **Pluralising pasts: heritage, identity and a place in multicultural societies**. Londres: Pluto Press, 2007.

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ARTE OUTSIDER (APAO). **Cronologia**. Portugal: APAO. Disponível em: <http://aparteoutsider.org/?page_id=35>. Acesso em: 5 set. 2020a.

_____. **Museu Miguel Bombarda**. Portugal: APAO. Disponível em: <http://aparteoutsider.org/?page_id=74>. Acesso em: 10 set. 2020b.

_____. **Portal**. Portugal: APAO. Disponível em: <http://aparteoutsider.org/?page_id=28#Finalidades>. Acesso em: 10 nov. 2020c.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Viviane. A patrimonialização e suas contradições: o patrimônio prisional na França do tempo presente. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 213-240, dez. 2018.

_____. “Salvem o hospital!”: sobre patrimônios dissonantes da psiquiatria no Brasil e em Portugal. **Mouseion**, Canoas, n. 24, dez. 2019.

_____; BAUER, Leticia. Outras memórias, outros patrimônios: desafios do fazer com e para os sujeitos envolvidos. In: BORGES, Viviane; BAUER, Leticia (org.). **História oral e patrimônio: reflexões e desafios**. São Paulo: Letra e Voz, 2018. p. 31-71.

_____; MENEGUELLO, Cristina. Patrimônio, memória e reparação: a preservação dos lugares destinados à hanseníase no estado de São Paulo. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 345-374, jul.-dez. 2018.

_____; RESENDE, Sandro. “No início havia o Jaime”: a loucura em Portugal no tempo presente a partir de uma escrita compartilhada. **Todas as Artes**, v. 3, n. 3, 2020. (no prelo.)

_____; SANTOS, Myrian. O patrimônio prisional: estética do sofrimento, fetiche e reflexão. **Todas as Artes**, v. 2, n. 1, 2019.

_____; SANTOS, Myrian. Patrimônio prisional (ou carcerário). In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina. **Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. p. 237-240.

_____; SERRES, Juliane. Patrimônio hospitalar. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina. **Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. p. 223-228.

BRUNO, Cátia. Prisão de Lisboa vai fechar. Terrenos valiosos podem dar lugar a novo Campus da Justiça - ou ser vendidos para hotéis. **Observador**, 2018. Disponível em: <<https://observador.pt/2018/10/30/>>

prisao-de-lisboa-vai-fechar-terrenos-valiosos-podem-dar-lugar-a-novo-campus-da-justica-ou-ser-vendidos-para-hotéis/>. Acesso em: 1.º out. 2020.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Departamento de Planeamento e Reabilitação Urbana. **Colina de Santana:** documento estratégico de intervenção. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2014. Disponível em: <https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/reabilitacao_Urbana/aru/pat_colina_santana/pat_colinaSantana_estartegico.pdf>. Acesso em: 5 out. 2020.

CIDADANIA LX. A/C Estamo - Urgente -- Pedido de reparação da cobertura em perigo no edifício principal do Hospital Miguel Bombarda. **Cidadania Lx**, 2017. Disponível em: <<http://cidadania.lx.blogspot.com/2017/05/urgente-pedido-de-reparacao-da.html>>. Acesso em: 21 set. 2020.

CINTRA, Pedro. **Miguel Bombarda:** preservar a história. Lisboa: Casa das Letras, 2012.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Alexandra Prado. Nova associação quer proteger e divulgar arte outsider. **Público**, 2011. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/10/11/jornal/nova-associacao-quer-protoger-e-divulgar-arte-outsider-23170573>>. Acesso em: 10 set. 2020.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS (ICOMOS). Debate: Colina de Santana. ICOMOS. Disponível em: <<http://www.icomos.pt/index.php/47-debate-colina-de-santana-ii>>. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. Debate Temático sobre a Colina de Santana. 4ª Sessão. **Impacto das propostas na memória e identidade histórica da Colina de Santana**. ICOMOS, 11 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.icomos.pt/images/pdfs/FINAL%20ARQUEOLOGIA.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2020.

DEBATER LISBOA. Caso de cidadania.

Colina de Santana. 2014a. v. 1. Disponível em: <<http://debaterlisboa.am-lisboa.pt/documentos/1400585454A4ICX7da9Wu57QN7.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

_____. Caso de cidadania. **Colina de Santana:** relatório final. 2014b. v. 1. Disponível em: <<https://www.am-lisboa.pt/documentos/14046719774aOU6sw9Cv06HX4.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

E-CULTURA. Museu de Pintura de Doentes e das Neurociências no Hospital Miguel Bombarda. **E-Cultura**, 2010. Disponível em: <<https://www.e-cultura.pt/artigo/6095>>. Acesso em: 2 ago. 2020.

ESTAMO. **Portal**. Portugal: Estamo. Disponível em: <www.estamo.pt>. Acesso em: 10 maio 2018.

FAURE, Sonya. A vendre, ancienne Maison d'arrêt. **Liberation**, 2014. Disponível em: <https://www.liberation.fr/societe/2014/09/18/a-vendre-ancienne-maison-d-arret_1103515>. Acesso em: 23 mar. 2018.

FERRERO, Paulo. O futuro do Hospital Miguel Bombarda escreve-se direito por linhas tortas. **Público**, 2019. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2019/07/12/local/opiniao/futuro-hospital-miguel-bombarda-escreve-se-direito-linhas-tortas-1879566>>. Acesso em: 20 set. 2020.

FRANCO, Stefanie Gil. Jaime Fernandes Simões e a construção de narrativas sobre a *art brut* em Portugal. **Modos**, Campinas, v. 4, n. 3, p. 15-30, set. 2020.

_____. **Os imperativos da arte: encontros com a loucura em Portugal do século XX**. Tese (Doutorado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Nova Lisboa, Lisboa, 2019.

FREIRE, Victor Albuquerque. **Memória justificada:** Candidatura a Classificação como de Interesse Público de Edifícios do ex-Hospital Miguel Bombarda. Lisboa, 2013.

_____. **Panóptico, vanguardista e ignorado:** o pavilhão de segurança do Hospital Miguel Bombarda. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

GOMES, Catarina. **Coisas de loucos:** o que eles deixaram no manicómio. Lisboa: Tinta da China, 2020.

HENRIQUES, Ana. Grandes nomes da cultura e ciência cerram fileiras pelo Hospital Miguel Bombarda. **Local Lisboa**, Lisboa, 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/12/23/jornal/grandes-nomes-da-cultura-e-ciencia-cerram-fileiras-pelo-hospital-miguel-bombarda-20891520>. Acesso em: 10 set. 2020.

HESPANHA, Pedro. A reforma psiquiátrica em Portugal: desafios e impasses. *In:* FONTES, Breno A. S. M.; FONTE, Eliane M. M. (org.). Desinstitucionalização, redessociais e saúde mental: análise de experiências da reforma psiquiátrica em Angola, Brasil e Portugal. Recife: UFPE, 2010. p. 137-162.

LEITE, Rogerio; PEIXOTO, Paulo. Políticas urbanas de patrimonialização e contrarrevanchismo: o Recife Antigo e a Zona Histórica da Cidade do Porto. **Cadernos Metrópole**, São Paulo, n. 21, p. 93-104, jan.-jun. 2009.

LISBOA. **Colina de Santana:** projecto urbano. Lisboa, 2013. Disponível em: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/reabilitacao_Urbana/aru/pat_colina_santana/pat_colinaSantana_estudo.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

_____. **Plano Diretor Municipal (PDM).** Lisboa. Disponível em: <https://www.lisboa.pt/cidade/urbanismo/planeamento-urbano/plano-diretor-municipal>. Acesso em: 3 dez. 2020a.

_____. **Programa de ação territorial para a Colina de Santana.** Lisboa. Disponível em: <https://www.lisboa.pt/cidade/urbanismo/planeamento-urbano/colina-de-santana>. Acesso em: 11 jul. 2020b.

LUSA. Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, só será reabilitado após decisão sobre uso futuro. **Diário de Notícias**, 2017. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/hospital-miguel-bombarda-em-lisboa-so-sera-reabilitado-apos-decisao-sobre-uso-futuro-8463688.html>. Acesso em: 21 set. 2020.

MENDES, Luisa; JARA, Ana. Supergentrificação e capitalismo financeirizado: as novas fronteiras do espaço-capital na Colina de Santana, Lisboa. **Cadernos Metrópole**, São Paulo, v. 20, n. 43, p. 769-796, set./dez. 2018.

MENEGUELLO, Cristina. Patrimônios difíceis. *In:* CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina (org.). **Dicionário temático de patrimônio:** debates contemporâneos. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. p. 245-248.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). **Recomendação sobre a paisagem histórica urbana.** Paris: UNESCO, 2011. Disponível em: https://unescoportugal.mne.gov.pt/images/cultura/recomendacao_sobre_a_paisagem_historica_urbana_unesco_2011.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

PAES, Maria Tereza D. Patrimônio cultural, turismo e identidades territoriais: um olhar geográfico. *In:* BARTHOLLO, Roberto; BURSZTYN, Ivan; SANSOLO, Davis (org.). Turismo de base comunitária: diversidade de olhares e experiências brasileiras. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, 2009. p. 162-176.

PERROT, Michelle. As crianças da Petite-Roquette. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 7, 1989.

POMAR, Alexandre. A insegurança do Pavilhão de Segurança, um caso clínico (ou cínico?). **Alexandre Pomar**, 2011. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/03/cml.html. Acesso em: 10 set. 2020.

PORTUGAL. Lei n.º 107/2001. **Diário da República**, n. 209, Série I-A, 2001. Disponível em: <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/629790/details/maximized>>. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. Património cultural. **Património imóvel**. Portugal: Direcção-Geral do Património Cultural. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisado>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

_____. **Portaria n.º 1.126, de 24 de dezembro de 2010**. Portugal, 2010. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/323308/>>. Acesso em: 23 ago. 2020.

POULOT, Dominique. Uma história do patrimônio no Ocidente. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PÚBLICO. Associações denunciam demolição de edifício no recinto do Miguel Bombarda. **Público**, 2015a. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/07/08/local/noticia/associacoes-denunciam-demolicao-de-edificio-no-recinto-do-miguel-bombarda-1701459>>. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. Movimento cívico quer alargamento do Museu Miguel Bombarda. **Público**, 2015b. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/05/08/local/noticia/movimento-civico-avanca-com-proposta-de-desenvolvimento-do-museu-miguel-bombarda-169499>>. Acesso em: 10 set. 2020.

REVEZ, Maria João; RODRIGUES, José Delgado. A declaração de significância cultural nos processos de decisão em intervenções sobre o património. O caso da Colina de Sant'Ana, em Lisboa. In: DE VIOLLET-LE-DUC À CARTA DE VENEZA: TEORIA E PRÁTICA DO RESTAURO NO ESPAÇO IBERO-AMERICANO, 2014. **Anais** [...]. Lisboa: LNEC, 2014.

ROUSSO, Henry. A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Ruínas e testemunhos: o lembrar através de marcas do passado. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, n. 39, p. 221-239, out. 2013.

SERRÃO, Vitor. Os antigos hospitais da Colina de Santana: um caso de irreparável depauperamento do património. **Público**, 2013. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2013/08/01/jornal/os-antigos-hospitais-da-colina-de-santana-um-caso-de-irreparavel-depauperamento-do-patrimonio-26904716>>. Acesso em: 23 set. 2020.

SOUSA JÚNIOR, Mário. O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea. Revista ARA, São Paulo, n. 2, 2017.

TARRAFA SILVA, Ana; CUNHA FERREIRA, Teresa. Cartas municipais de património: do inventário ao instrumento de gestão. **A Produção do Território: Formas, Processos, Designios**, 2018. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/120777/2/338745.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2020.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana**, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006.

VELD, Matt Van der. **Abandoned asylums**. Disponível em: <<http://www.abandonedasylums.ca/>>. Acesso em: 10 set. 2020.

_____. **Abandoned asylums**. Ottawa: Jonglez, 2016.

VIMONT, Jean-Claude. **La prison: à l'ombre des hauts murs**. Paris: Gallimard, 2014. 128 p.

_____. (org.). Graffiti en péril? **Sociétés & Représentations**, n. 25, p. 193-202, 2008.

Corpos à Deriva e a Desorientação como Potência

Marcia Vaitsman

PhD, artista brasileira com base em Londres e Berlim, que escreve, faz vídeos e cria jogos

CONVOCARTE N.º 10 | ARTE E LOUCURA: TEORIAS DA LOUCURA E DA ARTE

Resumo

Considere *Loucura* como alguém/algo que "procura se desfazer" diante de uma normatividade. O que é "normal" na era da pós-verdade? Esta reflexão apresenta o corpo vigoroso como orientação, usando conceitos como *Conatus*, potência e autonomia; e como precedente, a obra no limiar entre psicoterapia e arte de Lygia Clark. Observa a racionalidade de corpos complacentes, o primeiro artificial, opositor à loucura, mas como agente reacionário que reforça a normatividade da cultura capitalista, visita como exemplo as obras da exposição *AI: More than Human*, sobre inteligência da máquina. O segundo corpo, o complacente biológico, sob o obscurantismo do anti-intelectualismo, fake news, ignorância programada por design, da ultradireita, como anúncio do declínio da mente humana no necrocapitalismo. Questiona-se então se há uma resistência na arte, que ativamente não sirva a aspectos interiorizados do capitalismo, radicalmente livre de oportunismo; arte de corpos resilientes, encarando os novos problemas de sobrevivência da humanidade. Como são esses *corpos dissidentes*, à deriva, nas extraordinárias rupturas do começo do século XXI?

Palavras chave

Desorientação, Deriva, Loucura, Arte, Necrocapitalismo.

Abstract

Consider Madness as someone/something that "seeks to dissolve" in the face of normativity. What is "normal" in the post-fact era? This reflection presents the vigorous body as a beacon, using concepts such as Conatus, vigor and autonomy; and as a precedent the work on the threshold of psychotherapy and art by Lygia Clark. This text also presents the reasoning of complacent bodies, the first an artificial one, opposed to madness, but as a reactionary agent that reinforces the normativity of the capitalist culture; as an example, the works from the exhibition AI: More than Human, about the intelligence of machines. The second body, a complacent biological one, under the obscurantism of anti-intellectualism, fake news, ignorance by design used by the far right, as announcement of the human mind decay in necrocapitalism. The question is if there is a resistance in the arts, which actively does not serve internalized aspects of capitalism, radically free from opportunism, made by resilient bodies, facing the new problems of humanity's survival. How are these dissident bodies, adrift, in the extraordinary ruptures of the beginning of the 21st century?

Keywords

Disorientation, Adrift, Madness, Art, Necrocapitalism.

Introdução

Este texto é o resultado de um pensar artístico sobre a “loucura” como tema. Aproximando-se da arte como processo de transformação das subjetividades humanas, em contexto onde ética e estética são inseparáveis; arte que serve à vida na atualidade. O esforço se concentra no aspecto da auto-narrativa, nas tradições de “escuta como conhecimento” de áreas como a historiografia, direitos humanos, psicanálise e outras. Este texto usa terminologia e conceitos previamente apresentados no contexto da crítica cultural. Busca a possibilidade de um pensar livre das armadilhas do estruturalismo colonial, afastando-se da cosmovisão cientificista. Posiciona-se no espaço heterogêneo e especulativo protegido pela arte, que espelha a subjetividade humana, plural e polifônica (GUATTARI, 1995).

A partir da ótica da crítica cultural marxista, e seus desdobramentos, olha-se para possíveis relações, na atualidade, entre loucura e arte. Baseada nas descrições de loucura no contexto da luta antimanicomial, que apontam a disparidade entre indivíduo e coletividade (um corpo em relação a outros corpos), entre o lado de dentro e o lado de fora (corpo em relação ao espaço que habita), irracionalidade e inteligência, busca-se levantar dissonâncias dessas relações diante das rápidas mudanças socioculturais e políticas que vêm se escancarando ao chegar do ano de 2021. Presume-se que o corpo e seus desejos mais básicos possam servir de marco, guia, sinal luminoso, por uma era de mudanças bruscas. Aproximar-se do devir e da desorientação indica estratégias de adaptabilidade.

Loucura: termo genérico, em espaços que se dissolvem.

Transformada, pelos saberes médicos, em doença, alienação, desajuste, irracionalidade e perversão, a loucura carrega um conjunto de práticas, concepções e saberes que, ancorados em uma moralidade ditada pelos bons costumes, pela ordem e pelo trabalho produtivo, faz desligar, de forma explicitamente violenta, os diferentes laços de construção e pertencimento humanos.
(LÜCHMANN; RODRÍGUEZ, 2007, p. 402)

O Movimento Antimanicomial apresenta a loucura como herança de um passado regido pela tentativa eugênica de patologizar o diferente. Já como descrição genérica, surge de algo/alguém, que procura se desfazer (FOUCAULT, 1972), em contraposição a uma normatividade. O conceito de loucura, em si, é ultrapassado: “certeza tão apressada e tão presunçosa com a qual o século XVIII sabe reconhecer o louco, no próprio momento em que confessa não mais poder definir a loucura” (ibidem, p. 201). Aparece em contraposições como saudável versus doente, corpo versus alma, corpo versus meio ambiente, humano versus selvagem: “mal entre os males, perturbações do

corpo e da alma, fenômeno da natureza que se desenvolve ao mesmo tempo na natureza e contra ela” (ibidem, p. 196).

O louco é o outro em relação aos outros: o outro – no sentido da exceção – entre os outros – no sentido do universal. Toda forma de interioridade é, agora, conjurada: o louco é evidente, mas seu perfil se destaca sobre o espaço exterior; e o relacionamento que o define entrega-o totalmente, através do jogo das comparações objetivas, ao olhar do sujeito razoável (ibidem, p. 202, grifos nossos).

Como guiar-se, sem ser louco, por um “espaço exterior” de “sujeitos razoáveis” neste começo de século com mudanças profundas e aceleradas das relações macro e micropolíticas? Como achar orientação e fazer sentido de si, em um mundo a caminho de um destino desconhecido em alta velocidade, levando-nos a conflitos pela falta de inacessibilidade do momento presente?

“A psicologia social chama de *shifting baselines*, a mudança gradual, mas grave, que se deve vivenciar para aceitar algo como normal” (PRECHT, 2020, p. 206, tradução nossa). Nos últimos 100 anos, tudo que nos era mais familiar foi transformado: sensação, percepção e imaginação foram interrompidas, em casos substituídas, por inovações tecnológicas, criadas pelo poder industrial (AUGÉ, 2015). A velocidade das transformações, talvez até abolição, da própria noção de espaço ou, mais precisamente, pela falha do pensamento coletivo sobre a realidade do espaço, provoca desorientação: Francis Fukuyama previu o fim da história, mas trata-se é do fim da geografia (VIRILIO; RICHARD, 2012).

A percepção do desconhecido, e com ela a percepção do perigo, surge também da velocidade de mudança do espaço que reconhecemos como o próprio corpo, dos desejos que cada vez mais se descolam do dia a dia. O que antes era percebido como necessidade real (fome, desejo sexual, necessidade de abrigo etc.) são hoje amplificados pelo efeito da publicidade globalizada, cinema de Hollywood, monetização da cultura, criminalização da pobreza etc. A velocidade causada pelos avanços tecnológicos, as experiências decorrentes deles, seus efeitos bons ou maus, criam paisagens emergentes, geram medo, paralisia, falta de vigor e falta de autonomia. Em 2020, com a propagação do vírus, como agente incontrolável da natureza, observou-se o antropomorfismo na conotação de “espião” ou “inimigo”. A perda da noção de segurança do espaço urbano, do espaço doméstico, e do próprio corpo, expõe para grande parte da população mundial, em isolamento, a desvalorização da vida em si.

Em lugares onde o valor da vida vem sendo ameaçado há alguns séculos, os sinais das crises que enfrentaremos no futuro são mais violentos. Em 2015, quando a barragem tóxica de Mariana, no Brasil, rompeu-se devastando o Rio Doce, matando árvores, animais e humanos, começou mais um fim do

mundo para populações ribeirinhas, que incluem a nação indígena Krenak. Os 43 milhões de metros cúbicos de lama contaminados por arsênico, chumbo e mercúrio engoliram 620 quilômetros de rio, até chegarem ao Oceano Atlântico. Ailton Krenak (2020), líder indígena, ativista dos Direitos Humanos e ambientalista, explica uma das faces do necrocapitalismo:

Tem uma coisa que eu chamei de “ecologia do desastre”[...]: você cria uma situação para desestabilizar a vida. As pessoas que vivem naquele lugar, os seres vivos, se descolam todos da paisagem, fica um lugar deserto, inabitável; alguém chega e transforma aquele lugar inabitável em um empreendimento, em um negócio, e o negócio dele é socorrer as pessoas inabitáveis.

O crime ambiental de Mariana é o símbolo de espaços que dissolvem, do mundo que se absorve¹, perde sentido, indicando o processo de mudanças socioculturais drásticas desse começo de século. Algumas que influenciam diretamente a macro política, culminando, por exemplo, no golpe parlamentar contra Dilma Rousseff. A estigmatização do movimento trabalhista, por meio de uma retórica da anticorrupção (semelhante à retórica nazista de anticorrupção), e pela extraordinária campanha de notícias falsas, principalmente durante as eleições presidenciais de 2018, normatizaram a cultura de violência racial e sexual, antes escondida por complexas estruturas sintagmáticas, expondo o legado da era colonial: o poder de decidir quem vive e quem morre, a necropolítica (MBEMBE, 2016). O crime ambiental de Mariana é parte do que Peter Pal Pelbart (2017) caracteriza como guerra: “eis o modo pelo qual um novo regime esquizofrênico parece querer instaurar sua lógica, em que guerra e paz se tornam sinônimos, assim como exceção e normalidade, golpe e governabilidade, neoliberalismo e guerra civil”. A guerra descrita por Pelbart devasta a “riqueza natural, social, subjetiva, afetiva, política” (ibidem).

Loucura e a arte, em um sistema que se dissolve.

Para falar sobre loucura e arte, precisa-se ponderar sobre como são a norma e o habitat da arte. Qual é a norma da arte institucionalizada, produzida a partir das escolas profissionalizantes, do mercado, amansada, que serve, ou ao menos adere, ao capitalismo de 2020, em relação obscura com estados violentos? Em casos, trata-se da violência ativa e direta contra seres humanos, por exemplo, na guerra como indústria, destruição como investimento de capital. Em outros casos, a violência como retificação social e histórica, em locais “de paz”, como nos EUA, Brasil e Israel. E ainda a violência anestesiante da destruição da vida no planeta, sob o silêncio europeu complacente diante de conflitos e exploração da África e do resto do mundo. Ao permitir a naturalização da violência erradicam-se os aspectos primordiais civilizatórios que sustentam a Justiça e todos os outros contratos sociais que permitem a virtude da vida. Naturalizam-se dissonâncias entre discursos críticos, visibilidades, tendências, função

social das atividades humanas e principalmente sobre a economia, no nosso caso, a economia da arte. O debate sobre as relações entre capital da indústria bélica, incluindo a produção de tecnologia, e o mercado da arte é urgente.

É possível viver e criar obras como artista, hoje, sem deslocar o foco, da experiência dos próprios corpos vivos, para um mercado especulativo de arte, e um tanto ilusivo, de outros países? É possível criar valores locais e reais para o que se reconhece como “boa arte” sem influência esmagadora dos parâmetros dos centros de venda? É possível que artistas alcancem autonomia para estabelecer critérios de qualidade de acordo com os valores da vida local? Seria um sonho de reterritorialização de espaços que foram divididos nas *mathemes* do real, do imaginário e do simbólico. Subjetividades afastadas do dia a dia e entre elas: o valor dos sonhos, dos delírios, da paixão, das experiências estéticas-éticas, das vulnerabilidades, da coragem de mudança. Nunca foi possível reduzir as experiências humanas a uma única economia dos significados (GUATTARI, 1995), e nunca será possível reduzir todas essas experiências a uma única lógica de troca.

Talvez algo diferente de uma arte que “serve ao necrocapitalismo” seja uma arte politizada, engajada, de denúncia. Porém a armadilha que surge dessas práticas, vem em forma de cooptação das ações, dos discursos e até da própria artista – é possível, por exemplo, descrever Banksy como revolucionário anticapitalista? Considere a eficiência do sistema ao neutralizar obras e o próprio nome de artistas, ao assimilar posicionamentos críticos distanciando-os das necessidades reais que deram origem a essas reivindicações (VAITSMAN, 2017), como forma óbvia e direta do sequestro da subjetividade (GUATTARI; ROLNIK, 1996). Um exemplo recente é a disputa legal de Banksy para manter o direito ao seu nome de artista como marca registrada sem ter que revelar sua identidade. O processo contra uma empresa de cartões, pela marca registrada da imagem *Flower Bomber* e do uso do nome Banksy, forçou a abertura de uma loja em forma de exposição, *Gross Domestic Product*, em Londres em 2019.

Os *Borgs* são metáfora para o sequestro da subjetividade: seres biomecânicos, híbridos, resultantes da total apropriação da vida alheia: desejo, memória coletiva, ciência, tecnologia, língua, e apropriação até do corpo dos indivíduos das espécies, adicionadas à mente coletiva, à colmeia, ou *the Hive* (STAR TREK, [s.d.]). A cultura capitalista está tão enraizada na arte contemporânea que talvez seja difícil falar de assimilação – talvez seja exatamente essa naturalização do capitalismo que caracteriza o sequestro. E se o sequestro da subjetividade não é largamente considerado um estado de alienação do discernimento, da consciência de estar corporalmente aqui agora, um estado de loucura, o que seria?

Como perceber práticas que resistem a esse sistema, se estão dentro dele? Essas práticas são rapidamente monetizadas, ou cooptadas pela academia (também subordinada ao mercado). São também rapidamente descartadas

pela autocensura, tal a intensidade dos princípios do mercado cravados no modo de fazer e pensar, neutralizando o potencial da arte de transformar o real. Em outros casos, nem são reconhecidas como arte, ficam camufladas, por exclusão ou para autoproteção. Como exemplo de exclusão, a falta de entendimento, como arte, da prática de escultura social (ou plástica social) descrita por Joseph Beuys, que propõe o desenvolvimento das sociedades através dos processos de criação e da arte. Como outros precedentes a última fase do trabalho de Lygia Clark e o trabalho de Bispo do Rosário: camuflados, desfazendo-se, ou talvez preservados da ação de um sistema que, se não destrói, assimila: “*resistir é inútil*”.

Corpo como resistência.

Uma possibilidade de camuflagem, como resistência política na arte, é a atuação na micropolítica - nas áreas do afeto, gênero, corpo, intimidade, memória etc. - de reconhecimento e identificação de si mesma, através da percepção do que acontece no corpo e no seu espaço próximo e imediato. No limiar entre psicoterapia e arte, Lygia Clark mostra-se como uma dessas camuflagens, ao colocar suas proposições na zona de “utilidade”, de cura e não de arte, ao serem aplicadas como processo de experiência, que na época não cabiam nem em galeria nem em museu, mas existiram como proposições de terapia marginal da *psique*. Quando Clark afirmou: “me dissolvo no coletivo, me perco na minha imagem” (apud TORRALBA, 2014), insinuou que se dissolve diante da normatividade do mundo de fora.

Na *Estruturação do Self* (proposições de 1976), os *Objetos Relacionais* de Clark abrem o corpo para encontros com o mundo normativo, mas de forma segura, em sessão de terapia, como um ensaio para a vida “mediado por objetos” de arte (TORRALBA, 2014). Dissolver-se para se reestruturar é a proposta do encontro entre “terapeuta-artista” e “paciente”. É a constante resignificação do corpo e da própria existência, circundada por um espaço externo de mudanças intermináveis.

O corpo, no trabalho de Clark, aparece na intenção de tocar em sua “fantasmagórica”, no *self*, no desconhecido que cabe nesse próprio corpo exposto às forças do mundo (ibidem). O que guia a passagem pela vida é o corpo e os *Objetos Relacionais* não tocam somente o corpo, tocam a vida desse corpo como fenômeno (ibidem), evocam *conatus, ki, chi, prana*.

“[Conatus] é aquilo que existe em cada mínima parte do corpo, vitalizando-as, dinamizando-as, tornando inteligente todo o corpo. Inteligência como expressão do atributo pensamento, próprio da Natureza, que empresta esse sentido de organização ao corpo” (BOVE apud Caleri, 2014, p. 89).

Essas referências transculturais descrevem uma força existente no corpo, e também no mundo, não somente como transformativa, mas também curativa;

não somente individual, como também coletiva. Para Baruch de Espinosa *Cornatus* no coletivo é a força que move a macropolítica: “a sabedoria, no corpo individual, e a democracia, no corpo social, são sempre uma produção, uma obra aberta a ser inventada” (Caleri, 2014, p. 112).

No caso dos *Objetos Relacionais*, um dos aspectos de arte é a ressignificação “da paciente”; processo análogo ao que se busca na *Psicomagia* de Jodorowsky (2010): que o ato de criação artística não seja aplicado unicamente à formulação de fantasia, ficção, ou ilustração do delírio, mas que seja aplicado à transformação do real, da saúde dos corpos, da coletividade, da política, do amor, da paz. Essa força transformativa, existente em todos os corpos, é referida em diversas terapias da *psique* já aceitas no ocidente. A arte, a partir da relação inseparável entre estética e ética, precisa corajosamente assumir-se como transformação do real, não somente como discurso, mas como prática de sobrevivência no planeta, plano de vida autônoma.

Arte que transforma o indivíduo, diante do mundo que se transforma.

A primeira exposição de Bispo do Rosário foi post mortem. Apesar da insistência do curador Frederico de Moraes, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro recusava-se a revisar as obras que estavam atulhadas na cela onde Rosário viveu por 50 anos, no centro psiquiátrico Colônia Juliano Moreira. “Miniaturas que permitem a minha transformação, isso tudo é material existente na Terra dos Homens” (ROSÁRIO apud BIENAL, 2012).

É possível imaginar a própria vida em um manicômio, por 50 anos, principalmente em uma época em que até a homossexualidade era listada como distúrbio mental? Dentre inúmeras questões éticas sobre a privação da liberdade de seres humanos, por falta de adequação social, surge uma de caráter subjetivo: como se mantém a percepção do lado de fora, do mundo que continua se transformando? Em 50 anos de internação (1938 a 1989) o mundo de fora transformou-se: guerra mundial, humanos na lua e a transmissão ao vivo pela televisão. Além dos exemplos emblemáticos, o mundo mudou tanto ao ponto de gerar o Movimento Antimanicomial.

As obras inventariais de Rosário partem da mesma motivação de fazer sentido do mundo, que a tradição de grandes enciclopedistas. Rosário incorpora, como artista, o que os projetos de catalogação do mundo deixaram de fora “as redundâncias, os restos, os saberes e coisas inclassificáveis, a matéria-prima da experiência vital, os registros das margens, enfim, tudo o que poderia ser colocado sob o rótulo abrangente e impreciso do ‘etcetera’” (MACIEL, 2008, p.121). Muitas obras são verdadeiros acervos de chinelos, canecas, garrafas, colares... A materialidade do mundo exterior, que chega no lado de dentro do manicômio, é o conjunto de pistas de como o mundo do lado de fora continua existindo. Havia, sim, lógica na “loucura” das enciclopédias relacionais do mundo percebido por Rosário. Ao visitar sua exposição no New Museum, em Nova York, 2016, três impressões principais: a organização de sua obra

“limpada” num lugar branco, quase hospitalar, do New Museum; a euforia de finalmente ver a genialidade de um artista brasileiro que representa rinções reais da desvalorização da vida; a vergonha da precariedade, de como o Brasil trata seus artistas e sua população pobre, negra, não adequada à normatividade de “sujeitos razoáveis”. Quem atribui o valor ao trabalho de um ser humano que foi escondido do mundo até a sua morte? A quem serve esse reconhecimento tardio?

Corpo e discernimento.

Atribuímos um papel secundário ao corpo na definição dos seres humanos. Há, ao menos, dois vetores: o primeiro pela tradição judaico-cristã do reconhecimento através da alma do que deve ser classificado como humano.

Para os europeus, tratava-se de decidir se os outros tinham uma alma; para os índios, de saber que tipo de corpo tinham os outros. O grande diacrítico, o sítio da diferença de perspectiva para os europeus é a alma (os índios são homens ou animais?); para os índios, é o corpo (os europeus são homens ou espíritos?). Os europeus não duvidavam que os índios tivessem corpos – animais também os têm; os índios, que os europeus tivessem almas – animais também as têm (Castro, 2004, p. 241).

O segundo, pelo efeito do capitalismo na cultura em geral, não só na arte, assumindo pensamento (ou a subjetividade em geral) como território possível de ser colonizado, parte da desterritorialização descrita na psicanálise: desejos colonizados (ROLNIK, 2019).

Um dos assuntos mais urgentes do começo do século é a impotência diante da falta de controle das mudanças do mundo; evidenciada amplamente durante o isolamento social causado por Covid-19. Uma reação, às fortes mudanças demográficas e identitárias, é o negacionismo que se mostra de muitas formas, mas como exemplo preeminente como o desejo da população de ultra ricos de escapar do território geográfico, que agora é dividido com outras etnias e outros gêneros, em uma nova noção de cidadania. A fuga do Planeta Terra: “sonham nos deixar para trás. [...] Negacionismo é uma certa distorção da realidade, mas é uma norma [hoje]” (LATOURE, 2020).

O desejo de escapar também se manifesta como tentativa de abandonar o outro território físico, o corporal, como sonho de criar uma nova humanidade livre de corpo, de sonhos, de tesão, de líquidos, do orgânico, do analógico, do erro, da doença, da loucura: a inteligência artificial. Desses dois desejos de fuga, concentramo-nos na ideia da inteligência artificial, como um agente retificador do discernimento humano, talvez até como forma de erradicar a loucura, o erro, o etcetera, o acaso, e tudo da experiência viva que, por exemplo, Bispo do Rosário contemplou. Como a inteligência artificial realmente se relaciona com a subjetividade humana? E com a arte? É necessário grifar que

inteligência e consciência, assim como loucura, são consideradas generalizações, ou conceitos “coringas”² que precisam do crivo crítico: as definições parciais desses conceitos coringas adaptam-se ao contexto. Quais os critérios para identificar o que se relaciona ao pensamento produtivo, discernimento e inteligência, como orientação, organização, comunicação, coerência, razão, consciência, memória, aprendizado, eficiência, julgamento e escolha - ou a falta deles? E ainda, são essas características essencialmente humanas, ou animais, ou biológicas? É possível falar de discernimento e inteligência sem corpo biológico?

Charles Darwin sugeriu que plantas teriam um tipo de inteligência entre polos da cognição (raiz) e da reprodução (flores/frutos). Atualmente, os micologistas especulam se o superorganismo unicelular, conhecido como Blob, *Physarum polycephalum*, tem algum tipo de inteligência elementar, através de tipos rudimentares de memória, comunicação, orientação, julgamento, escolha e busca por eficiência energética. Perguntam-se o que significa identificar componentes do que se acredita ser consciência, ou no mínimo inteligência, em um organismo que sequer tem cérebro (The Blob, 2019).

Ao debater exaustivamente sobre inteligência, o filósofo alemão, Richard David Precht (2020), exemplifica a questão das decisões morais como parte do intuitivo humano, do que escapa à lógica: a moral vem das vísceras. Para Precht, o oposto de Blob seria inimaginável: uma superinteligência artificial sem um corpo biológico. “Inteligência artificial faz quase tudo que humanos e animais fazem, menos o que eles fazem sem precisar pensar, isso é bem mais difícil” (ibidem, p. 24, tradução nossa). É possível um tipo de inteligência sem racionalidade? É possível atribuir à loucura algum tipo de inteligência, alheia à causalidade ou até à racionalidade?

A loucura é o lado desapercibido da ordem, que faz com que [o sujeito] venha a ser, mesmo contra a vontade, o instrumento de uma sabedoria cuja finalidade ele não conhece; ela mede toda a distância que existe entre a previdência e a providência, cálculo e finalidade (FOUCAULT, 1972, p. 198).

O importante desta reflexão é indicar adaptabilidade como indicação de inteligência, como a potência capaz de navegar mudanças, sobreviver a desorientação. A percepção de si, em um corpo, em relação ao resto do mundo que se transforma.

Retificação do discernimento e a ignorância “armamentada”.

Ao mesmo tempo que o mundo aceita o desenvolvimento de inteligência artificial como algo natural e inevitável (PRECHT, 2020), outro problema, a ignorância programada, desponta. Não se trata apenas de privar as pessoas de informação sobre os fatos, ou de considerações de pensadores pertinentes, mas trata de desmontar a infraestrutura da coletividade que garante

perspectivas de desenvolver crítica sobre a nossa participação e o nosso posicionamento no mundo, para que possamos achar o sentido de autonomia, sentido da existência no mundo.

Existe a ameaça de esvaziar capacidades mentais, consideradas normais, dos seres humanos? Segundo Precht, sim. O tríscele da ignorância por design, aparece com dois pontos descritos por Precht, e um terceiro, que observamos particularmente nas mudanças socioculturais e políticas do Brasil desde 2013. O primeiro tipo é decorrente da interiorização do capitalismo, como se fosse opção única, ou trajetória natural do mundo, inicialmente com a adequação da mente humana ao eterno consumo de soluções para problemas que nem sabíamos que tínhamos. Como segundo tipo, a retificação dos hábitos e do pensar humano para uma aderência suave e efetiva ao modo de operar da máquina. Subordinando o desejo humano ao estado máximo alcançável pela “inteligência” da máquina (categoricamente insuficiente), extinguindo intenção e potência de imaginar qualquer coisa fora desse espectro. O exemplo simples é o carro auto dirigível que tem vasto sucesso operacional quando as ruas são cartesianamente planejadas, mostrando-se um desastre em cidades com estrutura medieval. Assim, o problema passa a ser como retificar as ruas medievais (ibidem). Por último, a ignorância programada, que se encaixa no conceito de *weaponization of ignorance* (GIROUX, 2019). Escancarada no contexto da macro política atual. Ignorância como arma de destruição de massa, em escala planetária, propagando-se na velocidade das super redes interconectadas, não só mas principalmente, pelas indústrias Facebook/WhatsApp (PHILLIPS, 2018; LEITE, 2018); possivelmente como um fenômeno nunca visto nessa amplitude, sobretudo pela velocidade e ferocidade da ignorância “armamentada”.

Ao mesmo tempo que parte do capital gerado no planeta é usada para construir máquinas “inteligentes” que não sabem ainda quais são os problemas reais que a humanidade quer resolver, a outra parte desse capital, busca possivelmente uma ignorância encomendada ou uma ignorância por design. Provou-se impossível para uma grande parte da população, no Brasil de 2018, questionar a veracidade de informações que chegaram às suas casas. Um exemplo, a notícia de que o Partido dos Trabalhadores, PT, estaria distribuindo uma mamadeira com bico de látex em formato de pênis, para “converter bebês a homossexualidade” desde os primeiros momentos de vida. A campanha política do então candidato ao cargo da Presidência da República, Jair Bolsonaro, estampou fotos e textos, sobre o objeto apelidado de “mamadeira de piroca”, nas redes sociais (POMPEU, 2018). A população não foi capaz de questionar: conheço alguém que recebeu isso? Quem, e o que, ganharia com isso? Essa informação pode ser falsa?

Outros tipos de formulações, com valor aparentemente inquestionável, também se provam inviáveis, como a *presunção de inocência*, princípio formulado há mais de 15 séculos (Corpus Juris Civilis, Roma, 533 d.C) ou a

Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948). O que está sendo abandonado é uma operação lógica bem simples: defender os direitos básicos, de todas e todos, garante os direitos básicos para si mesmos. Princípios fundamentais para o bem do coletivo passaram a ser ridicularizados. Na melhor das hipóteses, trata-se da falta de pensamento crítico, o que precisa ser visto como carência cognitiva. Na pior das hipóteses, um mundo girando fora de controle, absorvendo-se.

Corpos complacentes criando um mundo que já não existe.

Sob a nuvem fúnebre de um crematório cósmico, o céu mostrou-se esgotado. Muitos que conhecem o fabuloso livro *A Queda do Céu*, de Kope-nawa e Albert (2013), citaram-no como uma profecia: “quando a Amazônia sucumbir à devastação desenfreada e o último xamã morrer, o céu cairá sobre todos e será o fim do mundo”. Quando fotos de animais, queimando e correndo com seus filhotes, explodiram nas redes sociais, quase em tempo real, acompanhava a indignação das pessoas em São Paulo, três mil quilômetros da Amazônia, sob a noite apocalíptica diurna causada pela fumaça das árvores amazônicas, o que a mídia alemã chamou de eclipse, no sentido da raiz da palavra “desaparecimento”; desesperança política, social e ambiental de uma era obscura. Eclipse assume-se como metáfora para uma época instável, de volatilização do sentido das palavras e das coisas, da supressão da lógica e do pensamento crítico.

Na mesma semana, em Londres, na bela exposição *AI: More than Human* (2019)³, viam-se trabalhos com a alusão à Golem⁴, e outras mitologias, como inteligência artificial. A inteligência de Golem é essencialmente material, corporal, e é assim que se define, uma inteligência bruta e natural, sem cérebro. O interesse pela possibilidade de um corpo inteligente, sem cérebro, mostra-se tema também de quem pesquisa inteligência artificial.

Outra obra mostrava como é o “sonho” das máquinas: bidimensional, vídeos tristes de aparatos limitados de imaginação e a presunção inflacionada de programadores. A descrição, como possibilidades imagéticas de máquinas, talvez fosse aceitável, mas “sonho” ou ainda “sonho profundo”?⁵ É evidente que cada pessoa só vivencia os seus próprios sonhos. Os meus são multissensoriais, incomparáveis à tela de vídeo, eu “sei” os meus sonhos, não apenas “vejo” os meus sonhos. *Deep Dream* não estimula a imaginação, passa longe de perguntas geniais como: andróides sonham com carneiros elétricos?⁶

Waterfall of Meaning do Google PAIR⁷ mostra como as máquinas “aprendem”. Questão também exaustivamente discutida por Precht: precisamente a partir de que experiência vem esse aprendizado? Como máquinas binárias podem ser consideradas inteligentes se são alimentadas com conceitos como “mulher é feminina”, “bonita”, “esposa”, “mãe”, “100% ela”, como no que se vê em *Waterfall of Meaning*? Se seres humanos precisam programar uma máquina para ser autônoma ao definir *mulher*, que convidem Griselda

Pollock, Judith Butler e Paul B. Preciado para apresentarem a complexidade desse “problema” às máquinas. Não será possível usar todo poder de processamento para criar uma “imaginação” fluída para que as máquinas ajudem a criar um mundo menos obtuso? Queremos demonstrar que uma máquina é capaz de definir *mulher*, mas in/formamos a máquina com conceitos conservadores dos séculos passados?

O corpo como casa das subjetividades humanas.

Além do sequestro da subjetividade humana, como um dos legados da cultura capitalista, Guattari apontou como essa subjetividade, mesmo sequestrada, constantemente se reorganiza formando novas categorias sociopolíticas, espelhando novos desejos. São processos mutantes de criação, composição e articulação de percepções e afetos fluidos, como dispositivos de libertação. Afirma ainda que a gênese das subjetividades humanas é o corpo (1995). É possível identificar na arte da atualidade os aspectos do corpo, a situação real, física e simbólica, as necessidades e desejos francos, da experiência vital de artistas?

A resistência ao sequestro cultural causado pelo colonialismo, capitalismo e patriarcado precisa ser uma super resistência, já que desapropriam até o valor da tecnologia e da ciência, e o valor verdadeiro das religiões e das artes: “foi há muito pouco tempo que a arte se destacou de outras funções socioculturais, como dos rituais e da religião, para se tornar individualizada, e tornando-se uma atividade até um pouco exótica mesmo como subcategoria da cultura” (ibidem, p. 98, tradução nossa). Abrem-se possibilidades quase imperceptíveis de resiliência. Nenhuma dessas ideias ou atividades são clinicamente isoladas do alcance do capitalismo, mas parecem essencialmente radical no sentido de servir ao desejo, à potência da vida, ao ideal de seres humanos vigorosos e autônomos. A dúvida é se são sequer percebidas como arte, ou como resistência, ou como “dispositivos de libertação”. Para ter essa percepção, precisamos questionar e entender a forma que vivenciamos arte, e até o pensamento crítico na arte. Parece-me que ainda orbitamos entre os vetores do sonho modernista, descrito por Latour (2019): passado-futuro, retrocesso-estagnação-progresso, local-global, e o novo vetor, o alienígena, desejo de escapar do mundo, negar o real.

Apresento aqui algumas pistas de arte que, possivelmente, carregue o tipo de potência abordada anteriormente. A primeira é o encontro de “artes, ativismos e antropologias”, *Corpos Dissidentes | Cidades Rebeldes*⁸, organizado pelo CRIA⁹, em Lisboa, 2019. Aproximo-me cuidadosamente de tentativas de subordinar procedimentos estéticos, ou “artísticos”, como instrumento de trabalho de outras áreas do conhecimento, sem uma visão das problemáticas da arte contemporânea, ou da arte feita hoje - mas mantenho os olhos abertos para essas práticas. Como artista, era mais cômodo participar do evento pelo interesse pelo ativismo e interesse marginal pela antropologia, e não necessariamente pela perspectiva do que aconteceria, ali, na arte - expectativas

que logo mostraram-se erradas. Foi um encontro real de corpos, diversos e dissidentes, e cidades rebeldes que habitam neles. As atividades, análogas ao que existe em outros lugares, desde jogos, performances, dança, música, ações coletivas, vídeos, debates, aulas, almoços, até conversas espontâneas proporcionaram a mistura entre diversas artes e diversas antropologias; com âncoras na vida real, as do ativismo político. Um workshop sobre o perdão, de Gabi Passarelli, decorrente do assassinato violento de sua irmã, Matheusa, mulher artista trans, no Rio de Janeiro, envolveu nossos corpos estrangeiros espalhados pelo chão branco da Biblioteca de Marvila, num trabalho de movimento e voz, no qual sentiu-se uma franca generosidade de Passarelli, permeando músculos, ossos e cordas vocais, numa intensa relação entre o altruísmo e o perdoar - a atribuição de um sentido corporal a algo, aparentemente tão abstrato, como o perdão. É difícil descrever o que aconteceu ali, nos três dias de encontro, desde a percepção dos nossos corpos precários, frágeis sob calor de junho em Marvila, exaustos (sem precisar resistir e nem desistir) mas podendo existir como artistas, que às vezes são também matemáticos, antropólogos que fazem filmes, cientistas políticos que fazem repentes, gente que dança, que escreve, gente que é e faz tudo isso. Um ano depois é impossível não olhar para esse evento como uma das vivências mais intensas de arte que serve ao presente real, agora-aqui.

A segunda pista é a ocupação de um prédio de 13 andares na Rua Ouvidor 63 no Centro de São Paulo, conhecido como Ocupação Ouvidor 63 ou Centro Cultural Ouvidor, que existe desde 2014. São cerca de 100 moradores e moradoras artistas, e seus filhos e filhas. Rose Steinmetz, artista que participa e documenta as ações da Ouvidor 63 desde novembro de 2016, descreve a sua identificação com as mulheres fortes de identidades culturais múltiplas, e com o circo da sua infância na Geórgia Soviética¹⁰: “a comunidade funciona por meio de autogestão horizontal, sem líderes, e totalmente apartidária” (STEINMETZ, 2020). A Ocupação é apartidária, mas política:

[...] o fato da ocupação existir há seis anos é um ato político. Pessoas marginalizadas, reprimidas e oprimidas pelo sistema conseguem viver, desenvolver e criar de modo autônomo, com autogestão horizontal, através de economia criativa, sem ajuda qualquer do governo é um ato político. A existência dos coletivos Feminista, LGBTQIA+, Coletivo Preto, Coletivo Circo compostos por imigrantes e viajantes junto com brasileiros é um ato político (ibidem).

Uma das críticas a este texto surgiu da consideração do Ouvidor como um exemplo plausível neste contexto da loucura e arte. Ao considerar que cem artistas, de uma das cidades mais importantes do mundo, têm moradia vulnerável, ou julgam-se “sem teto”, vejo a Ocupação como um exemplo real e vivo do que Joseph Beuys descreveu como escultura social. No “espaço exterior” de “sujeitos razoáveis” que percebem a vulnerabilidade socioeconômica de

artistas como normal, a Ocupação talvez seja um exemplo irrelevante de arte, talvez seja política demais. Num contexto onde estética e ética são inseparáveis, como na Estética Transversal, a articulação, que se permite ser instrumento para transformação da vida, é arte vigorosa e pertinente.

A terceira pista é *Futureless*,¹¹ proposta de exposição do curador e artista australiano Oliver Dougherty¹², na SomoS Art House, de Berlim:

da raiz política, identidades, ideias e ações queer-feministas oferecem perspectivas várias de como a sociedade deve ser continuamente modelada e remodelada. Com o sonho capitalista de progresso desaparecendo, a exposição do grupo Futureless reconhece uma importante história do futurismo queer-feminista criando possibilidades de um outro mundo real através da imaginação (DOUGHERTY, 2020).

Os trabalhos foram convocados para quatro eixos temáticos, sobre o vazio deixado pelo futuro programado que deixou de existir: (1) imaginação, fantasia, ficção e especulação, e a formação de futuros alternativos. (2) digitalização, desenvolvimento tecnológico e científico. (3) precariedade terrestre, ecológica e ambiental. (4) ecossexualidade, e as relações entre os seres humanos e o resto da natureza. Artistas reagiram a perguntas como: quais perspectivas ou exemplos mitológicos, fantásticos ou de outro mundo são benéficos para a vida em um planeta precário? Como é a utopia e, em contraste, a distopia queer-feminista? Qual é o futuro dos conceitos de gênero? Como promover um ecossistema queer-feminista? A luta ecológica é a luta pela emancipação universal? Como são os rituais que admitem a perda do futuro? Quais as conexões entre perspectivas queer-feministas do futuro e outras formadas a partir de posições minoritárias ou resistência como Afrofuturismo, futurismo indígena, descolonização, futurismo trans, e outros?

Sobre as armadilhas de um projeto desses ser assimilado pelas instituições que representam o capital, Dougherty aponta a possibilidade do termo “queer-feminista” ser usado como um chavão de marketing, o que seria “aterrorizante e ao mesmo tempo contraditório”, alienando a necessidade de mudança que deu origem a ele. “Eu penso na frase, ao mesmo tempo creditada a Fredric Jameson e Slavoj Žižek: ‘é mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo’ - mas se um sistema foi criado ele pode ser desfeito”. Sobre a relação com o sistema:

a mudança tem que ser a partir de fora e a partir de dentro, sempre contra ele, criando novas possibilidades a partir dos dois pontos. Talvez seja impossível criar algo totalmente fora dele se ele está em todos os lugares. [...] comunidades realmente radicais, marginais, ligadas a quem está dentro tentando se aproveitar, como podem, das suas próprias contradições. [...] Como seria o nosso mundo se não fosse sequestrado pela retórica capitalista

do progresso e do crescimento ilimitado, e suas conexões com questões mais amplas, como a catástrofe climática? (ibidem).

Johann Fabian (1983) propõe para a antropologia temporalidades múltiplas, à parte do tempo judaico-cristão. Seria possível olhar para diversos processos artísticos sem a opressão da linha da história da arte do Atlântico Norte, predominantemente masculina e sequestrada pelo capital? Como é a arte contemporânea, que serve a uma população marginalizada, não branca, de cidades na periferia do mundo capitalista, em 2021? As três chaves são: arte, presente e marginal. A arte de hoje feita nas margens do mundo capitalista-branco deve seguir a lógica ou os vetores de quem está no centro do capital? Devemos sequer tentar identificar peças de arte? Tentando descondicionar o olhar, arrisco-me a trazer esses exemplos de atividades do real, de arte do real, com gênese no desejo, no corpo, na vida gerada nesses corpos, considerando: contemplação de sua própria posição no mundo, articulação de subjetividades, voz, ação e materialização.

O corpo como baliza; desorientação como fato.

Neste texto não é relevante a mímica que acontece nas periferias, do que se imagina ser o mercado da arte dos centros capitalistas. Artistas e pesquisadores das periferias que alimentam e se alimentam do desejo de uma história da arte única (obras, processos e diálogos), a história dos centros capitalistas, são pouco relevantes para esta reflexão. É, porém, necessário investigar as motivações de reproduzir, nas periferias do capital, as operações que acontecem em Nova York ou Londres. Ações da periferia, mesmo que aparentemente análogas às do centro, não têm o mesmo significado, função e nem efeito (HANNERZ, 1993). Parece-me que nas periferias as tentativas de classificar os trabalhos que divergem da norma do mercado são mais exaustivas, particularmente os trabalhos de populações vulneráveis. São classificados como artesanato, ativismo, arte educação, arte terapia, expressão popular, cultura popular, folclore etc. São, porém, trabalhos que mantêm características da arte criada e exibida nos centros do capitalismo, como contemplação, articulação, procedimento, fazer-saber¹³, longevidade etc. Diferenciando-se exatamente no quesito *capital*, ou na falta dele, na falta de visibilidade, crítica, documentação, exposição, intelectção, valorização, historiografia, autonomia para se definir etc. A denominação de "arte contemporânea" tende a se abreviar à arte que serve o mercado da arte. A exclusão da pluralidade das subjetividades no mundo é massiva, e ao definirmos, como pesquisadoras/es de arte e artistas, que o que nós fazemos é arte contemporânea e o que o resto do mundo faz é algo outro, somos parte de um mundo atrofiado. A incapacidade de vermos o poder de transformação do real da arte das periferias faz parte da desorientação, do sequestro da subjetividade, mas da nossa.

Vulnerabilidade da moradia, existência ameaçada, corpo desprotegido de 100 artistas do Ouvidor. Corpo que se dissolve diante da normatividade do mercado da arte, no trabalho de Lygia Clark. A obra de vida marginal reconhecida post mortem de Bispo do Rosário, morador de manicômio. A incerteza do futuro ao reconhecer a vulnerabilidade do corpo não branco feminino de *Futureless*. A brutalidade e o perdão do trabalho de Gabi Passarelli. São todos exemplos das dimensões sociais do corpo e de como vida imanente desses corpos persiste diante de um mundo polifônico, mutante, rápido e violento. A morte, o desejo, as necessidades corpóreas são o berço da subjetividade humana. De outro lado, o mundo nos apresenta como “natural” o desenvolvimento da inteligência artificial sem corpo, a perda do nosso habitat, indivíduo descolado da própria realidade material e da coletividade, dormente, alienado dos seus desejos, da realidade política e social.

A marginalidade, a deriva e a “loucura” não existem como sinônimos de fraqueza ou falta de potência. Pelo contrário, nesses exemplos de arte, os corpos e coletivos são vigorosos e autônomos. É possível que a marginalização dessas subjetividades tenha um efeito duplo, que ao serem excluídas foram resguardadas da assimilação, de cooptação da sua razão original de existir. “A sabedoria da natureza é tão profunda que ela consegue servir-se da loucura como um outro caminho da razão; torna-a o atalho da sabedoria, evitando suas formas próprias numa invisível providência” (FOUCAULT, 1972, p.197). O desejo que as crises, incluindo Covid-19, gerem rupturas, libertem a percepção de que o capitalismo é um processo evolutivo, intocável e natural fica registrado aqui. Que a normalidade de um mundo altamente artificial de “sujeitos razoáveis” seja questionada. Imaginar mundos novos nunca foi tão urgente como agora. Nunca foram tão necessárias, de artistas à deriva, a potência e a habilidade de imaginar o futuro.

Notas

¹ A problemática nem surge do “absorver-se”, mas dos padrões de “sanidade” e “normalidade” estabelecidos nessa nova ordem: fanatismo religioso, ultradireita violenta, exploração extrema dos recursos do planeta, esterilização do simbólico, naturalização da violência sexual e da matança do Outro.

² No livro *Emotion Machine* (2007), Minski fala da consciência como palavra tipo lata de lixo ou coringa, em que colocamos todas as atividades mentais que não têm uma única origem ou causa, e por isso as pessoas acham muito difícil entender o que é consciência.

³ Apesar do texto da exposição não a classificar como “arte” e nem como “design”, está na categoria de arte e design (<https://www.barbican.org.uk/whats-on/2019/event/ai-more-than-human>).

⁴ Figura animada, geralmente criada de barro, do folclore judaico.

⁵ *Deep Dream*, programa de computador de Alexander Mordvintsev (2015).

⁶ *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Ficção de Phillip Dick, 1968, origem do roteiro de *Blade Runner*, filme de Ridley Scott, 1982.

⁷ People + AI Research “where Human-centered research and design to make AI partnerships productive, enjoyable, and fair” (<https://research.google/teams/brain/pair>).

⁸ Documentação (<https://vimeo.com/339619036>).

⁹ Centro em Rede de Investigação em Antropologia (<http://cria.org.pt/wp/>).

¹⁰ Entrevista para este artigo, em 06/07/2020.

Referências

AUGÉ, M. **The future**. Tradução: John Howe. New York: Verso, 2015.

BIENAL. **Dossiê Arthur Bispo do Rosário**. Bienal de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/351>. Acesso em: 10 fev, 2021.

CALERI, D. C. **Espinosa e zen-budismo: uma política contemporânea**. 159 p. Tese de doutorado em Psicologia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

CASTRO, E. V. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 18, p. 225-254, 2004.

DOUGHERTY, O. **Futureless**. Londres, 2020. Disponível em: <http://www.marciavaitsman.com/entrevista-n-2>. Acesso em: 5 de ago. 2020.

FABIAN, J. **Time and the other: how anthropology makes its object**. New York: Columbia University, 1983.

FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GIROUX, H.A. **Resisting the weaponization of ignorance in the age of Trump**. Truthout. Sacramento, 2019. Disponível em: <https://truthout.org/articles/resisting-the-weaponization-of-ignorance-in-the-age-of-trump>. Acesso em: 5 de ago. 2020.

¹¹ Exposição marcada para março 2020 e suspensa pela pandemia. (<https://www.somos-arts.org/open-call-futureless>).

¹² Entrevista para este artigo, em 16/07/2020.

¹³ Quando os valores de saber e de fazer equilibram-se na escala hierárquica das atividades humanas. Experiências laboral, intelectual, afetiva, etc misturam-se (VAITSMAN, 2017).

GUATTARI, F. **Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm**. Tradução: Julian Pefanis. Bloomington: Indiana University, 1995.

_____.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 4. ed. Petrópolis: Verso, 1996.

HANNERZ, U. **Cultural complexity: studies in the social organization of meaning**. New York: Columbia University, 1993.

JODOROWSKY, A. **Psychomagic: the transformative power of shamanic psychotherapy**. Tradução: Rachael LeValle. Rochester: Inner Traditions, 2010.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **The falling sky: words of a Yanomami Shaman**. Tradução: Nicholas Elliott e Alison Dundy. Cambridge: Belknap, 2013.

KRENAK, A. **Não é a primeira vez que profetizam nosso fim; enterramos todos os profetas, diz Ailton Krenak**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://amazonia.org.br/2020/02/nao-e-a-primeira-vez-que-profetizam-nosso-fim-enterramos-todos-os-profetas-diz-ailton-krenak/>. Acesso em: 5 ago. 2020.

LATOUR, B. **Das terrestrische Manifest**. Berlin: Edition Suhrkamp, 2019.

_____. **Onde aterrar?** Conversa com Bruno Latour sobre colapso climático e pandemia. Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LinBG3Mk5Hg>>. Acesso em: 5 ago. 2020.

LEITE, P. **In Brazil, Whatsapp is the main carrier for fake news; in the us, it's Facebook.** Tradução: Natasha Madov. Folha de S.Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/internacional/en/opinion/2018/10/in-brazil-whatsapp-is-the-main-carrier-for-fake-news-in-the-us-its-facebook.shtml>>. Acesso em: 18 ago 2020.

LÜCHMANN, L.; RODRÍGUEZ, J. O movimento antimanicomial no Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**. Rio de Janeiro, 12(2), 2007.

MACIEL, M. E. 2008. **A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário.** *Outra Travessia*, 117-124.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016.

MINSKY, M. **The emotion machine:** commonsense thinking, artificial intelligence, and the future of the human mind. New York: Simon and Schuster, 2007.

THE BLOB: a genius without a brain. Direção: Jacques Mitsch. Paris: Hauteville Productions, 2019. Streaming (52 min.).

PELBART, P. P. **Estamos em guerra.** Outras Palavras, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/desigualdades-mundo/peter-palpelbart-estamos-em-guerra/>>. Acesso em: 5 ago. 2020.

PHILLIPS, D. **Brazil's biggest newspaper pulls content from Facebook after algorithm change.** The Guardian, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/technology/2018/feb/08/facebook-brazil-newspaper-folha-de-s-paulo-fake-news>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

POMPEU, A. **Mamadeira erótica de Haddad** – a fake news que viralizou nas redes sociais. Pragmatismo Político, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.pragmatismopolitico.com.br/2018/10/mamadeira-erotica-de-haddad-fake-news.html>>. Acesso em: 7 de ago. 2020.

PRECHT, R. D. **Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens:** Ein Essay (German Edition), Kindle Edition. München: Goldmann Verlag, 2020.

ROLNIK, S. **É preciso fazer um trabalho de descolonização do desejo.** Instituto Humanas Unisinos, São Leopoldo, 2019. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/591109-e-preciso-fazer-um-trabalho-de-descolonizacao-do-desejo-entrevista-com-suely-rolnik>>. Acesso em: 6 ago. 2020.

STAR TREK. **Borg.** San Francisco, [s.d.]. Disponível em: <https://intl.startrek.com/database_article/borg>. Acesso em: 5 de ago. 2020.

STEINMETZ, R. **Rose Steinmetz: Ouvidor 63.** Londres, 2020. Disponível em: <<http://www.marciavaitsman.com/entrevista-n-1>>. Acesso em: 5 de ago. 2020.

TORRALBA, R. A fantasmática do corpo de Lygia Clark: Interfaces entre arte e clínica. **Cadernos de subjetividade:** Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos de Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC/SP, São Paulo, n. 2014, p. 187-197, 2014.

VAITSMAN, M. **Imagens do deslocamento.** 331 p. Tese de doutorado em Arte Contemporânea. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

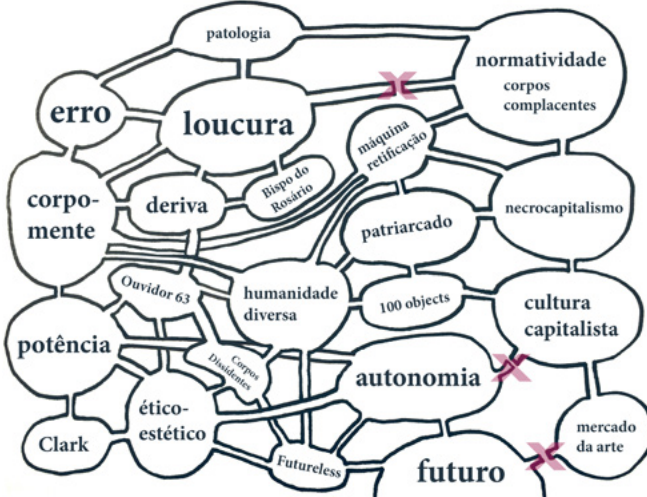
VIRILIO, P.; RICHARD, B. **The administration of fear.** Tradução: Ames Hodges. Los Angeles: Semiotext, 2012.



Figuras 1 e 2 (à esquerda e em baixo):
Corpos Dissidentes | Cidades Rebeldes.
Crédito: Fotograma do
vídeo de Filipe Ferraz.



Figura 3: Mapa 2020.
Crédito: Marcia Vaitsman.





MARCIA VAITSMAN | CORPO À DERIVA E A DESORIENTAÇÃO COMO POTENCIA



Figuras 4, 5 e 6: Ouvidor 63.
Crédito: Fotos de Rose Steinmetz.



Figura 7: *Ursula's Tentacles vol. 2*.
Crédito: Foto de Zoë Marden.



Figura 8: *Ursula's Tentacles vol. 1*.
Crédito: Foto de Zoë Marden.

Promises, madness and idiocy – reflections on some art practices during and outside the Covid-19 pandemic in Aotearoa

Mark Harvey

Mark Harvey é um artista e investigador da Nova Zelândia / Aotearoa, com descendência Pākehā/Māori (Mātāwaka iwi). O seu trabalho plástico tem sido desenvolvido nas áreas da performance e vídeo sobre temas como a idiotice produtiva, a resistência ou a duração, e sobre áreas como a psicologia, a justiça e a ecologia social.

m.harvey@auckland.ac.nz

Resumo

Este artigo reflecte sobre a noção de loucura através do conceito de idiotice produtiva em relação a algumas práticas artísticas recentes em Aotearoa / Nova Zelândia. A nossa abordagem opera com base no conceito nietzschiano de experimentalismo (Ronell, 2005), combinada com a perspectiva de Michel Foucault sobre poder. O autor propõe um sentido de idiotice produtiva enquanto modo de possibilitar um envolvimento da arte com o mundo, com particular referência à presente situação de pandemia pela Covid-19. As obras consideradas em relação a este tema incluem peças de vídeo que envolvem performances da artista Campbell Patterson, Natasha Matila-Smith, Jeremy Leitino'u e Mark Harvey. Através delas vai-se ao encontro das promessas conceptuais que podem ser exploradas mediante reflexões sobre a solidão e as suas possibilidades associadas à performance e à loucura, neste contexto “de capitalismo selvagem” em confinamento.

Palavras chave

Loucura, Idiotice, Covid-19, Performance, Vídeo-Arte.

Abstract

This article reflects on the notion of madness through the concept of productive idiocy in relation to some recent art practices in Aotearoa/New Zealand. It works with a perspective based on Friederich Nietzsche's notion of experimentalism (Ronell, 2005), combined with Michel Foucault's perspectives on power. Harvey proposes a sense of productive idiocy as a way in which art can engage with being in the world, with particular reference to the current Covid-19 pandemic. The artworks reflected on in relation to this theme include video pieces that involve performance by Campbell Patterson, Natasha Matila-Smith, Jeremy Leitino'u and Mark Harvey. Encountered through this are the potentials and conceptual promises that can be explored through considerations of solitude and its associated possibilities in performance and madness in this 'mad capitalist' lockdown context.

Keywords

Madness, Idiocy, Covid-19, Performance, Video Art.

*There is always some madness in love.
But there is also always some reason in madness.*
(Nietzsche, 2020)

I wish I could do whatever I liked behind the curtain of 'madness'. Then: I'd arrange flowers, all day long, I'd paint; pain, love and tenderness, I would laugh as much as I feel like at the stupidity of others, and they would all say: 'Poor thing, she's crazy!' (Above all I would laugh at my own stupidity.) I would build my world which while I lived, would be in agreement with all the worlds. The day, or the hour, or the minute that I lived would be mine and everyone else's - my madness would not be an escape from 'reality'.
(Kahlo, 2020)

As I write this, my city Tāmaki Makaurau/Auckland (in Aotearoa/New Zealand) is under yet another Covid-19 lockdown. Many of us feel paralyzed, but now used to the routines of staying at home and living in the simulated world of the internet and social media – Jean Baudrillard (1983) and Gilles Deleuze and Felix Guattari (1987) might be excited by the theoretical ramifications of all of this, considering their journeys into simulations and simulacra. We live in a 'mad world' we tell ourselves here in our home as we snuggle up in front of 'Aunty Netflix' in our comfortable hiding place with our reassuring pet Labrador. I even hum the Tears for Fears 80's pop-song of the same name to myself while I write this I confess. But 'everything will be ok', so they say. For an artist like me that works usually with live performance and participants in public contexts, I just might not ever be able to make this kind of work again due to this pandemic. In this article, from my standpoint as a Pākehā¹ (generally of white of British European origin) male artist of profoundly deaf parents and Portuguese and Māori descent (Matawaka iwi/Ngāt Toa iwi) I aim to reflect on some of the political contexts surrounding the 'madness of this pandemic' in relation to the performance-based art of Campbell Patterson (Pākehā, male), Natasha Matila-Smith (Māori/Ngāti Kahungunu/Ngāti Hine iwi, Samoan, Pākehā, female), Jeremy Leatinu'u (Māori/Ngāti Maniapoto iwi, Samoan, male) and of myself. I also intend to reflect on the conceptual promises that playing with madness in art can uncover through a perspective of idiocy. Reflections on some public performance-based art outside of this pandemic will also be considered as an offer of optimistic promise towards working beyond this time of change.

Madness:

*Madness, madness, they call it madness
Madness, madness, they call it madness*

*I'm about to explain
 A-That someone is losing their brain
 Hey, madness, madness, I call it gladness, yee-ha-ha-ha
 (Madness, 1979)*

All living things contain a measure of madness that moves them in strange, sometimes inexplicable ways. (Martel, 2020)

When we consider 'madness' we may immediately associate it with the myriad of disorders described in the American Psychiatric Association's *DSM-5* (2020) like schizophrenia, bipolar disorder, psychosis, personality disorder, psychopathy and so forth. *The Oxford Dictionary* defines it as "the state of having a serious mental illness" (2020). However, in clinical terms the term is not used - it doesn't even feature in the *DSM-5*. Nor is the term 'insanity'. So, one can position this term more as a form of social construct, dependent on normativities. Cyrus Lewis locates the all-pervasive processes and structures of capitalism itself in current times as a form of madness (2012). For Lewis it is not just psychopaths who control and manipulate market processes but the very *system* of capitalism itself that allows for this to happen, like a structural psychopath that displays a lack of empathy and remorse, that displays bold, disinhibited, and egotistical traits. Capitalism as madness can be seen to have gone a step further for us in our current pandemic and resultant international financial recession. For Andrej Markovčič (2020) it has itself caused 'the Covid' crisis' through state monetarist Chicago School of Economics influenced neo-liberalism, which through austerity has prevented governments like the USA and the UK from investing in preventable measures for this pandemic. This perspective is widely shared amongst thinkers worldwide. In this sense here lies an application of *The Oxford Dictionary* noting that madness can be dangerous (2020). The dictionary also reminds us that madness can be associated with stupid behaviour and that "there may be a link between madness and creativity" (ibid). There is here a play and some slippages between notions of madness, including the mentally unwell, psychotic economic structures, the stupid individual, with the role of the state ideological power apparatuses via actions like lockdowns and government policies, and how we might navigate all of this as artists - which is something that I am interested in here.

A promise of madness as idiocy:

*I'm with stupid. (The text on My Uncle's t-shirt)
 You made me promises promises
 Knowing I'd believe
 Promises promises
 You knew you'd never keep
 (Naked Eyes - Promises Promises, [song] 1983)*

I move here specifically to reflecting on an often more harmless and se-date notion of madness - stupidity, or what can be known as idiocy. Through a lens influenced by Friedrich Nietzsche's *The Gay Science* (2001) idiocy or in his words 'playing the fool' offers something productive that can generate insights and reflections, rather than be destructive like other notions of madness. The notion of idiocy is often used to mark behaviours that cannot be accounted for through normalised and fantasised frameworks of 'acceptable' behaviour, as lacking so called 'good judgement'. It is generally used to 'call up', interpolate or police the identity of someone with disdain as a societal reject, to use Judith Butler's words that she has used in relation to gender identity (1993).

Idiocy is for Nietzsche to enact the spirit of experimentality in science- as-art and art-as-science or 'gay science' which allows us to discover conditions of possibility (Ronell: 2002, 19-20). Avital Ronell considers this to be *testing* and *test-writing* (2005). Idiocy's generation of conditions of possibilities manifests through how it tugs at and teethes open the conceptual boundaries and limits of normativities, rules, regulations and 'acceptable' codes of behaviour in objects and projects, for experimenters and spectators to interpret and analyse (2005: 153, 224). This is not out of line with a number of other perspectives on idiocy, such as Elif Batuman's novel *The Idiot* (2017), artists including Fluxus, the Dada movement, William Pope.L, Paul McCarthy, and comedians like Billy T. James (in Aotearoa), Monty Python and so forth. Often cited is Fyodor Dostoevsky who implies that idiots hold a mirror up to the rest of the world and can teach us about ourselves (Ronell, 2002). (Even stupidity for the clinically mentally unwell, like in Nietzsche's personal case can be seen to generate insights and reflections back on to our society through what we might call their stupidity, such as how in his later years when he was considered to be 'going mad' he produced insights around the 'will to power' and the 'will to nothingness' as interconnected and not a binary; Walker Reader, 2020.) Nietzsche here takes this further by inviting the experimenter to embrace failure and the potentials of new understanding and discoveries that can bring. This can if one reads this through a Foucauldian- influenced Butlerian lens conjure up breaking away from dominant normativities to the point of proposing a sense of transgression. If seeing this perspective of idiocy in relation to power dynamics informed by Michel Foucault (1980) where power is productive as it can be seen to generate possibilities whether positive, negative or neither, and with the Nietzschean notion of the 'will to power' as what can be viewed as a protagonist way of being in the world (Nietzsche, 1969), I propose 'productive idiocy'. Another key aspect to Nietzsche's notion of idiocy how experimenters or test-writers should to him make promises (Ronell, (2005: 153, 224). Promises here don't guarantee that the test project will deliver on what such promises themselves pledge, or anything at all. As Ronell notes, promises are only ever promises of promises.

As an artist, I have the pleasure in adding that artists can therefore be excused for promising just about anything about their art (apart from things like ethics, or my Portuguese grandmother might not approve). Another aspect to promise with from this framework of productive idiocy is the call from the *Gay Science* for continual negation and affirmation and endless questioning (Ronell, 2005). These can be considered central tenets of Jacques Derrida's notion of *différance* (1978: 314-115), or the simultaneous and continual play in seeing a concept for what it is named as, what it is not, both and neither. Productive idiocy in this light may be useful, or useless, or both and neither simultaneously - which may help us to view our sense of being-in-the-world with possibilities of discovery.

Madness as isolation:

We live in a risk economy that has created a risk society. Because for the first time nation-states have decided that their citizens *can't take risks*. In the name of Covid-19 our lives have been taken away. We are all locked in our homes, with whatever and whoever is in them [...] Epidemics have a narrative structure, they generate legends and stories with signs and symptoms to decipher. The effects they have on each person are *history*" of stories with happy endings, or the end of everything. We have a "some condition or vulnerability. (Claire Fontaine, 2020, Letters against separation -, E-Flux, March 27th)

We know three solitudes in society. We know a solitude imposed by power. This is the solitude of isolation, the solitude of *anomie*. We know a solitude which arouses fear on the part of those who are powerful. This is the solitude of the dreamer, of the *homme révolté*, the solitude of rebellion. And finally, there is a solitude which transcends the terms of power. It is a solitude based on the idea of Epictetus that there is a difference between being lonely and being alone. This third solitude is the sense of being one among many, of having an inner life which is more than a reflection of the lives of others. It is the solitude of difference. (Sennett, 1981)

To be in isolation, lockdown and keeping social and physical distance in the present Covid context can mean many things for us. On the one hand it can be considered a safety net from the madness of the pandemic getting 'out of control, which I and most fellow citizens in Aotearoa support and consent to 'for our own good health' as most of our scientists tell us. On the other hand it can be seen as an act of idiocy, as something that for many of us reaches beyond our reference points of acceptability, that already has displayed failure with heightened stresses on mental health (Barber et al, 2020), accidental outbreaks, losses of life and conspiracy theory-based protests, that all promises its own promises - for instance in relation to the risks of economic ruination. For some it is a time of gathering with whanau (family), for others a time of enforced productivity or loss of employment and value under the circumstances of disaster capitalism (Lowenstein, 2015) where our capitalist neoliberal system

can be seen to exploit workers and spit out many of us, especially women and those with less power and status and capital, and for many of us a time of increased personal risk.

Being alone and carrying out life in isolated individual units is something not new for the individualist, competitive capitalist modern colonial Pākehā project. It is something many Anglo colonials have long been proud of, take for example the widely considered white New Zealand toxic masculinity stereotype of John Mulgan's *Man Alone* (1939); of the Pākehā bloke who goes forth and conquers the bush, metaphorically rubbing butter over his power and privilege. This connotes our dominant white British cultural norms of individual productivity, 'the colonial spirit', combined with conventional Western gender binaries and machismo heroics, heavily influenced by the various brands of protestant Christianity, like Calvinism (that I personally attempted to rebelled from as a child), and yet, correlated with Pākehā male alienation and high national suicide rates (Phillips, 1996)². For others, including Tangata Whenua (Māori; people of the land) and Pasifika (mainly Polynesians from the Pacific Islands) isolation can at times be profoundly destabilising to the very fabric of cultural identity, belonging and sense of *Va* (collective belonging and positioning on social, political and spiritual levels, including notions of ancestry). For some it can be *mana motuhake* or a time and place for empowerment that promises realities and futures that can overcome the confines of ideological state apparatuses, inequality and disempowerment. It *can be* and *is* many things for us. From a perspective that Foucault takes as mentioned above, solitude can be a productive experience that transcends being with or without others, as an internal perspective of difference. However, from a kaupapa Māori perspective (or Māori world view and ways of doing things), even a sense of one being internalised in their solitude is always *in relation to* and *belonging with* others, *iwi/hapu/whanau* (tribe/subtribe/family) and *whakapapa* (genealogies). In this way, we are never alone.

For me all of these perspectives on isolation, madness and productive idiocy influence how I approach my art and the art of others in what can be seen as a time of 'great world stupidity'. What stands out for me personally in this time is the productively idiotic institutional expectation that we are 'successful' if we are productive, in our jobs and even in our recreation. We are surrounded it feels by adds on TV and online about activities we can do while in lockdown. Our tertiary education institutions have us lecturers doing twice the amount of work to ensure student-as-customer satisfaction in this time of 'inconvenience', as well as to come up with ideas on how we can generate more income due to our loss in international student revenue - and potentially we face major 'burnout' from it. This is all in line with the psychotherapist Paul Verhaeghe (2012) who draws attention to the neoliberal status quo in the West and how due to our obsession with financial gain and market growth we are more worried about our accountable performance as agents of the market,

rather than other issues like ethics, including in academic contexts (which he names specifically). A lot of our students are facing higher rates of mental health challenges, while many are forced to skip online classes and lectures due to the poverty related issues of having to work to provide for their families (as children themselves, with many of their family members have lost their jobs with retail and hospitality closing down), and many students simply are not able to afford the resources to do online learning with us in lockdown. While we are yet to see statistics around this it appears to be dramatically increasing ongoing local trends where Māori and Pasifika face much higher rates of poverty and mental and physical health risks than the rest of our population (Durie, 2011). Meanwhile most Pākehā as privileged subjects appear to be quite content in lockdown and the most wealthy are even saving money and accumulating wealth through it, particularly the very wealthy (as is well-known in the USA at present). This can all be seen as examples of disaster capitalism (Lowenstein, 2015) where neoliberal processes like policies based on the myths of meritocracy are being implemented by many of our governments, which can be viewed to be showing symptoms of capitalism-as-madness - as traits of psychopathic Chicago neoliberalism.

This pandemic appears to be generating a kind of self-generated madness as well. It has changed my personal lifestyle and the lives of many artists I know locally - we are doing everything from home, to the point of potentially becoming agoraphobics. I'm personally working at home all the time and want to avoid being in public as much as possible, even in between our lockdowns when we have free movement out of fear of the virus, despite Aotearoa's extremely low rate of Covid infections (and the lowest of all Western nations).

Madness alone:

So what might it mean to explore productive idiocy as a form of madness as an artist in lockdown? What might it mean to promise resisting the neoliberal status quo of being productive and fail at producing something 'that sells'? What follows is a reflection on some practices of three local artists' video works presented during our lockdown earlier this year: Campbell Patterson, Natasha Matila-Smith and myself. Each of us have attempted what can be considered idiotic promises of resistance to normatively sane behaviour that the institutions and public media around us attempt to police us with.

Patterson's video *Untitled* (2019/2020)³ begins with a focus on some white underpants being rammed into a white plastic bottle of orange juice, again and again so that it absorbs the juice. We next see Patterson putting on the underpants and then his denim jeans over the top. Then we see him stomp on a sponge. It's a cloudy day and he's inside his studio. He begins to stomp on the sponge, again and again. The focus moves to his foot on the sponge. Squish-squitch, squish-squitch... The repetitive work goes on for what might appear an endless duration. It's not unlike as though one of our children when



Figure 1: Patterson, C. (2020).
Video still of *Untitled*. (Video).

they were toddlers found a sensation they like repeating, obsessively again and again. It's ritualistic not unlike in Patterson's many other video works. After a while we witness his jeans gradually darken with the juice, growing with each stamp on the sponge. 'Now, just what *has* he done?!!!' As his group exhibition catalogue states,

The video seeps with squishy, sticky textures and absurd, seemingly futile movements. There is something slightly uncomfortable about witnessing what happens behind Patterson's closed doors. His gestures reflect deeper concerns. (Ramp Gallery, 2020)

Through his repetition we witness promises of being a 'useful worker', in terms of conventional contemporary Western capitalist modes of productivity. But it might be seen to fail at that as to the non-art audience it can appear pointless and even a 'bloody waste of tax-payer's money'. Yet at the same time his perceived failure of being 'useful' serves as a mirror on what the norms of pointless productivity for the sake of so widely promoted during this lockdown in our country - on the absurdity of our collective call to be useful and busy so as to maintain our sense of fitness of body and mind as 'good labourers' within the capitalist machine. One might associate this with Ivan Illich's writings on how we workers are part of the 'out-of-control system of modernity' where we are worn down like 'mechanical parts' while being dependent on it for our survival (1973) in what David Graeber calls 'bullshit jobs' or pointless and even potentially harmful jobs according

to (2018), and Campbell is preparing to go back to work in this 'bullshit job machine'. On the other hand of course, his work can be seen to conform to capitalist madness, if one finds this entertaining, as cultural relief for us workers, 'so we may feel happy to continue on in our service to the good of the economy'.

Matila-Smith's video series *Self-isolating in your heart* (2019/2020⁴) in the same exhibition as Patterson's (*Personal Space*, Ramp Gallery, 2020), consists of three videos focussing around loneliness in this time of mad capitalism, in relation to what can be considered the insular social media influenced world of contemporary existence for many of us and our romantic fantasies. In one video, *Transmission* she is sitting on her own on a couch below a large fantasy-like photo of Waitemata harbour and Rangitoto island in the gallery space, behind a dividing rope. She is playing perhaps on how we must all keep our social distance from each other. And all she does is sit down on a couch and use her smart phone for what can feel like quite a long time. She eventually gets up and walks away. In another video, *Self-isolating in your heart* we see her reading a romance novel on the edge of a bath tub under blue light, while text in pink block letting appears at times with various romantic yet seemingly tragic 'truisms', like "You can't be hurt if you don't go outside", "Mutual rejection is how to connect with others" and "What would I even do if I were lucky enough to be a chosen one?". The next video, *If I die, please delete my Soundcloud* has her lying in her bed, hidden under white bed covers, almost asleep while sporadically pressing a button or two on her laptop, that in turn appears to cause the light of the room to be pink. We see text about romance appearing in different colours every so on, such as "Men on dating apps... I don't care if they ski or mountain climb or go to the gym or partake in adventure sports. I just wish they had personality" and "I leave my laptop on because it makes me feel less alone". All the while on each

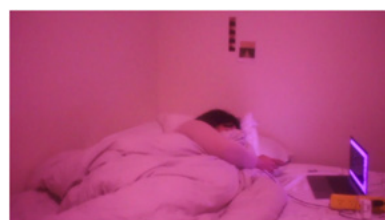


Figure 2: Matila-Smith, N. (2020) Video stills of *Self-isolating in your heart*. (Video).

video we hear drone-like minimal-expressionist electronic and stringed instrument sounds tracks in mostly minor chords, like the soundtrack of a contemporary post-apocalyptic movie.

Each of Matila-Smith's videos can be read as inviting us viewers locked into our holding patterns of romantic loss and non-productivity to swim in our reflection of our situations. We are witnesses to the fruitlessness of online simulation culture in that we never get to experience the resolution of what her personae appears to long for in these videos - romantic love, completion, satisfaction, the success we see in mainstream commodifiable romantic movies. Just like in the lockdown itself, we are kept hanging, with our desires deferred, waiting for something to be resolved. And this is a resolution of the work - a promise of failure over romantic resolution, a promise to conform with the mad capitalist status quo of being productive. There is here a promise of productive idiocy and in the sense of pleasure one may get in watching supposed 'nothingness' that is perhaps very familiar with many of us who have resisted the lockdown-rush of being 'busy for the sake of it'. We are offered, like with Patterson's work an idiotic promise of productive futility and uselessness and perhaps an escape from our 'bull-shit jobs'. Matila-Smith provides us with an object of catharsis for our own mad desires of doing nothing and being melancholic in this time of great international and local pandemic-induced trauma. She invites us to empathise with her and see ourselves as also being caught up in this entanglement of capitalist madness and mass-trauma -perhaps even to 'own it' as she promises here. We do not know if these are her words cited in her videos or those of others from social media -perhaps they're even some of our own words. Perhaps it matters not. Something that's also at play here is a reflection on the stereotypes of who is not considered to be useful in mainstream Aotearoa media and Pākehā circles -public contexts that are often considered to be normatively racist (Jackson, 2018; 2019) and sexist and bigoted (Strongman, 2018). We witness Matila-Smith as a Polynesian woman (Māori and Samoan), and in revealing this she invites us to reflect on these racist and sexist stereotypes many of us maintain on a daily basis in regards to people from her demographic as the 'least productive'. And yet, it is well known that they make up the majority of essential workers, like cleaners, who arguably work harder than others for much less pay and in times like 'the Covid' at much more health risks to themselves, more over the majority of social welfare beneficiaries are Pākehā (*Stats New Zealand: Tātuaranga Aotearoa*, 2020). I note too that like with Patterson, her works were made prior to the pandemic lockdowns, but they can be seen to anticipate this pandemic through how they resonate with them in the ways mentioned above.

And then there was the dad in his back yard with the family Labrador. In *Let's share the ground together* (2020), a video presented on Facebook and Instagram for the Danish online art festival Performance Kækkenet (2020) by me is also a very simple set of actions, with me following our Labrador ('Lara

the Labrador') and her following me and us swapping roles from time to time. I have done here perhaps what every art academy instructor tells us not to do - made a performance involving pets and children. My teenage daughters helped in the production of this, with my daughter Tui filming us, because we could not get a camera person in 'level 4 lockdown', and my daughter Sanne directing us with doggie treats out of the camera lens to entice us into lying down, rolling, sitting up, walking, and searching for more treats on the ground in our semi-suburban and forested backyard. At times there is very little occurring with long pauses with subtle movements by Lara that I try to follow and at times it's like she explodes into a 'more-than-animal' hunger for food on the ground as I follow. In jest of the current mainstream and social media hype at the time of making this, with people in Australian supermarkets on TV panic-buying toilet rolls and leaving supermarket shelves empty Lara and I wear collars of toilet rolls -our 'sensible collars of hygiene' perhaps. After our scrounging around, Lara and I lay content in the sun, we fall asleep, side by side, cheek to cheek.

As can be interpreted of Patterson's and Matila-Smith's works *Let's share the ground together* is intended to promise idiotic failures on our call to be 'useful' and normatively productive in this time of isolation -with our 'call to be animal'. I (and perhaps Lara) wonder what human-non human theorists Karen Barad and Donna Haraway might say? There is a productive pointlessness in some ways to what Lara and I do together, besides bonding and providing cultural relief for our family and our viewers. With my sense of inherent privilege I have I aim to play on the normative stereotypes of how a middle age, middle class white man in Aotearoa (by my 'white passing') is widely expected to behave as sensible, instrumental, useful and not time-wasting. Perhaps highlighting the absurdities in our pandemic and strategies to deal with it, for Lara, there is no pandemic, just



Figure 3: Harvey, M. (2020). Video still of *Let's share the ground together*. (Video). Camera work by Tui Harvey-Jansen.

our collective sharing and the joys of our games with Pavlovian Classical behavioural conditioning, with all the extra food rewards it brings. It's a serious business for her. I have never seen her so happy. For my children behind the scenes, 'who cares about all of these worldly ills when you can make dad do something stupid with our dog', and get the last laugh at him. Besides such inter-species, inter-generational and inter-gender promises of failing at being sensible and useful capitalist subjects is the temporariness of the social media platforms in which this work is presented -here now, gone tomorrow, with no profits shared for the artist, but for Mark Zuckerberg and his associates and some of their sponsors. There is a sense of failure in this way despite my attempt to allude and resist capitalism by my 'goofing around', an inherent issue with many social media posts. It's just as Slavoj Žižek notes of the cynic, 'we know, but all the same we do it' (1989). It's after all only a promise of a promise of resistance. Perhaps more resistant of capitalism here is how these online platforms are not seen to count for research requirements in my academic job, so perhaps I have madly wasted time by making this video after all -is this a good thing or a bad one? I will let my employers tell me when they make me 'walk the tightrope' of my academic performance review at the end of this year, in true neoliberal accountable form. (As Verhaeghe (2012) states, all universities and academies in our country are subject to similar neoliberal norms, and this does not mean that I do not value my employers and where I teach - quite the contrary, because in part they allow me to question such norms of market-fundamentalist madness.)

Nostalgic or optimistic?: Pre and post Covid-19 stupid strategies:

What do you call that? That's no art? (My neighbour)
Go and get a real job!(A public by-passer yelling at us in
We can shift the world together, by M Harvey)

I return to pre-Covid-19, perhaps as a moment of mad/idiotic nostalgia, but maybe out of hope and optimism for where we might just go in the future... Some argue that we can change the world out of this pandemic and associated economic crisis for the betterment of us all. On the other hand, some say it's impossible considering how most Anglo countries turning to neoliberal strategies for solutions that benefit the '1%', just as they have with every economic downturn in the last 40 years or so (Markovčič, 2020; Lowenstein, 2015; Klein, 2007; 2014). Whichever the case, productive idiotic art practices have the potential to help us to reflect on how we are and can become. Through it we may just be able to think more about 'all the ills of the world' and deal with them, like inequality, bigotry, greed, climate change - maybe, just maybe... The following approaches to performance by Jeremy Leatinu'u (2020) I propose attempt to activate notions of collectivity towards considering other possible

futures of being in the world. Whether they really do or not can be seen not to be the point of them, but that they can stimulate reflection on it. As Verhaeghe argues, it's not only approaching things in relation to ethics and wellbeing but also through collectivity and solidarity that we can begin to address the inequalities and environmental destruction of neoliberalism (2012). There is also something we can potentially learn here from kaupapa Māori and Pasifika ways of being in the world, whereby the individual is always a part of a collective, with for instance whaka-whanaungatanga (family based relations) being fundamental, and we have to consider and 'have a care' with our families and relationships with others through all of our behaviours.

Perhaps not unlike the above works in lockdown isolation, each of these works also attempts a sense of situatedness in their locations by productively idiotically promising to move past the 'pass/fail' notions of right and wrong of how to engage in sites, in line with Miwon Kwon's writing (Kwon, 30-39, 2004). Kwon calls engagements with sites beyond approaches of 'right' or 'wrong', whereby sites are structured intertextually generating a range of possible strategies that respond to contexts of that site, whether political, psychological or otherwise.

Jeremy Leatinu'u's (2020) three videos *The Welcome Project* (2010), *Tight Rope* (2011), *Public Observations* (2010) can be read to form part of a series of videos that test out ideas around the individual in relation to collectivity in terms of a productive idiocy. In these videos he may be viewed to idiotically promise to test what it can mean to belong and not belong to a sense of collectiveness and how his own cultural identity that is itself of course part of its own cultural collective identities as 'acceptable' or 'not'. In each video we see him doing something we might just consider to be mad and stupid and pointless, while the world goes on around him - as though he is waiting for us to change for the better perhaps.



Figure 4: Leatinu'u, J. Video stills from *The Welcome Project* (2010), *Tight Rope* (2011), *Public Observations* (2010). (2020).

In *The Welcome Project* we see Leatinu'u standing at the busy arrival gate of what appears to be Auckland International Airport beside other 'welcomers' to arrivals off different aeroplanes from Polynesia. We see new arrivals stream past him with their baggage trollies, while he just stands there for a long time with a sign saying 'welcome' as though he really is welcoming someone in particular, yet he knows nobody arriving and nobody knows him -or perhaps they are ever yet to arrive? There is a madness in all this, and in doing so it reminds us of the current Aotearoa and international political tensions around immigration and the value of migrants, even before Covid. As Shannon Te Ao notes, on the one hand his sign invites people, on the other hand the word 'welcome' tells them they *are* visitors (Leatinu'u, 2020). The work activates reflections on a range of readings that non-migrants, Pākehā and Māori might not realise, such as what might it mean to not feel one belongs, what might it feel to belong elsewhere, and perhaps what might it feel to be marked as foreign and 'other'? Like with all of these videos this work for some generates reflections on the wealth of racist and xenophobic stereotypes mainly held by Pākehā towards non-white migrants in Aotearoa, that (falsely) they might 'take jobs' off locals and even overstay their travel visa. (This is a long well-known racist narrative in Aotearoa with the government carrying out 'dawn raids' on many Pasikifa for 'overstaying' here in the 1970's - often with no evidence; New Zealand Herald, 2015.)

In *Tight Rope* Leatinu'u walks down the medium white lines on a suburban street as though he is balancing on a tightrope, while cars go zooming past him. The work can be seen to explore the fragility of the body in relation to cars and trucks, with an elderly man being struck by a vehicle as a 'hit and run' in that spot some weeks before hand. I imagine drivers thinking to themselves... 'What's that stupid bloody idiot doing? He could get himself killed'. Again, with him as 'the odd one out' in this context the video can be considered to be another play through modes of productive idiocy on racist cultural stereotypes with him walking the 'tightrope of racism' within this dangerous suburban site, as a play on the well-known wider colonial power and aggression towards Pasifika and Māori (such as carrying out an armed police trial last year only in Pasifika and Māori neighbourhoods). It could also be seen as a play on the 'tightrope of fossil fuel burning' as 'we go about on our daily chores' in our vehicles, oblivious to our complicit-ness in climate change.

Leatinu'u's *Public Observations* on the other hand can be seen to productively idiotically test out what might it mean to re-approach the public colonial space with Fa'a Samoa (Samoan) ways of being in the world. We see him sitting cross-legged in a very busy sunny tar sealed outdoor public market place where mostly Polynesians cross in front of him. With the focus on him, all we see is their mid to lower bodies with their bags of shopping. He appears as though he may be in a fale (Samoan house) either in a ritual or just waiting his turn to eat/drink/speak as Samoan protocols can define it -or, he's just being



Figure 5: Harvey, M. (2020).
Photo of live performance, *We can shift the world together*, *The Performance Arcade*, Wellington.

within himself, with indifference to others, yet in consciousness of those around him. He activates reflections on the Samoan concept of *Vā*, of the complex space between people, that's charged by often unsaid relationships, ancestral spiritual, political and otherwise. Leatinu'u also offers up a place of stillness, to rest up from the Pākehā colonial pace of business and productivity for the sake of itself. He does not appear bothered that someone might trip over him. The promise of this failure adds fragility and vulnerability to this -that perhaps in order to achieve a sense of rest from the 'rat-race' one has to be very focussed and 'let's hope no one nobody knocks you over'.

It's a sunny windy afternoon. I'm standing beside a large 3-5 tonne light blue shipping container amongst a village of others like it with a towrope in my hand. I feel like a used-car salesman. I approach many people as they pass by, asking them if they would like to help me move this shipping container, in everyday 'Kiwi', like "How are-ya'? D'ya wanna' give me a hand? I'm try-na' move this shipping container?" Many folks just laugh and keep walking. Many stop and appear to take it seriously and agree to help. They often ask me what am I moving it for, so I tell them honestly -that it is an artwork called *We can shift the world together* and that I'm just trying to get people to help me to shift this extremely heavy shipping container, and that it's part of the surrounding art and performance festival in shipping containers, *The Performance Arcade*. Thousands

of people help me over the period of five days. I get up to 60 people helping me at times, and sometimes only one or two. I take it serious like it's the Olympics and means 'everything in the world' for us. When folks ask me why I am doing this I say because *We can* shift the world together. They usually laugh, a lot. Many respond with comments like, 'yes, we can!' Usually we agree to try and pull the container with the towrope and I always drill them and count them in to create a rhythm, not unlike how sailors have teamed together on boats for thousands of years, with "1, 2, 3, pull!" Again and again, and again. When we pause or stop we check a mark on the concrete pathway to see if it has moved - I believe it has and I always tell the participants it has. We usually cheer with satisfaction. 'A job well-done' and the participants walk off for me to start all over again, only to hawk for new participants. Whether or not it really moves this does not matter for me, but the sense of group motivation and physical effort and associated euphoria in this 'tug of life'. And, as one may expect, there is the odd passer-by or two who dismisses it - 'haters just gotta hate', as they say. Perhaps this is a bit like life when we try to get people mobilized to change things for the better? 'There are always some who just can't be bothered', and of course some who simply can't for a range of reasons not to do with any of this.

We can shift the world together might just appear to be a fun but rather mad game we might find at a public fair, but it's intended to promise a sense of togetherness, through coming together and being mad and idiotic together. In a time when there appears to be growing division in the Anglo world, with for instance the likes of Trump-sympathizing with white supremacists, it has the potential to uplift the general public into working together no matter the demographic. We have had what appears to be the full range of Aotearoa demographics participating too. It could be considered to be particularly poignant and needed considering our nation has been so traumatised by the Christchurch Terror Attacks -most Pākeha never believed such an act of white racist hate could happen here, or that there is white racism here, despite as is generally known, all the evidence to the contrary. Perhaps, just perhaps madness in art-as-productive idiocy can help us to heal some of that division and bigotry?

Closing remarks:

*Summer and smoke, diamonds and dust
Go where you will, do what you must
The promise was made, your word was enough
We had dreams, visions and plans
Into the night, out of our hands...*
(Survivor, Broken Promises, [song] 1984)

In what many of us call ‘these mad times’, ‘the time of the pandemic’, all-embracing- neoliberalism, inequality, division, environmental destruction and other things, perhaps madness in art as productive idiocy can help us to reflect on our lives, sometimes as catharsis and maybe even help us begin to think about how we can cope and address it all? I’ve presented a series of works here, by others and myself here in Aotearoa that offer some tactics towards this. On another train of thought, these tactics can be seen to propose a slant on Guy Debord’s notion of ‘tactics of the everyday’ (1994) by attempting to activate what we might do in our daily lives in these times with a sense of political purpose, and yet in the spirit of *The Gay Science*’s call for experimentation, playing the fool, questioning and affirming, in addition to embracing the personality of the artists, to potentially activate what Amelia Jones implies is beyond the everyday, where there is no such thing as performing in the everyday (2010). From tactics of being alone, following, sitting still, lying in bed, balancing acts, mess-making and obsessiveness, to the rabble-rousing of crowds, these methods of productive idiocy might offer us new possibilities towards being-in-the-world and maybe even well-being and healing in the world. While we tinker on the side-lines of capitalism, these are after all only promises of promises, but without out it where else would we be?

Notes

¹ The term Pākehā is a Māori one that means British and New Zealand European. Using this word emphasises the relationship NZ Europeans have with Māori, as a form of empowerment for Māori and partnership with them. Further reading can be found on it by Jodie Ranford (2020) for instance.

² I note here that suicide rates in Aotearoa are often noted to be the highest in the world, for men, young men and Māori and Pasifika, despite my emphasis here just referring to toxic white masculinity (Ministry of Health, 2020) – with the contingent causes being widely considered to be more complexed, such as higher poverty rates for Māori and Pasifika.

³ I note that this work was made in 2019, but I credit it at the time of this exhibition, as I read it in the time of our national pandemic lockdown.

⁴ These videos like Patterson’s were created in 2019 and I read them here in relation to the lockdown context because of the timing of this exhibition. The Two of the works *Transmission* and *Self-isolating in your heart* were commissioned for *Runway Journal* (2020) and the other, *If I die, please delete my Soundcloud for Circuit* (2020).

References:

- American Psychiatric Association. *DSM-5*. 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://www.psychiatry.org/psychiatrists/practice/dsm>
<https://cdn.website-editor.net/30f11123991548a0af708722d458e476/files/uploaded/DSM%2520V.pdf>
- Barber, Sarah., Reed, Lara., Syam, Nandana., Jones, Nicholas. Severe mental illness and risks from COVID-19. *Centre for Evidence-Based Medicine*. 2020. Received 1st Sep, 2020, from: <https://www.cebm.net/covid-19/severe-mental-illness-and-risks-from-covid-19/>
- Batuman ,Elif. *The Idiot*. New York, Vintage, 2017.
- Baudrillard, Jean. *Simulations*. Los Angeles: Semiotext, 1983.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- Circuit: Artist Film and Video: Aotearoa New Zealand*. 2020. cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://www.circuit.org.nz/artist/natasha-matila-smith>
- Debord, Guy. *The Society of the spectacle*. New York: Zone, 1994.
- Deleuze, Gilles., and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by
- Brian Massumi. Minnesota: Minnesota UP, 1987.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. New York: Routledge, 1978.
- Durie, Mason. Ngā Tini Whetū: Navigating Māori Futures. Wellington: Huia, 2011.
- Fontaine, Claire. "Letters against separation". *E-Flux*. 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://conversations.e-flux.com/t/letters-against-separation-claire-fontaine-in-italy/9701>
- Foucault, Michel. "Power and Strategies." In *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings: 1972- 1977: By Michel Foucault*, edited by Colin Gordon, 134-45. New York: Pantheon Books, 1980.
- Graeber, David. *Bullshit jobs: a theory*. London: Allen Lane, 2018.
- Harvey, Mark. *Let's share the ground together*. (Video). Tui Harvey Jansen (Camera), Sanne Harvey- Jansen (Grip). 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://vimeo.com/user26967654>
- . *We can shift the world together*. (Live Performance). *The Performance Arcade*. Wellington, 2020.
- Illich, Ivan. *Tools of the trade*. London: Calder and Boyars, 1973.
- Jackson, Moana. Moana Jackson: "Understanding racism in this country". *E-Tangata*, 2018. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://e-tangata.co.nz/comment-and-analysis/moana-jackson-understanding-racism-in-this-country/>
- . "The connection between white supremacy and colonisation". *E-Tangata*, 2018. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://e-tangata.co.nz/comment-and-analysis/the-connection-between-white-supremacy/>
- Jones, Amelia. *Amelia Jones Roundtable: live art, durationality, and the meaning of encounter* [Seminar]. Maria O'Connor (Chair). Auckland, AUT, 27th July, 2010.
- Kahlo, Frida. 2020 Goodreads. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://www.goodreads.com/quotes/tag/madness?page=2>
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine*. London: Random House, 2007. ———. *This Changes Everything*. London, Allen Lane, 2014.
- Kwon, M. " The Wrong Place", in Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art: From Studio to Situation*. London: Black Dog, 30-39, 2004.
- Leatinu'u, Jeremy. *Jeremy Leatinu'u* [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://jeremyleatinuu.com/>

Lewis, Cyrus. "Capitalism and Insanity". *Jacobin* [cited 1st Sep, 2020]. Available from:

<https://www.jacobinmag.com/2012/09/capitalism-and-insanity>

Lowenstein, Antony. *Disaster Capitalism: marking a killing out of catastrophe*. London: Verso, 2015. *Madness. Madness.* (Pop Song). London: Sire records, 1979.

Matila-Smith, Natasha. *Self-isolating in your heart*. (Video; 3 videos). 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available 2020, from: <https://www.circuit.org.nz/film/if-i-die-please-delete-my-soundcloud-excerpt>

Markovčić, Andrej. "Capitalism Caused the COVID-19 Crisis". *Jacobin* [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://jacobinmag.com/2020/04/coronavirus-covid-19-crisis-capitalism-disaster>

Martel, Yann. *Goodreads* [cited 1st Sep, 2020]. Available from:

<https://www.goodreads.com/quotes/tag/madness?page=2>

Ministry of Health. An overview of suicide statistics. 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://www.health.govt.nz/system/files/documents/pages/data-story-overview-suicide-prevention-strategy-april2017newmap.pdf>

Mulgan, John. *Man Alone*. Auckland: Penguin, 1939/1990.

Naked Eyes. *Promises Promises*. (Pop Song). London: EMI Records, 1983.

New Zealand Herald. When Pacific Islanders were raided in their beds. 7th March, 2015 [cited 1st Sep, 2020]. Available from: https://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=11413079

Nietzsche, Friedrich. "Ecce Homo: How One Becomes What One Is." In *Ecce Homo: How One Becomes What One Is: On the Genealogy of Morals*, edited by Walter Kaufmann, 217-338. New York: Vintage, 1969.

———. *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*. Translated by Josefine

Nauckhoff and Adrian Del Caro. Edited by Bernard Williams. New York: Cambridge UP, 2001. ———. (2020) Goodreads. Received 1st Sep, 2020, from:

<https://www.goodreads.com/quotes/tag/madness>

The Oxford Dictionary. 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>

Patterson, Campbell. Video still of *Untitled*. 2020. (Video).

Performance Køkkenet Festival. David Sabastian Lopez (Director), Copenhagen, 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://performancekokkene.wixsite.com/performancekokkenet>

Phillips, Jock. *A man's country?: The image of the Pakeha male - a history*. Auckland: Penguin, 1996.

Ramp Gallery. *Personal Space*. (Exhibition). 202.0 [cited 1st Sep, 2020]. Available from: https://www.ramptgallery.co.nz/exhibitions/personal-space/?fbclid=IwAR03bySlPyY7gZlouBcOtyo_X9LKCDL9Y-WrOMum3yE-aRq2YndqhUelUM

Ranford, Jodie. "Pākehā, its origins and meanings". *Māori News*. 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://maorinews.com/writings/papers/other/pakeha.htm>

Ronell, Avital. *Stupidity*. Urbana, Ill: Illinois UP, 2002. ———. *The Test Drive*. Urbana Ill: Illinois UP, 2005.

Runway Journal. 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <http://runway.org.au/>

Sennett, Richard. Sexuality and Solitude: Michel Foucault and Richard Sennett, *London Review of Books*, Vol. 3 No. 9 · 21 May 1981. [cited 1st Sep, 2020]. Available from <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v03/n09/michel-foucault/sexuality-and-solitude?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Stats New Zealand: *Tatuaranga Aotearoa*. 2020. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: https://www.stats.govt.nz/topics/government-finance?gclid=Cj0KCQiAk53-BRD0ARIsAJuNhps9alfXQmmZ7P14768bOU8JffXH2Xfg3TRQ2SkpEFd4WZKRy3JCmrkaAsJaEALw_wcB

Strongman, Susan. "Minister for Women's comments about older white men 'racist, ageist and sexist'". Radio New Zealand, 26th March, 2018. [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://www.rnz.co.nz/news/the-wireless/375184/minister-for-women-s-comments-about-older-white-men-racist-ageist-and-sexist>

Verhaeghe, Paul. *What about me: The struggle for identity in a market-based society*. Melbourne: Scribe, 2012.

Walker Reader. The Madness Letters: Friedrich Nietzsche and Béla Tarr [cited 1st Sep, 2020]. Available from: <https://walkerart.org/magazine/the-madness-letters-friedrich-nietzsche-and-bela-tarr>

Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.

Terramoto, sombra, corpos explosivos: imagens do Kyangyang da Guiné-Bissau.

Daniel Barroca

Doutorando em Antropologia no Instituto de Ciências Sociais,
Universidade de Lisboa.
barrocadaniel@gmail.com

Resumo

O Kyangyang foi um fenómeno surgido na Guiné-Bissau durante os anos 1980 cujas repercussões cosmopolíticas continuam sob análise até hoje. Ao longo dos anos este fenómeno reverberou através de milhares de pessoas. Muitas continuam a descrevê-lo de forma fascinante, veiculando com densidade imagens detalhadas de tremores de terra, de sombras possuindo corpos guiados por vozes e luzes que os levavam a curar os doentes e a explodir o espaço social para uma nova sociedade. Baseado numa pesquisa etnográfica iniciada em 2016, este artigo procura compreender o Kyangyang como um fenómeno imagético do qual reverbera expansivamente uma orgânica, e consolidada, torrente de imagens (diagramas, sonhos, revelações, visões, desenhos, etc.) ligada por sua vez a outras correntes da história das imagens como a pintura e o cinema.

Palavras chave

Kyangyang, Guiné-Bissau, Balanta, Sonhos, Visões, Alucinação, Imagem, Guerra, Loucura, Terramoto, Sombra, Corpo, Imagem Antropológica, Etnografia da Imagem.

Abstract

The Kyangyang is a phenomenon that appeared in Guinea-Bissau during the 1980s, ever since scholars have been primarily analyzing its cosmopolitical repercussions. Over time, the Kyangyang reverberated through thousands of people, of which some continue providing fascinating mnemonic images. They tell of earthquakes, shadows, voices, and lights possessing bodies who suddenly learn about healing the sick and exploding the social space for a new society through very detailed and vivid descriptions. Based on ethnographic research initiated in 2016, this article looks at the Kyangyang as an imagistic complex from which a very organic, though consolidated, torrent of images (diagrams, dreams, revelations, visions, drawings, which then connect to others images from the history of art and cinema) have been reverberating in time and space.

Keywords

Guinea-Bissau, Kyangyang, balanta, dreams, visions, hallucination, image, war, madness, earthquake, shadow, body, anthropological image, ethnography of images.

Introdução:

Num sábado, dia 25 de Maio de 1985, o jornal *Nô Pintcha* publicou uma pequena notícia acerca de um ajuntamento de curandeiros numa mata do sul da Guiné-Bissau: “O grupo formado por Djambacósses das tabancas de Ilhéu de N’Fanda, Mato Farroba e Cubumba pretende [...] descobrir alguns medicamentos tradicionais que poderão ser utilizados na cura de algumas doenças [...] eles são os enviados “especiais de Deus” para combaterem junto da tribo balanta as tradicionais cerimónias, como o irã e casa de Djemberém.” (*Nô Pintcha*, 1985c) Esta é provavelmente a primeira notícia de jornal acerca do *Kyangyang*, um movimento alegadamente não organizado de pessoas que diziam ouvir a voz de *Nhala* (Deus em balanta). Essa voz surgiu a um vasto grupo de pessoas de um modo sincronizado, provocando a deslocação de milhares de indivíduos até à povoação de Bedanda para se juntarem a Ntombikte (Jong, 1987; Callewaert, 2000; Sarró and Temudo, 2020). Esta mulher, Ntombikte, foi uma das primeiras pessoas a ouvir essas vozes tornando-se na guia espiritual que, depois de certificar a veracidade das experiências auditivas desses peregrinos, acolhia-os em sua casa. Toda esta movimentação social aconteceu numa fase muito delicada da história política da Guiné-Bissau. Nino Vieira tinha tomado o poder a 14 de Novembro de 1980 apoiado por um grupo de militares que, baseado na recente descoberta de valas comuns repletas de cadáveres balantas, acusava o anterior governo de atentar contra o próprio povo guineense (*Nô Pintcha*, 1985a). Nino acabou por estabelecer uma ditadura sangrenta que via conspirações subversivas por todo o lado fazendo desaparecer tudo o que lhe fosse suspeito [Hunt chamar-lhe-ia um *estado nervoso* (2016)]. Muitos seguidores do *Kyangyang* foram perseguidos e presos pelas autoridades governamentais. Paulo Correia, o então primeiro ministro, tomou uma posição apaziguadora face à “ameaça” *Kyangyang*, que o levou à prisão em 9 de Novembro de 1985 (*Nô Pintcha*, 1985b), acabando condenado por conspirar contra o governo e, por isso, assassinado (Cardoso, 1990; Callewaert, 2000, p. 13).

O etnógrafo que mais observações tem recolhido acerca do *Kyangyang* é Ramon Sarró. Esse trabalho tem sido publicado em textos (2016; 2020) e mais recentemente num filme realizado por Roger Canals (2019). Mas outros autores analisaram também o *Kyangyang* desde o ponto de vista sociopolítico (Cardoso, 1990), religioso (Callewaert, 2000), médico (Jong, 1987) e da memória política (Laranjeiro, 2019). Este artigo olha para o *Kyangyang* como um fenómeno na origem duma corrente de imagens muito diversas (diagramas, sonhos, revelações, visões, desenhos, que facilmente se associam a imagens de outras proveniências nomeadamente do cinema, etc.), mas formando ainda assim um aglutinado imagético bastante coeso. Esta reflexão baseia-se numa experiência etnográfica no sul da Guiné-Bissau e pretende dar o mote para

que se olhe para o *Kyangyang* não apenas como um fenómeno socio-religioso diluído na história recente da Guiné-Bissau, mas enquanto uma vibrante cultura visual capaz de interpelar a história da arte bem como de desafiar as formas mais hegemónicas da razão e do olhar (Mirzoeff, 2012).

Terramoto:

“Tudo começou com um pequeno terramoto...,” disse Tio Jorge, baixinho, sacudindo um dos seus braços, de olhos fixos nos meus, como se estivesse a sentir esse mesmo terramoto naquele preciso momento (2020).

O Tio Jorge é o irmão mais novo de Ntombikte que, durante um breve período, foi também apanhado¹ pelo *Kyangyang*. Conheci o Tio Jorge no dia em que fui a Bedanda pela segunda vez reencontrar o filho de Ntombikte, Más, e conhecer os seus familiares que ainda vivem na casa onde Ntombikte fundou a sua igreja/hospital (Callewaert, 2000; Brama, 2019), e que ficou conhecida como um dos epicentros do *Kyangyang* enquanto movimento religioso e social. Jorge é um homem alto e forte, com um olhar meigo e assertivo, que mede cada palavra com precisão. Sem receio dos silêncios que habilmente utiliza, a voz sai-lhe do fundo do tórax como se as palavras fossem o som da própria respiração. Jorge acompanha o que diz com apontamentos gráficos que vai desenhando na poeira sob os seus pés. Éramos seis pessoas e estávamos todos sentados em bancos talhados em madeira muito baixinhos que nos deixavam debruçados sobre o chão. Observávamos o que o Tio Jorge ia desenhando sobre a terra gretada, em complemento às suas palavras; o seu tom de voz baixo e preciso, ao fundir-se com o calor tórrido da época seca, erguia uma espessa parede de silêncio em redor. Por vezes ouvíamos-lo descolar a boca seca entre palavras. Jorge desenhou um pequeno círculo com o dedo indicador. Logo a seguir, traçou uma linha ondulante que partia do exterior para o centro do círculo. O seu dedo indicador pressionava levemente a poeira solta por cima da terra rija gretada pelo calor (figura 1). Ao desenhar este simples diagrama, Jorge passou à história de Ntombikte tal como contada pela sua comunidade, da qual ele é um ilustre representante. O seu sentido de propriedade sobre essa história levava-o a veicular uma espécie de discurso teológico a partir do diagrama que desenhara no chão e que incluía um círculo, o seu epicentro, e uma linha que penetrava o círculo até chegar ao epicentro. O círculo representava o campo de forças do *Kyangyang* e a sua comunidade espiritual; o epicentro representava Ntombikte enquanto o primeiro recetor da voz de *Nhala*; e a reta, representava os que decidem ir ao encontro de Ntombikte e do *Kyangyang*.

Simultaneamente a fixar uma espécie de teleologia *Kyangyang*, o diagrama traçado por Tio Jorge assemelhava-se à descrição de um terramoto que varre uma paisagem a partir de um epicentro provocando deslocções tectónicas que no caso do *Kyangyang* se fizeram sentir principalmente ao nível da topografia social Balanta. Por entre silêncios e diagramas, Tio Jorge conta



Figura 1: Victor Bor desenhando mapa no chão, 2020, Unal
Fotografia Daniel Barroca

os vários episódios da vida da sua irmã voltando a dizer que “tudo começou com um ligeiro terremoto...” (Jorge, 2020). Segundo Jorge esse terremoto foi sentido com enorme intensidade por algumas pessoas, entrando mesmo para dentro dos seus corpos. Ou seja, primeiro tremeu o chão e depois os corpos daqueles que se encontravam sobre esse chão. O tremor de terra foi muito breve, mas algumas das pessoas que apanhou continuaram a tremer, nalguns casos cada vez mais intensamente ao longo do tempo. Esse tremor veio acompanhado pela voz de *Nhala* que revelou a *Ntombikte* que o seu nome era na verdade *Kyangyang*, ou seja, *Sombra* na língua balanta (Jong, 1987). E, tal como o tremer físico, a voz de *Nhala* foi crescendo de intensidade trazendo revelações cada vez mais pujantes e disruptivas. O que teve efeitos altamente fraturantes tanto ao nível pessoal, na forma como cada um se passou a compreender a si mesmo, como socialmente, porque muitos acabariam por ser expulsos das suas comunidades na sequência dessas revelações (Sarró and Temudo, 2020). Foi assim que, numa fase inicial, uma enorme multidão de gente supostamente apanhada pelo *Kyangyang* abandonou as suas aldeias a caminho da casa de *Ntombikte*.

Mais tarde, em Bissau, duas das freiras italianas que na época do surgimento do *Kyangyang* viviam e trabalhavam na missão franciscana de Bedanda e que acompanharam de perto o desenrolar de todo o processo de aglomeração dos seguidores de *Ntombikte* e as suas atividades, contaram-me que não se lembravam de nenhum terremoto (Pinto Pereira, 1983). Recordavam-se sim de pessoas a tremer, convulsivamente, agitando a cabeça e o tronco para a frente e para trás. Descrições do *Kyangyang* idênticas a esta são recorrentes, tanto em meios urbanos como rurais. “Ficávamos a saber que uma pessoa tinha sido apanhada pelo *Kyangyang* quando ela começava a tremer o corpo, assim, olha...” dizendo isto, *Nthon*, agitava a cabeça devagar movendo

o pescoço para a frente e para trás. “Eles ficavam estranhos. Uma pessoa apanhada pelo *Kyangyang* já não era ela mesma, era outra coisa... os outros não entendiam. Era como se já não pudesse fazer o que ela queria, como se fosse comandada por uma coisa que lhe tinha entrado no corpo.” Estávamos sentados na varanda da sua casa em Unal, e Nthon narrava as imagens do *Kyangyang* que tinha na sua memória. “Passado um tempo, começavam a tremer cada vez mais, até que abanavam o tronco e depois o corpo todo...” Dizia agitando-se para trás e para a frente arrastando a sua cadeira de plástico descontroladamente com o movimento do corpo demonstrando claramente o tremor provocado pela possessão do *Kyangyang*. Nthon ondulava o corpo em sucessivas e rápidas vagas que o sacudiam do topo da cabeça até à cintura. Ouvia-se a cadeira arrastar de um lado para o outro sobre a terra batida do chão da varanda da sua casa de paredes de adobe e telhado de zinco. “Depois, quando o corpo ficava todo apanhado, e a pessoa já não podia fazer nada. O *Kyangyang* empurrava-a para a frente e a pessoa saía a correr sem sentido nenhum!” Nisto, Nthon levantou-se e impeliu-se para frente como se fosse cair, mas atirando a perna direita para a frente e depois a esquerda, saindo a correr descoordenadamente como que sempre à beira de cair. Era como se o correr não indicasse um sentido de direção do corpo, mas o constante adiar de uma queda violenta. Ao fazer esta mímica, os seus olhos ficaram vítreos, como se tivesse perdido a razão, mas ao mesmo tempo, continuava a sua descrição do *Kyangyang*:

“Uns saíam a correr para dentro do mato sem ninguém entender para onde iam. Iam como loucos! Ninguém se atrevia a detê-los! Eles depois diziam que era Deus que os mandava ir escavar raízes e encontrar plantas para curar doenças. Diziam que aquela era a maneira de Deus lhes mostrar como curar os outros. Lembravam-se de tudo aquilo como se fosse um sonho que lhes abria a cabeça e dava poderes curativos.” (2019)

Victor Bor ou Flak em balanta, apanhado pelo *Kyangyang* na época de Ntombikte, hoje curandeiro na mesma aldeia de Nthon, conta que depois de vários dias confinado, passou a ver o mundo que o rodeava de forma absolutamente clara,

“de repente, eu podia ver tudo à minha volta como nunca tinha visto antes. Eu via tudo, estava tudo iluminado, a noite tornou-se dia. E eu de repente sabia tudo, conseguia saber instantaneamente o que uma coisa era só de olhar para ela. Foi Deus que me deu esse poder. Eu conseguia ver as almas das pessoas. Conseguia ver se uma pessoa era boa ou má só de olhar para ela. Eu entrava no mato, e conseguia identificar as plantas que curam cada doença. Eu aprendia tudo sem ninguém me explicar nada porque depois do *Kyangyang* eu passei a ter essa visão.” (2019)

Noutras alturas dizia que via os que já morreram em sonhos: “eles sentam-se na minha cabeça e ensinam-me a escrever, a entrar no mato para encontrar os meus *mezinhas* e curar os que estão doentes.” Certamente haverá

uma relação entre esses mortos e os da guerra colonial que Victor travou como guerrilheiro, “os aviões portugueses lançavam bolas de fogo sobre os nossos arrozais, incendiavam tudo! A noite ficava dia! Morreram muitos assim.” dizia aludindo aos bombardeamentos de Napalm efetuados durante uma determinada fase da guerra colonial pela força aérea portuguesa.

O terramoto de Bedanda soltou uma poderosa corrente de imagens. Imagens de seres humanos dominados por forças desconhecidas, por vezes manifestadas acusticamente (Hunt, 2008) como vozes; imagens de luzes poderosas que iluminam tudo o que anteriormente estaria envolto pela treva; de mortos que (enquanto imagem) regressam em sonhos para salvar os vivos. Continuamente repercutindo, tanto na história sociocultural da Guiné-Bissau como, a meu ver, na da história das imagens enquanto forças tão emaranhadas quanto indissociáveis das ontologias humanas (Belting, 2014).

A imagem vibrante do terramoto que trouxe o *Kyangyang* é, portanto, a de uma força disruptiva que varre uma paisagem social. Muito mais do que transformar uma topografia geológica e arquitetónica, essa força veio transformar o relacionamento daqueles que a habitavam com um universo de imagens supostamente estabilizadas pela tradição². Um terramoto que varreu os corpos de fora para dentro ou que, considerando que muitos não sentiram a terra a tremer em Bedanda algures nos anos 80, um terramoto imaginado e sentido interiormente como se fosse exterior por uma comunidade que esse sentir aglutinou. Ntombikte dirigia-se à multidão *Kyangyang* vibrando o seu braço direito no ar, ao que esta respondia vibrando em ondas que ganhavam volume e depois se dissipavam: “Olhar para aquela enorme multidão era como olhar para a superfície de um lago sobre a qual de repente soprava uma rajada de vento”, disse-me recentemente Joop de Jong (2020). O terramoto, acompanhado de vozes e visões, deveio comportamento individual e coletivo. O terramoto como força/imagem que vinda de um algures se apoderou desses corpos transformando-os ao nível da ontologia, ou seja, alterando a maneira de cada corpo ser corpo, de cada presença ser presença. Belting, como caixa de ressonância de Bergson pela forma como discute a incidência das imagens na matéria (2004), diria que esse terramoto se consolida como imagem interior, cujo médium é o cérebro humano, manifestada exteriormente através do corpo (2014). O binómio imagem/corpo leva-nos a todo um rol de interessantes perguntas: será possível elaborar uma teoria das imagens sem elaborar uma teoria do corpo? Haverá imagens sem os corpos que as imaginam, que as geram ou percecionam, que as representam, descrevem, exprimem, enfim que as fazem surgir e/ou circular? E um corpo é o quê? É apenas o aglomerado de matéria que vai do interior dos ossos até à epiderme, incluindo toda a ecologia de micro-organismos que habitam as nossas entranhas? Ou é também aquilo que se desprende dele, as gotas de sangue que pingam de uma ferida? E não será um corpo em parte também os outros corpos com quem se cruza, que sente, e que constantemente integra na sua

consciência como reflexos, espelhamentos, de si mesmo? Será o corpo de cada um uma enorme assemblage (Deleuze, 1988) de ossos, nervos, sangue, afetos, encontros, desencontros, lugares vividos e imaginados?

Vários autores olharam para o *Kyangyang* como um acontecimento fundamentalmente coletivo de ordem cosmopolítica, ocorrido no seio da comunidade Balanta nos anos 1980 (Cardoso, 1990; Callewaert, 2000; Sarró and Temudo, 2020), mas para Tio Jorge o fenómeno extravasava as fronteiras étnicas reunindo pessoas de várias etnias da Guiné. Na sua opinião, é até bem possível que se tenham sentido terremotos idênticos, ou com efeitos semelhantes, noutras geografias. Ao ouvi-lo lembrei-me imediatamente de Carol, a personagem principal de *Repulsa* (Polanski, 1965) que, tal como Ntombikte, foi apanhada pela visão de um subtil terremoto³. Ou *La Tempesta* de Giorgione (1508) onde uma aparente calma cena campestre é perturbada por um relâmpago que faz estalar o céu. Os exemplos são múltiplos - há fissuras, luzes e sombras por todo o lado ao longo da história das imagens, desde o busto de Akhenaten vandalizado por opositores, ao gretar do *Quadrado Negro* de Malevitch, às *Sismofiguras* de Cesarini, às glossolalias rendilhadas de Victor Bor (figura 02).

Sombra:

No seu comentário acerca da origem da pintura segundo a História Natural de Plínio, Victor Stoichita refere que a pintura nasceu quando, pela primeira vez, se delineou a sombra de um ser humano (2006). Para este autor, a relação entre sombra e luz, que se traduz na dialética "ausência do corpo / presença da sua projeção" (Stoichita, 2006, p. 9), é um dos fatores fundamentais da história da pintura, que Stoichita rescreve enquanto história da sombra. Esta história da sombra ajuda a pensar as sombras e luzes enquanto imagens que se projetaram para fora das fissuras imateriais do terremoto de Bedanda sobre Ntombikte



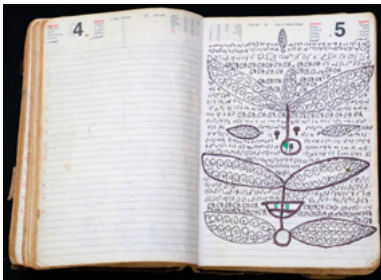
Figura 2: Victor Bor mostrando os seus papéis, 2017-19, Unal
Fotografia Daniel Barroca



Figura 3: Caderno de Ntombikte, 1985-89, espólio privado da família
Fotografia Daniel Barroca



Figura 4: Caderno de Ntombikte, 1985-89, espólio privado da família
Fotografia Daniel Barroca



e os seus seguidores. Não esquecer que *Nhala* disse a Ntombikte que o seu nome era sombra ao mesmo tempo que a extraiu das trevas iluminando o seu olhar sobre o mundo conduzindo-a, e à sua comunidade, através de uma revelação das propriedades curativas do mundo vegetal (figura 03), e de um processo de auto-descoberta da escrita (figura 04) que a levaria a uma (re)escrita de si (Foucault, 1992) e da sua comunidade. Para além de ser uma estória de luzes e sombras, o *Kyangyang* é também o momento fundador de toda uma nova compreensão da projeção das imagens sobre a matéria, mas agora definida por uma narrativa moderna balanta (Sarró and de Barros, 2016) na qual a sombra já não é o resultado da projeção da luz sobre o corpo, mas a força que se projeta sobre o corpo apanhando-o e dominando-o. Ntombikte foi apanhada pela *Sombra* enquanto imagem. Ela não viu apenas a sua sombra ser circunscrita por uma linha, todo o seu ser foi avassaladoramente circunscrito e preenchido pela *Sombra*. Foi a ela própria que *Nhala* transformou em sombra, numa sombra com vida própria. Numa sombra materializada em corpo. Absolutamente presente e com agência, que já não tem uma relação dialética com a luz nem permanece fatalmente acorrentada ao corpo a partir da qual é projetada. Uma sombra feita pessoa, que agita noções estabelecidas de ontologia humana e respetivas relações sociais. Uma sombra-corpo que ameaça a sociedade. Sendo provavelmente por isso que muitos continuam a ver o *Kyangyang* como loucura e não como uma forma de transformação social de algum modo remanescente dos discursos anti-coloniais do homem novo (Laranjeiro, 2019) potenciadores de epistemologias decoloniais (Mignolo, 2012).

Por outro lado, Ntombikte não era a única que ouvia *Nhala*, todos os outros *Kyangyang* representavam uma espécie de repetição da experiência de Ntombikte. Todos eles apanhados pela *Sombra*, convertidos em sombras da *Sombra* (Sarró and Temudo, 2020, p. 9). Sombras que,

tal como os *hóspedes* de Solaris (Tarkovski, 1972; Lem, 2014), surgiam como duplos na vida dos seus hospedeiros. O psicólogo Kris Kelvin viajou até Solaris, um planeta oceânico coberto por uma substância líquida inteligente, para investigar a saúde mental da tripulação da base espacial ali estacionada. A matéria líquida que cobria Solaris era um ser vivo senciente capaz de gerar objetos e imagens, que tinha o poder de criar duplos dos entes mortos mais queridos daqueles que ficavam sob a sua influência. Esses duplos surgiam de uma névoa que se alastrava no espaço como uma estranha sombra que à medida que alastrava pelo interior da base, povoando-a de novos *hóspedes*, enlouquecia os hospedeiros.

“N’Ghalla ordenou-lhe que mudasse o seu nome de Ntombikte (‘Eu cheguei e vi’ em Balanta) para Jang Jang (‘a sombra’). Mais tarde esse nome foi dado a todos os seus seguidores.” (Jong, 1987, p. 78) Em 2020, Tio Jorge contou a história da *Sombra* exatamente da mesma maneira que Joop de Jong o fez no seu livro de 1987. De Jong é um psiquiatra holandês que em 1981 recebeu um convite do governo da Guiné-Bissau para criar um programa de saúde mental para o país o qual implicava a construção de um novo hospital psiquiátrico. Foi ao longo desse processo que De Jong escreveu o livro *A descent into African psychiatry* (1987)“ISBN”：“978-90-6832-018-3”,”language”：“English”,”note”：“OCLC: 630961769”,”publisher”：“Royal Tropical Inst.”,”publisher-place”：“Amsterdam”,”source”：“Open WorldCat”,”title”：“A descent into African psychiatry”,”author”：[{"family”：“Jong”,”given”：“Joop”,”dropping-particle”：“de”}],”issued”：{"date-parts”：[["1987"]]}],”suppress-author”：true}],”schema”：“https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json”}, e reuniu também a equipa para fazer *Alter Ego* (1986)⁴, um filme que conta a história da construção do novo hospital. De Jong via o *Kyangyang* primeiramente como um caso de estudo psiquiátrico no qual um grupo muito significativo de indivíduos partilhava o mesmo tipo de alucinações e comportamentos naquilo que veio a considerar um caso de stress pós traumático coletivo consequente da guerra de libertação de 1963-74 (de Jong and Reis, 2013). O objetivo de De Jong para o novo hospital era o de implementar um modelo de arquitetura psiquiátrica que substituísse o decrepito hospital colonial deixado pelos portugueses⁵. Seguindo métodos da antipsiquiatria⁶ e da psiquiatria social⁷, De Jong queria um hospital aberto onde os pacientes desenvolvessem tarefas físicas e intelectuais de livre vontade, supostamente sem coação médica, que os fizessem sentir integrados num sistema social (de Jong, 2020). A construção do novo hospital psiquiátrico de Bissau coincidiu com o surgimento do *Kyangyang* no sul do país. De Jong dedica-lhe um capítulo inteiro do seu livro sobre a loucura em Africa (1987) no qual analisa atentamente o teor daquilo a que chama as “alucinações auditivas” dos pacientes que comunicam com *Nhala*. Embora procurando afastar-se dos velhos métodos da etnopsiquiatria (Beneduce and Martelli, 2005), e muito por pressão do próprio governo de Nino Vieira, De Jong

acaba involuntariamente por diagnosticar o *Kyangyang* segundo parâmetros que legitimavam a intervenção repressiva do poder político. Ou seja, sem se dar conta, De Jong acabou por criar um hospital psiquiátrico que apesar de pensado para romper com o método colonial, acabava por dar continuidade à racionalidade moderna desse modelo perante fenómenos que ameaçavam a sua hegemonia como o *Kyangyang*. Que entre tantas outras coisas representava também uma proposta de racionalidade alternativa à desejada pelo poder instituído.

No entanto, quando os representantes de Nino viram *Alter Ego* (Moleenaar and Van Wijk, 1986), ficaram muito preocupados. Havia uma cena em que um curandeiro tradicional da zona de Matofarroba fazia uma cerimónia para curar um homem que sofria de perturbações mentais. Apesar de não haver menções diretas ao *Kyangyang*, os oficiais do governo interpretaram essas imagens como um gesto subversivo de legitimação do movimento e chamaram os responsáveis pelo filme a prestar declarações (N'Tchada, 2019). A governação de Nino Vieira ficou marcada pelo medo. O medo que Nino tinha de perder o poder e o medo que os outros tinham da violência que usava para o manter. E todo esse medo terá produzido uma espécie de espaço magnético, muito nervoso, no qual a violência do estado estaria à flor da pele contra tudo o que fosse suspeito. Foi num ambiente muito carregado que os guineenses viveram até 7 de Junho de 1998, data em que rebentou a guerra civil que destruiria Bissau. Do hospital psiquiátrico de Joop de Jong restaram apenas destroços após um bombardeamento. O desejo de resolver o trauma de uma guerra, a colonial, ironicamente acabou estilhaçado por outra guerra, a civil⁸. Com a destruição da infraestruturas que os acolhia, os pacientes subitamente sem abrigo vagueavam sem destino numa cidade transformada em campo de batalha. Por essa altura, e depois de uma fase marcada por grandes aglomerados, o *Kyangyang* dispersou e retirou-se para os emaranhados do mato. Victor Bor assentou em Unal, e tornou-se num dos curandeiros mais ativos da sua região.

Corpos Explosivos:

“Lembro-me de ver um homem no Bairro da Ajuda a correr em direção a um poste de eletricidade e acertar-lhe com a cabeça em cheio. Rachou o crânio com toda a força e, sangrando abundantemente pelo rosto abaixo, dizia estar a libertar-se de um espírito maligno que sairia do seu corpo através da abertura craniana que acabara de auto infligir.” (Lobo, 2019)

O corpo *Kyangyang* explode no espaço. Um terramoto entrou para dentro das pessoas tornando-se vibração nervosa, convulsão, explosão de sangue e luz. Mas esse vibrar transformou-se também em linha e em escrita (Figura 5). O corpo explosivo é um corpo apanhado, invadido, por imagens disruptivas que reproduz ou transforma em novas imagens (Figura 6). É um corpo cuja orgânica está em relação com o corpo sem órgãos (Deleuze and Guattari,

1995; Barber, 2001) porque se reinventa após choques violentos com o mundo⁹, mas que até certo ponto não se deixa ostracizar por uma ordem social hegemónica conseguindo criar nichos, por vezes até muito difíceis de identificar, que lhe dão uma enorme resiliência dentro do espaço social no qual surgiu. Victor Bor caminha rápida, mas cambaleantemente. Os seus longos braços ora oscilam pendentes com o movimento do corpo, ora se agitam tencionados no ar. Transporta na mão o seu volumoso caderno feito de complexas camadas de páginas arrancadas da ordem, pequenos papéis rasgados, bocados de papelão envelhecido, todos eles trabalhados entre o escrito e o desenhado, e colocados uns por cima dos outros dentro da capa dura do caderno. Victor continua a reverberar o terramoto de 1985. A sua escrita funciona como um sismógrafo e tem o poder de curar. Ao mesmo tempo que a vibração do terramoto entra no corpo e se transforma em comportamento, ou performance (Goffman, 1978), as fissuras provocadas pelo terramoto atravessam o corpo e saem pela mão transformadas em linhas, que inscritas no papel, sistematizam a cura (Figura 7). Victor explica que essa glossolalia serve para anotar o que as vozes dos mortos que o visitam lhe revelam acerca das propriedades curativas das plantas – e muitas vezes refere-se-lhes como a voz de Deus. Mas ao mesmo tempo que conta o surgimento da escrita como um acontecimento divino¹⁰, como uma coisa repentina relacionada com uma explosão de luz que um dia iluminou o interior do seu espírito bem como a sua visão do mundo que o rodeia, fala dessa escrita também como um processo de vida (Mbembe, 2001), ou seja, como uma escrita que nunca acaba e com a qual vai crescendo como indivíduo ao longo do tempo e com a qual acabará por morrer. Victor aprendeu a escrever e a depurar os seus talismãs através de sucessivas aparições auditivas dos seus mortos.

Mas Victor afirma também que, no tempo em que os *Kyangyang* se aglomeravam em Bedanda



Figura 5: Victor Bor mostrando os seus papéis, 2017-19, Unal
Fotografia Daniel Barroca



Figura 6: Caderno de Ntombikte, 1993-95, espólio privado da família
Fotografia Daniel Barroca



Figura 7: Victor Bor mostrando os seus papéis, 2017-19, Unal
Fotografia Daniel Barroca

(Jong, 1987, p. 76) os diversos processos individuais de aprendizagem da escrita eram supervisionados por Ntombikte. Cada um desenvolvia a sua própria escrita, sendo cada escrita um processo profundamente pessoal e quase intransmissível, mas que Ntombikte conseguia decifrar. Ainda que habitualmente se fale principalmente da igreja e do hospital de Ntombikte (Callewaert, 2000; de Jong and Reis, 2013; Sarró and Temudo, 2020), a descrição de Victor fez-me imaginar uma escola de arte. Victor conta que todos se juntavam, cada um com o seu caderno, exercitando a sua escrita, enquanto Ntombikte circulava comentando o trabalho individual de cada um como um professor e a sua classe de estudantes de desenho. As escolas de arte que conheço são lugares habitados por indivíduos afetados pelo impulso de materializar visões através de processos muito individualizados de produção comparáveis à escrita de Victor Bor. Mas ainda que esses processos sejam de algum modo únicos e quase irrepetíveis, eles não são fenómenos atomizados. Isto é, mesmo quando trilhando caminhos aparentemente solitários cada produtor (artista) trabalha numa estreita relação com os outros. Contribuindo sustentadamente para gestos criativos mais alargado, que se estendem para além da sua produção individual. Por outras palavras, ainda que cada artista individualmente possa produzir dentro de lógicas (e linguagens) mais ou menos encriptadas, o seu trabalho, ainda que obliquamente, diz sempre alguma coisa aos outros. Numa escola de arte, tal como na descrição que Victor faz da sua experiência na casa de Ntombikte, cada um procura o ponto de sintonia com algo que vibra invisivelmente dentro ou fora de si, como o terramoto nervoso de 1985, procurando materializar essa vibração através de uma escrita de si que flui através de imagens. Ou seja, de um processo criativo que pode também ser um processo de cura e disciplina ascética que ao mesmo tempo articula a fluidez da vida (Foucault, 1992; Mbembe and Randall, 2002).

Colocando lado a lado a imagem do hospital psiquiátrico de Bissau e a da comunidade de Ntombikte, vemos uma oposição direta entre um sistema hegemónico de disciplina da razão segundo a tradição europeia (apesar do interesse do diretor do hospital psiquiátrico de Bissau pela corrente da antipsiquiatria e tudo o que de decolonial isso supostamente implicaria) e uma espécie de hospital/igreja/escola de arte para curandeiros *Kyangyang* onde o louco recupera o estatuto de visionário que a história da psiquiatria moderna lhe havia retirado (Foucault, 1978).

As descrições que Victor Bor faz das aparições do *Kyangyang* - como uma explosão de luz que acontece dentro da sua cabeça e que ilumina o conhecimento do mundo à sua volta principalmente de uma ordem curativa das plantas (Figura 08) - tem semelhanças tão vincadas com as descrições que faz dos bombardeamentos da força aérea portuguesa durante a guerra (muitas vezes com Napalm) que é impossível não fazer a ligação entre as duas experiências. "Os aviões sobrevoavam os arrozais e largavam bolas de fogo que consumiam tudo. A noite ficava dia!" Sempre que Victor falava da luz do

Kyangyang ou da guerra usava frases muito idênticas - "A noite ficava dia!" no caso da guerra, "A noite ficou dia!" no caso do *Kyangyang*. Os dois temas entrelaçavam-se constantemente nas nossas conversas e ambos eram descritos como explosões que alteraram para sempre a sua visão do mundo. A diferença é que um, a guerra, foi uma experiência do fim do mundo e o outro, o *Kyangyang*, foi uma experiência do início do mundo. Mas ambos foram experiências transformadoras para o corpo explosivo de Victor.

Victor descreve também as ações iconoclastas do seu grupo *Kyangyang* dizendo que entrava nas aldeias e destruía as casas de *Irã*¹¹. Apesar de, tal como demonstrado no estudo de Callawert (2000), o *Kyangyang* ter sido no fundo uma continuidade da tradição religiosa Balanta, Victor descreve gestos iconoclastas de uma imensa violência contra essa tradição. "Nós entrávamos numa morança¹² e destruíamos tudo o que tivesses a ver com o *Irã*, com a serpente, porque o que nós queríamos era libertar toda a gente desse poder! O *Irã* serve para o mal e nós só queríamos o bem."

(...)

O alinhamento destas imagens, a do terremoto de Bedanda, a da Sombra de *Nhala*, a do hospital psiquiátrico explodido por bombas, e a do tremor disruptivo da horda *Kyangyang*, com o foco em Victor Bor, servem para pensar as imagens enquanto forças que se projetam sobre os seres humanos apanhando-os e transformando-os ao nível ontológico mais profundo. O tempo que autores como Belting e Stoichita, entre outros, têm dedicado a pensar a imagem antropológica como parte da história das imagens tem contribuído para formar um corpo teórico que ajuda a compreender a relação avassaladoramente dinâmica, e difícil de apreender, entre humanos e imagens. O que Victor Bor nos ensina para além desse corpus teórico é a compreender



Caderno de Ntombikte, 1993-95, espólio privado da família
Fotografia Daniel Barroca

melhor essa relação fluida, mas muito intrincada, entre imagens e pessoas que entram e saem para e de dentro umas das outras. Velhas imagens transformadas em novas, ou, novas imagens que afinal repercutem velhas imagens. Encadeamentos que, num contínuo sem fim, muito provavelmente desde o primeiro ao último dia da existência humana, se reproduzem em simbiose com cada ser humano.

Notas

¹ Sarró e Temudo referem a caracterização epidemiológica frequentemente associada ao *Kyangyang*: “Early *Kyangyang* is often remembered in epidemiological terms. We have been told by people old enough to remember the time of its explosion that in those days you had to be very careful, because if you were close to a *Kyangyang* adept, *Kyangyang* could easily catch you too (“*Kyangyang* was very dangerous” an interviewee said).” (Sarró e Temudo, 2020)

² O tópico da história das imagens e da iconografia em comunidades da região da Guiné-Bissau, como a Balanta, é um tema muito extenso e difícil de teorizar. Espero noutra ocasião poder debruçar-me mais especificamente sobre ele. Aqui limito-me às imagens que me parecem mais fortes no fenómeno do *Kyangyang*, o terramoto, a sombra e os corpos explosivos.

³ Num dia normal como tantos outros, Carol observa que a estranha fissura de uma das paredes de sua casa se estende ao pavimento pedonal de uma rua adjacente. À medida que a fissura entra para dentro dos seus sonhos e toma conta da sua percepção do espaço exterior, Carol vê as paredes de sua casa desintegram-se ao mesmo tempo que surgem figuras masculinas de portas escondidas, que a violentam. O seu comportamento transforma-se descontroladamente levando à disrupção da sua vida social. Tal como o *Kyangyang*, tudo começa com a percepção de uma ligeira perturbação no espaço, um subtil terramoto, que estabelece continuidades na mente, nos sonhos, de quem o habita e que passa a projetar essa perturbação em tudo o que lhe é exterior.

⁴ <https://www.molenwiek.nl/productions/alter-ego>

⁵ Durante a luta de libertação, estacionado no Senegal, De Jong ainda não era psiquiatra, mas já colaborava com o PAIGC (Partido para a Independência da Guiné e Cabo Verde) como médico de clínica geral.

⁶ A antipsiquiatria foi uma corrente que surgiu nos finais do sec. XIX através do trabalho de Bernhard Beyer e que ressurgiu na década de 1960 por iniciativa de um grupo de psiquiatras de entre os quais se destacam David Cooper e R.D Laing. A antipsiquiatria procurava revolucionar os métodos da psiquiatria convencional argumentando que a noção de doença mental não passava de uma construção social que servia principalmente para coagir o paciente ao poder da instituição psiquiátrica e consequentemente ao do estado-nação (Szasz, 2009; Cooper, 2013).

⁷ A psiquiatria social é um campo muito vasto que cruza os métodos da psiquiatria com conhecimentos provenientes das ciências sociais como por exemplo a antropologia. Ao contrário da antipsiquiatria, a psiquiatria social nunca foi um movimento ideológico dentro da psiquiatria, mas um fenómeno deveras ramificado e diversificado. Este campo da psiquiatria centra-se na ideia de que a saúde mental é uma questão relacional, logo, que o paciente deve ser tratado de acordo com os seus parâmetros socioculturais sem nunca ser isolado do resto da sociedade (Morgan and Bhugra, 2010).

⁸ O envolvimento de Joop de Jong na guerrilha durante a luta de libertação e o seu posterior interesse pela psiquiatria levaram-no a pensar a saúde mental na Guiné-Bissau como caixa de ressonância da guerra colonial ou luta de libertação. O modo como mais tarde veio a escrever acerca do *Kyangyang* torna-o bastante evidente (de Jong and Reis, 2013).

⁹ Uma referência ao conceito de corpo sem órgãos neste texto é também uma referência a Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de dieu*, 2001) que foi quem inventou o termo que mais tarde Deleuze e Guattari (1995) viriam a conceptualizar com mais rigor.

¹⁰ A narrativa do surgimento da escrita divina do *Kyangyang* apresenta semelhanças à narrativa da escrita do Alcorão pelo profeta Maomé (Robinson, 1999).

¹¹ Os *Irãs* são entidades invisíveis, recorrentemente descritos como espíritos ou serpentes, relativamente às quais muitas pessoas na Guiné têm enorme reverência. Essas entidades não são propriamente objeto de adoração, os *Irãs* têm sim um enorme poder dentro de certas comunidades, que organizam cerimónias de contrato para lhes pedir favores ou para que intermediem no estabelecimento de certas regras dentro da comunidade. Quem organiza a cerimónia paga os serviços do *Irã* com a vida de certos animais (quanto maior o animal, mais robusto é o pagamento), arroz, aguardente de cana, etc.

¹² Uma morança é um aglomerado de casas que pertence a uma única família dentro de uma aldeia. É um pequeno aglomerado urbano dentro de um aglomerado mais alargado tal como um bairro dentro de uma cidade.

Bibliografia

Barber, S. (2001) Artaud: the screaming body. London: Creation.

Barroca, D. (2018) 'Daniel Barroca', in O que é o arquivo? Lisboa: Documenta, pp. 27-42.

Belting, H. (2014) An anthropology of images: picture, medium, body. Princeton, N.J.; Oxford: Princeton University Press.

Beneduce, R. and Martelli, P. (2005) 'Politics of healing and politics of culture: ethnopsychiatry, identities and migration', *Transcultural Psychiatry*, 42(3), pp. 367-393.

Bergson, H. (2004) Matter and memory. Edited by N. M. Paul and W. S. Palmer. New York: Zone Books.

Bor, V. (2019) 'Unal'.

Brama, S. (2019) 'Buba'.

Callewaert, I. (2000) The birth of religion among the Balanta of Guinea-Bissau. Lund, Sweden: Department of History of Religions, University of Lund.

Canals, R. (2019) Chasing Shadows.

Cardoso, C. (1990) 'Ki-Yang-Yang: Uma nova religião dos Balantas?', *Soronda-Revista de Estudos Guineenses*, (10), pp. 3-16.

Cooper, D. (ed.) (2013) Psychiatry and Anti-Psychiatry. London: Routledge.

Deleuze, G. (1988) Foucault. U of Minnesota Press.

Deleuze, G. and Guattari, F. (1995) O Anti-Édipo. Lisboa: Assírio & Alvim.

Foucault, M. (1978) A História da Loucura na Idade Clássica. São Paulo: Perspectivas.

Foucault, M. (1992) 'A escrita de si', in. Lisboa: Vega, pp. 129-160.

Giorgione (1508) La tempesta.

Goffman, E. (1978) The presentation of self in everyday life. Harmondsworth: Penguin Books.

- Hunt, N. R. (2008) 'An Acoustic Register, Tenacious Images, and Congolese Scenes of Rape and Repetition', *Cultural Anthropology*, 23(2), pp. 220-253.
- Hunt, N. R. (2016) 'A Nervous State', in. Durham and London: Duke University Press.
- Jong, J. de (1987) *A descent into African psychiatry*. Amsterdam: Royal Tropical Inst.
- de Jong, J. (2020) 'Lisbon-Amsterdam'.
- de Jong, J. and Reis, R. (2013) 'Collective trauma processing: Dissociation as a way of processing postwar traumatic stress in Guinea Bissau', *Transcultural Psychiatry*, 50(5), pp. 644-661.
- Jorge, T. (2020) 'Bedanda'.
- Laranjeiro, C. (2019) *Entre As Imagens E Os Espíritos: Encontros Com A Memória Da Guerra De Libertação Na Guiné-Bissau*. Universidade de Coimbra.
- Lem, S. (2014) *Solaris*. London: Faber And Faber.
- Lobo, S. (2019) 'Bissau'.
- Mbembe, A. (2001) *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press (Studies on the history of society and culture, 41).
- Mbembe, A. and Randall, S. (2002) 'African Modes of Self-Writing', *Public Culture*, 14(1), pp. 239-273.
- Mignolo, W. (2012) 'Decolonizing Western epistemology/building decolonial epistemologies', Isasi Díaz, A. & Mendieta, E. (2012) *Decolonizing Epistemologies. Latina/o Theology and Philosophy*, pp. 19-44.
- Mirzoeff, N. (2012) *The Right to Look: a Counterhistory of Visuality*. North Carolina: DUKE University Press.
- Molenaar, H. and Van Wijk, J. (1986) *Alter Ego*. Available at: <https://www.molenwiek.nl/productions/alter-ego> (Accessed: 1 August 2020).
- Morgan, C. and Bhugra, D. (eds) (2010) *Principles of Social Psychiatry*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Nô Pintcha (1985a) 'Aniversário do Histórico 14 de Novembro', 14 November, pp. 2-3.
- Nô Pintcha (1985b) 'Bureau Político ordena detenção de Paulo Correia e Conselho de Estado retira-lhe imunidade parlamentar', 9 November, p. 1.
- Nô Pintcha (1985c) 'Curandeiros pesquisam medicamentos tradicionais', 25 May, p. page 2.
- N'Tchada, P. (2019) 'Bissau'.
- Pinto Pereira, B. (1983) 'Terramoto - fenómeno natural', *Nô Pintcha*, 28 December, pp. 4-5.
- Polanski, R. (1965) *Repulsion*. Criterion.
- Pour en finir avec le jugement de dieu (2001). Arles, France: Radio France / Harmonia mundi.
- Sambu, N. (2019) 'Unal'.
- Sarró, R. and de Barros, M. (2016) 'History, mixture modernity', in Chabal, P. and Green, T. (eds) *Guinea-Bissau: Micro-State to Narco-State*. London: Hurst Publishers.
- Sarró, R. and Temudo, M. P. (2020) 'The shade of religion: Kyangyang and the works of prophetic imagination in Guinea-Bissau', *Social Anthropology*, pp. 451-465.
- Stoichita, V. (2006) *Breve historia de la sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Szasz, T. (2009) *Antipsychiatry, Quackery Squared*. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Tarkovski, A. (1972) *Solaris*. Criterion.

Entre as naus e os manicômios. Dos deslocamentos ao internamento dos “loucos”.

J a m i l a P o n t e s

Professora adjunta de Artes do Instituto Federal do Acre (IFAC). Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

jaminaps@yahoo.com.br

Resumo

O presente texto articula leituras e discussões sobre os deslocamentos dos chamados “loucos” em diferentes espaços no período medieval e no período moderno. Para tanto, recorremos a Foucault e Certeau, além de poetas que dramatizam a loucura nos diferentes momentos históricos. A partir de imagens/narrativas poéticas e, sobretudo, dramáticas, procuramos contextualizar a loucura e aprofundar suas relações no imaginário social, pondo em destaque os processos de afastamento social dos “loucos”, tanto os deslocamentos nas naus quanto o confinamento nos manicômios. Desse modo, observamos que a loucura é uma produção cultural e está intimamente relacionada à forma como os homens se organizam socialmente, pois a estrutura que emoldura o “louco”, a partir do Renascimento e, sobretudo, na modernidade, funciona mais para regular o “não louco”, isto é, para ordenar os comportamentos da sociedade vindoura.

Palavras chave

Manicômio; Confinamento; Nau dos loucos; Deslocamentos; Narrativa poética.

Abstract

The present text articulates readings and discussions about the displacements of the so-called “mad people” in different spaces in the medieval period and in the modern period. To this end, we have resorted to Foucault and Certeau, as well as poets who dramatize madness in different historical moments. From poetic images/narratives and, above all, dramatic, we seek to contextualize madness and deepen its relations in the social imaginary, by highlighting the processes of social separation of the “mad ones”, both the displacements in the ships and the confinement in the asylums. Thus, we observe that madness is a cultural production and is closely related to the way men organize themselves socially, because the structure that frames the “mad”, from the Renaissance and, above all, in modernity, works more to regulate the “not mad”, that is, to order the behavior of the society to come.

Keywords

Asylum; Confinement; Ship of Fools; Displacements; Poetic Narrative.

Prólogo: entre mares e terras, deslocamentos e errâncias dos “loucos”

Nada do que aqui dizemos aconteceu realmente. Nada disso teve vida: tão certo como um esqueleto nunca teve vida, mas tão-somente um homem. Tão certo, porém...

(Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*)

A loucura, entendida como uma construção social, nem sempre se configurava negativamente, embora isso tivesse suas consequências. Na Grécia Antiga, por exemplo, ocupou diversos espaços e se manifestava como um momento particular de sabedoria humana, ou ainda divina, como se observa em diversas construções poéticas. Na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo (2006)¹, Orestes enlouquece após cometer o matricídio, aterrorizando-se com as vozes e imagens do além (divinas). De outros modos, Ajax, personagem de Sófocles (1993)², da obra homônima, após perder as armas de Aquiles para Odisseu, enlouquece e morre ainda no território troiano, antes de retornar para Grécia. De modo diferente, a loucura também se manifesta em Medeia, personagem de Eurípidés (2013)³, uma mulher (des)governada pelas próprias paixões após ser trocada por outra e expulsa da cidade.

Nessas obras, a loucura se manifesta de várias maneiras. No primeiro exemplo é um elo entre os homens e os deuses: na representação de Orestes e Apolo. Já no segundo e terceiro exemplos, especialmente em *Medeia* (2013), a loucura torna-se uma responsabilidade estritamente humana, desvinculada das ordens divinas, pois Medeia, em estado de loucura, age em sua própria honra e não por ordens superiores, nem pelo bem comum, menos ainda pela reconciliação e apaziguamento com os deuses e os homens, como ocorre com Ajax que se sacrifica para expiar as “minhas culpas e escapar desta maneira do pesado rancor da deusa [Atena]” (SÓFOCLES, 1993, p. 106).

O sujeito que enlouquecia naquele período, conforme as dramaturgias, tornava-se o elo entre o cosmo e a terra. A personagem Cassandra, da primeira peça *Agamêmnon*, da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo (2006), além de ter uma relação direta com os deuses, sobretudo com Apolo, trazia para a terra as vozes do além. Ela tinha o poder de prever o futuro, semelhante às bruxas em períodos posteriores. Em *transe*, diante do palácio dos Atridas, Cassandra revela antecipadamente o assassinato do Rei Agamêmnon no interior dos aposentos. A cena brutal, não dramatizada no palco grego naquele período, chega ao palco por suas enigmáticas palavras. Sem compreender tais vaticínios, o Coro adverte: “estás alucinada e certamente alguma divindade te domina” (ÉSQUILO, 2006, p. 56). Mas Cassandra não recua com os vaticínios, pelo contrário, ela desvenda o passado, o presente e o futuro funesto daquela família, enquanto caminha conscientemente para a morte: “Chegou a hora... Lutas não me salvarão...” (ÉSQUILO, 2006, p. 67).

Algumas características dessas personagens se aproximam do que se instituiu como loucura posteriormente, no mundo monoteísta: as alucinações visuais e auditivas de Orestes, as fúrias e as agonias de Ajax, as paixões desmedidas de Medeia e as palavras indecifráveis de Cassandra, que segundo Dias (2011, p. 81), embora falasse a verdade, tinha "a maldição de ninguém acreditar". Verificamos essas variáveis da loucura em outros tempos e contextos. O teórico francês Michael Foucault (1999a) destaca o descrédito da palavra do "louco", condenado a não ser ouvido, pois suas palavras logo que proferidas eram esquecidas ou consideradas sem valor nem importância.

Os deslocamentos e as errâncias dos "loucos" atravessam diferentes períodos. Orestes, após cometer o matricídio e antes de se dirigir para o templo de Apolo, em Delfos, anuncia: "Agora irei andando como um vagabundo,/ banido desta terra, pelo mundo afora" (ÉSQUILO, 2006, p. 139). Ajax, de Sófocles, após vencer a Guerra de Troia, *em grande agonia*, caminha entre as ruínas e em terras nunca pisadas *por pés humanos* antes de se lançar ao encontro da morte. Outra questão que nos interessa nesse personagem é a função terapêutica da água sobre seu corpo, como ele afirma: "Irei imediatamente às praias planas/ para banhar-me e para me purificar" (SÓFOCLES, 1993, p. 106-107). Além do deslocamento, a água também tinha a função de purificar, acalmava corpo em agonia no contexto grego.

Os deslocamentos dos "loucos", o que implica no afastamento da vida social da *pólis/cidade*, e a função da água no contexto da loucura serão retomados em nossa discussão na perspectiva foucaultiana. Embora essas variáveis apareçam no contexto politeísta, interessa-nos seus modos de operação no contexto monoteísta. Portanto, debruçamos-nos sobre os deslocamentos dos "loucos" nas naus e posteriormente sobre o confinamento nos manicômios, pois se trata de duas formas diferentes de afastamentos sociais dos "loucos". Nesses arranjos, no primeiro momento, embora confinados nas naus, os "loucos" ficavam à deriva, nos embalos das águas, nas correntezas e incertezas dos mares, vagando entre os lugares. Posteriormente, não há mais deslocamentos, os "loucos" tornam-se prisioneiros em lugares fixos, nos manicômios, isolados por muros e grades físicas e simbólicas.

As cidades na Idade Média, de acordo com Foucault (1978), esconravam de suas vistosas muralhas as *estranhas criaturas* ("loucos"), muitas vezes, eram confiadas aos *mercadores* e *marinheiros* que as deixavam em outros portos ou terras distantes, ou simplesmente eram expulsos das cidades às chicotadas. Foucault (1978, p. 15) afirma que as naus dos loucos realmente existiram e assombravam "a imaginação de toda a primeira parte da Renascença", tão logo se aproximassem dos movimentados portos. Esses navios, símbolos da modernidade, conquistas marítimas, trocas culturais e comerciais tornam-se também o terror daquela sociedade que estava *por vir*, pois naquele período, o vulto da peste e de outras adversidades ainda estava presente no imaginário europeu, tanto quanto a sonhada e anunciada sociedade.

Os navios na Renascença transportavam o progresso em suas contradições, pois ao mesmo tempo em que eram os lugares de desejo, de novas conquistas, também eram os lugares dos indesejados, dos “loucos” escorraçados das cidades. As naus na Idade Média e na primeira parte da Renascença, conforme Foucault (1978), condenavam as *estranhas criaturas* a incerteza, os múltiplos caminhos das águas, onde a cura e o exercício da loucura se confundiam. Contudo, na modernidade, não há escapatória para os “loucos”, eles não ficarão mais à deriva, não serão levados, nem purificados pelos embalos das águas, como antes se imaginava. Nesse novo contexto, eles ficarão retidos e mantidos nos lugares fixos, nos manicômios, onde serão vigiados, coagidos “ali e no limite em que a liberdade se aliena” (FOUCAULT, 1978, p. 480).

Na modernidade, o “louco” não deve ser enxotado para fora das muralhas das cidades, mas trazido para dentro, aliás, muralhas e muros são erguidos para confiná-lo dentro de suas estruturas. A esta altura, os espaços de “guardar” os “loucos” são diversos; além dos manicômios e prisões, existiam outros lugares opostos a esses, com destaque para as naveas e as colônias, onde eles praticavam suas errâncias. Uma das mais conhecidas, conforme Claper (2020), é a aldeia Gheel, na Bélgica, que se tornou referência para as Colônias Agrícolas na modernidade. Além da Gheel, Foucault (1978) destaca outros lugares onde os “loucos” peregrinavam, realizavam suas errâncias: Saint-Mathurin de Larchant, Saint-Hildvert de Gournaya e Besançon.

Em sua forma originária, nas colônias não havia internamento, mas acolhimento de caráter familiar; contudo, é possível que com o passar dos anos, Gheel tenha se tornado uma “prisão, terra santa onde a loucura espera sua libertação” (FOUCAULT, 1978, p. 15). Mas, de modo geral, como assegura Claper (2020), as experiências nas colônias, mesmo quando se tornam instituições, devem se diferenciar das dos manicômios, por se basear no princípio da liberdade: *open-door*. O retorno à sanidade dos “loucos” acolhidos na aldeia Gheel, conforme a autora, dava-se nas peregrinações, no contato e na relação direta com a natureza.

I Episódio - dos deslocamentos entre mares e terras: “Talvez os mares, países diferentes, Outras paisagens, expulsem A mania enraizada em seu coração”⁴

A Nau, por excelência um símbolo da modernidade, faz parte do imaginário europeu desde a Renascença. Não apenas como o dispositivo da alta cultura que transportava fortuna por vias marítimas e conquistava novos territórios, mas também por transportar aquilo que se obstinava a ocultar, a rejeitar - a loucura. Esse dispositivo, o navio, agrega o paradoxo daquele período. Foucault, na sua *História da Loucura na Idade Clássica* (1978), recorre às diversas obras artísticas e constrói o imaginário social daquele período. Antes de discutir e aprofundar o debate sobre a institucionalização da loucura, o autor recorre às imagens e trechos poéticos e filosóficos, para então

esmiuçar e destrinchar a construção social da loucura, em especial o confinamento do "louco".

Se por um lado a loucura foi desqualificada e expulsa da sociedade pelos discursos jurídicos e biológicos, a arte, em especial a literatura, fez seu refinado elogio, ao pôr em cena aquilo que pretendia ocultar, o "louco" e seus comportamentos desviantes. Contudo, Machado (2007) destaca que a produção cultural, portanto a arte, não é isenta dos discursos sociais instituídos, muitas vezes, inclusive, reforça-os. Logo, pode ocorrer de a arte não expressar a *experiência trágica*, os *saberes* indecifráveis da loucura, mas uma consciência crítica, racional, por vezes reificadora. As personagens de Brant, da obra *Stultifera Navis*, por exemplo, reproduzem as irregularidades da conduta humana, portanto "são avaros, delatores, bêbados, desordeiros, devassos, adúlteros, heréticos" (MACHADO, 2007, p. 37). Na obra ratificam-se os estereótipos do "louco", construídos socialmente.

Sem perder de vista a questão apontada por Machado (2007), recorremos às obras *Hamlet* de Shakespeare (1995)⁵ e *O Romance Tristão e Isolda*, de Bédier (2014)⁶, na intenção de perceber e analisar os deslocamentos dos "loucos" e suas relações com as águas, considerando os argumentos de Foucault (1978). De forma épica e dramática, o poeta inglês apresenta os rituais e a relação da loucura com as águas. Observamos essa relação em diversos momentos, desde a loucura simulada ou não de Hamlet até a de Ofélia que se encerra com a morte nas águas. Há uma relação abissal entre loucura e água, como se a água fosse um lugar de cura da loucura; como se fosse um lugar onde a loucura pudesse ser exercida livremente, como se vislumbra na pintura *A Nau dos Loucos* (1495-1500), de Bosch, considerando as disposições dos objetos e dos corpos na tela; ou ainda como se a água colocasse um fim na loucura de forma definitiva, como é caso de Ofélia:

"Rainha: Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
 Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
 Ela foi até lá com as estranhas grinaldas (...)
 Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
 Para aí pendurar as coroas de flores,
 Um ramo invejoso se quebrou;
 Ela e seus troféus floridos, ambos,
 Despencaram juntos no arroio soluçante.
 Suas roupas inflaram e, como sereia,
 A mantiveram boiando um certo tempo;
 Enquanto isso ela cantava fragmentos de velhas canções,
 Inconsciente da própria desgraça
 Como criatura nativa desse meio,
 Criada pra viver nesse elemento.
 Mas não demoraria pra que suas roupas

Pesadas pela água que a encharcava,
Arrastassem a infortunada do seu canto suave
À morte lamacenta.

Laertes: Ai de mim! Minha irmã afogada!

Rainha: Afogada! Afogada!

Laertes: Já tens água demais, pobre Ofélia,
Por isso contenho minhas lágrimas". (SHAKESPEARE, 1995, p. 94)

Além da construção poética nas falas da Rainha que amálgama loucura e água, a morte de Ofélia é suavizada pelas imagens e sonoridades criadas pela beleza plástica (bucólica) e sonora das *velhas canções* (tradição). Aliás, a imagem de abertura desse poema, manifestado de forma épica, constrói uma tração entre a água e a loucura, na medida em que o corpo de Ofélia se encontra e é amparado pelas águas. O galho do salgueiro inclinado sobre o riacho constrói um sentido personificado, de modo a isentar ou suavizar a ação da *infortunada*. É o *galho invejoso* que age e não ela. Essa característica humana (inveja) atribuída ao galho, bem como a do riacho *soluçante*, faz com que eles se tornem mais ativos na morte de Ofélia do que ela mesma, inclusive o rio soluça por ela.

A imagem de Ofélia refletida na água diminui a distância entre o alto e o baixo: céu e inferno. Quando Ofélia, enfim, repousa sobre as águas do riacho, a imagem e o reflexo na água fundem-se: vida e morte se amálgama. Essa construção imagética de Ofélia nas águas suaviza suas ações indesejadas, descontroladas no palácio dinamarquês antes de se dirigir para o riacho. A mulher enlutada, *fora de si*, "*louca*" que reclama a morte do pai (Polônio), é sobreposta pela imagem plástica e sonora no riacho: a quase *noiva*, *a doce criança* adornada com a *coroa de flores*, em vias de torna-se *anjo*. Isso corrobora com a ideia de que a "água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica" (FOUCAULT, 1978, p. 16).

A propósito da ideia de que a água purifica e atravessa os diferentes contextos, Ájax na Grécia Antiga banha-se nas águas do rio para se purificar e extenuar sua *agonia* após os *excessos de fúria*. E na Idade Média, segundo Foucault (1978), era comum mergulhar o "louco" furioso na água até que ele perdesse suas forças e se acalmasse. Posteriormente, a água torna-se um dos principais elementos das terapêuticas modernas para diferentes manifestações da loucura, há banhos para furiosos e melancólicos, para citar os comportamentos opostos.

Tal relação entre água e loucura é retomada na mesma obra de Shakespeare, no ato V, nas falas dos Coveiros que discutem de forma satírica e irônica a dubiedade da morte da enlutada Ofélia. Nos argumentos dos Coveiros, a água ampara e resolve a loucura de forma definitiva, pois foi na água que, segundo eles, ela "procurou voluntariamente a sua salvação". Como segue a discussão:

"Primeiro Coveiro: Como é que pode ser? Só se ela se afogou em legítima

defesa.

Segundo Coveiro: Parece que foi.

Primeiro Coveiro: Bom, deve ter sido se defendendo; não pode ser doutro jeito. E aí está o nó: se eu me afogo voluntário, isso prova que há um ato; e um ato tem três galhos; que é a ação, a facção e a execução. *Argo*, foi uma afogação voluntária.

Segundo Coveiro: Claro, mas ouve aqui, cavalheiro coveiro...

Primeiro Coveiro: Com a sua licença! (*Mexe na poeira com o dedo.*) Aqui tem a água; bom. Aqui tem o homem; bom. Se o homem vai nessa água e se afoga, não interessa se quis ou não quis – ele foi. Percebeu? Agora se a água vem até o homem e afoga ele, ele não se afoga-se. *Argo*, quem não é culpado da própria morte, não encurta a própria vida.” (SHAKESPEARE, 1995, p. 95)⁷

Nesse argumento, os Coveiros, conforme o admirado crítico de literatura e teatro Harold Bloom (2001), têm espiritualidades à altura de Hamlet, discutem os delicados limites da morte por suicídio ou acidente na água. A Rainha, ao contrário dos Coveiros, não faz esse julgamento, aliás, suaviza, a tal ponto de romantizar o suposto acidente, e de modo indireto e discreto, culpabiliza o *galho invejoso*, inocentando a *infortunada* da própria morte. Na opinião dos Coveiros, Ofélia cometeu suicídio, portanto não teria direito ao enterro cristão. Ao observar os argumentos (da Rainha e dos Coveiros), a morte da Ofélia pode ter sido acidental ou não. A Rainha Gertrudes argumenta que o *galho invejoso levou a infortunada inocente à própria desgraça*. Os coveiros, por sua vez, afirmam que foi uma *afogação voluntária*, ela encurtou a *própria vida*, cometeu o suicídio.

Ali no cemitério, diante dos Coveiros, Ofélia é apenas o corpo de uma mulher que não merece o enterro cristão; com efeito, a alma não merece o Reino dos Céus. Para Bloom (2001, p. 205), o *pathos* é da enlutada, “mas ela é apenas uma vítima, empurrada, em um vai-e-vem, entre o pai e o amante que pouco ama”. Abandonada no mundo, (pai morto pelo suposto amante e o irmão distante), Ofélia extremamente lúcida ou louca, recusa outro curso senão o das águas: cai, atira-se ou o *galho invejoso* age por ela levando-a à morte naquele bucólico riacho. De qualquer um dos modos, ela esmorece “no rio suave, sem alarde” (BACHELARD, 1998, p. 84).

O acolhimento negado à Ofélia na terra é encontrado nas águas calmas: ela flutua, *canta as velhas canções*, movimenta-se *como uma sereia, como criatura nativa* das águas, *criada para viver nesse elemento*. Seus cabelos, suas vestimentas realizam os movimentos impróprios do corpo que aos poucos se enrijece. Essa imagem de Ofélia foi imensamente reproduzida, tanto na pintura quanto na literatura, a qual, segundo Bachelard (1998, p. 85), “pertence à natureza imaginária primitiva”. Ofélia, por mais que tenha uma participação razoavelmente pequena em uma das obras mais longas de Shakespeare (1995)

é largamente revisitada pelas questões e reflexões caras à modernidade: o suicídio, a loucura e as questões de gênero.

A “loucura” de Ofélia, bem como a morte dos “loucos” nas águas, atrela-se ao imaginário, aos costumes relacionados à loucura no Ocidente, sobretudo na Idade Média, como disserta Foucault (1978). De outros modos, esse costume aparece também em *O Romance Tristão e Isolda*, de Bédier (2014), conforme as palavras da Rainha Isolda e as da Criada Brangien:

“Isolda [para Tristão]: Cala-te, estás injuriando os cavaleiros, pois não passas de um louco de nascença. Malditos sejam os marinheiros que te trouxeram aqui em vez de te jogarem ao mar! [...]

Brangien: Não seria ele o próprio Tristão?

Isolda: Não, pois Tristão é belo e o melhor dos cavaleiros, mas este homem é horrendo e disforme. Que seja amaldiçoado por Deus. Maldita seja a hora em que nasceu, e maldita a nau que o trouxe em vez de o afogar sob as vagas profundas!” (BÉDIER, 2014, p. 113-114, 115).

Nesse trecho, além do costume de jogar o “louco” no mar, observamos também os estereótipos e a negatividade da loucura construída socialmente, como argumenta Machado (2007). A representação da loucura nessa obra, por mais que seja um disfarce de Tristão, reproduz os discursos naturalizados que reificam o “louco”, pois o associa à *deformação*, à *maldição*, à *feiura* e à *desonra*, diferentemente da forma que aparece em *Hamlet* (1995), que suscita diversas questões, inclusive a *sabedoria*, os *brilhantes achados* impróprios da *razão*. Contudo, observamos variáveis de cunho conservador sobre a *loucura* e a *morte suspeita* de Ofélia, tanto na ótica dos Coveiros quanto na do Padre que faz o enterro. Hamlet por um momento, acusado de louco, torna-se prisioneiro no navio, com a promessa de morte selada em carta pelo Rei Cláudio, assassino e usurpador do trono dinamarquês. Mas, ousadamente o príncipe escapa, contrariando assim o selado destino e os planos do Rei ilegítimo.

Na Idade Média, segundo Foucault (1978, p. 16), os “loucos” eram entregues aos marinheiros para evitar que permanecessem vagando entre os muros das cidades. Confinados nas navegações, eram soltos em lugares longínquos, de modo que não retornassem. A navegação sobre as águas não deixa rastros, e mais do que isso, “entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último”. É com tal certeza que o Rei Cláudio planeja a viagem do enlutado príncipe, *sem demora, com a rapidez do fogo*, obriga o embarque de Hamlet que segue nos embalos das águas, na embarcação que o levaria à morte:

“REI: Nos calcanhares dele! Façam com que embarque imediatamente. Não retardem a partida; eu o quero fora daqui esta noite! Longe! Tudo o mais que diz respeito a esse caso

Já está resolvido e selado. Eu lhes peço, corram!" (SHAKESPEARE, 1995, p. 79)

Na turbulência das ondas, na incerteza do mar, abandonado à sorte, mas com imensa astúcia e poder de ação, Hamlet, *louco como o mar e o vento*, desvia-se do traçado destino. A suposta calma do príncipe funciona como metáforas marítimas, pois ainda que melancólico, aparentemente calmo ou apático, nada extenua "as excitações do meu sangue e da minha razão" (SHAKESPEARE, 1995, p. 82). A instabilidade das águas que embalam os navios, de diversas formas, remete à loucura: não há como conter a água, ela segue seu curso. E a loucura também, por escapar dos trilhos da razão, ainda que sufocada e reificada. Não se apreende a água, nem a loucura: elas escapam invariavelmente.

Na nau renascentista, o "louco" torna-se "passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro de passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem" (FOUCAULT, 1978, p. 17). Bédier (2014) e Shakespeare (1995), entre outros poetas citados pelo teórico, dramatizam esses antigos rituais: os deslocamentos dos "loucos" por vias terrestres e marítimas. Paradoxalmente, embora o "louco" esteja livre nas águas, está "fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grandeza exterior a tudo" (FOUCAULT, 1978, p. 16). Esse ritual, água e loucura, faz parte do imaginário cultural europeu, esses elementos desafiam e fascinam. Ainda que o "louco" tenha sido aprisionado e observado, a loucura não foi desvenda por deveras.

Com as experiências nas naus e nos manicômios, vislumbra-se a loucura dos "não loucos", e não dos "loucos". É isso que observamos em Foucault na *História da Loucura na Idade Clássica* (1978), que embora não evidencie as vozes do "louco", questiona a formação discursiva que reifica a loucura no campo do saber/poder da medicina, que se alicerça e se projeta enquanto discurso no silêncio e no silenciamento do "louco". Ressaltamos mais uma vez que não foram apenas nas naus e nos manicômios, os "loucos" ocuparam/transitaram em diferentes espaços ao longo da história, as colônias nas aldeias e desconhecidos caminhos não catalogados, como afirma Foucault (1978). Contudo, o manicômio tornou-se o depositário, o símbolo da monstruosidade e desumanidade dos outros e não do "louco", como se forjou e instituiu historicamente.

II Episódio - do confinamento em manicômios: "era um constado de enorme diversidades desta vida, que podiam doer na gente"⁸

Mesmo com lei de criação de hospitais destinados aos insanos em 1790, Foucault (1978) afirma que não havia hospitais com essa finalidade até 1793. Naquela altura, destacavam-se as experiências em Paris, no Bicêtre, conhecido como a "casa dos pobres" que albergava *indigentes, velhos, condenados* e

loucos, especialmente os da casa de força e das salas superlotadas do Hôtel-Dieu. Jamais, até o final do século XVIII, conforme Foucault (1999a), um médico teve interesse de ouvir as palavras dos “loucos”, no entanto, os mesmos foram tragados pelo discurso jurídico-biológico e enquadrados no grupo dos *monstros*, dos *anormais*, processo amplo e cuidadosamente discutido pelo filósofo em diversas obras.

Conforme as aulas de 22 de janeiro e de 5 de fevereiro de 1975, publicadas no livro *Os anormais* (FOUCAULT, 2001), esses “monstros humanos” passaram a ocupar sistematicamente os esvaziados leprosários. Não devendo haver mais aqueles rituais de embarque nas naus, sem destino certo, nem as chicotadas em praça pública ou os jogos que simulavam as corridas até que os “loucos” ultrapassassem as muralhas das cidades, como destaca Foucault (1978). Na modernidade, inaugura-se outra forma de manejo, não deve haver mais deslocamentos, aquelas errâncias em *mares* ou/e *terras*, já praticados no contexto grego, conforme ilustram as citadas dramaturgias. O “louco” dever ser capturado e confinado, não em casas de detenção ou albergues, mas no lugar específico, no manicômio: laboratório de pretensão científica, onde a loucura há de ser eliminada.

A prática do internamento não objetiva apenas eliminar a loucura do indivíduo internado, mas das cidades. Porque a criação do manicômio, bem como a sua função, é assegurar a higiene social e não o tratamento do “louco” enquanto indivíduo. Machado (2007) afirma que o tratamento dispensado aos internos é de caráter *moral* e *social*, e não médico. Além de recolher, capturar os “loucos” das ruas da cidade, era preciso impedir a sua multiplicação, para *proteger* as *famílias* e a *sociedade* dos supostos perigos, portanto, mais que justificável, o internamento torna-se indispensável, como afirmam Machado et al. (1978).

Portanto, a eliminação da loucura, embora implicasse na eliminação do “louco”, especialmente dos “incuráveis”, pouco ou nada incomoda aquela sociedade que estava *por vir*. A função do manicômio, além de higienizar as cidades com a retirada dos indesejados das ruas, entre os quais o “louco”, era também reabilitá-lo para viver em *família* e em *sociedade*, dessa forma, o espaço manicomial deve transformar os internos, *ordenar* e *regular* os comportamentos, de modo a atender à necessidade de uma sociedade produtiva. Não é por acaso que a organização do Hospício de Pedro II, situado na capital do Brasil império, conforme Machado et al. (1978, p. 434), corresponde à vida em sociedade, observa os sexos e as classes sociais dos internos.

Independentemente do sexo e da classe social, a vigilância sobre o “louco” no espaço manicomial deve ser permanente: *noite e dia*, e cada ato deve ser *regulado* e *disciplinado*. Para tanto, além de celas, correntes, outro dispositivo da modernidade, destaca-se o poderoso panóptico. Essa estrutura arquitetônica idealizada por Bentham é lucidamente criticada por Foucault (1999b), por fabricar e sustentar a relação de poder no interior das instituições. A vigilância na estrutura panóptica, localizada num único ponto (central) difere da

vigilância manicomial defendida por Esquirol que propõe, segundo Machado et al. (1978, p. 436), “uma rede de olhares que se estende por todo o hospício, embora não esteja especialmente localizada”. O que há de comum entre as duas estruturas de vigilâncias, conforme os autores, é o *princípio da inspeção*.

A estrutura panóptica, como descreve Foucault (1999b, p. 166), assemelha-se ao modelo de um anel: no meio, uma torre com janelas vazadas para a face interna do anel, onde se encontram as celas com duas janelas, uma para a torre (interna) e a outra (externa) para a entrada de luz. Nessa disposição, basta “então colocar um vigia na torre central e em cada cela trancar um louco.” Em tal estrutura objetiva-se disciplinar e corrigir os corpos, sem o emprego da força física, mas por mecanismos discretos, até mesmo imperceptíveis que funcionam de forma visível e invisível. O vigia, posicionado na parte central é *invisível* para o vigiado: vê sem nunca ser visto; o vigiado dentro da cela é *visível para o vigia*, mas nunca deve ver o vigia.

Salienta-se que esse modelo no contexto manicomial não se realiza perfeitamente, ficando mais no plano utópico. O modelo panóptico em si, a princípio, não se associa à violência, aliás, devia eliminar a violência ou outras formas de repressão. Bauman (1995, p. 113) afirma que não “tinha origem na maldade, no ressentimento ou na misantropia, do mesmo modo que não era conscientemente cruel”, embora na prática se torne. Foucault (1999b) destaca o exercício *automático do poder*, uma espécie de fábrica que despersonaliza os agentes da relação, a punição recai sobre os corpos que agem em desacordo com as normas impostas nas *escolas, fábricas, casas de correções* ou *manicômios*.

Esse dispositivo tem como objetivo homogeneizar e ordenar os corpos sem uso da força física: “o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância da receita” (FOUCAULT, 1999b, p. 167). O teórico afirma que Bentham, ao idealizar o panóptico, previa o fim da força física, das grades, das correntes, das fechaduras pesadas. Contudo, na prática, o poder se impõe, de forma discreta mas implacável. A criação e o funcionamento do manicômio, independentemente da forma de vigilância, não estavam a serviço da vida, embora fosse esta a promessa, mas da *morte*, do *esmagamento* e do *apagamento* dos corpos, como observamos no estudo pioneiro de Cunha (1988) realizado em 1986, que traz à cena as imagens e às vozes dos “loucos” nos dossiês clínicos do Hospício Juquery, São Paulo, Brasil, equiparado “aos principais centros científicos do mundo” (TARELOW, 2018, p. 196).

A busca pelas cidades e instituições ideais anula os corpos errantes, não subordinados ou não absorvidos nos mecanismos econômicos. Em *Corpo utópico*, uma conferência radiofônica de Foucault (2013) realizada em 1966, põe em cena esses corpos. Em vários momentos, de forma poética, o autor assume o lugar do testemunho, como se estivesse, por deveras, atravessado para o outro lado do muro, e lá de dentro, narrado à experiência manicomial. Não do alto da torre, mas de baixo (*dowm*), como defende Certeau (1998) em seus estudos históricos sociais.

Eis então que em virtudes de todas essas utopias meu corpo desapareceu! Desapareceu como a chama de uma vela que se assopra. [...] sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, capturado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvenhá-lo. (FOUCAULT, 2013, p. 9-10).

Esses corpos alheios às cidades, enjaulados nos manicômios, seja na estrutura panóptica ou presos às grades e correntes para se tornarem *dóceis* e *produtivos*, foram ao longo da história narrados; embora estivessem vigiados *noite e dia*, estavam *invisíveis* e afastados: “objeto de uma informação, mas nunca sujeito numa comunicação” (FOUCAULT, 1999b, p. 166). Mas ainda assim, os “loucos”, separados do mundo social e familiar, nas naus, nas antigas colônias ou em manicômios, traçam percursos invisíveis do alto da torre. Corpo, *topia*, é por excelência *utopia*, não se deixa anular tão facilmente; afinal, onde estaria a utopia? senão no corpo mesmo, que

[...] tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos. Possui, também ele, suas caves e seus celeiros, tem abrigos obscuros e plagas luminosas. [...] Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Os corpos dos *homens infames*, dos anônimos silenciados pela história escrita, mas revisitados pelos poetas, tornam-se também visíveis nos estudos de Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (1998). Além de questionar, o autor resiste os imponentes olhares, ocupa-se das *micronarrativas*, dos sussurros de quem desaprendeu a falar. Certeau (1998, p. 175) dispensa o olhar que tudo vê do alto da torre, que se fundamenta nas retóricas das cidades utópicas, ele põe-se a olhar de baixo (*down*), a andar junto aos corpos invisíveis, errantes, destacando assim as “práticas microbianas, singulares e plurais”. Quem melhor pode falar/narrar o espaço vivido, segundo ele, é quem o pratica.

Ao invés do olhar de cima, panorâmico, do alto da torre, se torna necessário descer, para ouvir os pequenos *sussurros*, as narrativas inaudíveis dos anônimos que se deslocam nas cidades, que praticam suas errâncias. Os “loucos”, de modo geral, foram vistos do alto da torre, foram catalogados e narrados pelos discursos duvidosos e mal formulados ao longo da história, como esmiúça Foucault (1978). Eis então a seguinte questão: o que dizem os “loucos” sobre os manicômios? Como este espaço é narrado por eles? Camille Claudel, escultora francesa, reconhecida enquanto artista torna-se refém dos discursos e práticas manicomialis. Reclusa durante trinta anos, *silenciosa*

e *prostrada*, fornece algumas respostas conforme suas cartas encaminhadas aos familiares:

As casas de loucos são lugares especialmente feitos para causarem sofrimento, não se pode fazer nada, principalmente quando nunca se vê ninguém. [...] estou tão desolada por continuar a viver aqui que não sou mais uma criatura humana. [...] Não fiz tudo que fiz para acabar minha vida como um mero número de uma casa de saúde. Merecia mais do que isso, agrade ou não... (WAHBA, 1996, p. 15).

Esses apelos, bem como as orientações/indicações médicas de reaproximação familiar e social, foram invariavelmente ignorados pelos familiares, que optaram por sustentar um distanciamento implacável até sua morte, em 1943, em estado vegetativo. Embora Camille Claudel denunciasse estas práticas de forma confidencial em cartas, manteve-se calada, diferentemente de outros artistas emoldurados e cientes das estruturas manicomiais, que transgrediram e esfacelaram os discursos oficiais sobre a loucura. Entre outros “estrangulados em manicômios”⁹, destacamos Antonin Artaud, Van Gogh, Lima Barreto, Sarah Kane, Bispo do Rosário, Stela do Patrocínio.

O teórico e poeta francês Antonin Artaud (2018, p. 102), a certa altura, transportava consigo o anúncio da morte: “a minha vida de todos os dias e, sobretudo, de todas as noites, é a luta incessante contra a morte.” Artaud (2018) torna-se um dos principais representantes dos gritos e da enclausura manicomial: denunciou e *estrebuchou* contra as diversas formas de mortes. Bem como Lima Barreto, brasileiro, negro, romancista, “louco”, diversas vezes internado em manicômio. Em o *Diário do Hospício: cemitério dos Vivos* (1993), o literato toma o manicômio como cemitério e o “louco” como cadáver. O autor narra os ossos das práticas manicomiais e as dores da alma. Stela do Patrocínio, a desbocada poetiza da oratória, na obra *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2011), organizada pela filósofa Viviane Mosé, narra sua condição de mulher enclausurada, com lucidez que desafia e põe em xeque o conceito de loucura fundamentado na imagem do “louco” como o bestial, alienado, imbecil, monstruoso, desumano, entre tantos outros adjetivos construídos socialmente.

Artur Bispo do Rosário, diferentemente dos outros artistas, estabelece outras relações entre os muros manicomiais. Seu internamento, com permanência por aproximadamente 50 anos, deu-se de forma voluntária. De dentro de uma cela, da temida “solitária”, além de romper com o conceito social da loucura, materializa, conforme Silva (2007, p. 144), “profundas modificações no campo das artes”, embora nunca tenha se considerado artista, mas um profeta, um enviado de *Deus vivo* com uma missão na terra.

Esse profeta recebe ordens do além, mas esse além, para Franco (2011, p. 48), é algo muito próximo dele, a quem ele tinha total “obediência, do contrário ele é pego pela voz e não sobra nada”. Tal proximidade e obediência

em relação à voz, de algum modo, remetem-nos à imagem da profetiza grega Cassandra, que, segundo Dias (2011, p. 81), tinha sido “abençoada com a audição que podia escutar os deuses”. Ela era guiada e proferia as vozes do além; Bispo do Rosário também que as materializava na arte. Contudo, Cassandra é um mito, uma personagem grega e Bispo do Rosário, um homem de carne e osso que viveu, que performou neste mundo, embora se projetando para e nos outros universos.

A arte do profeta brasileiro, conforme ele, não é dele, mas da voz que obedece, como observamos no documentário *O Prisioneiro de Passagem*, de Denizart de 1982: “MULHER: o senhor recebe ordem para fazer isso?/ BISPO: É, se eu pudesse, não fazia nada disso./ MULHER: as ordens que o senhor recebe devem ser do além, né?/ BISPO: Não sei, mas recebo as ordens e sou obrigado a fazer...” (HIDALGO, 1996, p. 143 apud FRANCO, 2011, p. 47). É com os restos de si e do mundo que o artista profeta reconstrói e sistematiza outros mundos. Inclusive, ele cria estratégias e se prepara para deste mundo desaparecer, assim como um dia simplesmente apareceu, como afirmava frequentemente.

Êxodo: dos deslocamentos ao confinamento nos manicômios

Entretanto, vagueio por mares incertos, acariciado pelo acaso sedutor; olho atrás e adiante, e ainda não descubro o fim.
(Friedrich Nietzsche, Assim Falou Zaratustra)

As palavras de Zaratustra nos ajudam a sair de cena, a parar de narrar sem necessariamente concluir. Honesto mesmo seria enunciar as palavras derradeiras neste ensaio em forma de canto. De preferência um canto deambulante, assim como faz a personagem Sorôco de João Guimarães Rosa (2001), que na hora de *ir-s’ embora*, na falta das palavras certas nos confinamentos da loucura, *num rompido*, põe-se a cantar, de tal modo a marchamos e cantarolamos com ele a cantiga da razão desrazoada. O final deste conto de Guimarães Rosa (2001), poeta e médico brasileiro, ensina que a narrativa da loucura não vem com as palavras, mas com o canto, com a música ainda que não seja de tudo decifrada, compreendida.

De algum modo, isso não está tão distante da forma como Foucault (1978) argumenta e tece sua narrativa sobre a história a loucura. O autor recorre às diferentes linguagens artísticas não apenas como pano de fundo, ou um cenário, acrescentando assim outras dimensões para além das presumidas no início deste ensaio. Foucault (1978) tece sua narrativa não apenas com documentos e outras referências teóricas, acrescenta as obras de arte, produzindo sentidos e significados, trazendo à baila as práticas que encena a clausura, o confinamento dos “loucos”. De modo a vislumbramos que as práticas manicômiais não ocorrem sem a dor, sofrimento e a morte radical dos asilados.

Contudo, os desdobramentos destas práticas não aparecem diretamente na *História da Loucura na Idade Clássica* (1978), mas em outros nos estudos, em *A Vida dos Homens Infames* (2006, p. 207), por exemplo, ao afirmar "as existências foram efetivamente riscadas e perdidas nas palavras" dos arquivos manicomiais exumados por ele. De modo pontual, observamos esses desdobramentos no estudo inaugural de Cunha (1988), realizado nos empoeirados arquivos do Hospício Juquery, que destrincha e escancara a violência sobre os corpos dos "loucos". Portanto, o nosso exercício neste ensaio transita entre a história e a arte (sobretudo literária), na intenção de capturar os deslocamentos e o confinamento do "louco" no período medieval e moderno, de modo a evidenciar, sempre que possível esta figura nas naus e nos manicômios.

O primeiro dispositivo flutua sobre as águas, pertence aos mares, e o segundo é aterrado no solo, erguidos nas grandes cidades. Os "loucos" vivem essas duas experiências, de viajantes errantes a sedentários enclausurados. Ainda que estivessem livres nas águas, eram prisioneiros nas naus, posteriormente, de modo mais sistemático, nos manicômios. Observamos que o exercício de poder ocorre nos dois dispositivos, contudo é no manicômio que se aperfeiçoa, pois o afastamento do "louco" nos rituais de embarques nas naus medievais se consolida invariavelmente nos manicômios. Se antes o "louco" era o desembestado que se expressava pelos delírios, por vezes tornando-se o divertimento do povo e até do rei, na figura do Bobo da Corte; na modernidade, ele se torna o excluído, alienado, que não pode circular nem falar, pois suas falas, logo que proferidas, são desconsideradas.

Todavia, a loucura é um vasto *continente*¹⁰ indecifrável que, mesmo com as terapêuticas manicomiais do tratamento moral disciplinar as terapias de choque, não revelaram a loucura, muito menos a cura, o que se evidenciou nos manicômios, desde as primeiras ações do internamento, discutidas exaustivamente por Foucault (1978), foi a loucura e a desumanidade dos "não loucos", e não dos "loucos", como se forjou e instituiu historicamente.

Notas

¹ Representada pela primeira vez no ano de 458 a.C.

² Representada antes do ano de 441 a.C.

³ Representada pela primeira vez no ano de 431 a.C.

⁴ Shakespeare, *Hamlet*.

⁵ Escrita entre os anos de 1599 a 1601, publicado em 1603, com o título *The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmark*.

⁶ Primeira edição de 1981, com o título *Le Roman de Tristan et Iseut*.

⁷ Na tradução e adaptação de Milôr Fernandes, há figuras de linguagem, a exemplo do pleonasma, pois se trata de uma tradução para o palco, para ser falada. Outras vezes, há suspensão ou acesso de palavras ou letras, sendo substituídas ou suprimidas pelas ações físicas dos atores.

⁸ Rosa. Sorôco, sua mãe, sua filha.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2018.

_____. *Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2018.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARRETO, Afonso Henrique de Lima. *Diário do hospício: o cemitério dos vivos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento geral de Documentação e Informação Cultural/ Divisão de Editoração, 1993. (Coleção Biblioteca Carioca. Série Literatura, v. 8).

BAUMAN, Zygmunt. *A Vida fragmentada: ensaios sobre a moral pós-moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Águas, 1995.

BÉDIER, Joseph. *O Romance de Tristão e Isolda*. Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. O outro lado do espelho. In: *O espelho do Mundo*: Juquery, a história de um asilo. 2. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1988.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Álvés. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

⁹ Expressão que Artaud usava largamente para se referir aos “loucos” internados em manicômios, sendo mais desenvolvido no livro sobre Van Gogh. Cf. ARTAUD (2018)

¹⁰ Analogia de Machado de Assis ao ariscar uma definição de loucura em *O Alienista*, 5. ed. São Paulo: Ática, 1977.

CLAPER, Jeanine Ribeiro. *Colônia Agrícola para Alienados no Rio de Janeiro (1890 - 1924): discursos, projetos e práticas na assistência ao alienado*. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e da Saúde, Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, Rio de Janeiro.

DIAS, Fernando Paulo Rosa. Poiesis e Logos: estratégias de relação entre o discurso e a produção artística no âmbito de uma investigação em arte. In: QUARESMA, José; DIAS, Fernando Paulo Rosa; GUADIX, Juan Carlos Ramos (Coord.). *Investigação em Artes e Design: rendas no método e na criação*. Lisboa: Editora Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011. V. 2.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Márcio da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 2013.

FOUCAULT. *História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Editora Loyola, 1999a.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete, Petrópolis: Editora Vozes, 1999b.

_____. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Estratégia, poder-saber*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *O corpo utópico; As heterotopias*. Tradução de Salma Iannus Muchail. São Paulo: Edições N-1, 2013.

FRANCO, Stefanie Gil. *22 Dezembro 1938 - Arthur Bispo do Rosário: um estudo antropológico sobre arte e loucura*. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação e Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Roberto et al. *Danação da norma: a medicina social e a constituição da psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

PATROCÍNIO, Stela do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Organização e apresentação de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Edições, 2001.

SHAKESPEARE, William *Hamlet; As alegres matronas de Windsor*. Tradução e Adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre, 1995.

SILVA, Márcio Seligmann. Arthur Bispo do Rosário: a arte de "enlouquecer" os signos. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, v. 2, n. 3, p. 144-155, 2007.

SÓFOCLES. Ájax. In: Ésquilo; Sófocles; Eurípedes. *Prometeu acorrentado/Ésquilo. Ájax/Sófocles. Alceste/Eurípedes*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. (Tragédia Grega, v. 6).

TARELOW, Gustavo Querodia. *Antônio Carlos Pacheco e Silva: psiquiatria e política em uma trajetória singular (1898-1988)*. 2018. 355 f. Tese (Doutorado em Medicina Preventiva) - Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo.

WAHBA, Líliliana Liviano. *Camille Claudel: criação e loucura*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

A performance fonética da loucura: mecanismos de fixação visual da loucura e instrumentos de notação para a poesia sonora, na obra de Américo Rodrigues

Jorge dos Reis

Designer gráfico. Professor na FBAUL onde fundou e dirige o Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas. Master of Arts pelo Royal College of Art; Mestre em Sociologia da Comunicação pelo ISCTE; Doutorado pela Universidade de Lisboa. Membro de painéis de avaliação da A3ES e da DGArtes. Tem sido Professor visitante em diversas universidades estrangeiras.

the.jorge.dos.reis.studio@gmail.com

Resumo

Debruçado em torno da figura eclética de Américo Rodrigues, este artigo vai desfiando a sua heterogeneidade para aprofundar a sua obra poética sonora, onde a predisposição para uma representação de estados de loucura e transe é essencial no seu percurso de poeta sonoro. Partindo de uma experiência formativa com Catherine Dasté, deu seguimento a uma carreira de palco, internacional e extensa, tendo a cidade da Guarda como ponto de origem. A expressão humana extrema, do desespera, sofrimento, loucura, alienação, fúria, alucinação, delírio, demência e desvario, são elementos que vai trabalhar meticulosamente para depois as destilar perante o público. No seu processo de trabalho vai desenvolver um conjunto de notações para a performance que merecem uma análise fonética, gráfica, cuidada e em pormenor.

Palavras chave

Loucura, Performance, Fonética, Poesia, Notação.

Abstract

Focusing on the eclectic character of Américo Rodrigues, this paper gradually unravels his heterogeneity as a means to explore his sound poetry oeuvre, in which the predisposition to represent states of madness and trance is an essential feature of the sound poet's development. Initially influenced by an educational experience with Catherine Dasté, Américo Rodrigues developed an extensive and international stage career which started from the city of Guarda. Extreme human expression, despair, suffering, madness, alienation, fury, hallucination, delirium, dementia and derangement are themes which he will meticulously work with and distil before his audiences. His work process will develop a system of performance notation, requiring a careful and thorough phonetic and graphical analysis.

Keywords

Madness, Performance, Phonetics, Poetry, Notation.

Atiras o livro ao chão, lança-lo-ias pela janela fora, até com a janela fechada, através das ripas das persianas de enrolar, para que triturarem os seus incongruentes cadernos, que as frases, as palavras, os morfemas, os fonemas esperneiem sem nunca mais poderem recompor-se em discurso.

Italo Calvino

1. Introdução à obra de Américo Rodrigues

Américo Rodrigues nasceu na Guarda em 1961, cidade onde vive e de onde parte para realizar as suas performances que se iniciam através de um registo escrituralista e de notação tipográfica. Tão importante como a construção de um conjunto de notações individuais para as suas performances de poesia sonora, é a forma como o autor realiza a leitura da sua escrita, isto é, a explicação do método que este poeta utiliza para interpretar e descodificar o seu próprio desenho de escrita onde representa a fonetização presente na loucura.

O seu trabalho é marcado pela interpretação teatral e pela encenação. Esta actividade de palco onde todo o corpo interage com a audiência deu ao seu entendimento da performance uma abordagem muito expressiva e dramática que nos permite uma leitura que alude à loucura. Rodrigues iniciaria a sua actividade como actor e director do Teatro Aquilo, na cidade da Guarda, onde durante mais de trinta anos escreveu, encenou e foi actor principal.

A cidade da Guarda provocaria em Rodrigues um desejo de rompimento com as mentalidades instaladas, abandonando a poesia convencional, limitada na sua abordagem livresca, para se dedicar à poesia sonora e à acção performativa onde a loucura é recurso, inspiração e acção. Esta opção acaba também por ser factor fundamental na extrapolação da sua formação em Língua e Cultura Portuguesa (Universidade da Beira Interior).

No trabalho cultural que realizou no município da sua cidade natal, organizou aquele que é o mais antigo e importante festival de poesia sonora de Portugal, o festival *Correntes de Ar*.

Em 1979, Rodrigues deslocar-se-ia a Paris para fazer um curso de aperfeiçoamento teatral com Catherine Dasté com quem percebeu que no teatro residia uma forte carga expressiva da voz do actor. Nesse curso – *O Corpo no Espaço e no Tempo do Teatro* – Dasté realizava um trabalho sonoro que partia da poesia escrita e simultaneamente explorava línguas imaginárias e expressões fonéticas da loucura. É este o momento definidor de uma filiação numa prática autónoma, expressiva e performativa da voz, que no início Rodrigues denominaria por música gutural. Essa experiência daria início a uma intensa actividade performativa em Portugal e no estrangeiro, tendo as suas primeiras manifestações na segunda metade da década de oitenta e materializando-se de forma definitiva na década de noventa com a participação nos mais importantes eventos desta área.

No que diz respeito ao tratamento digital do registo sonoro da palavra e

da voz que possibilita uma expansão da poesia sonora, Rodrigues edita a sua primeira gravação em 2000: *O Despertar do Funâmbulo*^[1], onde realiza uma abordagem entre a poesia sonora e a música improvisada, colaborando com vários instrumentistas como Jean François Lézé. *Chamamento*, de 2001, é um outro registo que resultou de um espectáculo com outros músicos e um pastor da Serra da Estrela aquando da sua participação no segundo *Simpósio Internacional de Arte do Feito*^[2] comissariado pela escultora Maria Lino. Em 2003 edita o seu terceiro registo digital denominado *Escatologia*^[3], que corresponde ao seu trabalho mais individual, sendo esta a sua obra mais representativa. O último disco de Rodrigues é *Aorta Tocante*^[4], de 2005, onde para além da sua voz trabalha com instrumentos vegetais como o pau da abóbora.

2. Influências na obra de Américo Rodrigues

A expressão humana extrema, do desespero, sofrimento, loucura, alienação, fúria, alucinação, delírio, demência e desvario, são pontos de partida para a sua performance em palco, onde as mimitiza foneticamente nesse contexto.

O dadaísmo, o surrealismo e o teatro da crueldade de Hartaux foram as primeiras influências no plano da literatura, referências que evidenciam já um desejo de fuga aos cânones estabelecidos. A exploração das capacidades vocais de Rodrigues encontrou um primeiro estímulo no trabalho de Demetrio Stratos (vocalista da banda italiana Área), o pioneiro da exploração, até aos limites do razoável, das capacidades expressivas da voz. Foi ainda na adolescência que Rodrigues conheceu o trabalho de Stratos, tendo a sua audição causado um forte impacto na evolução artística da sua carreira.

Depois da descoberta da poesia sonora inicia um entendimento do trabalho dos seus pares, procurando pontes de ligação entre a sua obra e os autores de referência Henry Chopin e Bernard Heidsieck, quando estes trabalharam com a manipulação da voz recorrendo a meios electrónicos (magnetofone, gravador de bobines). Neste campo, a forma como Chopin estendia e comprimia os sons da voz, ou a maneira como repetia e anulava certos fragmentos das palavras foi particularmente importante para o seu desenvolvimento, numa certa *electrificação* da interpretação da loucura. Dar-se-ia depois o confronto com os poetas sonoros da actualidade e uma enorme afinidade estética com Jaap Blonk e Phil Minton, autores que o próprio Rodrigues convidaria para virem ao seu festival da Guarda.

A influência da leitura dos poemas tipográficos de Kurt Schwitters e Hugo Ball coloca-se aqui num patamar diferente, não de exploração dos recursos naturais da voz, mas numa observação da abordagem de oralização do poema tipográfico, facto importante na obra da maturidade de Rodrigues.

Outro aspecto importante na obra deste autor é o contacto, já depois da década de oitenta, com as músicas do mundo e com a etnomusicologia, particularmente as edições do *Museu do Homem*, de Paris, que viriam a ter uma presença forte na obra *Aorta Tocante*.

O trabalho de Rodrigues, tal como o do poeta sonoro Bob Cobbing, começa com a palavra: “esticada e desintegrada”, transformada “em sons não verbais no acto da performance; partidos em formas tipográficas e nu- bladas da memória nos traços das palavras do poema visual”^[5]. Como refere David Toop, em diversas situações o texto “erradicou todos os traços da sua origem na linguagem impressa através do uso de processos de impressão”, modos de agir que são justificados “porque um poema impresso pode ser uma forma de notação para a interpretação ao vivo, para voz, instrumentos e electrónica”^[6].

Outro autor que Rodrigues considera fundamental para o seu enrique- cimento interpretativo é Jaap Blonk, o poeta sonoro de maior fôlego inter- nacional. Tal como Rodrigues, Blonk desenvolve partituras que se enqua- dram numa opção muito pessoal: apesar de situar predominantemente a sua actividade na improvisação e na poesia sonora (visíveis para uma larga audiência) considera-se um compositor. Rodrigues, por seu turno, conside- ra-se um performer, mas no que diz respeito à sua produção de notação, tanto Blonk como o poeta português produzem partituras pessoais, facto que, neste contexto pode também colocar Rodrigues no plano do compo- sitor. Como refere René Van Peer sobre Blonk: “as suas explorações vocais são baseadas em partituras gráficas, notadas ao detalhe”^[7], uma atitude que faz da poesia sonora de Blonk uma actividade que assenta numa aná- lise musical pormenorizada e previamente planeada através de um sistema prescrito por si próprio. A este propósito escreve Jaap Blonk:

Eu vejo-me como um compositor (num sentido lato é algo que caracteriza aquele que quer organizar os sons de forma conseguir o belo) e só de- pois disso como vocalista. Penso que há uma distinção significativa entre os dois. Se como compositor quero escrever uma peça, começo por uma imagem de como a peça deve soar e determino através dessa imagem os meios, as ferramentas que quero usar - a instrumentação. Para mim, a composição é um acto de exploração onde trabalho com diferentes mé- todos e processos. A ideia - a essência da peça - é de grande significado: vai determinar o método e o estilo utilizado na construção. A aparência exterior é subordinada ao núcleo da peça^[8].

O primeiro grão de voz de Américo Rodriguês nasce no teatro, também ele constituído por uma actividade de notação explícita nos métodos didác- ticos de Bertold Brecht: um jogo teatral que parte de um texto que cons- titui um modelo de acção e um processo didáctico de auto aprendizagem e conhecimento de si próprio dentro de uma atmosfera lúdica. O texto é apropriado através de associações livres onde entram, entre outros aspectos relevantes, estruturas visuais de notação da expressão da voz extremada onde a loucura e o limite das emoções são de destacar.

Das experiências pedagógicas levadas a cabo por Ingrid Dormien Koudela, nos anos setenta no Brasil com estudantes de teatro, uma das instruções que mais nos interessa é: “expresse o gesto através da grafia”^[9]. Nesta prática pedagógica da dramaturgia e do ensino do teatro parte-se de jogos que enunciam equações da performance. Refere Koudela certos jogos de apropriação do texto:

[§] Caminhada no espaço. Leitura com o texto na mão (cada participante tem o seu texto) simultaneamente em voz alta, sendo que cada participante lê no seu ritmo. [§] Caminhada no espaço. Leitura simultânea, dialogar com outro parceiro. Identificar gestos no texto. Ler com diferentes intenções. [§] Em círculo: conversar com o texto. As palavras são arrancadas do contexto. Comunicar, aos parceiros no círculo, quem é o parceiro a quem dirigimos a palavra. [§] Em círculo: de costas para o centro. Escolher apenas uma frase / palavra. Repetir essa palavra / frase com diferentes intenções. [§] Cada jogador escreve a sua palavra / frase numa cartolina branca, com pincel atômico^[10].

3. Interlocutores da obra de Rodrigues

O trabalho sonoro de Rodrigues teve alguns interlocutores; neste sentido, foram quatro os teorizadores da sua obra: Enzo Minarelli (Bolonha - Itália) Philadelpho de Menezes (São Paulo - Brasil), Ernesto Melo e Castro e Manuel Portela em Portugal. O entendimento da produção dos sons bucais que aqui consideramos no limite da loucura e da interpretação extrema da voz são questões que estes autores analisam - um contributo que irá revelar-se muito importante para o entendimento das íntimas partituras funcionais de Rodrigues.

Apesar de ter sofrido a influência dos Futuristas italianos e dos Dadaístas, autores que utilizaram a palavra e os fonemas de forma integral, é nos Futuristas Russos, nos letristas, como Isou, e nos poetas sonoros do pós guerra como Henry Chopin que Minarelli enquadra o trabalho de Rodrigues: “não estamos perante exemplos de linguagem triturada, ele não tem necessidade de partir da linguagem, não precisa. Neste sentido podemos dizer que amplifica algumas intuições já convocadas por Hugo Ball ou Raoul Hausmann, no início do século: o potencial é bucal” revelando na “musculatura da boca, todos os ruídos que o aparelho bucal pode fazer. É o próprio corpo que fala a sua linguagem primitiva, numa situação pré-babélica, onde o tudo e o nada se tocam”^[11]. Impressionado com a pureza e “originalidade, sem suportes electrónicos”^[12] do trabalho do poeta português, Minarelli vai mais longe e define um panorama da poesia sonora onde coloca Rodrigues lado a lado com Jaap Blonk, Nabuo Kubota, Paul Dutton e Valeri Scherstianoj.

Menezes considera que o trabalho de Rodrigues se enquadra nas “vanguardas históricas” onde se pesquisavam “as particularidades sonoras que os fonemas possuíam e se procuravam criar com elas combinações sonoras

que prescindiam da existência das palavras” inscritas numa atitude de “grito ultraletrista”^[13]. É importante notar que Menezes estabelece que a poesia sonora, “tal como no Brasil, graças ao concretismo” surgiu no “percurso da experimentação poética”^[14]. Apesar destes paralelos analíticos a abordagem de Rodrigues é singular, absorvendo três características fundamentais que se sobrepõem, como escreve Menezes: “a apropriação de um ruidismo [...] ligado ao som da voz gritada e louca”, depois a “influência da fala ibérica em que se combinam as línguas neolatinas com a pulsação da fala e do canto árabe e mourisco”^[15], finalmente, a presença da poesia e do verso no livro como “fonte de produção de poemas sonoramente experimentais”^[16].

O carácter primitivo da poesia sonora de Rodrigues é também ressaltado por Melo e Castro que situa a sua voz nos “primórdios imemoriais da voz humana”^[17], rejeitando quaisquer heranças. De dadaísta nada tem pois, como afirma: “conserva a estrutura silábica da articulação vocabular, embora tumultuosa e quase caótica”^[18]; as ligações a Chopin não podem, segundo este teórico, ser convocadas pois há aí um “tratamento tecnológico, cibernético e laboratorial da voz humana que é o instrumento e novidade diferenciadora”^[19]. É interessante também verificar que Melo e Castro considera ainda na sua análise um possível paralelo entre Rodrigues e a própria poesia experimental, para posteriormente dismantlar este paralelismo tendo em conta que nessa poesia não são nem o “som nem a voz que estão em causa, mas a sintaxe dos significantes visuais e as resultantes semânticas”^[20].

No seu segundo disco - *Escatologia* - Rodrigues realiza uma homenagem, em duas das faixas do CD, ao falecido Menezes, construindo uma peça onde mastiga batatas fritas enquanto recita os primeiros versos dos Lusíadas. Noutra faixa homenageia Minarelli (e o poema *Cultpppoem*) ao sobrepor tecnicamente vários insultos e palavrões como se a loucura e o ordinário fossem um padrão comportamental. Neste caso, e contrariando a análise de Melo e Castro, refere José Alberto Ferreira que assume “sem outras cautelas os recursos tecnológicos, gravações múltiplas sobrepostas, ecos, efeitos de estúdio, promovendo a exploração do universo sonoro a partir desses elementos, que permitem evidenciar a condição de uma corporalidade tecnológica na esteira [...] de Chopin”^[21].

Acrescente-se a isto o uso do que Portela define por “fontes acústicas externas”^[22] como seja a fita adesiva sobre a boca ou o fecho éclair mais uma vez numa clara alusão à loucura enquanto atitude que recorre a artefactos. Através destes dispositivos instrumentais traduz-se uma expressividade sonora entre a música e a poesia, resultando num equilíbrio entre o “verbal e o não verbal”^[23], onde a inspiração e a expiração, o bater da língua no céu da boca, o som da saliva e dos lábios, a nasalização, entre outros artifícios físicos constroem a sintaxe sonora. Estes sons estão, como refere Portela, “libertos dos fonemas, da semântica e da sintaxe da linguagem verbal, os sons adquirem nesse momento a intensidade primordial das emoções e da fisiologia humana”^[24].

Neste sentido, o trabalho de Rodrigues “pode, aliás, ser analisado como uma notação em que os signos e os referentes são compostos da mesma matéria. Como se fosse possível ao sujeito falar sem se separar de si”^[25].

Mas a palavra é lugar de passagem fundamental em Rodrigues e em *Escatologia* encontramos poemas sonoros com palavras que são “submetidos a um processo de decomposição e recomposição fonética, que permite transferir regras semânticas e sintáticas para níveis de combinações inferiores ao da palavra e da frase”^[26]. Aqui se registam expressões bucais várias (como a ternura ou a raiva) depositadas em palavras que formam uma leitura semântica e expressiva que eleva a capacidade comunicativa do poema a um patamar vedado aos poetas que “confiam na palavra dada e se submetem ao seu universo concentracionário”^[27].

4. Interpretar a loucura - as partituras para poesia sonora de Américo Rodrigues

O som de um motim pode originar um motim verdadeiro
William Burroughs

A poesia sonora de Rodrigues assenta na ideia de singularidade e com isto o facto de que é ele e só ele que admite decifrar os grafismos escrituralistas da sua notação poética, necessariamente funcional e individual. As notações de Rodrigues ficam legitimadas pela sua utilização pessoal, não são partilháveis ou universais no sentido de serem interpretadas por outros poetas sonoros. Este facto ramifica na sua actividade enquanto actor onde desenvolveu códigos de interpretação muito pessoais que se projectam na sua performance poética onde não utiliza qualquer dispositivo ou elemento cenográfico. Mais ainda, o mimetismo da loucura corresponde também a uma expressão muito pessoal, assente no indivíduo e não no colectivo.

Neste sentido as suas folhas de notação são analisáveis tendo em conta as suas qualidades gráficas pessoais e intransmissíveis. Sobre este aspecto é de salientar o facto de poderem efectivamente ser expostas, como na Exposição *Vozes de Pape*^[28] realizada em Barcelona.

A poesia sonora de Rodrigues valoriza em primeiro lugar o som e o registo sonoro, o poema existe enquanto som e nesse sentido as anotações e os desenhos remetem para o indivíduo que as produz. Encontramos indicações em aberto onde o intérprete tem a liberdade de *fazer diferente da* última vez, ao jeito da partitura aberta dos experimentalistas americanos. Acrescente-se a isto o facto de que o poema sonoro existe quando está a ser ouvido, o que lhe confere um carácter de autenticidade, uma liberdade, uma loucura, uma exclusividade, fundamentais para a sua constituição. Neste sentido, Rodrigues constrói uma gramática onde certos grafismos representam um conjunto de opções sonoras bucais. O poema sonoro afasta-se então do papel escrito

para a performance ganhando existência própria e remetendo para um patamar instrumental o conjunto de notações utilizadas.

Em muitas, ou quase todas as suas partituras há registos onde escreve literalmente, tendo em conta que num período remoto da sua carreira produziu poesia convencional e publicou prosa. Esta actividade de escritor foi aparentemente abandonada, contudo ela surge pontualmente, de uma forma extremamente interessante: observem-se os poemas sobre o frio - *Anúncios na Neve* - desenhados na neve, onde o autor convoca a prosa para o espaço público.

Na obra de Rodrigues a presença da poesia experimental portuguesa é indelével e transversal no seu trabalho. A utilização de uma estratégia tipográfica através da manipulação da letra no computador permitiu-lhe precisamente uma limpeza gráfica e uma estruturação muito próxima de Melo e Castro, por quem tem especial estima. Noutro plano das suas abordagens, podemos verificar as influências gestuais de Hatherly por quem acabou também por sentir uma grande afinidade estilística e um fascínio pela sua caligrafia.

Não há dúvida que Rodrigues é um caso evidente de um poeta sonoro que pode ser ligado à poesia experimental portuguesa não só pelas marcas de alguns autores referenciais como pela atitude de observação e contemplação assumidas. Adicione-se a este dado o facto de uma certa destreza para o desenho ser uma das suas potencialidades, tendo durante os anos oitenta (uma altura em que na cidade da Guarda não havia ainda profissionais da mediação gráfica) servido o município da cidade também ao nível do design gráfico.

Os três objectos que iniciam a análise à obra gráfica de Rodrigues revelam a forma como se constrói uma notação louca, uma notação da loucura, na obra visual fonética deste autor. Em primeiro lugar, a notação construída para a interpretação do poema *Propriedade Privada* liga a verbalização e os silêncios numa composição

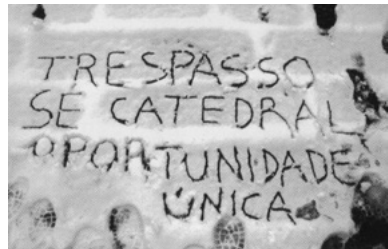
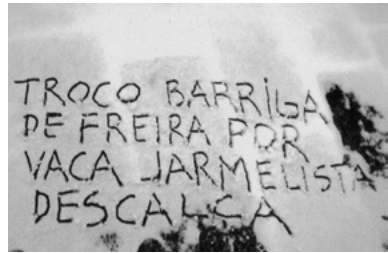


Figura 1. *Anúncios na Neve* (Guarda, 2004)

PROPRIEDADE PRIVADA. CUIDADO COM O CÃO. ALTA TENSÃO. PERIGO DE MORTE
 PRO E PRI CU CO TA TE SÃO I E E MORTE
 PROPRIEDADE PRIVADA CUI A O O AO A TA O E MORTE
 PRO PRI I E
 PROPRIEDADE I DE MORTE
 I DADE CUIDADO O CÃO TENSÃO I MORTE
 MORTE DE PERIGO TENSÃO ALTA. CÃO O COM CUIDADO PRIVADA PROPRIEDADE
 MOR TE TE COM CUIDADO PRIVADA PROPRIEDADE
 MORTE OR ALTA RI PROPRIEDADE
 TA TA RI TE

der minister bedauert derartige äusserungen
 der minister bedauert derartige äusserungen
 der minister bedauert derartige äusserungen
 der minister bedauert derartige äusser ng n
 der minister bedauert derartige ss r ng n
 der minister bedauert derat g ss r ng n
 der minister bedauert d r r t g ss r ng n
 der minister b d r t d r r t g ss r ng n
 der m n s t r b d r t d r r t g ss r ng n
 d r m n s t r b d r t d r r t g ss r ng n
 usw.

Figura 2. Américo Rodrigues ~ *Propriedade Privada* (2000); Jaap Blonk ~ *Der Minister I* (1992)

Figura 3. Américo Rodrigues ~ *Muito Riso Pouco Siso*; Longe (2000)

Muito Riso
 Pouco Siso
 M...
 t...
 n...
 l...
 p...
 c...
 s...
 s...

ma.
 de
 do
 tempo
 fong
 eeeeeeeeeeeee
 eeeeeeeeeeeee
 eeeeeeeeeeeee

visual graficamente rigorosa. A frase vai sendo decomposta por subtração de elementos, sobrando espaços vazios que não são preenchidos e que se transformam em silêncios, emanando uma certa demência, na anulação da expressão do indivíduo.

Um paralelo pode ser admitido entre o poema *Propriedade Privada* e a partitura *Der Minister I*, de Jaap Blonk, onde a eliminação de elementos da frase é fundamental para a sua leitura. Se o poeta sonoro holandês considera que a sua obra assenta em partituras então temos que verificar que uma generalizada e contagiante atitude composicional erradica destes dois autores onde o trabalho com a frase é matéria-prima para a interpretação sonora e poética.

Em *Muito Riso Pouco Siso*, as linhas ondulares que saem das vogais servem de elementos de notação para interpretação da loucura, conferindo elementos de tremor da voz, de subida e descida de *pitch*/altura e tempo de fonetização da vogal. A loucura do discurso.

Ainda neste conjunto preliminar de notações colocamos um dos poemas de referência deste autor: *Longe*. Se bem que as interpretações deste poema tenham variado bastante ao longo de uma década de performances ao vivo, não deixa de ser sintomático que os elementos usados como notação permitam precisamente a consciencialização de diferentes loucuras e possibilidades diversas dentro de uma mesma leitura oralizada. Rodrigues recorre a diversos registos como o canto no fundo da garganta ou o grito das duas vogais da palavra 'longe' que são prolongadas, ora uma ora outra, partidas e tremidas. A notação prolonga a vogal através do fio gráfico da voz, repete o desenho da letra trabalhada foneticamente de forma a corresponder a uma oralidade louca que depois se desprende da notação. Este gráfico destaca-se pela composição das palavras e pela forma como se cruzam sem se perder a ideia de linha de leitura. Assim, temos um desenho de escrita tipográfico mas também caligráfico onde

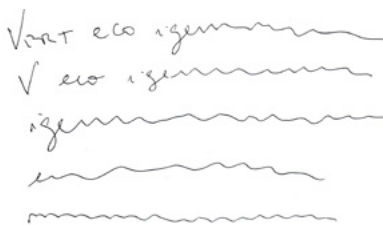
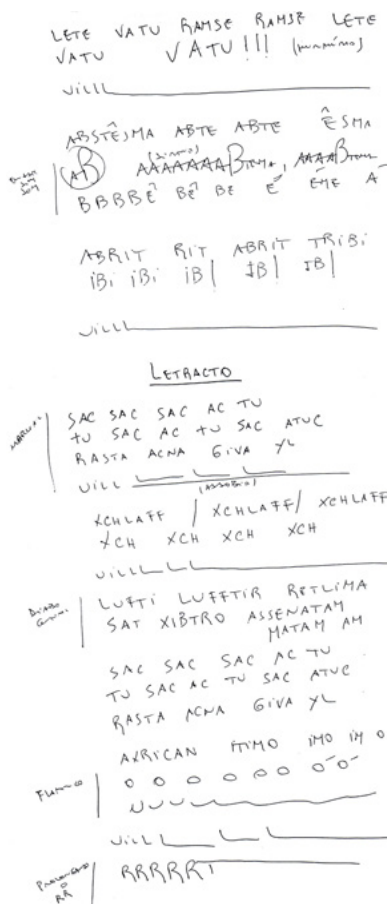


Figura 4 (cont.). Américo Rodrigues
~ Quatro fragmentos de notação
para a obra *Chamamento* (2001)



Figura 5. Américo Rodrigues ~
elementos de notação para o espectáculo
realizado em Bolonha, *Lettrismo*
L'avanguardia Dimenticata (2001)



verbais da performance que se encontram entre as linhas da pauta, em circunferência, numa possível referência a Stockhausen. Numa organização contrapontística encontramos elementos de leitura contínua como aqueles que estão entre as linhas da pauta circular e elementos de improvisação, colocados na periferia dos círculos. Entre controlo e demência, entre pragmatismo e loucura, paradoxalmente.

Num quarto fragmento da partitura *Chamamento* combinam-se as palavras 'vertigem' e 'eco' para serem lidas dentro de um alguidar de azeitonas. Rodrigues volta a construir a interpretação da loucura através de um mecanismo gráfico do tremer da voz e, neste caso, também do eco da voz, do prolongamento sonoro através de dispositivos externos ao aparelho fonador. Linhas soltas, ondulantes, evidenciam essa manipulação, numa composição graficamente muito simples, feita de pragmatismo e de loucura em simultâneo.

No contexto da nossa análise, onde se convida a lente da loucura para compreender a obra do autor, é fundamental referir as experiências com o letrismo que constituem um ponto de passagem importante para Rodrigues depois da sua gravação de *O Despertar do Funâmbulo*. No final do ano 2000, um convite de Minarelli levaria Rodrigues a Bolonha para um encontro de homenagem a Isou, o fundador do letrismo, onde realizaria uma performance que incidiria precisamente sobre a letra.

Construí um sistema de notação tipográfica onde podia combinar letras, sílabas e palavras e onde o som das unidades sonoras é evidente. No grafismo da sua pauta opta por espaços brancos generosos, por uma separação clara dos elementos gráficos de notação letrista. Aqui se podem verificar certos pormenores como o prolongamento sonoro da letra, sem esta estar ligada a uma palavra, próprio da loucura expressiva da voz humana, e ainda noutros casos a repetição da sílaba através de uma linha.

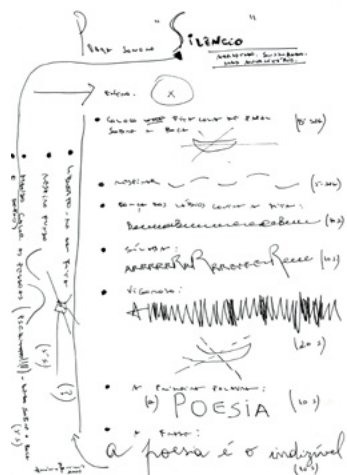
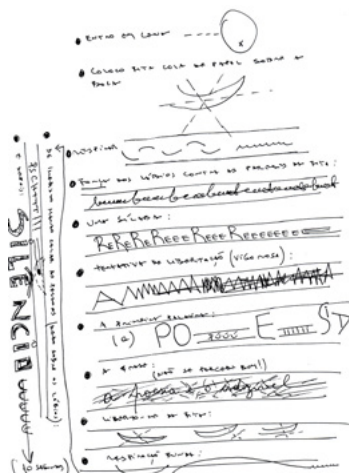
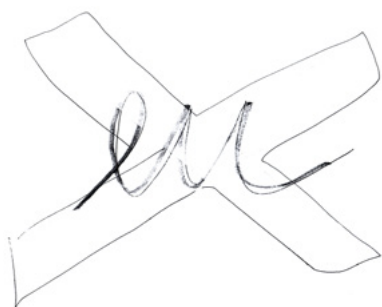


Figura 6. Américo Rodrigues – Elementos de notação para o desenvolvimento da partitura de *Silêncio* (2003)

Neste caso, a natureza informalista da letra maiúscula, que serve de notação verbal para a interpretação, rejeita qualquer preocupação de teor gráfico e visual. A vertente expressiva sai valorizada através de uma composição evidenciando desorganização, loucura, fúria, desequilíbrios, uma característica também presente na individualidade do desenho de cada uma das letras da peça.

O exemplo máximo da utilização da loucura enquanto dispositivo formal, gráfico e performativo está presente na síntese visual do poema *Silêncio* que foi iniciado nos anos noventa e constituiria um dos poemas sonoros mais importantes do registo áudio *Escatologia*, de 2003. Esta obra parte do princípio de anulação das capacidades comunicativas do poeta que tapa a boca com artefactos artificiais e com as próprias mãos numa loucura aparente e francamente exemplar. O autor utiliza a frase 'a poesia é o indizível' enquanto elemento central da composição. A palavra 'silêncio' utilizada no final da peça constitui um elemento simbólico de um poema que *atravessa* a ditadura e se liberta com o 25 de Abril. Por outro lado, evoca o facto de que a poesia sonora foi olhada com desdém pelos poetas *chatos* que durante a década de setenta e oitenta se editavam uns aos outros e desconsideravam as práticas poéticas de carácter experimental, marginalizadas durante esse período. Se evocamos a loucura na obra de Rodrigues e se cada vez mais nos referimos a um novo normal é de realçar a contestação à poesia que não emana loucura e que é conservadora.

Silêncio evidencia uma prática composicional onde a hierarquia dos elementos gráficos e sua disposição no espaço permitem ao autor planear com rigor a sonorização da loucura, fazendo uso de diversos grafismos e símbolos inventados, como se fossem notas de música com indicações sonoras precisas, acompanhadas por um texto que corresponde à própria verbalização do poema da loucura por excelência, nesta nossa perspectiva analítica.

O desenvolvimento da peça passou por várias fases e por diversas versões gráficas, representativas do esforço do poeta para libertar a sua voz, patentes nas estratégias que aludem à loucura de um modo criativo: fita adesiva colada sobre a boca desenhada a marcador (ou a boca fotografada com uma cruz desenhada a grafite); utilização de curvas que representam a dificuldade de respirar; elementos verbais caracterizados pela dificuldade de falar com a boca tapada, representados através de traços e rasuras por cima do texto numa alusão à temeridade, ao delírio e à loucura.

A certa altura, Rodrigues tenta de forma esforçada dizer a frase 'a poesia é o indizível', conseguindo atingir esse objectivo quando finalmente se liberta da fita adesiva, que aqui constitui o artefacto que justifica a loucura. Respira profundamente (a partitura mostra bocas a inspirar) e no final manda calar a audiência com um 'pschtt!' a que se segue um grito com a palavra 'silêncio' representada com enormes letras. Rodrigues não é louco, mas certamente revela a loucura de um modo genial.

Nas diversas partituras do mesmo poema, que não se afastam de um mesmo princípio de organização do material sonoro e da ordenação temporal dos elementos, encontramos certos artifícios gráficos que evidenciam a loucura, num gosto especial pela escrita e pela manipulação delirante das letras, como a repetição exaustiva dos fonemas e o prolongamento de certas letras para formar palavras na vertical.

Neste poema surgem também elementos abstractos constituídos por linhas vigorosas, orientadas para cima e para baixo, revelando os ruídos bocais disformes da loucura, numa tentativa desesperada e final de libertação da matéria impeditiva da oralidade.

Outro poema sonoro integrado na gravação *Escatologia* é *E-qui-li-brrrrr-iô* e dele podemos observar três versões que revelam diferentes abordagens da loucura numa notação tipográfica para o mesmo poema. A primeira das três faz alusão à poesia experimental portuguesa, tendo em conta a manipulação *inforgráfica*, repetição maníaca das letras, da tipografia e a sua espacialização no suporte. A segunda peça tem um carácter escrituralista e encontramos variações desvairadas de escala no que diz respeito à tipografia. A terceira é uma escrita, em caderno pautado, linear, organizada e menos expressiva; ainda assim um contraponto da loucura, ainda que subtil na sua grafia.

A primeira pauta de *E-qui-li-brrrrr-iô* utiliza duas formas de notação que fazem com que este objecto possa ser oralizado com relativa facilidade: em primeiro lugar uma variação de corpos de letra que permite verificar intensidade e *pitch*/altura; em segundo lugar, a repetição das letras com as quais é conferida duração à vogal, acrescido do facto de que quantas mais letras mais tempo teremos numa pragmatização interpretativa e segura da loucura.

A segunda pauta de *E-qui-li-brrrrr-iô* remete directamente para a gravação de *Escatologia* e para uma abordagem mais sonora e fonética do

Procuo
Um ponto de
Eeeeeeeeeeeeeee
Iiiiiiiiiiiiiiiiiiii
Ééééé
Que qui quiiiiiiiiii
Li li li li Iiiiiiiiiiii
Br BR brrrrrr BR
Io iô
Iiiiiiooooooooooooo
Io
Ééééééé
Iiiiiiii

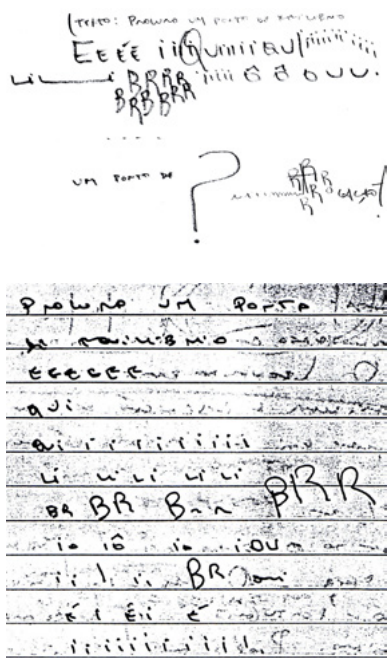


Figura 7. Américo Rodrigues ~ três versões de notação para o poema *E-qui-li-brrrrr-iô* (2003)

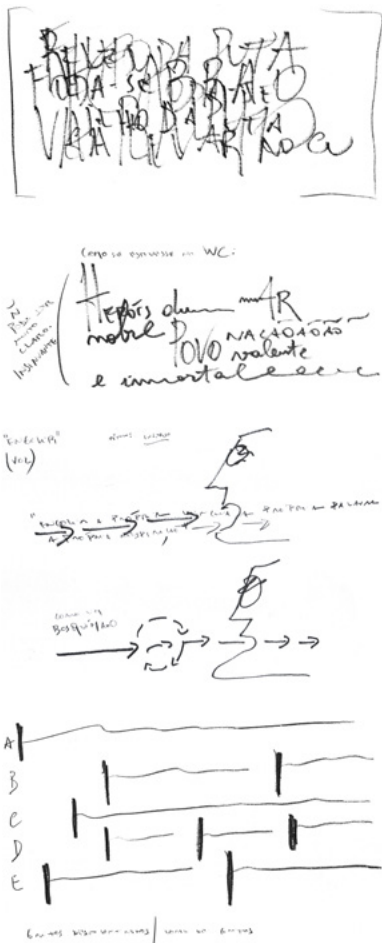


Figura 8. Américo Rodrigues ~ notação para o poema *Se Se, Levantai, Inverso e Sitiados*, incluído em *Escatologia* (2003)

poema, se comparada com as outras duas versões. Podemos verificar que há um acréscimo de dinamismo e gestualidade que permite pensar numa interpretação com maior vigor sonoro e onde a expressão vocal da loucura é eficaz.

A terceira pauta de *E-qui-li-brrrrr-iô* é um fragmento de uma página com traços horizontais, uma versão na qual se imaginam as linhas de uma pauta e sobre a qual se escreve *musicalmente*. Rodrigues revela também aqui as influências da poesia experimental portuguesa e um paralelo é possível estabelecer com a partitura da performance Musical Writing de Fernando Aguiar onde este autor coloca letras sobre uma pauta musical, constituída por cinco linhas. Embora sendo uma abordagem diferente, é fundamental verificar o paralelo entre os dois autores do fonetismo poético português e o modo como procedem à notação, aludindo ao formato convencional de escrita musical do ocidente.

A vertente escrituralista afectada pela loucura fica bem patente na notação utilizada para o poema sonoro *Se Se*, onde uma sobreposição de vozes evidencia um enorme ruído produzido por muitas bocas falando e gritando em simultâneo, como um hospital psiquiátrico. Os palavões, enquanto elementos clandestinos da linguagem corrente, surgem como que camuflados e apenas com muita atenção nos conseguimos aperceber da sua presença. É isso que se verifica em *Se Se*, uma sobreposição de camadas de escrita maiúscula e *autoritária* onde simultaneamente se revela e se esconde o praguejar, onde simultaneamente se revela e se esconde a loucura.

O poema *Levantai* é uma das peças mais curiosas, nas ilações da loucura, na notação de Rodrigues, juntando maiúsculas e minúsculas num registo gestual. Nele se pode verificar que as variações de intensidade estão registadas graças ao tamanho das letras mas a interpretação sonora daquilo que está escrito tem que ser sofrida e alienada.

Inverso corresponde à inversão da voz humana: em vez da fala se realizar na expiração, concretiza-se através da inspiração, deixando clara a loucura na voz. O desenho, desta vez figurativo e esquemático, permite visualizar, como num pictograma, uma figura humana na inspiração das palavras e numa espiral linguística bucal. A notação consolida-se através de uma descrição dos procedimentos do poeta que 'engole a própria língua' (pânico, destempero, loucura), que 'engole a própria inspiração' (fanatismo, furor, frenesim), que 'engole a própria palavra'. As setas apresentadas conferem as direcções e acomodam-se a um grafismo sintético e operativo.

Escolhemos ainda, da série *Escatologia*, o poema *Sitiados* que corresponde a uma abordagem que não utiliza a tipografia, recorrendo unicamente a linhas, fazendo desta obra uma representação da loucura puramente gráfica, sem o dispositivo da letra. A peça é constituída por dois tipos de traços: os verticais que indicam as entradas e os horizontais que indicam o tempo de duração de uma voz ao longo da peça. Nesta obra conseguimos verificar a sobreposição das vozes (aludindo novamente à loucura e ao hospital psiquiátrico) que se iniciam e terminam em lugares diferentes da página, processo só possível graças à gravação em várias pistas.

Conclusão

Em termos de conclusão podemos desde já olhar para este último género de notação que revela a heterogeneidade dos processos de notação na obra gráfica de Rodrigues e também diferentes formas de grafar a loucura expressa na voz humana. Temos como aspecto mais importante o facto do trabalho de notação de Rodrigues poder ser observado enquanto expressão da loucura, emanada pelo canal vocal, depois de se constituir primeiramente como objecto funcional para a leitura e interpretação da poesia sonora. Neste sentido, depois das notações cumprirem o seu objectivo instrumental, em palco, a loucura sonorizada, constituem-se enquanto objectos de pura visualidade, tendo em conta a manipulação da letra e a espacialização do texto sobre o suporte, onde critérios (também rigorosos) de ordem fonética criam no palco da cultura e da loucura, a figura teatral e poética de um arrebatador.

Notas

[1] RODRIGUES, Américo; *O Despertar do Funâmbulo*; Porto, Guarda; Audeo, Aquilo; 2000.

[2] ver a este propósito o catálogo deste simpósio com o tema *Desenho e Som Musical*.

[3] RODRIGUES, Américo; *Escatologia*; Guarda; Edição de Autor; 2003.

[4] RODRIGUES, Américo; *Aorta Tocante*; Guarda; Bosq-íman; 2003.

[5] Toop, David, *Sound Body: The Ghost of a Program*; in: *Leonardo Music Journal*, Vol. 15, pp. 28-35, 2005. p. 29.

[6] Toop, David | Cit. [5] | p. 208.

[7] PEER, René Van, BLONK, Jaap; *Sounding the Outer Limits*; in: *Leonardo Music Journal*, Vol. 15, pp. 62-68, 2005. p. 63.

[8] Up to the present day I see myself first and foremost as a composer (in the widest sense, that is, as someone who want to arrange sound in such a way that something comes into being that I find beautiful) and only after that as a vocalist. I think there is a significant distinction between the two. If, as composer, you want to write a piece, you start from an image of how the piece should sound and determine from that image the means, the tools you want to use – the instrumentation. For me, composition is an act of exploring in which I work with very diverse methods and processes. The idea – the gist of a piece – is of the greatest significance: That will determine the methods and the style used in constructing it. The outside appearance is subordinate to the core of the piece. [tradução livre] PEER, René Van, BLONK, Jaap | Cit. [7] | p. 63.

[9] KOUDELA, Ingrid Dormien; *Texto e Jogo*; São Paulo; Editora Perspectiva; 1999. p. 30.

[10] KOUDELA, Ingrid Dormien | Cit. [9] | pp. 29 e 30.

[11] MINARELLI, Enzo; *Nota Crítica*; in: RODRIGUES, Américo; *O Despertar do Funâmbulo*; Porto, Guarda; Audeo, Aquilo; 2000. p. 2.

[12] MINARELLI, Enzo | Cit. [11] | p. 2.

[13] MENEZES, Philadelpho; *A Poesia Sonora de Rodrigues*; in: RODRIGUES, Américo; *O Despertar do Funâmbulo*; Porto, Guarda; Audeo, Aquilo; 2000. p. 3.

[14] MENEZES, Philadelpho | Cit. [13] | p. 3.

[15] MENEZES, Philadelpho | Cit. [13] | p. 3.

[16] MENEZES, Philadelpho | Cit. [13] | p. 3.

[17] CASTRO, E. M. de Melo e; *Apresentação*; in: RODRIGUES, Américo; *Escatologia*; Guarda; Edição de Autor; 2003.

[18] CASTRO, E. M. de Melo e | Cit. [17] | p. 2.

[19] CASTRO, E. M. de Melo e | Cit. [17] | p. 2.

[20] CASTRO, E. M. de Melo e | Cit. [17] | p. 2.

[21] FERREIRA, José Alberto; *Recensão*; in: *Revista Praça Velha* N.º 14; Guarda; Câmara Municipal da Guarda; 2003. p. 283.

[22] PORTELA, Manuel; *O Som do Corpo com o Som do Corpo, Recensão de Escatologia de Rodrigues*; in: *Inimigo Rumor* N.º 15; Coimbra, Lisboa, Rio de Janeiro, São Paulo; Livros Cotovia, Angelus Novus, Viveiros de Castro Editora, Cosac & Naify Edições; 2004. p. 248.

[23] PORTELA, Manuel | Cit. [22] | p. 249.

[24] PORTELA, Manuel | Cit. [22] | p. 249.

[25] PORTELA, Manuel | Cit. [22] | p. 250.

[26] PORTELA, Manuel | Cit. [22] | p. 250.

[27] PORTELA, Manuel | Cit. [22] | p. 250.

[28] *Veus en Paper*; exposição realizada no evento PROPOSTA 2001, festival internacional de poesies+polipoesies. Barcelona.

[29] *Cadernos de Poesia – Aquilo, Em Vias de Extinção*; N.9, Primeira Série, 1985. Coordenação de Rodrigues.

[30] ALMEIDA, António José Dias; *Aquilo, Uma aventura com 20 anos de História*; in: *Praça Velha*, N.º 12, Novembro, 2002. p. 181.

[31] Citação de Jorge Listopad referida por: ALMEIDA, António José Dias | Cit. [30] | p. 182.

[32] RODRIGUES, Américo | Cit. [3]

Loucura, presença de obra: A experiência dos intérpretes musicais de Robert Schumann

Richard de Oliveira

Graduado em Psicologia e Mestre em Psicologia Social da Arte pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Doutorando no Programa de Psicologia Social da Universidade de São Paulo. Membro do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte da Universidade de São Paulo (LAPA-USP).

richard.oliveira@usp.br

João Augusto Frayze-Pereira

Professor Livre Docente do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Membro efetivo e analista didata da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP) e da International Psychoanalytical Association (IPA). Membro da Association Internationale des Critiques d'Art (AICA)

joaofrayze@yahoo.com.br

Resumo

Com base em considerações críticas acerca da relação entre arte e loucura, de forma geral, e entre música e loucura em Robert Schumann, em particular, realizamos uma pesquisa junto a pianistas intérpretes cujos principais resultados são resumidos neste artigo. A partir de entrevistas, nas quais analisamos a maneira como os intérpretes *pensam e tocam* Schumann, encontramos variações polifônica da problemática música-loucura, que exploramos segundo uma perspectiva ao mesmo tempo crítica e poética. Nosso objetivo foi liberar a loucura da captura do discurso psicopatológico, ao relacioná-la à experiência daqueles que necessitam expressar a loucura em notas musicais.

Palavras chave

Música; Loucura; Schumann; Recepção Estética.

Abstract

Based on critical considerations about the relationship between art and madness, more precisely between music and madness in Robert Schumann, we conducted a research among pianist performers. This research main results are summarized in this article. We interviewed the interpreters and analyzed the way they think and play Schumann, and we found polyphonic variations of the problematic music-madness, which are explored from a perspective that is both critical and poetic. Our goal was to release the madness of psychopathological discourse capture, by relating it to the experience of those who need to express madness in musical notes.

Keywords

Madness; Schumann; Aesthetic Reception.

Música e Loucura em Schumann

Sabe-se que o compositor Robert Schumann (1810-1856), um dos expoentes do romantismo alemão, teve uma vida breve e conturbada, no decorrer da qual produziu uma extraordinária obra musical. Nascido e criado em um ambiente tipicamente burguês, filho de um livreiro e de uma cantora amadora, desde de criança, Schumann demonstrou interesse pela literatura e pela música. Sua juventude foi marcada pelo conflito entre uma carreira segura na área do Direito e a inclinação pessoal para a formação como pianista, assim como também foi marcada por relações pessoais intensas e conflituosas. Após recorrentes lesões em sua mão direita - talvez ocasionada pelo uso de um aparelho de alongamento dos dedos - Schumann passa a se dedicar à composição e crítica musical, esta última recebendo reconhecimento muito mais rápido que a primeira, devido ao seu tom inovador e crítico com relação ao adocicado estilo *beidermeier* (Ostwald, 2010).

A vida profissional do compositor, construída ao lado da sua amada esposa, a pianista *virtuose* Clara, foi bastante prejudicada por problemas de saúde física e psíquica. Descrito por contemporâneos como uma pessoa tímida e introvertida, o compositor conviveu, desde sua juventude, com intensas questões existenciais, com crises agudas de ansiedade e angústia, entrecortadas por longos períodos de profunda tristeza e introspecção. No começo de 1854, Schumann passou a relatar a escuta de vozes angelicais ou opressivas, assim como a manifestar estados de euforia e pânico terríveis. Após uma tentativa de suicídio, lançando-se nas águas do rio Reno, o compositor é internado num sanatório em Edenich, no qual permaneceu por um período solitário de dois anos, até a sua morte, no dia 29 de julho de 1856, provavelmente por inanição voluntária. E alguns dias depois, foi realizada uma autópsia que resultou no seguinte relatório:

Considero mais apropriado partir das descobertas da autópsia do corpo, que nos dão base objetiva e segura. Os principais resultados, como naturalmente era de se esperar, vieram das investigações do cérebro. Não é de todo desinteressante se adiantar a observação de que os sulcos transversais do corpo do quarto ventrículo cerebral (raízes dos nervos auditivos) se encontram bem formados e em grande número. Quanto às anormalidades, apresento-as em seguida, em ordem crescente de relevância, segundo sua importância genética: 1) derrame nos vasos sanguíneos, principalmente no cérebro 2) Hiperosteose na base do crânio, com desenvolvimento especialmente irregular das enervação normais, ocasionando a formação de massas ósseas anormais, que pressionavam com seu final pontudo a meninge externa. (Richarz, apud. Holliger, 2013, p. 49).

Esse discurso médico, apoiado na racionalidade anátomo-clínica, visa fornecer um saber *objetivo* e *seguro* que transforma a existência turbulenta de Robert Schumann em reflexo da constituição do corpo objetivado do artista. Assim como a música seria resultado da *boa formação dos nervos auditivos*, a loucura, transfigurada em doença mental, teria por origem e causa os *derames sanguíneos* e a *hiperosteose na base do crânio*. Ou seja, o gênio musical e a loucura são objetivados como coisas naturais, dispostos, de forma transparente, diante da racionalidade científica.

Outra percepção da loucura de Schumann é expressa na carta de Bettina von Arnim à esposa de Schumann, Clara, após visita ao compositor no asilo psiquiátrico, em 1855:

Nota-se claramente que seu espantoso mal foi apenas uma crise nervosa, que poderia ter acabado bem mais rapidamente se o tivessem compreendido melhor, ou mesmo se tivessem pressentido o que tocava seu íntimo, só que isso não ocorreu ao senhor Richarz, um hipocondríaco... ele não apenas foi incapaz de compreender a nobreza de alma do senhor Schumann, como ainda a tomou como sintoma de sua doença. (Von Arnim, apud. Holliger, 2013, p.48).

Essa percepção representa a loucura como incompreendida manifestação de uma alma extraordinária que sofre duplamente, isto é, sofre da sua própria sensibilidade exacerbada e conflitiva, assim como da incompreensão daqueles que não possuem a mesma alma nobre, arautos de uma sociedade mesquinha, destituída de valores poéticos e transcendentais.

O entrelaçamento entre essas duas abordagens da loucura e sua relação com a arte marcam profundamente a recepção da obra de Schumann (Braunschwig, 2013), criando um campo perceptivo no qual música e loucura emergem como expressão da biografia e da psicopatologia do compositor. Nesse sentido, a relação vida-obra do compositor é recorrentemente compreendida à luz de vários quadros psiquiátricos, todos relacionados à intensa oscilação dos humores, tal como a *loucura circular*, o *transtorno maníaco-depressivo*, e, mais recentemente, o *transtorno bipolar* (Oliveira, 2016). Engastadas a essa interpretação, também são recorrentes as leituras das oscilações do compositor como resultado do confronto entre uma alma excepcional e insondável e a mesquinha vil do mundo dos homens.

Nessa composição heteróclita de percepções e discursos, que remetem à naturalidade transparente da doença mental ou aos mistérios de uma alma romântica, coloca-se a loucura à distância, retirando sua voz própria, transformando-a em evento individual e incomunicável. Quanto à música de Schumann, esta é, em larga medida, reduzida a mero reflexo espectral da biografia e da psicopatologia do compositor oferece uma interpretação controlada e anestésica da experiência musical, que não aborda a singularidade da linguagem artística e da poética do compositor.

Em claro confronto com esse modo de perceber e interpretar a obra schumanniana, existem esforços contemporâneos que preterem o tema da loucura e abordam a obra de Schumann a partir de aspectos eminentemente técnicos e poéticos, revelando ao mesmo tempo a pertença de Schumann ao pensamento estético e musical de seu tempo, suas influências e a sua genialidade singular (Rosen, 1998; Perrey, 2002; Kok & Tunbridge, 2010). Apesar do papel luminar de tais iniciativas, pensamos que a ausência da temática da loucura deixa em aberto algumas questões. Parece-nos essencial que a relação vida-obra seja explorada no caso de Schumann, dado que sua vida e sua obra se inscrevem no período romântico. Ainda, se a relação vida-obra do compositor se inscreve, perceptível e culturalmente, dentro do campo da loucura, pensamos que esta poderia ter algo vital a dizer sobre a sua música, caso fosse possível acessar o modo como elas se comunicam.

Diante desse silencioso beco sem saída, é necessário retornarmos o caminho e seguir outra trilha, talvez mais arriscada, para explorar as possíveis relações entre música e loucura. Para tanto, teremos que abandonar a perspectiva que aborda a loucura como *fato individual*, e a obra de arte como fenômeno que possui *um sentido fixo*.

Com base em Foucault (2010), entendemos a loucura como uma problemática ocidental, engendrada em um processo histórico, sociocultural e político específico, que envolve e interroga nossa cultura a partir do seu *limite*. Evento cósmico na Renascença, marca de desvio social nos séculos XVII e XVIII e objeto científico a partir do século XIX, a loucura é um espaço de disputa que se espria pelas areias do tempo e pelo corpo social, sofrendo e engendrando modulações heterogêneas.

Nesse sentido, a loucura não é um fato natural, mas um *espaço* constituído em tramas de poder/saber - percepções, representações e discursos ambíguos - que colocam a loucura "a uma certa distância", instalada em uma paradoxal *exterioridade interior*, no coração e limite das decisões fundamentais da nossa cultura. Ao mesmo tempo em que captura e objetiva a loucura, estas tramas propõem que nós, ocidentais velhos de cinco séculos, escutemos tais vozes delirantes e procuremos nelas a verdade fundamental acerca do indivíduo racional (Foucault, 2014), pois tal figura fragmentária, que carece de coesão interna, só se estabiliza a partir da relação ambígua com seu oposto (Foucault, 2010, p.522).

Foucault (2010) nomeia sua História da Loucura como *arqueologia de um silenciamento*, pois seu trabalho aborda os jogos de poder e a correlata produção de sensibilidades e de dispositivos sociais que visam capturar a loucura dentro do processo hegemônico de constituição da racionalidade ocidental. Nesse trajeto, aparentemente, existe pouco espaço para a voz liberta daqueles percebidos como *loucos* ou *doentes mentais*. No entanto, pensamos que tais vozes não estão ausentes na obra, mas escutadas e expressas nos limites para os quais a loucura é deslocada, entre eles o limite que se presentifica nas experiências artísticas.

Se a voz disruptiva da loucura circula livremente na Renascença - não deixando de comparecer nas pinturas de Bosch, no jogo teatral de *Hamlet* e nos delírios literários de *Dom Quixote*-, tal voz, silenciada no cotidiano e na linguagem representacional, passa a habitar certos fenômenos estéticos, como as pinturas de Goya, a literatura de Sade, o lirismo romântico e o teatro de Artaud. As discussões de Foucault sobre tais obras revelam uma complexidade originária entre arte e loucura, ambas modulações do vazio *indeterminado* produzido pela falência da ordem simbólica medieval e nutrido pela liberação do imaginário e da linguagem metafórica (Foucault, 2010; 2014). É nesse sentido que o autor vai entrelaçar as figuras do louco e do poeta no ocidente, desde que ambos se localizam “na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, ambos estão nessa situação de “limite” - postura marginal e silhueta profundamente arcaica - onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação.” (Foucault, 2016, p.68).

Tecer tal correspondência de origem e função entre arte e loucura, como variações de um mesmo ímpeto contestatório e corrosivo, implica pinçar com precisão uma das muitas dimensões da problemática da arte. Trata-se de recusar o estatuto da obra de arte como ser inerte e acabado, como testemunha muda das proezas da nossa civilização, e abordar as obras de arte como quase -sujeitos, como seres mutantes que se atualizam a partir dos efeitos que causam naqueles que com eles entram em contato, recebendo e também produzindo sentidos renovados, ampliando de forma crítica e criativa o campo da sensibilidade e do pensamento, em meio ao fluxo intersubjetivo e temporal, portanto, concretamente situado (Frayze-Pereira, 2010).

Nesse sentido, retornando à loucura de Robert Schumann, pensamos que é promissor saltar as empoeiradas interpretações sobre a vida e obra do compositor e, seguindo o princípio fenomenológico de *retornar as coisas mesmas* (Merleau-Ponty, 1945), interrogar seus intérpretes musicais. Os intérpretes musicais são trabalhadores e artistas cujo ofício é ouvir e executar a música de Schumann, e não compreender e representar sua loucura. Assim, a partir de uma pesquisa juntos aos intérpretes, podemos interrogar a forma com que a loucura do compositor fala com sua própria voz na trama intersubjetiva que sustenta a vida da obra.

Elegemos particularmente pianistas, profissão compartilhada pelo entrevistador, buscando assim ampliar o campo comum de experiência estética e profissional entre entrevistador e o entrevistado. Tais intérpretes, seis pianistas profissionais, vieram a participar da pesquisa a partir de diferentes critérios: reconhecimento público, indicação de músicos e pesquisadores, conhecimento pessoal do entrevistador.

Foi proposto aos intérpretes a realização de entrevistas, nas quais conversaríamos livremente acerca do tema Robert Schumann. Em meio à conversa, escutaríamos a peça *Carnaval Op.9* - reconhecida como um microcosmo

da obra schumanniana. Depois, quando pertinente, foi apresentado para o entrevistado um pequeno resumo biográfico, elaborado a partir da robusta biografia do compositor escrita por Peter Ostwald (2010).

Escutamos e falamos sobre Schumann em praças banhadas pelo sol da tarde e em salas aconchegantes, usamos notebooks, aparelhos de som, partituras diversas, e muitas vezes, com gentileza e generosidade, os pianistas tocaram trechos que consideravam belos e pertinentes para a conversa. Buscamos escutar juntos o entrelaçamento entre música e loucura no ofício do intérprete, entrelaçamentos que apresentamos a seguir.

A experiência dos intérpretes: psicopatologia, biografia e poesia

Nas conversas musicais com os intérpretes, pudemos experimentar a relação loucura-música em registros diferentes, porém entrelaçados de forma complexa, gerando um campo de percepção polissêmico, ambíguo, fortemente marcado pela indeterminação. Apresentaremos as principais perspectivas que emergiram, tentando mostrar alguns dos deslizamentos entre elas.

Em todas as entrevistas, criando um nó simbólico que amarra as perspectivas e possibilita deslizamentos e misturas, temos dois pontos. O primeiro ponto é uma ampla concordância entre os intérpretes acerca da originalidade e singularidade da obra do compositor, atributos que se apoiam nas seguintes características: a existência de diferentes estilos entres as peças, e mesmo no interior da mesma peça, relacionados a mudanças estruturais, rítmicas, harmônicas, mudanças que, muitas vezes, se sucedem de modo incessante, abrupto e surpreendente, o que estabelece como âmago da poética do compositor uma forma fragmentária, caprichosa e algo caótica; além disso, a música de Schumann estabelece um diálogo e incorporação de diversos elementos extramusicais, como a literatura e o imaginário popular da época. O segundo ponto é que a percepção dos intérpretes é marcada, de forma heterogênea, pela relação entre a pessoalidade, em particular a interioridade do compositor, com sua obra musical.

Nas conversas, em especial no início, encontramos a *perspectiva psicopatológica*. Segundo essa perspectiva, a poética da produção de Schumann, em especial as incessantes oscilações de humor e a forma fragmentária, é percebida e interpretada como expressão privilegiada de uma personalidade transtornada, cindida, múltipla, extravagante e com dificuldades de adaptação à realidade, personalidade cuja causa e inteligibilidade remetem ao transtorno bipolar, a esquizofrenia, ou a uma doença mental não identificada, porém presente. Ou seja, nessa perspectiva, *a doença explica a vida, e esta explica a obra*.

Schumann era uma pessoa com problemas [...] ele era bipolar, tinha esses dois modos de ser, um mais melancólico, outro mais eufórico, ficava oscilando, e com muita intensidade. [...] Parece que ele sofreu muito com isso.

É uma coisa perturbadora, você não tem estabilidade [...] Mas também usou para criar. E é muito interessante como isso aparece na música, da um movimento para ela interessante, a gente viaja junto, você consegue ouvir essa transição, de um sentimento para o outro. (Rebeca)¹

O papel formativo e expressivo da personalidade do compositor em sua obra também surge na *perspectiva biográfica*. Nessa perspectiva, Schumann surge como um músico artista romântico, dotado de notável poder criativo, aguda sensibilidade, erudição cultural e artística, e um impulso autoexpressivo, aspectos que compõem uma personalidade excepcional que necessita se colocar em suas obras, e, ao mesmo tempo, entra em duro choque com as normas sociais de seu tempo. Tempo social marcado pelo filisteísmo, pela mediocridade das realizações artísticas e a adaptação ao gosto banal do público e da tradição. Tal choque explicaria tanto as desventuras de sua vida quanto o caráter autobiográfico de sua obra, um receptáculo estético para as experiências de vida do compositor: seus amores, aspirações e dores. A loucura, nesse sentido, é compreendida como uma experiência de desencontro doloroso entre uma personalidade extraordinária e o mundo que a cerca. Em tal perspectiva, é a vida, na forma do registro biográfico, que explica a obra.

Schumann tem essa coisa psicológica, questões biográficas, além de questões propriamente musicais. E ele coloca tudo na sua música ... ele escreve peças e tenta ser o mais excêntrico possível, combinando tudo que ele puder: a questão intelectual, a genialidade dele, a bagagem cultural, a excentricidade, o jeito, a sensibilidade dele, ele tem que combinar tudo. (Fernando)

O problema é que ele estava muito a frente do seu tempo. [...] O tempo que é sempre muito conservador, o público que é sempre muito conservador[...]a obra dele era de difícil apreensão [...] toda essa mudança de humor é difícil de acompanhar. (Julia)

[...] na época do suicídio, ele tinha justamente perdido o emprego, e estava numa péssima situação profissional muito ruim, profissional Acho que tudo isso foi acumulando. E aí ele chegou num ponto de muito sofrimento [...] e assim, enlouqueceu. [...] (Estela)

Finalmente, atravessa a percepção dos intérpretes uma *perspectiva poética*. Esta é presença constante na relação dos intérpretes com os desafios da interpretação/ execução musical. A necessidade de tocar Schumann recorrentemente lança os intérpretes para uma dimensão específica da experiência musical, dimensão afetiva, imprevisível, enigmática, na qual está suspenso o controle racional sobre a experiência. Trata-se de um mundo sonoro fragmentado, inconstante, mutante, que antes de representar ou significar elementos

externos à música, os devora, estilhaça e mistura de forma surpreendente, revelando a presença de uma musicalidade na existência, escondida sob a superfície do cotidiano despoetizado. Ser tomado corporeamente por esses fluxos intensos e misteriosos, e tomar para si esses movimentos para dar-lhes vida musical, é uma experiência com um limite arriscado que emerge *na própria subjetividade do intérprete*, ponto em que ele se corresponde com a poética schumanniana:

Eu tenho um pouco de problema com o Schumann em geral, porque me perturba. Eu acho que a música dele tem tantas camadas... musicalmente falando, e emocionalmente falando também. [...] Eu sinto que Schumann me coloca muito perto de perder o controle, tecnicamente falando, porque é uma música difícil de tocar, mas também emocionalmente [...] a obra dele é muito bem acabada no sentido de estruturação musical. Só que ele vai num ponto de distúrbio, não sei se distúrbio é a palavra, mas como se eu estivesse entrando em uma outra dimensão, eu tenho um pouco de medo ainda.[...] é uma instabilidade que é um pouco demais para mim. (Verônica)

Nesse processo de acessar a obra, os intérpretes tomam contato com a personalidade de Schumann, mas não na forma psicopatológica e biográfica, mas como a presença de uma *sensibilidade particular*, essencialmente aberta ao mundo, aos movimentos tumultuosos, à multiplicidade e ambiguidade que marcam a existência humana. Tal sensibilidade desabrocha num gesto que recolhe as experiências do mundo, deixa com que elas habitem a sua interioridade, e, a partir desse encontro, cria uma linguagem musical que corrói as aparentes identidades e diferenças - música e literatura, júbilo e tristeza, vida e obra - e revela uma dimensão processual e criativa da existência.

Schumann [...] toma criativamente as formas... não só as formas, mas tudo que está ao redor, sua vida..., ele toma a forma para criar uma experiência musical, uma experiência com o ritmo, com a harmonia, com os sentimentos contraditórios, com as referências literárias. [...] Eu imagino Schumann como um cara que acordava de manhã, ia tomar um café, e no caminho ia vendo as pessoas, as coisas, e vinham melodias sem parar em sua cabeça; e olhava para dentro e tentava entender como aquilo virava música dentro dele, a, a composição era uma experimentação dessa vida musical [...] é como se ele olhasse para o mundo, para as paixões, para os gestos das pessoas, e em tudo ele escutasse a música, que está escondida no dia a dia. (Helena)

Tal sensibilidade está presente na obra na forma não de uma representação, mas de um gesto, gesto de uma subjetividade atuante que produz as formas sonoras, mas não se esgota nelas. Tal subjetividade se *presentifica* e

estiliza nas obras, deixando marcas sugestivas acerca de sua presença fugidia. Tal subjetividade atuante emerge no mesmo movimento em que, recorrentemente, joga ironicamente com as formas musicais estabelecidas, com as formas e expectativas, simulando o processo de improvisação e experimentação como variações do *inacabamento*, para usar a expressão de um dos intérpretes. Os intérpretes conhecem Schumann na medida em que fazem contato e retomam esse gesto compositivo.

Em nosso encontro, Estela gentilmente tocou a peça *O Poeta Fala*, último fragmento de *Cenas Infantis* Op.15. Tocou mais de uma vez, indicando que esse epílogo musical é a representação do poeta, pois é uma forma musical livre, descompromissada. Esse epílogo sugere que o poeta é aquele que “contou” todas aquelas histórias para as crianças, ou aquele que lembrou nostalgicamente das suas memórias de infância. A pianista enfatiza que essa ambiguidade é intrínseca à composição, assim como aponta para a hesitação da própria peça em encerrar sua declamação ou continuar sua melodia, sua “fala”. E se o poeta resolve encerrar a sua música, em determinado instante, ele promete, em outro momento, retomar a sua improvisação musical que é expressão da sua alma:

Ela [a peça] é essa imagem do poeta. Ele nunca diz tudo, um tanto ele fala, e um tanto guarda para si, mas o que surge é maravilhoso. Tem muita melancolia, o poeta é nostálgico [...] Aí ele resolve que “por hoje chega”. Só por hoje, é um ciclo, amanhã ele continua[...] tudo isso, porque eu acho que é um projeto bem pensado de representar o artista romântico, o “Dichter”, que constantemente está criando coisas novas, misturando as artes com as coisas da vida.[...] Por isso é mais fácil achar uma coisa assim, biográfica do Schumann [...] É projeto, não é loucura. (Estela)

Nesse movimento, dentro da perspectiva poética, a loucura é compreendida como uma experiência propriamente estética, experiência em que a face prosaica do mundo é estilhaçada, e a arte que subjaz à realidade invade a interioridade humana, assediando-a com visões excessivas e fascinantes, experiência que solicita a criação artística para se realizar plenamente, ser exteriorizada, expressa e comunicada. A loucura é também entendida com uma experiência limite, extremamente dolorosa, em que a individualidade é sobrecarregada até o ponto da sua destruição, pelos influxos da poesia do mundo e pela correspondente demanda expressiva. Portanto, revelaria que a loucura não é um evento exterior à linguagem artística, que a determinaria e a expressaria. Ela é um elemento intrínseco à experiência artística, enquanto abertura da interioridade à dimensão estética da realidade humana. É considerando a articulação essencial entre a subjetividade de Schumann e a linguagem artística que podemos entender a singularidade de sua loucura. Em suma, na perspectiva poética, é a obra que explica vida e, portanto, a

loucura de Schumann, por relações não de causa e efeito, mas de motivação e expressão.

[...] se você me fala que ele não aguentou o peso da vida e tentou se matar, eu entendo. Sobre sua fragilidade, eu penso que o Carnaval é uma peça que mostra um homem desequilibrado... não no sentido de doença, mas no sentido do imprevisível.. um romântico. [...] Eu pensaria em cansaço, não sei, exaustão da vida, dá para ficar louco de cansaço, de exaustão? [...] Eu acho que Schumann escutava sons sim. De onde viria esses temas estranhos e maravilhosos que aparecem aos montes nas obras dele? Bach também ouvia Deus em música, eu acredito nisso de verdade. E isso pode atormentar muito, exigir um trabalho incrível, para responder a esse assédio do som, essa exigência de trabalho (Helena)

Loucura, presença de obra: reflexões engendradas pela pesquisa

As três perspectivas que apresentamos tecem uma trama intrincada, formando o campo da recepção estética que possui uma relação de mútua correspondência, expressividade e criatividade com a experiência dos intérpretes. Tentaremos a seguir desdobrar seus entrelaçamentos, contextualizando a obra de Schumann no período Romântico, e caminhar para um entendimento da relação vida e obra que ofereça novas perspectivas.

Acerca da perspectiva psicopatológica, vale notar que é no período romântico que se consolidam as relações ambíguas entre arte e loucura (Frayze-Pereira, 1995). Passando pela verdade cósmica na Renascença e pelo estatuto de marca geral do desvio social no Período Clássico, é no decorrer do século de XIX que a loucura será objetivada na figura do *doente mental*, objetivação que é núcleo soterrado das relações de saber/poder que permitiram a emergência do homem ocidental como *homo psychologicus* (Foucault, 2010, p.522). Mas essa interioridade psicológica também tece relações de mútua dependência com os processos de autonomização do campo artístico, este associado ao sentimento de evasão da cultura hegemônica burguesa, de forma que a loucura abrirá um importante horizonte de liberdade e criatividade a ser expresso pelo lirismo interior, no Romantismo (Oliveira, 2016). E será instaurada, então, uma relação ambígua entre arte e doença mental, que fará com que as vozes da loucura habitem, de forma sensível, a dimensão crítica de trabalhos que, paradoxalmente, serão prestigiados como testemunha do sucesso civilizatório de nossa cultura. Esse é o caso da música de Robert Schumann.

Aprofundando o tema da interioridade no romantismo, a *perspectiva biográfica* constrói uma percepção que se atrela a uma crítica social contextualizada, tecendo uma compreensão mais relacional da problemática da loucura do compositor. A obra surge como expressão de uma subjetividade profunda, sensível e exuberante, cuja dinâmica se choca com seu tempo social. O caráter

desviante e o colapso do sujeito, nesse confronto, corresponde ao valor de sua obra, uma espécie de vingança poética. Apesar das diferenças significativas que opõem essas duas perspectivas, vale ressaltar que ambas se baseiam em uma mesma sensibilidade que individualiza a loucura e percebe a obra como reflexo da interioridade psicológica do compositor, esta construída a partir de elementos biográficos e documentos confessionais (Ostwald, 2010).

Importante notar que a perspectiva poética incorpora aspectos essenciais das outras duas perspectivas, pois, ao focalizar a personalidade do compositor, destacam-se a oscilação, a fragmentação e o excesso, assim como aspectos biográficos e histórico-culturais, que contribuíram para a construção de uma *sensibilidade singular*, compositiva, presente na obra. No entanto, não é possível realizar o caminho inverso, pois as perspectivas psicopatológica e biográfica não dão conta da experiência propriamente estética dos intérpretes, que buscam executar os abismos tumultuosos da obra schumanniana. Para fazer esse entrelaçamento, pensamos que é necessário ir além da leitura psicológica, e explorar com mais detalhes a relação entre o poeta romântico e a arte, em especial o papel da música na relação entre loucura, vida e arte.

Com efeito, a interpretação do poeta romântico como um ser desviante, em confronto com seu mundo social, apenas aponta para um evento de superfície. Para entender a constituição desse modo de ser artista, é importante notar a sensibilidade específica que orienta sua composição. O romântico é um sujeito que se aloja em um momento cultural marcado pelo progressivo desencantamento do mundo, pela corrosão das formações e vínculos comunitários, pela progressiva racionalização mercantil da existência e das relações sociais. Tal mundo social é sentido pelo poeta romântico como desespiritualizado, sem substância, fantasmagórico, e é com este mundo que o poeta entra em choque e se evade de diversas formas. Esse sentimento de evasão brota do fato do romântico aspirar nostálgicamente a uma experiência de totalidade, transcendência e infinitude que pode ser colhida nas ruínas do passado ou nos prenúncios do futuro, mas está ausente no presente. Essa dispersão temporal do espírito romântico caracteriza uma sensibilidade conflituosa, aristocrática no campo dos valores e revolucionária no campo da estética (Oliveira, 2016).

É em sua interioridade, no ápice da solidão, vivendo a ruína progressiva dos ancoradouros sociais seguros para a formação da subjetividade (Oliveira, 2016), que o poeta encontra os espectros da evasão e transcendência, e as experimenta com um misto de euforia e melancolia. Euforia, pois essa fuga transcendente emerge de forma intensa e arrebatadora, e se enlaça no mundo exterior, revelando os secretos aspectos poéticos da existência. Melancolia, uma vez que tal transcendência é vislumbrada sempre de maneira fugidia, evai-se de sua mão inelutavelmente mortal e limitada.

Tal experiência de presença-ausência cinde e dinamiza o desejo romântico, que oscila entre o excesso da despersonalização e o vazio da pura solidão.

A amálgama perfeita do vazio e do excesso, momento em que esses estados anímicos se tornam indiscerníveis, expressa-se na nostalgia do amor romântico. Este funde, na experiência interior, a dolorosa solidão na ausência do objeto amado e a fascinante presença fantasmagórica, propriamente alucinatória, desse objeto, na intimidade mais profunda do sujeito. Presença-ausência que está no núcleo de uma subjetividade conflitiva, dividida e desdobrada sobre si mesma (Oliveira, 2016).

Assim, habitando esse lugar essencialmente ambíguo, entre o infinito e o vazio, entre êxtase mítico e a falta insuperável, podemos dizer que o gênio romântico sofre de uma *psicopatologia fundamental* dotada de uma organização maníaco-depressiva. O poeta sofre de um excesso e de uma falta, ambos criativos e destrutivos, que só podem encontrar cura na experiência da arte, sob o signo do adjetivo “poético”, através da qual a solitária experiência do vazio e da abundância interior ascende à estetização da existência. Na periferia da prestigiada forma racional, abstrata, conceitual e não contraditória do ocidente moderno, para o romântico a poesia mescla, de forma ambígua, o espiritual e o material, o representativo e o não representativo, a realidade e a imaginação, a intuição e o projeto, o sujeito e o objeto, o homem e o mundo, oferecendo uma linguagem que rompe com as dicotomias que atormentam o homem moderno. E de todas as formas poéticas, a música adquire, para a sensibilidade romântica, um lugar privilegiado entre as artes, por encarnar a poesia em sua mais pura forma, como inefável experiência de transcendência e infinitude.

Em termos da fenomenologia da música, em particular da música instrumental, podemos dizer que, a partir de um trabalho lógico e extremamente organizado, a música oferece uma experiência vertiginosa, que mergulha diretamente o ouvinte em um espaço de intensa e virtualmente infinita criação de sentidos, já que a música não oferece nenhum significado inequívoco e objetivo, criando-se de maneira autopoietica, (Jankélévitch, 2015). Sua inefabilidade se assenta justamente em dizer, mas não dizer *algo*, pois é sempre frágil a relação da música instrumental com qualquer registro representacional (Caznok, 2016). Tais aspectos fazem com que a música seja percebida, pelo romântico, como uma *qualidade secreta da linguagem*: afirmação radical do processo de criar sentido, com toda sua intensidade afetiva e reflexiva, mas livre da tirania da significação. Por isso a música foi elevada à condição de linguagem perfeita para expressar tanto a incomunicabilidade da experiência interior, quanto os misteriosos ritmos e processos cósmicos que se desdobram no tecido do tempo, para além da superfície prosaica e despoetizada da realidade, composta por identidades e dicotomias estanques (Oliveira, 2016). Nesse sentido, o trabalho de qualquer obra de arte seria, em alguma medida, musicar a realidade humana.

Se somarmos a isso o fato de a arte romântica ver os modelos pré-estabelecidos de compor como parte do “mundo prosaico” que, para ser poetizado,

deve ser refletido e desdobrado de maneira irônica (Perrey, 2002), temos os aspectos vitais para compreender a perspectiva poética que informa a percepção dos intérpretes e torna a execução de Schumann uma aventura arriscada. Esse gesto de reconstituição musical da realidade nos envia para uma região inefável, processual e imprevisível, de onde surgem as misturas ambíguas e a corrosão carnavalesca das identidades- um reino do puro *intermezzo*, como bem notou Roland Barthes:

O intermezzo, consubstancial a toda obra schumanianna, mesmo nos episódios que não carregam seu nome, tem a função não de distrair mas de deslocar: como o vigilante chef de molho, ele [o intermezzo] impede o discurso de fixar-se, de espessar-se, de desdobrar-se, de retornar obedientemente à cultura do desenvolvimento; [...] No limite, existe apenas intermezzi: o que interrompe é, por seu turno, interrompido [...] com suas interrupções, seus movimentos imprevisíveis, o corpo começa a criticar (colocar em crise) o discurso que, sob a aparência de arte, outros tentaram colocar sobre o corpo, sem o corpo. (Barthes, 1991, p.300)

Robert Schumann emerge da perspectiva poética como uma sensibilidade específica que se encarna em sua obra, sensibilidade que escuta a música secreta da existência, e tem por exigência imperiosa do seu ser dar forma musical a essa febre. Em carta de 1838, o compositor escreve Para Clara:

Eu sou afetado por tudo que se passa no mundo, e penso isso tudo do meu próprio jeito, política, literatura, e as pessoas; em seguida, eu desejo expressar meus sentimentos e encontrar uma saída para eles na música. É por isso que minhas composições são por vezes difíceis de entender, porque elas estão conectadas com interesses distantes; e elas são às vezes surpreendentes, pois tudo que acontece me impressiona e me impele a expressar em música ... Eu só posso falar da música em frases quebradas, embora pense muito sobre isso. (Schumann, 1983, p.260)

Nessa perspectiva, a loucura de Schumann é absolutamente estética, pois o assédio dessa experiência envia o compositor para uma região abissal, nos limites da despersonalização, da fragmentação subjetiva, do êxtase poético. *Ou seja, a obra explica sua loucura e sua vida.* Ou ainda, seguindo Merleau-Ponty (1980), tal obra solicitou essa vida, já que a vida a ser vivida e a obra por fazer se entrelaçam por relações expressivas. Os conflitos do compositor, sua oscilação afetiva, seu fracasso social e o derradeiro declínio da sua vida psicológica em direção à mudez e à morte surgem, sob à luz de sua obra, como um contraponto trágico da obra que ele realizou, a criação de um mundo musical para o qual sua existência se evadiu e nela se alojou, universalizando sua experiência, uma vez que ela está disponível para àqueles

que, por risco próprio, se entregam aos abismos da música-loucura, espaço no qual o sujeito psicológico se destrói na mesma medida em que nasce o sujeito poético (Barthes, 1979, p.12).

Tal experiência de ambiguidade trágica se comunica com a problemática da loucura, não apenas na medida em que Schumann era um louco genial, mas, principalmente, porque ela revela uma cumplicidade originária entre a música e a loucura, linguagens que escavam o espaço da irrepresentabilidade e da indeterminação, colocando em xeque as formas de fixação do sentido e objetivação controlada da subjetividade e do imaginário que marcam a experiência do homem ocidental.

Em suas reflexões, Foucault aponta a impossibilidade da loucura realizar a obra, já que a loucura seria justamente esse limite no qual a consistência da obra ocidental - filosófica, literária ou pictórica - encontraria seu ponto trágico de irrepresentabilidade, e o seu decorrente esfacelamento e liberação (Foucault, 2010, p.523-530; 2014). No entanto, em relação à música, podemos dizer que a loucura pode-se realizar como obra, como percebemos acontecer em Schumann, percepção mediada pela experiência dos intérpretes. Através da música, a loucura pode encontrar uma linguagem que sustenta sua indeterminação. Em sua descrição sobre a singularidade da linguagem livre da loucura, Foucault descreve, inusitadamente, aspectos essenciais da linguagem e da escuta musical:

A loucura apareceu não como a astúcia de uma significação escondida, mas como uma prodigiosa reserva de sentido. É preciso entender, como convém, essa palavra "reserva": muito mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio no qual não é proposta senão a possibilidade ainda não cumprida de que tal sentido venha ali alojar-se, ou um outro, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito, talvez. (Foucault, 2014, p.215 - 216).

Assim, encontramos no fazer formativo e reflexivo do intérprete, soterrada pelas camadas de percepção e da sensibilidade que individualizam a loucura e tornam a expressão artística manifestação caprichosa da doença mental, uma relação com a loucura *que faz obra*. Tal relação arriscada, propriamente trágica, emerge quando os intérpretes emprestam seu corpo para a execução musical, e, em vez de interpretar, *tocam* a loucura de Schumann. Nesse momento, deixando de ser objeto ou tema, a loucura se torna uma experiência.

Nota

¹ Por questões de sigilo, o nome dos intérpretes foi substituído por pseudônimos.

Referências

- Barthes, R. (1979). Aimer Schumann. In M. Beaufils, *La musique pour piano de Schumann* (pp. 9-16). Paris: Phébus.
- Barthes, R. (1991). Rasch. In R. Barthes, *The Responsibility of Forms* (pp. 299-312). Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Braunschweig, M.E.Y. (2013). *Biografical Listening: Intimacy, Madness and the Music of Robert Schumann* (PhD. Thesis). Graduate Division, University of California, Berkeley. Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/3x17409s>
- Caznok, Y.B. (2016) Alguns segredos da escuta musical. *Ide* (São Paulo, Impresso), 60 (1) , 127-138.
- Foucault, M. (2010). *História da Loucura*. (J.T.C. Neto, trad.) São Paulo: Perspectiva.
- Foucault, M. (2014). Loucura, a Ausência da Obra. In M. Foucault, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise* (pp. 210-219). Rio de Janeiro: Forense Universitária
- Foucault, M. (2016). *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas* São Paulo: Martins Fontes.
- Frayze-Pereira, J.A. (1995) *Olho d'Água: arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta/Fapesp.
- Frayze-Pereira, J.A. (2010). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial (1ª edição em 2006).
- Holliger, H. (2013). *Cânticos da Manhã*. Revista Osesp (fev/mar), n/c, 46-51.
- Jankélévitch, V. (2015). *La musique e l'ineffable*. Paris: Éditions du Seuli. (original de 1961).
- Kok,R.; & Tunbridge, L. (2011). *Rethink Schumann*. New York: Oxford Universty Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945); *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1980) A dúvida de Cézanne. In M. Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty: textos selecionados* (pp.113-126). São Paulo: Abril Cultural.
- Oliveira, R. (2016). *Variações schumannianas: música e loucura no campo da recepção estética* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Ostwald, P. (2010). *Schumann: the inner voices of a musical genius*. Boston: Northeast University Press.
- Perrey, B.J. (2002). *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Rosen, C. (1995) *The Romantic Generation* . Cambridge: Harvard University Press.
- Schumann, R. (1983). *On Music and Musicians*. Berkely, University of California Press.
- Peças de Robert Schumann mencionadas no texto*
- Carnaval Op.9, executada por Arturo Benedetti Michelangeli*: https://www.youtube.com/watch?v=22Uozp_5JiQ&ab_channel=incontrariomotu
- O Poeta fala, última sessão da peça Cenas Infantis Op.15, por Martha Argerich*: https://www.youtube.com/watch?v=vYRkXC-1OP4&ab_channel=MarthaArgerich-Topic

Warisflor e a escrita: o corpo como meio

Alain Gerino

Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP (2017) e Graduado em Sociologia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo - FESPSP (2010)

alainmsilva@gmail.com

CONVOCARTE N.º 10 | ARTE E LOUCURA: TEORIAS DA LOUCURA E DA ARTE

Resumo

Este artigo tem como propósito falar da relação corpo e obra a partir da produção criativa de pessoas que tiveram ou têm alguma relação com a loucura. No que tange a análise, partirei das escritas de Warisflor, que é pessoa com esquizofrenia, para interrogar as imagens cristalizadas da loucura e do louco. Escritas essas que se iniciam como recomendação de seu psiquiatra e estremeçam o domínio que os saberes médicos-científicos obtêm sob a loucura. As escritas de Warisflor levam-nos a interrogar quais tramas estão presentes nesse tipo de produção criativa, da pessoa com esquizofrenia, para além de uma ideia enquanto obra de arte. Sem intenções de decifrar o que é ou não obra de arte, visamos pensar o que há nas produções criativas que atravessam um corpo marcado pelo transtorno mental e que o transforma em corpo como meio.

Palavras chave

Esquizofrenia; Escrita; Transtorno Mental; Dobra.

Abstract

This article aims to talk about the relationship between body and work based on the creative production of people who had or have some relationship with madness. Regarding the analysis, I will start from the writings of Warisflor, who is a person with schizophrenia, to interrogate the crystallized images of madness. These writings start as a recommendation of your psychiatrist and shake the domain that the medical-scientific knowledge obtains under madness. Warisflor's writings lead us to question what plots are present in this type of creative production, of the person with schizophrenia, in addition to an idea as a work of art. With no intention of deciphering what is or is not a work of art, we aim to think what is there in creative productions that go through a body marked by mental disorder and that transforms it into a body as a means.

Keywords

Schizophrenia; Writing; Mental Disorder; Fold.

O corpo como meio

Na literatura muito tem se falado sobre vozes incessantes, sussurros, assombros que arrastam um corpo à escrita. De Blanchot (2013) a Michel Foucault (1999; 2006; 2008), de Beckett (2009) a Pelbart (2019) e, aqui, falaremos de Warisflor¹ – mulher adulta que entre tantas qualidades é, também, pessoa com esquizofrenia. Conhecemos Waris na pesquisa de mestrado². Ela é membro da comunidade virtual da *Abre_Brasil*.

Inaugurada em 2005, a comunidade virtual *Abre_Brasil* é um território na internet onde pessoas com esquizofrenia, seus familiares e cuidadores e, esporadicamente, um psiquiatra (sem vínculo profissional com a associação) trocam experiências acerca dos problemas cotidianos relacionados ao transtorno mental esquizofrênico (GERINO, 2017). Este território é um e-mail de grupo coordenado pela ABRE - Associação brasileira de amigos, familiares e portadores de esquizofrenia³.

Numa avaliação informal conduzida em 2010, ouvimos dos participantes que o grupo virtual funciona como espaço de apoio mútuo, de colaboração e troca de informações sobre o diagnóstico, tratamento e convivência; que é um território seguro para compartilhar depoimentos sobre a experiência com a doença e para se pedir ajuda em momentos de crise e solidão (VILLARES et al., 2013, p. 87-88).

Em outubro de 2015 o grupo virtual “era composto por mais de 680 participantes de variadas partes do Brasil. Entre os meses de maio e outubro de 2015 foram trocados 1259 e-mails, chegando a uma média de 209 mensagens por mês” (GERINO, 2017, p. 73). Deste total, 88 e-mails foram escritos por Warisflor, representando 7%, dos e-mails trocados no grupo.

Waris é muito conhecida por suas escritas e participação no grupo. Waris chama atenção não apenas por sua singularidade, mas, também, pelo grande volume de escrita. Seus textos são extensos e intensos. Waris escreve para resistir à voz que lhe atormenta⁴. A escrita é sua conjugação de forças; a conjugação potencial de seu corpo. Escrever torna-se um ato vital de sua existência, no qual o encruzilhamento com a loucura dá o ritmo de suas escritas.

Eu posso falar? posso! eu posso escrever? posso!!! O que eu quiser? não!!!! além do que posso falar eu escrevo e também além do que quero... pois o que quero é fazer a voz se calar e calar o espírito e calar o corpo... o que não posso eu falo...mas não posso falar mais eu quero! então vou tentar, na beira do precipício encontra minha alma... é sutil seu querer... é desesperador sua dor interior... falo pelos que são amarrados, calados, dopados, morrendo... falo o que afinal? Não sei o que escrevo agora? ora o que

escrevo eu não quero escrever então eis aí algo além de mim... Algo maior que eu possa suportar... Não quero partir... Quero neste mundo entrar... de verdade como folha segura uma árvore de raízes profundas... Abandonando o medo...o segredo libertando a alma... Onde ela esta? alguém sabe me definir? Se sou eu que falo ou personagens que me fizeram assim? As luzes se apagam eis a plateia... Agora com certeza já não posso mais... (WARISFLOR apud GERINO, 2017, p. 89)⁵.

Quando Waris diz “Eu posso falar? posso! eu posso escrever? posso!!! O que eu quiser? não!” tem-se aí a não-possibilidade de controlar a produção de sua escrita. Uma força, um poder – a escrita – lhe atravessa e conduz seu corpo a compor. “Escrevas e não se perderás” (GERINO, 2017): essa é uma recomendação de seu psiquiatra. Para calar a voz, calar o espírito, calar o corpo doente, Waris escreve. Ela escreve fazendo da escrita mais do que uma terapia, pois, ao tentar calar a voz, o ato de escrever realiza uma torção no sujeito esquizofrênico. Talvez seu próprio nome seja parte da sua produção criativa. Afinal, inventividade é o que Warisflor tem em abundância.

Celso vc já imaginou que quando eu escrever meu livro cheio de tristezas,calha de ser bem quando encontrarem a cura para esquizofrenia.?...Ai você vai e marca um show de abertura no cemitério e vem um monte de gente cantar ,,,, Ai vem a repórter do fantástico o show da vida... Ai ela diz: “Não pudemos entrevistar a famosa escritora Warisflor,pois esta estava emocionada em pranto compulsivo pois diz ela nunca ter visto show tão bonito e também esta feliz por terem encontrado a cura da esquizofrenia!... “tentamos então falar com seu assessor, Celso que toda hora dizia ser fã de Flor numero um, mas também esse nada falava pois também chorava com lenço cor de rosa nas mãos... Pois segundo ele a cor...cor de rosa segundo Waris flor não assusta nem os mortos.... A reporte diz ter desistido e vindo para a perua da rádio globo aos prantos, pois viu que todos no cemitério choravam de emoção e diz parecer ver muitos túmulos abertos e os mortos todos choravam com Warisflor e seu assessor que levou grande quantidade de lencinhos cor de rosa, pois conhece segundo ele que nós falou enfaticamente sua ídolo Flor.... A reporte teve que tomar soro para se hidratar pois muito chorava.”... “Os medicos psiquiatras e psicólogos do mundo ao mesmo tempo que estão felizes e orgulhosos com a descoberta da cura para esquizofrenia... Se preocupam com essa nova doença que apareceu nos parece em primeiro lugar na escritora Warisflor e seu fã numero um,Que trás choro sentido e até os mortos choram também.!... Os hospitais estão lotados de gente que nem sabemos se são vivos ou mortos que reviveram ... No entanto não devemos ter preconceito contra essa nova doença!.... Pois afinal os pacientes são passíveis e o tratamento neste caso não é difícil segundo médicos , plantonistas...Pois só precisam

hidratar seus pacientes portadores com muito soro pois de tanto chorar perdem reservas de água do corpo.... E também psiquiatras acham fácil medica-los pois se vc der uma flor ao paciente ele fica normal.agradecido abraça o medico...e também toda a enfermagem Alguns profissionais de saúde também tem adquirido esse vírus... A presidente Dilma esta fazendo importações de um numero grande de flores..... Pois quer combater essa doença rápido para que não piore a fama do seu governo PT... Por isso todos que sentirem esses sintomas de choro compulsivo que não para! É só procurar os postos de saúde e prontos socorros mais perto de sua casa.!... O assessor geral do secretario de saúde do governo diz que a doença esta sobre controle e para provar.,que o que fala é verídico ele mostra uma enorme quantidade de caminhões cor de rosa e azul clarinho trazendo soros e flores para combater epidemia!....rsss A escritora Waris flor e seu assessor e fã Celsofuturo estão em isolamento.... Celso a gente ia causar! Ia bagunçar o mundo!.rsss Celso obrigada meu querido....ao menos fiz terapia do riso...rssss com amor flor (WARISFLOR, agosto de 2015).

A escrita em Warisflor põe em curso a produção criativa; constitui uma *dobra* (DELEUZE, 1991) na esquizofrenia, na qual, a figura do ser doentio, incapaz e sem voz é *dobrada*, isto é, manifesta outro ponto de vista (perspectivista) sobre si mesmo através de sua relação incessante com os outros corpos no mundo. Warisflor está no mundo, uma *mônada* sem portas e nem janelas que se atualiza dentro do campo da saúde mental. Nessa atualização, Waris transforma a si mesma, torce o sofrimento na escrita. Aos olhos da psiquiatria ela continua esquizofrênica, no entanto, Waris já é mais que isso: é escritora, mas também um *enigma*⁶ (PERNIOLA, 2009) aos olhos daqueles que procuram em sua escrita uma cura. Não há neste movimento de *dobra*, *desdobra* e *redobra* uma cristalização, um engessamento ou endurecimento do que vem a ser este corpo-escrita, pois, está sempre em composição consigo e com o mundo que habita.

O importante é que a uma concepção estática como aquela sobre a qual se sustenta a noção de segredo sucede uma concepção dinâmica em que todo universo é continuamente animado por micromovimentos incessantes, por deslocamentos insensíveis, através dos quais se realiza uma efetiva, contínua e quase imperceptível mutação [do presente] (Ibidem, p. 25).

Portanto, não há nada a revelar sobre a escrita de Warisflor, pois ela não obtém, em si, um segredo. O que se apresenta na sua produção de escrita é essa relação dinâmica da vida em que a potência de seu corpo está implicada diretamente ao grupo virtual *Abre_Brasil*, à pessoa com esquizofrenia e sua infinidade de relações no mundo. É claro que há um ponto de vista que busca definir Waris como pessoa doente e assim definir a sua escrita enquanto

efeito negativo de um corpo adoecido: leitura do mundo delirante; por outro lado, este movimento de inclusão no mundo, aqui por um grupo específico de pessoas com esquizofrenia (*Abre_Brasil*), possibilita o exercício de sua potência que é a escrita. Desta maneira, Waris torce uma concepção de pessoa doente e incapaz, que lhe foi dada, para exprimir em palavras sua relação com a esquizofrenia para além da figura do adoecido, enfermo.

Quando estou medicada não tenho esquizofrenia? Olho para o céu como fiz quase todos os dias de minha vida...Ele esta incrivelmente limpo e a lua brilha enorme e clara... ao seu redor nuvens claras e outras escuras de chuva ... Para meu encanto as estrelas parecem a piscar, iluminando... Quero conviver e me curar grito ao Deus que acredito.... Parece ele me acalmar... Em metáfora estou no forte abraço de uma amiga... E também depois nos braços do homem que amo... Posso sonhar, pois meu sonho nada prejudica a ninguém!Se luto assim como se tivesse em filme,queria que soubessem...Que assim aprendi e não sei outro modo de viver...Se estou em surto ,então o surto é se viver entre pessoas... Querendo o bem vencendo o mal?Este é no entanto o significado do cid 10 f.20Medo e não querer o sofrimento do proximo?Estou em surto psicotico. quando desejo de todo,meu coração... Que sejamos unidos que nos ajudemos,que nos socorremos uns aos outros...? surto psicotico é abominar o mal? ajudar os mais fracos e reconhecer que somos fracos também? que somos apenas um monte de unidades de carbono que Deus tanto ama? Sera esse o meu surto? o enorme desejo de que as pessoa se unam e se ajudem? Que o dinheiro salve vidas,e não as impeça de viver? Devo estar em surto mesmo!..,melhor assim... Pois "louca" é que me sinto normal!!! waris flor de kactus...branca e vermelha no momento... Olhem para cima e verão o espetaculo do criador! (WARISFLOR, maio de 2015).

Genealogicamente, a loucura foi ancorada sob uma estética desviante, degenerativa e anormal (FOUCAULT, 2008; 2010). Não faltam narrativas históricas compondo o corpo desviante à marginalização, exclusão e institucionalização; são diversos os movimentos de *revéz-cárcere*, nos quais impõem um novo cárcere aos corpos desviantes (GERINO, 2017). Uma espécie de linha retilínea presente no mundo. Ao mesmo tempo, a loucura seria uma curva, uma inflexão nesta linha e suas produções uma *dobra* no corpo desviante, ou seja, um corpo como *meio* à sua existência; o predicado que alimenta, modula, mas não define o corpo, pois o corpo não é; ele está sempre em relação.

O sujeito a que visam definir Warisflor (corpo doente, incapaz, louco) estaria fixo nessa linha retilínea. Essa linha exerce o ponto de vista de um sujeito fixo. Não há espaço para sujeitos indefinidos ou múltiplos. Só que Waris escapa ao retilíneo: nem somente escritora, tão somente pessoa doente; nunca o mesmo, mas portando características de ambos. É dobra. E "essa dobradura

da linha é exatamente o que Foucault chama, enfim, de 'processo de subjetivação'" (DELEUZE, 2013, p. 144).

Warisflor é corpo como *meio*. E *meio* não porque está entre escritora e pessoa doente, mas justamente porque não está entre algo e alguém. É *meio* porque *dobra* a idéia de corpo-doente-transtornado em corpo-escrita-denúncia, corpo-potencia que pode e fala sobre a vida vivida. É *meio* porque sua existência é dobrada na escrita. Sem a escrita Warisflor não existe. Jamais a conheceríamos. A escrita é a *dobra* no corpo de Warisflor; é o corpo como *meio* à sua existência. É corpo como *meio* porque é um acontecimento, a percepção de ver, sentir, pensar e falar sob si mesma; porque cria uma alegoria pela escrita enquanto potência da vida, uma máquina pós-niilista que imprime uma nova imagem e força de vida.

Os gregos inventam o modo de existência estético. É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma. Teremos então os meios de viver o que de outra maneira seria invivível (DELEUZE, 2013, p. 145).

É na escrita que Waris dobra a linha do invivível. Ao escrever se borra escritora uma vez que não há somente escritora tampouco apenas pessoa com esquizofrenia. Waris institui na conjugação com outros corpos uma nova subjetividade, sempre em crise, mas criativa: "Waris flor de maracujá? ou flor de quitiapina? Dr Marcelo acho que preciso de ajuda!" (WARISFLOR, setembro de 2015).

A escrita em Warisflor nunca é só uma e mesma coisa: escrita-denúncia; escrita-poética; escrita-literária. É corpo como *meio*, uma *dobra* no sujeito doentio e não o outro lado dele; é *dobra* no sujeito transtornado e não a superação do transtorno esquizofrênico. Waris é a própria *dobra* na esquizofrenia. É a singularidade enquanto esquizofrênica. É o "novo" num mundo que lhe exclui. É *dobra* que *desdobra* na conjugação do seu presente, passado e futuro. A *dobra* no pensamento que é também a *dobra* nos corpos. Ao *dobrar* se atualiza no infinito. "Não é o corpo que realiza, mas é no corpo que algo se realiza, com o que o próprio corpo se torna real ou substancial" (DELEUZE, 1991, p. 159). Para tanto, é preciso salientar que Warisflor não é uma tábularasa, uma folha em branco. Suas experiências produzem subjetividades, mas não como experiências de um corpo vazio, um nada, um depósito. E sim corpo como *meio* de atualização pela escrita, na loucura, do possível, do infinito, da busca incessante do possível. Os movimentos na escrita de Waris é essa *dobra* do pensamento sobre o louco e a loucura, a ressonância da voz que não quer calar, é produção de vida, produção, sobretudo, de subjetividade, a partir de uma vida em crise: esquizofrênica. Uma *dobra* barroca, uma vida toda em crise.

Não obstante, é interessante perceber que o movimento praticado por Waris na escrita não apenas estremece o pensamento sobre o que vem a ser

a loucura como trinca qualquer ideia estática que se obtinha na relação entre sujeito e objeto. É assim que em Waris se constitui uma nova subjetividade, por meio das *dobras* na escrita, fazendo dela algo como uma escritora lúcida, talvez lúcida demais. É por meio das suas relações em crise que ela produz uma nova subjetividade: da escritora.

Nosso mundo é diferente e ninguém pode entrar nele... Pessoas não suportam! não compreendem nada de nos! nada entendem! enquanto vamos cavando a terra para buracos dentro da terra para nossa alma encontrar refugio pois ferida foi a muito tempo e esta em processo de destruição! não podemos amar porque as pessoas simplesmente não acreditam em amor de quem tem doença... ameaças são constantes e tudo é tido como fantasia, alucinação e fora da razão... bom eram os tempos do passado que os 'Loucos podiam falar o que quisessem sem serem analisados e até se tornaram grandes gênios... Então vemos o mal dentro da gente e fora também ... De vez entendam que não suportamos mais hipocrisias,medos ,inveja ,abandono .maldito governo e benefícios que termos que nos humilhar pedindo a um mundo de caras que pensam que a vida na terra é eterna e levaram para o túmulo bens materiais ...Que se danem com dinheiro e seus erros e cegueira espiritual...deixe-os nas mãos de Deus então veremos como será! Ninguém esta nem ai chega de hipocrisias mentiras !... Loucos sempre viveram excluídos e agora tentam nos incluir na sociedade? Como se tem medo? abominação? esqueça amor! desculpe te falar o mais certo seria colocar pessoas com transtornos em escolas de teatro para que consigam viver! flor de hibisco vermelho (WARISFLOR, outubro de 2015).

Há nisso uma espécie de espelho no mundo que modifica a percepção da imagem sobre o objeto. Na verdade, não há objeto. O que há são apenas sujeitos, ou melhor, só há um sujeito na sua relação intrínseca e vital com o predicado. Cada sujeito, ou como prefere Deleuze (1991), cada *mônada* no universo converge num ponto de vista. E Warisflor é uma *mônada* que carrega seu ponto de vista sobre uma vida em crise. E a crise é o seu prejudicado.

"ERA UMA CASA MUITO ENGRAÇADA NÃO TINHA TETO NÃO TINHA NADA!..." NINGUÉM PODIA DORMIR NA REDE PORQUE NA CASA NÃO TINHA PAREDE... ,NINGUÉM PODIA DORMIR NO CHÃO PORQUE NA CASA NÃO TINHA CHÃO NÃO..... eu morava num barraco de madeira cheia de frestas onde a chuva entrava e escorria no chão.... Era o primeiro barraco do alto de pequeno morro depois mais embaixo tinha dois ou três.... O quarto desbarrancou em sua metade durante uma chuva forte...o chão era de barro batido.... Seis crianças três filhos meus...Meu pai bebia e sempre estava nervoso...eu sempre estava ao lado dele e dele me absorvia dia e noite assim como a irmãozinhos... tinha dez anos e não tínhamos comida

suficiente nunca....eu ficava na cama encostada pregando botãozinho em vestidinhos de criança que minha mãe costurava para uma firma que nada lhe pagava além do mínimo do mínimo! meu pai motorista de caminhão dentro da cidade do barulho infernal também ganhava apenas o suficiente para o básico de se comer....roupas passadas dos maiores para os menores... Nunca fui ao supermercado e nunca ganhei presente de aniversario mesmo porque nunca tive festa... A noite deitávamos eu e meu irmão a observar as estrelas lindas do céu e a lua e de dia eu fugia para matos assim que podia e brincava defendendo irmãozinhos menores e também meu irmão mais velho e crianças da rua éramos em base de cinquenta mais ou menos...minha melhor amiga tinha dez irmãos que se amontoavam todos em um comodo apenas.... Chuvas fortes sempre me foram respostas de Deus... apesar delas sempre me apavorarem! pois elas sempre fazia grandes estragos nos morros que não eram casas invadidas pois meus pais sempre pagavam aluguel! então uma época as crianças da rua pegaram sarna e por mais limpa que minha mãe sempre foi ! ...todas nós vivíamos na rua brincando de amarelinha ou ciranda cirandinha pega pega e pular corda onde eu sempre antes de ter seios ganhava todos os campeonato e de corrida também... seios para mim foram um inferno pois eram grandes e me tornavam uma mocinha o que eu estava longe de ser pois parecia moleque de cabelos longos e também homem pedófilos antigamente eram muitos... Então um dia na escola que eu nunca PARTICIPAVA DE NADA EU ERA MESTRE EM JOGO DE QUEIMADA, POIS QUANDO JOGÁVAMOS COM OUTRAS ESCOLAS MEU TIME SEMPRE GANHAVA POIS EU NÃO SABIA QUEIMAR NINGUÉM E DEIXAVA TODO O TIME COM RAIVA POIS EU NUNCA ERA QUEIMADA DESVIAVA DE BOLAS COMO DE BOMBAS!....,O QUE NÃO DEIXAVA DE SER POIS MENINAS NEGRAS TINHAM RACISMO PARA COMIGO E ME CHAMAVAM DE BRANQUELA AGUADA E OUTRAS COISAS QUE NÃO VALEM LEMBRAR... Então QUEIMADA.eu não era nunca.!..... Então estava o pátio repleto de alunos de todas a series.... Minha mãe passou algum remédio mas não adiantou muito pois andávamos crianças e cachorros em bandos então sempre transmitíamos aos outros ...dos cachorros ninguém cuidava... viviam morrendo sarnentos e magros pois nossa comida já era escassa e roubávamos PÃO PARA DAR A ELES MAS COMO ERA MUITOS SEMPRE TINHA NOS BECOS CACHORROS ESQUELÉTICOS MORTOS... Então a professora sem nada de psicologia infantil que exeto minhas tres irmãs professoras acho que professoras de hoje se esquecem completamente que um dia foram crianças.!... Olhava a cabeça de cada criança para ver se tinha piolhos e sempre eu vivia pegando ai ela nos mandava para casa o qual andávamos longa distancia para chegar e queria que fôssemos o outro dia para ver se ainda tínhamos piolhos pois se tivéssemos éramos mandadas para casa novamente... Bem minha mãe não cortava meu cabelos eu não queria e ela respeitava... Então as mães

passavam detefon aquele de latinha amarela em pó e enrolava um pano o que eu ficava a noite imaginando que piolhos morriam ou se escondiam dentro da cabeça para não morrerem... bem eu não era muito normal... Mas porém o grito de vários meninos pedindo para mim sair do campo de jogo no patio da escola nunca esqueci... Diziam assim... SAI PIOLHENTA! E NÃO QUEREMOS PEGAR SARNA.!!!!..... SAI SARNENTA !! ENTÃO EU SEM SABER AONDE ME REFUGIAR PROCUREI PEQUENO JARDIM ATRÁS DA ESCOLA E LÁ FIQUEI ATÉ PODER IR EMBORA POIS MUITA VERGONHA DE TODOS SENTI!.. Lágrimas? de jeito nenhum lágrimas nunca!.... apenas quando Deus via que as coisas estavam fortes para mim mandava grande temporal sobre a terra ai eu podia chorar embaixo de temporais que eu sempre entrava.... já tomei mais banho de chuva na vida acho que banho normal.... Até hoje quando me acontece algo forte Deus manda grande temporal para falar comigo e me mostrar seu poder.... ENTÃO VEJAMOS.... POBRE FLOR SUA VIDA FOI UMA CATÁSTROFE... SOFREU NA INFÂNCIA POR ISSO É DEPRIMIDA E NÃO SE VALORIZA E NÃO SABE QUANTAS É E NÃO AMA DE VERDADE SÓ DE FANTASIA POIS QUER MULETAS EMOCIONAIS E VE EM TODO HOMEM DA TERRA UM PAI OU MÃE REFLETINDO O QUE FREUD EM SUA LOUCURA DIZIA SER REFLEXOS DE NÓS MESMOS OU BUSCA DE PRAZER OU MALDADES NECESSÁRIAS AOS HOMENS... MINHA NOSSA!. ESPELHOS..ESPELHOS...ESPELHOS.... Espelhos estilhaçados em grande medida em esquizofrenia..... Nada a cobrar de um passado onde nada culpo de ninguém pois dentro de mim não habita o odio... Então eu penso assim hoje muito sofro com abismos emocionais e sonhos perturbadores.. Não encontro cura e não quero mais estar assim... Não consigo mais falar nada no entanto ainda luto para falar ainda que em metáfora dedos sangram... (sou atris de trama) então me veem dizer grandes sábios que esquizofrenia é algo no mundo físico? Não é nada!!!!!! Esquizofrenia é fruto de uma vivencia de dor e de medo que começa na nossa infância dentro do útero de nossa mãe... pois podem me chamar de louca o tanto que quiserem pois ainda vou um dia provar que esses caras do passado já estão com marca de validade vencida para nosso tempo e que os conhecimentos deles serviam para época deles!... Nossa época estamos no escuro... Psiquiatria e psicologia estão nesta época no escuro! um dia provarei que sentimos o mundo já dentro do útero de nossa mãe! e que nascimento por mãos erradas com médicos sem cuidado e nervosos e que não sabem o que fazem fazem com que a criança sinta rejeição pois já vi muito bebe chorar sentido ao nascer... pois desconhece o mal e sofismas e sente que mãos que o pegam não sabem o que fazem.... E também pode alguma parte física da mente estar doente como nesta época alimentação e estilo de vida deixa enfermo todos os órgão físicos do corpo inclusive o cérebro.... então ninguém entende e nem eu que doenças emocionais são fabricadas, modificadas envolvidas em emaranhados de ideias e medo muito

e extremo e difícil identificar fontes do medo e do pavor e da dor... almas sangrando enquanto se falam de Remédios e remédios e remédios... FÍSICO E A ALMA? CADE OS REMÉDIOS PARA ALMA? ME DIGAM QUEM SABE? DIGO QUE SE NÃO BUSCARMOS O DEUS CRIADOR DO CÉU E DA TERRA E COM HUMILDADE RECONHECERMOS QUE SOMOS FRACOS E ANDAMOS NO ESCURO EM RELAÇÃO AO EMOCIONAL ...A ALMA ...O ESPÍRITO... NESTA ÉPOCA DO MUNDO! ESTAREMOS CONDENADO COMO UM POVO E SUISSIDIO VAI SER TÃO NORMAL COMO CACHORROS POR AI A MORRER JOGADOS.... É COMO SEMPRE DIGO É SOMENTE O QUE PENSO.... MAS AGORA RESOLVI COLOCAR QUE TENHO ESQUIZOFRENIA E TAMBÉM.... ACHEI LEGAL COLOCAR QUE É TUDO PARA MIMEM SUBJETIVIDADE! FLOR DE CACTOS E DE CARAMURU ACHO..... (WARISFLOR, outubro de 2015).

Portanto, o que salta aos olhos na *dobra* em Waris não é o “outro lado”, ou um fora de si, o exterior. A dobradura de um papel está marcada na dobra, a materialização do novo, da inflexão à inclusão do pensamento. A *dobra* não é o outro lado do papel, sua oposição ou o seu contrário. A *dobra* é o acontecimento, o evento que atualiza o corpo à outro ponto de vista. A *dobra* não está entre um lado e outro da dobradura; no caso de Warisflor é sua escrita uma *dobra* nela mesma. Em *meio* à pessoa com esquizofrenia há a escrita que compõe outro ponto sobre Warisflor ao mesmo tempo em que compõe outro mundo, sua singularidade de ver e vivenciar as experiências da vida, a subjetividade desta relação que não cessa: *dobra*, *desdobra* e *redobra*: Warisflor, escrita, Warisflor. E o que seria Waris senão essa escrita-denúncia sobre a esquizofrenia; invenção de outras escritas possíveis; enunciações singulares sobre a vida adoecida? Waris produz uma quase etnografia de si, pois, se descreve toda vez que escreve o seu estar no mundo. E nunca se define: Warisflor vermelha, Warisflor de cactus, Warisflor amarela; todas as cores juntas e separadas num mesmo corpo. Uma efetuação no real a cada nova escrita produzida. Um plano virtual que se instala no real. O pensamento dela apresenta sempre o outro que lhe confere a doença ao mesmo tempo em que apresenta a si mesma. É sempre imprevisível e instável, mas perceptivo, ou melhor, perspectivista. Ela é tudo menos um objeto dos saberes médicos-científicos. Corpo como *meio* sem direita sem esquerda; corpo como vida e não morte. *Meio* como um pouco de possível num mundo vasto de crises. E como vida, por estar sempre compondo em *meio* à tragédia, à crise. Escrever, para Waris, é fazer-se a si, provocar a sua existência, mas uma existência permeada de relações que a compõe e a fazem compor. Segundo a descrição do CID 10 (Classificação Internacional das doenças),

Os transtornos esquizofrênicos se caracterizam em geral por distorções fundamentais e características do pensamento e da percepção, e por afetos

inapropriados ou embotados. Usualmente mantém-se clara a consciência e a capacidade intelectual, embora certos déficits cognitivos possam evoluir no curso do tempo. Os fenômenos psicopatológicos mais importantes incluem o eco do pensamento, a imposição ou o roubo do pensamento, a divulgação do pensamento, a percepção delirante, idéias delirantes de controle, de influência ou de passividade, vozes alucinatórias que comentam ou discutem com o paciente na terceira pessoa, transtornos do pensamento e sintomas negativos (CID 10, 1997, cap. V).

Conforme descreve o *CID 10*, sobre a manifestação da esquizofrenia, Waris é apenas corpo doente, corpo com esquizofrenia, rotulada como pessoa atormentada, transtornada e teria sua vida comprometida pelo transtorno mental. No entanto, Waris conduz e redesenha outra idéia do que é estar sob a esfera da loucura, sobretudo da pessoa com esquizofrenia. Ela interroga os alicerces científicos ao descrever sua experiência com a esquizofrenia; descreve o cotidiano sofrível, sim, mas, dá vida a “novos” métodos de tratamento e “novos” doutores, atividades cotidianas como terapias, sem desqualificar a ciência médica.

Cada um vem com ajuda que consegue. uns te oferecem a santos, rezas e orações se tornam iguais, florais, ervas, vídeos, telefonemas a Deus. cores, benzimento de roupas. e por aí afora uma enorme vontade de pessoas de socorrer fazendo o que sabe... Eu rejeitar tais coisas? Nunca pois de todas as formas que pessoas preocupadas em me socorrer usaram... Fizeram com que meus sentimentos se acalmassem.... Muito mais que qualquer remédio que me fosse dado... Em uma ala psiquiátrica da unicamp.... O grupo me livrou de um provável surto psicótico, que de tão forte... Já nem sabia o que aconteceria... E depois que Deus veio meu coração ficou na calma dos passáros que vi voando no céu ainda que a noite estava escura... Disse apenas olhando pro céu que não me assustou “Obrigado senhor” E para terminar esse processo de cura desse surto, fui ao “cinema”.... Bom o cinema era na sala... Fui assistir um desenho... O meu preferido desde a infância.... O conto de fada “A bela e a fera... depois veio o sono e Deus estava comigo.... Por isso agradeço o grupo, pois pela intervenção de vocês, me liberei naquela noite de quem sabe ser amarrada em maca de hospital... Que só de ouvir essa frase acima já me dá vontade de gritar... Obrigada a todos meus doutores amadores.... Principalmente meu confuso fã Celso, que imagino deve ter saído por aí na noite procurando um antigo orelhão para chamar a Deus por mim... Obrigado grupo.... Amo vcs Waris flor de kactus... (WARISFLOR, junho de 2015).

Pela escrita, Waris borra as fronteiras do conhecimento unilateral sobre a loucura (saber médico-científico). Não nega e nem desqualifica, mas

interroga a esquizofrenia e aplica uma torção no sentimento de tristeza, solidão e sofrimento.

Margeada por sua linguagem transgressiva, a loucura de Waris é tratada para além de um saber psiquiátrico: é a escrita seu mais constante tratamento. É seu corpo transtornado pela esquizofrenia, pela voz que não cessa de lhe falar, que se agencia com a escrita e produz outra experiência sobre a loucura. É seu corpo como *meio* da loucura, *meio* da escrita, *meio* da denúncia que compõe. Waris só existe dentro dessa relação loucura-voz-incessante-escrita. Sem essa conjugação Waris perece. É seu corpo como *meio*, atravessamento, encruzilhada da escrita. E como *meio* é conjugação singular. É o fora da doença ao mesmo tempo em que da obra de arte. Sua escrita não nos chega através de livros de poesia ou literatura, tampouco se faz presente por meio de relatórios ou prontuários médicos. A escrita de Waris é uma narrativa autônoma, sem intérpretes. Uma escrita que ignora os limites do artístico e da pessoa incapaz, doente, transtornada. Waris carrega uma linguagem transgressiva: uma escrita-denúncia-autobiográfica.

Waris descreve a sua experiência como algo terrível e em constante sofrimento. Por outro lado, em suas escritas há a presença da esperança, da alegria e de uma vida possível. Sua experiência com a loucura é onírica e racional, simultaneamente. A linguagem transgressiva de Warisflor rompe os limites entre a razão e a loucura, principalmente com a gramática, com as regras de escrita da linguagem. É pela transgressão, de tudo que se impõe como impossível de realizar, que Waris escreve e denuncia. Ainda que não seja pelo crivo da academia de letras, Waris se faz literata. Waris realiza uma transgressão à arte e aos domínios médicos. É o caso do “código do paciente” em que ela cria mais de 20 “direitos” a pessoa enferma.

As vezes eu penso, que se o poder estivesse em minhas mãos e não na dos meus empregadores. Eu faria um contrato de prestação de serviço e os faria assinar... Com a ameaça de prisão caso não fosse cumprido o contrato! 1- Todo paciente sob meus cuidados devem ter suas fichas e prescrições médicas com letras legíveis igual de criança do primeiro ano primario... 2-teria que ser feito a respeito dele uma anamnese, perguntas de tudo que lhe venha a causar alergia, e também das condições emocionais de cada um. 3 -Tenho que ter tempo suficiente para realizar de forma bem feita e sem pressa todos os procedimentos necessarios, como ex um curativo, uma massagem de conforto, um tempo para escutar. 4-Em caso de remedios passados que demoram mais de uma hora e não passa a dor ,tera que vir o médico reavaliar e prescrever algo que cesse a dor, se não souber e nenhuma agencia farmaceutica de remedios que pagam a eles para usarem tais remedios não tiverem o certo, O médico deve se virar e estudar e fazer cessar a dor do paciente, afinal hospital. ou pronto socorro tem que ajudar o paciente com dor concordão? 5-Tera que haver matérias

necessarios em quantidade e paciente deve ser protegido sua privacidade,ao receber cuidados que exponham seus corpos...O paciente sente vergonha. 6-Ao qualquer percepção minha de que o paciente esta envolvido com problemas emocionais e não fisicos apenas ,devera ter um psicologo para conversar com ele 7-Havera sempre em quantidade suficiente de lençoes e cobertores quentes e jamais a agua do chuveiro estara fria ,dor com banho frio no frio é tortura.! *8-Todo paciente fumante ,tera um lugar para fumar ainda que seja em pouca quantidade,pois do contrario o vicio fara com que le fuja do hospital e não pare de fumar 9-O paciente tera ao seu dispor todo material em quantidade e bem identificado que necessitar em casos de urgencia... !0-O médico explicara com palavras simples e entendivel os remedios que ele prescreve para que serve e fara acompanhamento do caso em rotinas em pouco tempo de demora e estara sem sono e cheio de paciencia! 11- Todo paciente em caso de urgência tera uma equipe preparada com experiencia e treinamento em agir com rapidez para que nenhum segundo possa ser perdido vindo a colocar a vida do paciente em risco. !2.Ao meu primeiro chamado o medico vira pois eu convivo muito tempo com meu paciente então conheço ele além de sinais vitais verificados.! 13-Enfermeiros devem assumir suas funções sabendo o que fazem,testem em bonrecois em frutas em qualquer coisa o puncionar de uma veia,e não no meu paciente! 14 Depois de duas tentativas de veias perdidas ,outro tecnico ou enfermeiro vira com experiencia e puncionara com cuidado a veia. !5 Nenhuma palavra de impaciencia ou descaso ou de raiva e falta de respeito sera dirigida ao meu paciente por mais nervoso que estiver ele. !6-Ele sera avaliado com frequencia,escutado,valorizado nem se for um mendigo,limpo,aquecido. 17-A família tera acesso a informacoes sobre o paciente ,mesmo que por telefone,pois familia entra em desespero sem noticias. 18.Todo centro obstetrico e cirurgico deve ser livre de todos microorganismos,e todos devem ter as mesmas normas ao se paramentar ou se vestir,,,médicos e tecnicos ou instrumentadores ou pessoal da limpeza. 19-Nenhum paciente será restrigido com brutalidade e sempre devera ter alguma parte do corpo onde ele possa demosnstrar o que sente...20- Todo corpo de paciente com procedimentos invasivos deve ser com extrema pericia e cuidado como se abrisse um templo em cirurgia o templo onde Deus habita. 21-Nenhum paciente meu sera por negligencia ou por desconsideração desse itens levados sem ser a hora certo a morte por falta de competencia de profissionais! 22-Jamais permitirei que um paciente meu seja deixado a morrer sem cuidados,mesmo que isso me leve a ficar internada num hospital de loucos a vida toda,Mas o meu paciente sob meus cuidados que Deus colocou em minhas mãos o cuidar sera por mim protegido como uma leoa defende seus filhotes.... 23- Não esqueçam que essa coisas jamais viraõ acontecer pois estamos no brasil onde a mais lucrativa e digna profissão que faz as pessoas subirem

de cargo e de salários com incrível rapidez, É a política... Então são apenas sonhos verdadeiro e fantasia para outros de alguém que tem esquizofrenia.... Sabe que acho que esquizofrenia pode até parecer um bonito traço de personalidade... Por tudo as caras ,todos ouvem,todos temem,todos se previnem... Bom ao menos alguém em surto psicótico assusta... Por fim não maltratem,não matem,não façam sofrer os meus pacientes dentro de minha area de tecnica de enfermagem!!! Pois pessoas desconhecem o que uma pessoa com revolta ao extremo e amor pelos seus,mesmo sendo de paz e amor pode fazer... Depois o governo colhe o que planta...Waris flor de kaktus vermelha.... (WARISFLOR, junho de 2015).

A escrita de Warisflor é essa escrita-denúncia e quase etnográfica sobre a esquizofrenia e seus desejos. Uma linguagem que relata de forma intensa e autônoma sua experiência de vida. Ela não pede permissão para dizer o que lhe ocorre. Gramaticalmente, Waris erra ao escrever, confunde letras, troca pontos, se equivoca nas palavras, mas é certa em sua narrativa. Waris é só escrita, corpo-escrita-composição. Seu codinome no grupo virtual, sua existência naquele território outro, faz de seu corpo uma máquina de palavras que inventa outro saber sobre a loucura: a partir de sua própria vivência com o transtorno mental. Ela pede ajuda e ajuda aos colegas; disseminam sentimentos, afetos e mantém uma rede de saberes autóctones e independentes de crivo científico ou artístico. Essa é a escrita que atravessa o corpo de Waris, transgressiva ao nosso tempo e às insistentes conservações dos saberes sobre a loucura.

Diante do signo da doença, Waris escreve com muita lucidez sobre os eventos da vida e, inquieta, coloca o mundo da razão, do que há de mais racional, a tremer.

Oi gente é a flor! Sabe estive pensando que nós adultos colocamos muitas limitações em nossas idades. por exemplo não sou criança... ,mas não posso assistir um desenho de quando eu era criança e achar engraçado? não posso por algum tempo lembrar a idade de seis sete anos? Não posso escrever uma carta de amor cheia de florzinhas e coraçõezinhos e entregar ao homem que amo tendo eu sessenta anos?posso voltar aos quinze anos tendo cinquenta ? posso! porque não porque? rotulamos as pessoas pela sua idade? a alma e a nossa mente não tem uma idade exata! Porque eu não posso brigar com meu amigo como brigava na infancia que na próxima brincadeira já estamos em paz de novo? e o melhor de tudo ...Lembram quando a gente pedia segredo? o segredo jamais era revelado.e se a gente prometia algo a gente cumpria a promessa com verdadeiro respeito e medo de se tornar dedo-duro....Hoje segredos, como dizem toda a torcida do Corinthians sabe!..Promessas são esquecidas momentos depois de serem feitas....Eu quando queria que alguém não fizesse algo

errado ou quisesse que a pessoa guardasse um segredo eu pedia para pessoa prometer ficar comigo e juntava mão com mão em um promessa. Olha que muita gente ainda resgata na vida adulta a importância de uma promessa...A maioria dos que me faziam promessa cumpriam ela com respeito! Fiz o meu psiquiatra unir a mão dele com a minha....Neste caso para mim me foi de grande importância ele ter embalado na minha promessa! (WARISFLOR, julho de 2015).

Talvez não apenas pelo conteúdo da escrita, mas também por sua forma errante, que a escrita de Waris traz em si uma narrativa transgressiva. Afinal, estando sob o estigma da loucura, quem daria ouvidos para ela? Que credibilidade tem a fala de uma pessoa alicerçada sobre o estigma da loucura? Que narrativa conjuntada com a loucura obtém aceitação para além da literatura, de uma produção fictícia? A escrita de Waris, ainda que seja uma recomendação terapêutica, instrui, denuncia e transgride o silêncio e a exclusão impostos a ela. Warisflor torce a tristeza e salta sob os obstáculos do interdito. A escrita de Waris cria um agenciamento com o grupo virtual da *Abre* colocando os participantes a falar, a interagir. Sua escrita se manifesta para além dos relatos de sofrimentos; a escrita de Waris instiga a escrever e a ler, a participar. Com suas narrativas Waris chacoalha o grupo virtual fazendo com que as pessoas silenciadas pela loucura se manifestem. Suas escritas criam e arrastam corpos. Encontra-se neste movimento de escrita uma *mônada* sem portas e nem janelas. Mesmo no século XXI, quando implementaram as *Reformas Psiquiátricas* em boa parte dos países ocidentais, a exclusão, tão presente na vida do desatino e estrangeiro da Idade Média, e do doente mental na modernidade, ressurgiu de forma sutil no horizonte da loucura e se estende às pessoas que não estão confinadas num manicômio. A *Reforma Psiquiátrica*, com suas diversas facetas, trouxe muitos avanços no campo da saúde mental, entretanto, não cessou o silenciamento da loucura em nossa sociedade.

Muito tem se falado da proximidade entre arte e loucura. No Brasil, Arthur Bispo do Rosário foi sentenciado, pelo crivo da arte, como um artista. Sua missão, como ele chamava suas produções, eram silenciadas quando vistas sob o prisma da arte. Enquanto Bispo queria comunicar sua missão na Terra, duas operações de silenciamento da loucura operaram. A primeira operação de silenciamento foi realizada pela psiquiatria quando Bispo, diagnosticado como esquizofrênico, permaneceu internado num hospital psiquiátrico, que o excluiu da sociedade, durante 50 anos. Bispo ficou internado na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro até sua morte. A segunda operação se deu quando as artes se apropriaram de suas produções fazendo da sua missão uma obra. Bispo não se livrou do silenciamento, ainda que tenha produzido diversas peças da sua missão. Atualmente no Brasil, há um museu de Bispo do Rosário figurando-o como um artista-louco, sobretudo, artista. As artes, de uma forma ou outra, acabaram silenciando, mais uma vez, sua narrativa fantástica.

Waris, na sua experiência singular com a loucura e a escrita, revela, para nós, outra relação possível. Nesta conjunção, o corpo de Waris não se deixa calar. Ele faz *dobra* em si mesmo. É sua escrita uma máquina de palavras que narra sua experiência de vida. Waris só existe quando escreve, quando seu corpo se exerce como *meio* a um mundo possível. Se não escrever, Waris perece, seu corpo será silenciado pelo estigma do transtorno mental. E ainda que escreva, ela não poderá sobrepor-se ao silenciamento, ainda que lhe concedam o título de artista, pois sua escrita-denúncia só existe na comunidade virtual *Abre_Brasil*. As produções de Waris não transitam pelas veredas das artes. Só ali, na *Abre_Brasil* sua experiência é narrada e creditada como verdade, como possível. Waris e a escrita é corpo como *meio* devido esse processo de escrita acontecer no corpo. Seu corpo como *meio* realiza uma *dobra* no silenciamento. A escrita em Waris está em *meio* ao interdito e o possível. E por não haver questionamentos quanto às suas escritas, interrogações se aquilo é ou não verdade, Waris persiste. Ao não impedi-la de falar, Warisflor se torna possível. Não se trata de ser comum ou estar com seus pares. Trata-se, sobretudo, de não estar aprisionada, subjugada. Na *Abre_Brasil* Waris pode existir sem que sua escrita seja interdita. Ali, o território está livre dos crivos médicos e artísticos. Ao desejar calar a voz, a alma e o espírito que sofre Waris escreve: “Escrevas e não se perderás” torna-se não uma obra, mas sua vida possível.

Desculpem o muito falar....quero sarar....Muito progresso já fiz... Se pudesse recomendaria que meu psiquiatra ensinassem outros o que ele fez...Pois meu caso segundo muitos era irremediável...No entanto pela confiança e amor ao próximo....Meu médico principal segundo a ciência...Me fez escrever o que sinto...fazer faculdade...e perceber que ao meu ver a ciência em questões emocionais esta andando em contra mão...enquanto houver teimosia ...Veremos pessoas indo embora como pássaros feridos caídos ao chão.... Warisflor (WARISFLOR, agosto de 2015).

O corpo como *meio* é este movimento onde se estabelece um encontro, uma espécie de encruzilhada. É no corpo que as coisas acontecem. Numa fração do tempo, que o relógio não controla a vida, emerge o acontecimento. Teçamos uma analogia: quando num cruzamento carros, corpos, batem entre si ocorre, ali, naquele espaço, um encontro. Os carros não apenas batem uns contra os outros, mas se misturam: um risco de tinta marca o outro carro; peças do automóvel são encontradas no outro; essas encruzilhadas, esses encontros, muitas vezes são tão intensas que surge outra coisa além dos objetos. Os carros, enquanto substantivos, desaparecem; o cenário já não é o mesmo; tudo ali é outra coisa; um encontro acidental, mas, não um acidente. Assim é o corpo como *meio*, uma encruzilhada fatal, um acontecimento sem volta, uma *dobra*, que possibilita, no encontro de corpos, o afetar-se. A qualquer momento um corpo pode esbarrar em outro e assim conjuntar algo que os

transformam. É essa conjunção uma máquina de fazer encruzilhada, o corpo como *meio*. Um acontecimento, no sentido Foucaultiano (2000), em que o evento ocorre. Acontecimento que nada mais é que o interrogar sobre a nossa própria atualidade, uma ontologia da nossa atualidade. É o acontecimento, enquanto evento-encruzilhada, que interroga quem somos. É essa encruzilhada o acontecimento que transforma completamente algo e alguém; um e outro. Um encontro, no qual, não se pode prever a chegada de nada, nem o surgimento. É o caso de Warisflor: mulher de corpo atravessado e encruzilhado com a escrita. Ela escreve, mas não quando quer. Escreve por que a escrita é mais forte do que ela possa ser. A escrita é força indomável e a realoca sempre em *meio*, e não no meio, a algo ou alguém.

Notas

¹ Não conheci Warisflor presencialmente. O acesso ao grupo virtual da Abre não exige que as pessoas comprovem sua identidade. Por esta razão não temos como descrever a sua biografia. O que temos é tão somente as informações que Waris enviou ao grupo durante o tempo que realizei a pesquisa de campo virtual.

² GERINO, A. M. S. *Revez-Cárcere: uma política dos corpos desviantes*, 2017.

³ “A ABRE nasceu dentro de um contexto muito especial. Em 1999 a Associação Mundial de Psiquiatria (WPA) lançou um programa de combate ao estigma da esquizofrenia, o “Open The Doors”, que chegou a ser desenvolvido em 20 países. O Brasil entrou neste programa em 2001 apoiado pela Associação Brasileira de Psiquiatria (ABP) e pelo PROESQ (Programa de Esquizofrenia da UNIFESP). A iniciativa brasileira do Programa foi batizada de Projeto S.O.eSq. Desde seu início o S.O.eSq. buscou envolver em todas as suas atividades profissionais, familiares e pessoas com esquizofrenia gerando um novo campo de possibilidades para todos, através do protagonismo no combate ao estigma. Ao final do ano de 2002, um grupo de familiares ligados ao S.O.eSq., a partir da constatação de que não existia uma associação brasileira, que procurasse estruturar uma rede nacional voltada especificamente para esta doença,

constituiu a ABRE. Em 2005, visando maior sinergia, o S.O.eSq fundiu-se à associação” (Abre, 2020).

⁴ Boa parte das pessoas com esquizofrenia possui, como sintoma negativo do transtorno mental, o ouvir vozes enquanto alucinação auditiva (CID 10, 1997).

⁵ Todas as citações de Warisflor serão reproduzidas de forma *ipsis litteri*, isto, é, irei citá-la conforme seus textos originais sem correção gramatical, pois, entendo que esta é uma das características de sua escrita. As escritas de Waris que não são citadas na minha dissertação de mestrado estão referenciadas, aqui, por mês e ano em que foram enviadas a *Abre_Brasil*, cujo volume de seis meses, de maio a outubro de 2015, foram objetos da análise de discursos que empreendi no campo virtual.

⁶ O autor trabalha o conceito de *enigma* a fim de contrapor o conceito de *segredo*, presente no livro *A sociedade do espetáculo* (Guy Debord), em que o *segredo* remete à ideia de uma verdade simples e, ao mesmo tempo, escondida. Para Perniola (2009), a noção de *segredo* é uma concepção estática da realidade, da qual ele discorda, pois entende que a realidade é fruto de uma relação dinâmica. Desta maneira, o enigma, assim como a *dobra*, não contém um segredo a ser revelado.

Referências

ABRE. *A Abre*. Disponível em: <<http://abrebrasil.org.br/a-abre/>>. Acesso em: 27 de dez. 2020.

BECKETT, S. *O inominável*. Tradução: Ana Helena Souza. Prefácio: João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. 2ª edição. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2013.

COLUCCI, C. "Governo Bolsonaro quer revogar portarias que sustentam política de saúde mental". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/equilibriosaude/2020/12/governo-bolsonaro-quer-revogar-portarias-que-sustentam-politica-de-saude-mental.shtml>>. Acesso em: 18 de fev. 2021.

DELEUZE, G. *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus Editora, 1991.

—. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

FOUCAULT, M. *Raymond Roussel*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

. *O que são as luzes?* In: *Ditos e escritos II* - arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

. *Problematização do Sujeito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

. *Os anormais*: curso no Collège de France (1974-1975). 3ª edição. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2010.

GERINO, A. M. S. *Revez-cárcere*: uma política dos corpos desviantes. 2017. 170 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19915>>. Acesso em: 01 de Jun. 2020.

MARTIN, R. "Psiquiatras denunciam lobby da Associação Brasileira de Psiquiatria para desmonte de políticas de saúde mental". *Carta Capital*. Saúde. Brasil, 2020. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/saude/psiquiatras-denunciam-lobby-da-associacao-brasileira-de-psiquiatria-para-desmonte-de-politicas-de-saude-mental/>>. Acesso em: 18 de fev. 2021.

NETTO, P. R. "Mais de 120 organizações pedem inquérito contra 'revogação' da saúde mental". *Uol*. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2020/12/12/mais-de-120-organizacoes-pedem-inquerito-contrarevogaco-da-saude-mental.htm>>. Acesso em: 18 de fev. 2021.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *CID-10*, Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde. 10a rev. São Paulo: Universidade de São Paulo; 1997

PASSOS, I. C. F. *Reforma psiquiátrica*: as experiências francesa e italiana. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2009.

PERNIOLA, M. *Enigmas* - egípcio, barroco e o neobarroco na sociedade e na arte. Chapecó, SC: Argos, 2009.

VILLARES, C. Et al. "Associações de usuários e familiares e estratégias para defesa dos direitos dos portadores de transtorno mental" In: *Políticas de saúde mental*. Organizado por Mário Diniz Mateus. São Paulo: Instituto de Saúde, 2013.

Gregory Crewdson e a imagem de uma certa insanidade: a série *Beneath the Roses* (2003–2005)

Isabel Nogueira

Historiadora e crítica de arte contemporânea, ensaísta, investigadora integrada do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (CIEBA) e editora da revista Arte e Cultura Visual; professora na Sociedade Nacional de Belas-Artes.

isabelmnoqueira@hotmail.com

Resumo

Beneath the Roses (2003–2005) é uma das mais notáveis séries fotográficas de Gregory Crewdson (n. 1962), cuja obra opera uma síntese entre uma poderosa e sofisticada plasticidade e elementos francamente inquietantes, evocativos de uma realidade irracional e até insana. O espectador é convocado para este lugar de estranheza e de sedução, ao mesmo tempo, sendo convidado a vivenciar esta proposta singular. Este texto reflecte sobre estes aspectos, estabelecendo também uma relação desta série de Crewdson com outras obras pictóricas e cinematográficas de outros artistas igualmente relevantes.

Palavras chave

Gregory Crewdson; Plasticidade; Insanidade; Fotografia

Abstract

Beneath the Roses (2003–2005) is one of the most notable photographic series by Gregory Crewdson (b. 1962), whose work operates a synthesis between a powerful and sophisticated plasticity and frankly disturbing elements, evocative of an irrational and even insane reality. The viewer is invited to this place of strangeness and seduction, at the same time, being invited to experience this unique proposal. This text reflects on these aspects, also establishing a relationship of this Crewdson series with other pictorial and cinematographic works by other equally relevant artists.

Keywords

Gregory Crewdson; Plasticity; Insanity; Photography

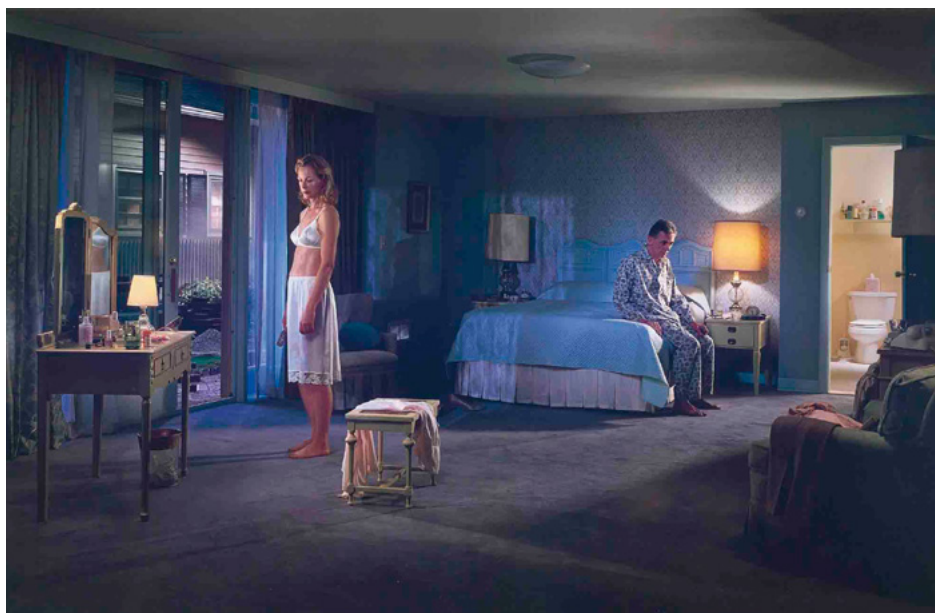
Gregory Crewdson (n. 1962) é um fotógrafo norte-americano que nos propõe imagens nas quais existe algo de irremediavelmente inquietante, e até de desconfortável, numa poderosa e sofisticada plasticidade. As suas fotografias têm normalmente lugar em subúrbios de pequenas cidades dos Estados Unidos da América, em locais não identificados. A aparente banalidade do lugar contrasta com a complexidade das imagens assim como com toda a produção técnica necessária para a sua captação, à semelhança da realização de um filme num estúdio cinematográfico. Tudo resulta numa plástica intensa e na conjugação de elementos surrealistas, incómodos, causadores de estranheza, numa espécie de insanidade de fundo. As personagens solitárias olham o vazio, muitas vezes parecendo claramente perturbadas ou alienadas. Uma das suas séries mais conhecidas e evocativas deste universo é *Beneath the Roses* (2003-2005)¹.

Detenhamo-nos brevemente sobre o conceito e sobre algumas questões relativas à imagem, que, de algum modo, possamos conectar com a fotografia de Gregory Crewdson. Vejamos. Como sabemos, as imagens/fotografias são objectos enquadrados, ou seja, surgem destacadas de tudo o que as rodeia. E são sempre representações, construções. O enquadramento tem como função principal delimitar a superfície bidimensional, ilusoriamente tridimensional, ou seja, em perspectiva, que possui uma componente plástica e uma componente emocional, expressiva, comunicativa. A imagem fixa, confere presença e torna-se corpo visual. Como entendeu Merleau-Ponty, a visão seria um meio de sair do eu² e, acrescentamos nós, de a ele voltar depois do mundo e com nova inquietação. Precisamente como Crewdson nos propõe. Naturalmente, que podemos dizer que existirá uma espécie de lente invisível através da qual vemos o mundo. Segundo Merleau-Ponty, há uma visibilidade, isto é, existe a inseparabilidade da percepção e do mundo, na qual adquire forma uma imagem/obra de arte. E esta singularidade de visão é evidente nas fotografias de Gregory Crewdson.

Na perspectiva de Hans Belting, a imagem é entendida como um objecto destinado a simbolizar e a representar a experiência do mundo, do corpo e da própria História³. O mesmo autor, num texto com o título em si pleno de acepções teóricas - *A verdadeira imagem (Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, 2005)* - reporta-se à complexidade da imagem, nas suas relações com a religião, por exemplo. A imagem seria uma contradição em si mesma, porque estaria na vez de algo que teríamos por real. Belting acaba por definir a imagem como uma espécie de dissimulação que causaria fascínio. Seria, por conseguinte, nesta dissimulação que continuaria a assentar o fascínio que provocava⁴. Uma vez mais, nas fotografias de Crewdson, concretamente na série em questão, o real e a verdade estão fundidos, daí a evocação de uma qualquer surrealidade, no sentido de uma impossibilidade lógica e racional.



Série *Beneath the Roses*,
Gregory Crewdson, 2003-2005



Segundo Hans Belting: «As imagens exigem também hoje a nossa fé, mas não são feitas para nos convencer, destinam-se, pelo contrário, a impressionar-nos. Suscitam a nossa atenção, com o intuito de a atordoar»⁵. Entendamos este atordoar como uma espécie de paixão, de emoção na contemplação e na liberdade criativa implícita no processo de contemplação.

Consideremos ainda, e a título de exemplo, a óptica de Arthur Danto, ao entender a arte - neste caso expandindo-a à imagem - como exteriorização de uma forma de ver o mundo a partir do interior, ou seja, como um espelho⁶, entre a transparência e a opacidade. No entender, por exemplo, de Philippe Dubois, na fotografia não existe apenas a imagem captada. Há todo um processo complexo, até icónico, de registo de determinada visão⁷. E atentemos na inquietante lente do fotógrafo em questão, que se torna, inevitavelmente, a nossa, a do espectador ao ser convocado para este universo denso e estranho.

Segundo Marie-José Mondzain, a imagem dá visibilidade a uma ausência. Comunicar pela

Série *Beneath the Roses*,
Gregory Crewdson, 2003-2005

imagem é colocar, de facto, em evidência uma visibilidade sem matéria. A incorporação aglutina em si mesma três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação⁸. A imagem sustenta a sua visibilidade na relação entre quem a produz e quem a olha, e fundamenta-se no desejo de ver⁹. Qualquer relação com uma fotografia de Crewdson assenta numa necessária disponibilidade para ver e para entrar na sua proposta visual e imagética. Mondzain debruça-se ainda sobre a questão fundamental de a imagem deixar sempre o desejo de ver incumprido, à semelhança da imagem de Deus, que precisa, segundo a autora, de ser desejada.

Na verdade, a imagem implica desejo, fascínio, magia. E este desejo ter-se-á, na óptica da autora, ancorado inicialmente na própria Paixão de Cristo, como uma verdadeira “questão passional”. “A Paixão da imagem” na relação estreita com a “imagem da Paixão”. É neste desejo intrínseco à imagem que ela poderá ser fatal, homicida. Não a imagem, mas o que ela nos provoca. Neste caso, e concretamente em *Beneath the Roses*, é provocada a fatalidade de um desconforto, de uma certa insanidade e de uma beleza ligada a uma plasticidade sofisticada e irreprensível. O que torna tudo ainda mais intenso e inquietante.

Uma outra questão merece referência na fotografia de Gregory Crewdson. Trata-se da solidão das personagens, envoltas no silêncio de uma estrada, no alpendre de uma habitação, ou nas janelas que desvendam interiores e que, a seu modo, recorda a pintura de Edward Hopper, especificamente, da pintura da paisagem americana, que o pintor começou a consolidar, por exemplo, com as obras *Sunday* (1926) e *Early Sunday morning* (1930). Pinturas que são verdadeiros silêncios de domingo. Hopper foi progressivamente abandonando os contornos menos acentuados e o colorido menos contrastante, para entrar nas tonalidades mais exuberantes e definidas, onde pontuam jogos de luz e de sombra notáveis. Apesar de Hopper não se ter identificado propriamente com a *American Scene* – fomentada por pintores como Thomas Hart Benton –, já que construiu um percurso individual, os seus quadros dão-nos a imagem de uma certa América, tal como a imaginamos. A própria iluminação das fotografias de Crewdson reclama a sofisticação da iluminação da pintura, muitas vezes em momentos de transição entre o dia e a noite. O que as torna ainda mais singulares. Há um notável classicismo de fundo que se impõe.

Curiosamente, e um outro aspecto de relevo nesta reflexão, tem que ver com o facto de tanto Hopper como Crewdson darem ao espectador o fora de campo, por outras palavras, o plano cinematográfico, uma vez que as suas obras – pinturas e fotografias –, como num filme, não mostram senão uma parte da realidade, sugerindo que alguma coisa está escondida no universo, sempre em vias de acontecer, na pura contemplação, nas palavras que não são ditas, na tensão antes da explosão. O espectador é convidado a assistir a uma narrativa que não conhece; a relacionar-se com o que vê¹⁰, concretamente, nas imagens de Crewdson. Esta imagética bebe também em universos de

grande plasticidade e surrealidade, como é o de David Lynch, por exemplo. As imagens cinematográficas de Lynch incomodam, por vezes sem sabermos exactamente porquê. É como se o realizador fosse capaz de penetrar num mundo recôndito de visões que não figuram num universo de realidade. De maneira semelhante às imagens de Crewdson.

Por outro lado, o enigma da narrativa em Crewdson pode também convocar o *film noir* ou um universo de intriga policial, ao modo de Alfred Hitchcock, por exemplo. O *film noir* desenvolve-se em Hollywood nos anos 40 e 50 do século XX, associado ao período clássico do cinema norte-americano. É comumente considerado um dos primeiros filmes do género *Stranger on the third floor* (1940), de Boris Ingster. Mas podemos igualmente destacar, a título de exemplo, *Kiss of death* (1947), de Henry Hathaway, *The night of the hunter* (1955), magnífico e único filme de Charles Laughton, ou *Touch of evil* (1958), de Orson Welles. O *film noir* apesar de não possuir características formais absolutamente definidas, fechadas, tem em comum a presença do crime, do mistério, de personagens em conflito moral ou outros, de uma atmosfera nocturna e muitas vezes chuvosa, de mulheres inquietantes e poderosas, de um clima geral de desespero e de situações dúbias ou angustiantes. Referências que vislumbramos claramente em *Beneath the Roses*.

De facto, o que confere tensão e densidade a uma parte substancial das imagens fotográficas, e mesmo das imagens pictóricas, é o que pode estar para lá do que é visível, constituindo a tensão e a expectativa criadas pelo fora de campo, como observámos. Como referiu Raymond Bellour, o espectador da fotografia torna-se num espectador pensativo¹¹. Certamente. E, tornando-se pensativo abre espaço para se permitir à estranheza que a imagem lhe possa causar. E voltamos ao início desta breve reflexão, chamando a atenção para, além da sofisticação do enquadramento, da luz, da cor e da plasticidade das fotografias de Crewdson, há algo de estranho e de atractivamente perturbador, até insano, nas suas fotografias, particularmente visível nas personagens e nas situações criadas. *Beneath the Roses* é uma das suas mais notáveis séries fotográficas em que este singular universo se deixa claramente revelar. Debrucemo-nos mais especificamente sobre ela.

As personagens estão profundamente solitárias e de olhar vago, como já se afirmou. Mas há algo mais. Trata-se de uma insanidade, ou loucura, em suspenso, no momento da contenção antes da explosão. Uma espécie de controle melancólico que antecede um descontrolo inconsequente, potencialmente violento. As personagens parecem habitar um sonambulismo contagiante a todas, que as coloca num qualquer ensimesmamento solitário, mesmo quando - das poucas vezes que sucede - se encontram no mesmo espaço de outras personagens. Neste caso, não há relação nem contacto físico ou visual, o que se torna profundamente desconcertante quando se percebe que as personagens serão especialmente próximas - talvez mães e filhos, talvez casais - mas estão sós. Imensamente sós e alienadas nessa solidão. O

que poderia ser uma intriga cinematográfica parece passar claramente a um mistério sem resolução.

O homem perto do automóvel de cabeça baixa e à chuva, a mulher que parece abandonar a viatura, deixando alguém lá dentro e a porta aberta, ou a mulher junto ao bebé em quem não toca, ou ainda os casais nos quartos completamente distanciados entre si e petrificados no espaço. Todos parecem incorporar um drama profundo, um passado e presente que desconhecemos, mas que se materializa, por um lado, numa construção visual exigente, poderosa e sofisticada; por outro, num conjunto fotográfico único, com personagens errantes e enigmáticas, num limiar de uma qualquer loucura que nos atrai e nos faz olhar uma e outra vez. O espectador sente-se irremediavelmente preso, atraído.

É interessante pensar que estas imagens acabam por se tornar imagens desejáveis, na sua tensão e intensidade. Na perspectiva de Hans Belting, «Na fotografia preferimos encontrar um mundo engenhosamente encenado. Não como uma estratégia artística, mas sim porque esse passou a ser o padrão perceptivo que os espectadores aplicam perante a fotografia exibida. Desejam nela descobrir um enigma que se esquive à percepção apressada e superficial a que habitualmente estão votados»¹². Talvez, de facto, assim seja. *Beneath the Roses* é um conjunto de imagens que se torna numa bela, singular e impiedosa memória visual. No seu conjunto, e pelas características que foram sendo evocadas ao longo deste breve ensaio, a série de Crewsdon reporta-nos para um lugar estético intenso e de possibilidade lógica duvidosa, quer dizer, abre visual e fatidicamente para uma certa insanidade bela.

Notas

¹ Ver *BENEATH THE ROSES* - Gregory Crewsdon. New York: Abrams Books, 2008.

² Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. 5.ª ed. Lisboa: Vega, 2004, p. 64-65.

³ Cf. BELTING, Hans - *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014, p. 36-40.

⁴ Cf. *idem* - *A verdadeira imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 17; p. 36.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 31.

⁶ Cf. DANTO, Arthur - *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris: Le Seuil, 1989, p. 313-322.

⁷ Ver DUBOIS, Philippe - *L'acte photographique et autres essays*. Paris: Éditions Nathan, 1990.

⁸ Cf. MONDZAIN, Marie-José - *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2002, p. 37.

⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 42.

¹⁰ Ver NOGUEIRA, Isabel - *A imagem no enquadramento do desejo: transitividade em pintura, fotografia e cinema*. Lisboa: Book Builders, 2016.

¹¹ Cf. BELLOUR, Raymond - *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence, 2002, p. 80.

¹² BELTING, Hans - *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem. Op. cit.*, p. 275.

Bibliografia

BELLOUR, Raymond - *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*. Paris: Éditions de la Différence, 2002.

BELTING, Hans - *A verdadeira imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Porto: Dafne Editora, 2011, p. 17; p. 36.

- *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

BENEATH THE ROSES - Gregory Crewdson. New York: Abrams Books, 2008.

DANTO, Arthur - *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Paris: Le Seuil, 1989.

DUBOIS, Philippe - *L'acte photographique et autres essays*. Paris: Éditions Nathan, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice - *O olho e o espírito*. 5.ª ed. Lisboa: Vega, 2004.

MONDZAIN, Marie-José - *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2002.

NOGUEIRA, Isabel - *A imagem no enquadramento do desejo: transitividade em pintura, fotografia e cinema*. Lisboa: Book Builders, 2016.

Conselho Científico Editorial e Pares Acadêmicos



Conselho Científico Editorial e Pares Académicos dos N.º 10 e 11 de *Convocarte*

Pares Académicos Internos à Universidade de Lisboa:

Annabela Rita – Faculdade de Letras e Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa, APE, Observatório da Língua Portuguesa

Cristina Azevedo Tavares – Professora Associada e coordenadora da área de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, e no Programa Doutoral de Filosofia das Ciências, Tecnologia, Arte Sociedade do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Investigadora integrada do CFCUL, Head de Arte e Ciência, investigadora colaboradora do CIEBA

Eduardo Duarte – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Responsável do 2.º Ciclo das Ciências da Arte e Coordenador do Mestrado em Museologia e Museografia

João Peneda – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA

Fernando Rosa Dias – Professor Auxiliar de Ciências da Arte na Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes; Investigador do CIEBA; Presidente da Comissão Científica do Doutoramento em Artes da Universidade de Lisboa e do Instituto Politécnico de Lisboa, Coordenação Científica Geral da Revista *Convocarte*

Margarida Calado – Professora Associada Jubilada da FBAUL, Ciências da Arte; Investigadora do CIEBA

Pares Académicos Exteriores à Universidade de Lisboa:

Angela Ancora da Luz – Historiadora e Crítica de Arte, vice-Presidente da ABCA, Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

António Quadros Ferreira – Professor Emérito da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

António Trinidad Muñoz – Doutor em Filosofia e Letras, Universidad de Extremadura, Espanha-Universidade do Porto, Portugal. Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Master of Arts, KU Leuven, Bélgica

Cristina Pratas Cruzeiro – Doutoramento em Ciências da Arte (FBAUL); Bolseira de Pós-Doutoramento IHA-FCSH/NOVA

Eliza Teixeira de Toledo – Investigadora do Departamento de História das Ciências e da Saúde - Casa Oswaldo Cruz - Fiocruz

Isabel Nogueira – Doutorada em Belas-Artes, em Ciências e Teorias da Arte (FBAUL) e pós-doutorada em História e Teoria da Arte Contemporânea e Teoria da Imagem (Universidade de Coimbra e Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Professora Universitária, Investigadora de Arte Contemporânea e Curadora independente

José Francisco Alves – Doutoramento em História da Arte, curador independente e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do Conselho Inter-

nacional de Museus (ICOM). Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (2011-2013) e Professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre

Juan Carlos Ramos Guadix – Artista plástico, Gravador, Professor Titular, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada

Julieanna Preston – Professor of Spatial Practice, Masters of Fine Art Coordinator, Spatial Design Acting coordinator, Toi Rauwharangi College of Creative Arts, Te Kunenga ki Pūrehuroa Massey University, Wellington, Aotearoa

Leonor Veiga – PhD from Leiden University (2018); curadora; investigadora do CIEBA

Mário Caeiro – Professor na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Curador, e Investigador no LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes e no CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa

Mark Harvey – Professor na University of Auckland, New Zealand, Performer

Marlon Miguel – Investigador FCT no Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa e Investigador associado no ICI (Institute for Cultural Inquiry) Berlin.

Martin Patrick – Senior Lecturer, Academic Integrity Officer and Ethics Advisor, Core Staff; MFA, Doctoral Supervisor, Whiti o Rehua School of Art, Massey University Wellington, <http://www.martinpatrick.net>

Pascal Krajewski – PhD in Art Sciences; Master Degree in Aerospace Engineering. Member of the Ciberarte Laboratory (CIEBA-FBAUL) / Docteur en Sciences de l'art; Diplôme d'ingénieur en Aérospatiale. Membre du CIEBA

Pedro Roxo – Doutorado em Ciências Musicais. Professor Auxiliar (Etnomusicologia), Departamento de Ciências Musicais da FCSH.UNL e investigador de pós-Doutoramento no INET-MED, Aveiro

Raquel Henriques da Silva – Professora Associada com agregação da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Instituto de História da Arte FCSH-UNL.

Stefanie Gil Franco – Investigadora e membro integrado do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa.

Sylvie Coellier – Professeure émérite en histoire de l'art contemporain à Université Aix-Marseille (UAM); Laboratoire d'Etudes en Sciences des Arts; responsable de la collection ARTS aux Presses Universitaires de Provence.

Viviane Borges – Professora Associada da Universidade do Estado de Santa Catarina. Bolsista de produtividade em pesquisa CNPq - PQ2.

Membros Honorários do Conselho Científico Editorial [consultivo]

Michel Guérin – Agrégé de philosophie, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.

James Elkins – Department of Art History, Theory and Criticism, at the School of the Art Institute of Chicago.

Procedimentos e Orientações de Publicação



O Espírito da Revista *Convocarte*

A revista é de suporte digital e pretende convocar para discussão especialistas de temas das artes, a partir de diferentes formações das artes e humanísticas: historiadores de arte, filósofos da estética, críticos e teóricos da arte, curadores, museólogos, de áreas afins interessadas pelas questões da arte, tais como antropologia, sociologia, psicologia e psicanálise, estudos da linguagem e do signo, etc... ou os próprios artistas. O seu princípio é ter um *Tema*, em torno de questões da arte, que domina cada número e que é o centro de uma *Convocação* para a reflexão e discussão.

A *Convocarte* assume o português como língua base, estendendo a recepção de textos a línguas tradicionais no mundo universitário português: espanhol, inglês e francês. O Conselho Científico Editorial trabalhará nessas diferentes línguas sempre que necessário, com envio dos textos de modo ajustado a essas competências. Os textos podem ser enviados escritos em cada uma destas línguas, defendendo-se pluralidade, mas com a preferência de que cada autor escrevesse e pensasse na sua linguagem de formação base. Se a FBAUL é o seu natural centro de edição e *convocação*, o seu alcance é plural e cosmopolita.

É uma revista com *Leitura e Revisão de Pares* (*peer review*), sem chamada de textos (*call for papers*) mas com base na discussão e sugestão. A principal função é criar um espaço de discussão e publicação de questões múltiplas do mundo (plural) das artes.

Processos Editoriais

O controlo científico e editorial do *Dossier Temático*, que especifica cada número da *Convocarte*, com colaborações de fundo mais alargadas, funciona a partir de textos solicitados por convites directos aos autores, a partir de uma Coordenação Geral e em consulta do Conselho Científico Editorial constituída para cada número, que coordena cada dossier temático e que constituirá o painel de *Revisão de Pares* (*Peer Review*). Neste sentido não será efectuada nenhuma chamada aberta de textos (*Call for Papers*). Contudo, investigadores interessados poderão apresentar textos à revista, com consulta prévia através de curriculum científico e explicitação da questão a abordar, que serão depois apreciados pelo Conselho Científico Editorial (cada tema é anunciado no número anterior).

Não há submissão de textos, e é nesse espírito que deve actuar o Conselho Científico Editorial. A relevância deste método de *revisão de pares* (com espírito de *discussão de pares*) é criar um espaço de debate e partilha científicos pré-editorial, que pretende ser uma forma aberta e dialogante entre especialistas das Ciências da Arte em geral. Por isso, a revisão não é duplamente cega, mas apenas para os autores. Qualquer membro do Conselho Científico Editorial que apresente texto para o *Dossier Temático*, terá que colocar o seu trabalho também em processo de revisão. Nenhum elemento do Conselho Científico Editorial faz revisão do seu texto

ou de um autor que tenha proposta. É apenas a Coordenação que tem a função de organizar e distribuir os textos para revisão.

Com rigor e partilhas científicas, pretendemos encontrar uma plataforma de revisão de pares mais ajustada às áreas humanísticas e artísticas relativamente ao modelo dominante, muito anglo-saxónico e mais apropriado às Ciências Exactas e Tecnológicas.

Os trabalhos do Conselho Científico Editorial centram-se apenas no Dossier Temático, mais alargado e central em cada edição. As restantes pastas da revista, resultam de trabalhos no âmbito de ciclos de formação da FBAUL em articulação com linhas de investigação do CIEBA, cabendo a sua revisão a coordenadores de linhas de investigação do CIEBA e à Coordenação Geral. Contudo, em casos específicos, a Coordenação poderá, relativamente a um destes textos, fazer uma consulta a membros do Conselho Científico Editorial.

Funções do Conselho Científico Editorial:

1. Sugestão de investigadores especializados do *Dossier* para colaborarem no número correspondente.
2. Apreciação de textos/ensaios, através de breve texto com os seguintes parâmetros e critérios:
 - a) Ajustamento do texto/ensaio à política editorial da revista, enquanto revista Universitária no âmbito das Artes e Humanidades.
 - b) A adequação do texto/ensaio ao *Tema do Dossier*.
 - c) Originalidade do objecto da investigação ou da reflexão.
 - d) Linguagem especializada, competente e adequada aos problemas em foco.
 - e) Qualidade científica e metodológica na pesquisa e investigação, tal como na escrita e argumentação.
 - f) Competência argumentativa e crítica.
 - g) Domínio de conhecimentos artísticos, históricos, estéticos, e filosóficos.
3. Sugerir melhorias de alterações em forma de breve comentário, se consideradas necessárias, em função dos parâmetros anteriores ou outros afins (máximo de 1000 caracteres).

Cada texto do *Dossier Temático* será apreciado por dois revisores do Conselho Científico Editorial.

As propostas são sempre distribuídas por elementos do Conselho Científico Editorial que não estão na origem da indigitação dos candidatos ou que não correspondam aos próprios.

Sendo um sistema por convite de investigadores especializados, e centrado em sugestões, o processo de revisão de pares não será feito sobre os *abstracts*, mas sobre o texto final.

Reserva-se à Coordenação, com base nas apreciações das considerações do Conselho Científico Editorial, a recusa de edição de algum dos textos, seja por desajustamento ao Tema, ao défice científico ou à recusa em efectuar alterações a partir das sugestões de leitura do Conselho Científico Editorial.

A Coordenação pode consultar o Conselho Científico Editorial, ou alguns dos seus membros, para questões específicas, de dúvida e com carácter de excepção, que surjam ao longo dos trabalhos.

Formato dos textos candidatos ao Dossier Temático:

1. Texto geral de c.30.000 (ou entre 20.000 e 35.000) caracteres sem espaços.
2. Um resumo (*abstract*) em inglês ou francês de c.850 caracteres sem espaços.
3. Utilização coerente de princípios universitários de indicação das fontes documentais e bibliográficas (o sistema e norma adoptados serão da opção de cada autor, mas o Conselho Científico Editorial pode pronunciar-se sobre a sua adequação e rigor).
4. Relativamente à redacção dos textos em português a Coordenação deixa a cada autor a liberdade e responsabilidade de escolha da utilização o último acordo ortográfico ou da anterior ortografia [a actual coordenação geral de *Convocarte* reserva-se, apenas para os seus textos, a não seguir o mais recente acordo].
5. Os textos podem ser apresentados nas seguintes línguas, adequadas à origem e formação dos respectivos autores: português, espanhol, francês ou inglês.
6. Inclusão, até ao máximo de 8 imagens para reprodução ao longo do texto (as imagens poderão ser a cores; os processo de autorização e a responsabilidade dos direitos de reprodução das imagens são da responsabilidade do autor do texto). As imagens que acompanham os textos devem ser enviadas em pasta própria denominada *Imagens*. Todas as imagens terão de ser de alta qualidade para impressão com resolução de 300 *dpi* e em formato *tiff* ou *jpg*. Um documento de texto individual deverá ser enviado com a descrição das legendas. Os nomes atribuídos às imagens devem ser iguais aos usados na referência de localização no texto que acompanham e, caso seja necessário, os respectivos créditos. As imagens devem estar por ordem com o nome antecedendo a respectiva legenda (ex: *Figura 1 – legenda da imagem 1 + créditos de imagem 1*). À Coordenação Geral reserva-se o direito de excluir as imagens que não cumpram os critérios descritos.
7. Direitos de autor: dentro do abrigo das edições da Universidade de Lisboa. Cada autor será responsável por qualquer acto de plágio ou de indevida autorização de reprodução de imagens ou trechos que escapem à supervisão do Conselho Científico Editorial.

Qualquer outra excepção será apreciada pelo Conselho Científico Editorial e fará parte do seu comentário. A decisão final dessas excepções caberá à Coordenação Geral e ao Coordenador do *Dossier Temático*.

A *Convocarte* é uma revista digital pública da FBAUL. Os autores cedem os direitos a essa publicação através do mundo universitário. Os direitos específicos de publicação e divulgação dos trabalhos da *Convocarte* passam, por inerência, a ser propriedade da Universidade de Lisboa, segundo os seus regulamentos, à qual pertence a FBAUL.

Sequência e processos de trabalho:

Determinado o Conselho Científico Editorial para cada número, segue-se a seguinte sequência de trabalhos, cada qual com data limite, segundo calendário a definir em cada proposta de trabalhos na preparação de cada número.

1. Sugestão de autores/ensaístas por parte do Conselho Científico Editorial e recepção de propostas de textos exteriores por parte da Coordenação (a selecção inicial das propostas exteriores são da responsabilidade da Coordenação Geral e do Dossier Temático, com consulta de membros do Conselho Científico Editorial, se considerado necessário).
2. *Convocação* dos textos finais aos autores em data a calendarizar para cada número.
3. Envio dos textos ao Conselho Científico Editorial, com princípios e grelha de apreciação (dois para cada texto).
4. Recepção das apreciações da Coordenação e reenvio para os autores para alterações ou correcções, a partir das sugestões do Conselho Científico Editorial.
5. Envio dos textos alterados e/ou corrigidos para a paginação. A paginação ainda será devolvida aos autores para últimos acertos (já não de alteração do texto).
6. Lançamento

Os comentários do Conselho Científico Editorial são devolvidos aos autores tal como chegam à Coordenação Geral e Temática, mantendo-se todas as opções pessoais da apreciação qualitativa. Embora sejam sugestões, sublinha-se uma sua leitura atenta por parte dos autores. Pretende-se depois que, perante estas análises críticas, estes ponderem necessárias alterações: revendo, corrigindo, justificando, cortando, acrescentando, deslocando, etc. A principal intenção da apreciação qualitativa, destaque-se, é a melhoria qualitativa dos textos através de um plano intersubjectivo de funcionamento.

Proposta externa de texto/ensaio para a revista *Convocarte*

A coordenação pode aceitar, para o Dossier Temático, propostas de trabalhos exteriores ao processo de convites do Conselho Científico Editorial. Para isso, a proposta deve ser enviada para a Coordenação através do *email* da revista *Convocarte* [convocarte@belasartes.ulisboa.pt], acompanhada dos seguintes elementos:

- a) *Curriculum Vitae* académico e de investigação, sobretudo centrado em trabalhos relativos ao tema do Dossier.
- b) Um resumo até 1000 palavras sem espaços da proposta do seu trabalho.
- c) Carta ou *email* de motivação.

A proposta deve seguir as orientações de cada tema apresentadas no final de cada número ímpar de *Convocarte*.

Sendo aceite pela Coordenação, os trabalhos seguem os processos gerais dos outros textos, para leituras e sugestões do Conselho Científico Editorial.

Também podem ser propostos textos para as restantes pastas da revista *Convocarte*, ficando neste caso à responsabilidade da Coordenação Geral, com possíveis consultas a membros do Conselho Científico Editorial ou a Coordenadores de linhas de investigação do CIEBA.

b

a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

b
—
a

cieba

belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia