



## ARTE ENQUANTO DESRAZÃO: VIDAS SILENCIOSAS E MARGINAIS

### ART AS SENSELESSNESS: SILENT AND MARGINAL LIVES

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1984317814022018053>

Mara Evanisa Weinreb  
Universidade Feevale, Brasil  
[maraw@gmail.com](mailto:maraw@gmail.com)

Lurdi Blauth  
Universidade Feevale, Brasil  
[lurdiablauth@gmail.com](mailto:lurdiablauth@gmail.com)

#### RESUMO

Este artigo discute a produção artística de pessoas que viveram em Centros Psiquiátricos brasileiros, constituindo um campo de estudo conhecido como Arte e Loucura. Com questões relacionadas às atividades de Osório César desenvolvidas no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em São Paulo, desde 1929 e, em especial, a proposta de Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro, desde 1946. Buscou-se autores como Mário Pedrosa e suas reflexões sobre a visibilidade da Arte Virgem, Gilles Deleuze, que aponta questões relacionadas à diferença e repetição, e Michel Foucault com contribuições sobre os aspectos histórico sociais da loucura. Dentre os artistas reclusos em instituições, Arthur Bispo do Rosário, um paradigma do cenário artístico contemporâneo, instigou aproximações possíveis com a arte de Luiz Guides, antigo morador do Hospital Psiquiátrico São Pedro em Porto Alegre. Ambos percorreram caminhos silenciosos e marginais, em um processo que integrou, de forma contundente, arte e vida.

**Palavras-chave:** Arte. Loucura. Desrazão. Estudo de caso.

#### ABSTRACT

This article discusses the artistic production of people who lived in Brazilian Psychiatric Centers, constituting a field of study known as Art and Madness. With questions related to the activities of Osório César developed at the Psychiatric Hospital of Juqueri, in São Paulo, since 1929 and, especially, the proposal of Nise da Silveira at the National Psychiatric Center in Rio de Janeiro since 1946. We sought authors such as Mário Pedrosa and his reflections on the visibility of the Virgin Art, Gilles Deleuze, which points out issues related to difference and repetition, and Michel Foucault with contributions on the social historical aspects of madness. Among the artists in institutions, Arthur Bispo do Rosário, a paradigm of the contemporary artistic scene, instigated possible approximations with the art of Luiz Guides, a former resident of the São Pedro Psychiatric Hospital in Porto Alegre. Both have gone silent and marginal paths, in a process that has forcefully integrated art and life.

**Keywords:** Art. Madness. Senselessness. Case study.



## 1 INTRODUÇÃO

Para abordarmos questões relacionadas a uma arte desarrazoada, se faz necessário ir ao encontro de obras de alguns artistas que desenvolveram uma trajetória alheia aos processos artísticos formais e acadêmicos. A desrazão, trazida, inicialmente, por Michel Foucault (1972) e retomada por Peter Pál Pelbart (1993) é uma importante contribuição para a compreensão do processo de criação das obras produzidas pelos artistas analisados neste estudo. A sociedade atual, discutida pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001), em meio a incertezas, instável, escorregadia, aponta fronteiras conceituais em territórios que oscilam em formato e conteúdo, alterando significativamente a compreensão de uma desrazão, no contexto artístico.

Nossa proposta se volta para uma discussão sobre obras de artistas oriundas de um campo artístico muito específico, que é conhecido como Arte e Loucura, marginal quanto a sua visibilidade e reconhecimento. Encontramos na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, RS, um acervo imenso das produções de Luiz Guides, o que propiciou revisitar os atravessamentos que a arte nele produziu. São registros de um tempo enquanto ação, produzindo novos olhares e percepções. Em um percurso semelhante, em condições precárias de vida, localizamos o universo peculiar e sensível de Arthur Bispo do Rosário. Diagnosticado como esquizofrênico paranóide, foi interno na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, por 50 anos. Qualquer material era passível de impulsionar o imaginário criativo de Bispo que, para expressá-lo, utilizava diversos objetos encontrados em seu cotidiano recluso.

O termo, “enquanto”, inserido no título, propõe uma passagem de tempo, um atravessamento temporal, a arte enquanto passageira e inspiradora, por que não dos desarrazoados, que teriam passado despercebidos se não fôssemos ao encontro de suas obras, como no caso desses dois artistas? Se não tivéssemos podido conhecê-los e nos aproximar de suas potencialidades criativas, é provável que tivessem permanecido incógnitos.



## **2 A LOUCURA CONSAGRADA**

O expressionismo, no início do século XX, dentre os vários movimentos artísticos, foi o que mais chamou a atenção da área científica e artística, tanto pela busca de aspectos ancestrais, primitivos, como em função de experiências sensoriais e subjetivas que ocorriam. As correntes filosóficas como o existencialismo e a psicanálise, influenciaram artistas, que passaram a valorizar as expressões emocionais em suas pinturas. Como exemplo, temos Vincent Van Gogh, Wassily Kandinsky, Edward Munch e outros. A descoberta da arte dos psicóticos interessou especialmente a artistas como Paul Klee, Max Ernst e ao escritor Hermann Hesse, que foram a Heidelberg para conhecer a coleção de Prinzhorn: “A Arte dos Insanos”, segundo Maria Heloisa Ferraz (1998).

No Brasil, inspirados pela Semana de Arte Moderna de 1922, escritores, artistas e educadores, trouxeram à luz os primeiros estudos sobre a arte dos loucos. Nas décadas de 1920 e 1930, o país fervilhava com ideias e aspirações que mudariam significativamente o perfil das artes e da literatura brasileira. Desde 1923, Osório Cesar já trabalhava no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, com interesse especial na produção plástica dos doentes mentais. O aprofundamento sobre o tema o levou a buscar subsídios nas obras de Freud, Prinzhorn e Vinchon que, na época, realizavam estudos sobre questões do inconsciente e sobre o sentido do trabalho na produção dos loucos e alienados. Em 1925, publicou a “A Arte Primitiva nos Alienados”. Desde 1925, de acordo com Ferraz (1998), Osório Cesar se referia aos internos do hospital como os artistas do Juqueri. Em suas publicações e artigos, descrevia como arte as manifestações expressivas dos doentes mentais, os desenhos a carvão nos muros do hospital, em terreiros entre os pavilhões, assim como o trabalho artesanal, que já acontecia no Juqueri, como as bonecas e os bordados feitos pelas mulheres internas.

Nise da Silveira, contemporânea de Osório César, trouxe importantes contribuições para o tratamento das doenças mentais e expressões artísticas. Ao recusar-se a acionar o botão



do eletrochoque, Nise criou um impasse dentro do hospital. Na época, o diretor Paulo Elejade, disse-lhe que não haveria um lugar em que não fossem aplicadas as novas tendências em psiquiatria. Com a proposta de revitalizar um espaço abandonado, foram criados dezessete núcleos de oficinas expressivas como encadernação, música, danças folclóricas, esportes, pintura e modelagem. As oficinas de arte eram as preferidas de Nise da Silveira, tanto para sua pesquisa sobre a esquizofrenia, quanto pela oportunidade de propiciar outro tipo de tratamento aos doentes mentais. Nos ateliês, apesar de muitos doentes nunca terem pintado antes ou tido algum contato prévio com materiais artísticos, apresentavam intensa exaltação em sua atividade imaginativa, como uma pulsão configuradora de imagens. Nise da Silveira compartilhava essa ideia com os psiquiatras Hans Prinzhorn e Osório Cesar. O crítico de arte Mário Pedrosa (1996) defendia essa pulsão criadora como uma necessidade instintiva de expressão que sobreviveria à doença mental, a que chamaria de Arte Virgem.

Na década de 80 do século XX, surgiu a figura paradigmática de Arthur Bispo do Rosário. Nascido em Japarutuba, Sergipe, no ano de 1911, fez de sua vida um retiro de fé e devoção. Trabalhou com instalações, saindo do convencional para criar, por exemplo, espaços ocupados por sapatos, tênis, chinelos, todos ordenados em fileiras. Esse era o universo sagrado de Bispo. O Xerife, como era chamado pelos internos, segundo Luciana Hidalgo (1996), tinha certos privilégios, como auxiliar na ordem e no cuidado dos doentes. Dessa forma podia juntar os objetos que eram desperdiçados, como colheres, tênis, xícaras, garrafas, ou borrachas e reuni-los em uma cela forte. Matéria prima para suas *assemblages*, que percorreram o cenário artístico nacional e internacional. Bispo participou da 46ª Bienal de Veneza, em 1995, e sua arte é exemplo da migração de um *status* marginal para um *status* artístico.

Sua passagem causou grande impacto no mundo das artes. Frederico Moraes relembra trechos da vida de Bispo do Rosário, que lutou contra situações adversas e que, sozinho, realizou uma grande obra. Iniciando com o fio azul, que desfiava de seu uniforme de interno do manicômio e de velhos lençóis, começou a bordar. Para o crítico, em toda obra de arte há uma zona obscura e indecifrável, portanto, a criação artística não é totalmente consciente, assim como o discurso da loucura nunca é, por sua vez, totalmente inconsciente.



Poderíamos dizer que a potencialidade criativa de Bispo é revelada em um trabalho consistente e contínuo “como qualquer outro artista: buscando materiais, observando o mundo à cata de inspiração, com todos os gestos do artista criador”. (CAIAFA in BURROWES, 1999, p. 11). A autora complementa:

Há um imenso desejo de realidade em Bispo no seu inventário do mundo. Bispo delira o real mais intenso em torno de si: *misses*, os ônibus, os prédios que se divisam do morro, os países, as cidades, os acidentes geográficos. É o Bispo etnógrafo, verificando o mundo em torno, anotando e relatando a história da cidade e dos países, alerta a toda fonte – aos jornais, revistas, aos rumos do hospital, às visitas, às memórias – para dar conta das coisas do mundo. (CAIAFA in BURROWES, 1999, p. 11).

As dimensões criativas e delirantes de Bispo incorporam espaços, territórios, e, gradativamente, impõem seus desejos e convicções que transversalizam o campo da arte. Para Frederico Moraes (1989, apud BURROWES, 1999, p. 52) “Arthur Bispo distingue-se dos artistas de Engenho de Dentro por atuar no campo tridimensional [...]” afirmando que as produções dos demais artistas têm proximidade com o impressionismo, expressionismo e cubismo, e a obra de Bispo está mais próxima da *pop art*, com as tendências arqueológicas e até de questões conceituais da arte. Em suma, a obra de Bispo transita “com absoluta naturalidade e competência, no território da arte mais contemporânea”.

Embora Bispo tenha permanecido em uma estrutura asilar, sua produção artística obstinada e ininterrupta se diferencia da dos outros internos; trazia uma visibilidade diferente, aproximando-a de questões contemporâneas da arte. Nesse contexto, é a obra de Bispo que ganha visibilidade no cenário do sistema da arte, em 1989, depois da sua morte.

É o universo construído por Bispo que o qualifica como artista, não o contrário. [...] O trabalho é mais forte do que o nome do artista. Nesse sentido, é anônimo. O artista aparece na medida da sua impessoalidade e, se está presente, não é como indivíduo, mas como Produção de um singular ponto de vista. O anonimato da voz acrescenta potência: mais forte o gesto do que a mão. (BURROWES, 1999, p. 55-56),



Bispo, um ser humano excluído da sociedade, porém sua produção e a singularidade de suas experiências vão além do delírio, rompendo, igualmente, com o espaço de confinamento. Desafia seus próprios limites, atravessa os muros, pois está focado em um processo de construção ou, como ele mesmo dizia, tinha “uma missão de refazer o mundo para apresentá-lo a Ele, no dia de passagem”, (apud BURROWES in BURROWES, 1999, p. 59). A sua maneira de ver e de se conectar com o mundo é materializada por meio de suas obras. (Figura 1).



Figura 1. Bispo do Rosário *A linha azul*

Fonte: *Blog* do prof. Jabim Nunes IV

### **3 POR UMA CULTURA DA DIFERENÇA**

A desrazão, termo utilizado por Foucault e, depois, abandonado, referir-se-ia àqueles que apresentavam comportamento estranho aos padrões sociais estabelecidos. Pessoas que tinham vida errante e eram expulsas das cidades para que se perdessem nos campos ou, então, para que fossem entregues aos mercadores e peregrinos; outras vezes, colocados em barcos,



navegando viagens insensatas. “É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: acorrentado à própria encruzilhada, é o passageiro por excelência, o passageiro da passagem.” (FOUCAULT, 2000, p. 21). O autor, de forma contundente e aguda, revisita o drama da loucura, quando, a partir do século XVIII, a desrazão termina e inicia a era da loucura, entendida como uma doença do cérebro, que impediria o homem de agir como os outros, ditos normais. Assim, a loucura é enclausurada e passa a cumprir seu novo papel, o da exceção. Pelbart (2009) sinaliza o quanto a insensatez desarrazoada tornou-se um “tipo social”, apartado, o louco, absorvido e patologizado.

Hoje, “homens sacrificáveis, que habitam mundos sem pertencer a nenhum, pois se trata, agora, de personagens do cotidiano, não mais confinados ou restritos a uma instituição.” (WEINREB, 2012, p. 61) mas sujeitos à reação de hostilidade, ao afastamento e ao abandono.

As desigualdades, em sua negociação, fazem surgir zonas de contato – ateliês – em que artistas, loucos ou não, instauram uma poética e interação de forma ampla com a diferença. Para além dos poderes que ali interferem, esses ateliês permitem ações inclusivas, com possibilidades de uma expressão criativa como um valor em si, momento único de lidar com o caos interno. A desrazão, em sua expressão, é incômoda, seja sob o aspecto artístico ou não, por ter brechas impossíveis de serem contidas, desaguando em um lugar muito restrito, o lugar de uma poética da diferença.

Nem todos os doentes mentais se revelam produtores artísticos mas, segundo Nise da Silveira (1992), todos podem se beneficiar em muito das vivências artísticas. Agora, o que faz com que essas produções sejam reconhecidas é o fato de autores afirmarem que não lhes faltam potência. A busca pelo valor de suas obras nos leva a considerar não só os resultados, mas seus próprios processos artísticos. São trajetórias artísticas que se expressam e se constituem na dimensão marginal, um local de entremeios, onde os termos se relativizam para além das fronteiras artísticas e culturais, um campo permeável de relações e conceitos que desvela aspectos das artes em seus mais variados formatos. Para Deleuze (2006), os *esquizes* enxergam além dos muros, além da lógica e dos especialistas. E, completando esse estranho saber, segundo Foucault (2000), a história da loucura apresenta o Louco, em uma tentativa de vê-lo a partir de dentro, e não da forma fragmentada como alguém que os vê de fora.



Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém, em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. (FOUCAULT, 2000, p. 21).

A loucura, como um fenômeno social, através do discurso de Foucault, assume o formato de uma denúncia, permitindo assim a retomada da desrazão, uma qualidade sublime e solitária que habita lugares não visitados e não vistos.

#### **4 ARTE BRUTA E UMA INCLUSÃO ÀS AVESSAS**

O artista Jean Dubuffet, em seus escritos, endossava a desrazão em sua manifestação artística. Mas a força de seu discurso residia na questão social marginal. Não tendo a obrigação de vender seus trabalhos, destruiu toda sua produção e rompeu com o que chamava de “cultura asfixiante”, procurando referências nas artes da rua. Para o artista, a arte é feita apenas de embriaguez e de loucura. Para denunciar o caráter seletivo e repressivo da cultura, Dubuffet criou, em 1945, o conceito de *arte bruta*. Ou seja, uma arte espontânea e inventiva, que se recusa a todo e qualquer efeito de harmonia e beleza, tendo como autores pessoas obscuras, estranhas ao meio artístico profissional e inspirou-se neles, numa glorificação ao banal. “Todo mundo é pintor. Pintar é como falar ou caminhar. É tão natural ao ser humano rabiscar, sobre qualquer superfície ao alcance da mão, borrar algumas imagens, quanto é falar” (DUBUFFET apud THÉVOZ, MELGAR, GOMARA, 1991, p. 110).

Pintava *graffiti* com incisões profundas numa massa informal, buscando sua inspiração na matéria sem nobreza, renovando-se constantemente. Em 1975, construiu sua fundação, a *Villa Falbala*, que ainda hoje pode ser visitada, em Périgny-sur-Yerres, na região parisiense. Já sua coleção de arte bruta, composta de obras de artistas autodidatas, compreende cerca de mil desenhos, pinturas, objetos e esculturas e pode ser visitada, desde 1976, no castelo de Beaulieu, em Lausanne, na Suíça. Provocou escândalos com seu grafismo voluntariamente



infantil com que pretendia seduzir, celebrar a festa do disforme e das matérias que desagradam à primeira vista.

A obra de Dubuffet, para Cordier (1960), é uma luta contra o olhar elaborado e o mundo da mão. Para apreender, o artista conservava uma liberdade muscular do olho sem a intervenção da consciência. Pensava que essa altera tudo o que toca e que, sobretudo, se opõe ao conhecimento das coisas em vez de estimulá-lo. O artista persistiu em encontrar acessos e vias para os quais a consciência pouco contribuía. Em seus trabalhos, o olhar reconquistou sua inocência e seus deslumbramentos e esses, por sua vez, extrairam do universo das coisas o inesperado e o incomparável. Essa recusa das categorias ópticas tradicionais desenvolveu uma visão selvagem. A realidade utilitária foi rejeitada em benefício da realidade poética, e essa é a imagem da memória e de sonhos. Também preferiu as escalas da loucura e da imaginação. Toda sua obra desagrega o mundo das opressões para fabricar o território da liberdade.

Mesmo com os estudos culturais anunciando a derrocada das fronteiras nos campos do saber, mantém-se ainda uma das mais extremas fronteiras, a loucura. Na busca pela desrazão e suas produções artísticas, tesouros camuflados exigem que os descolemos, que os arranquemos do senso comum, transpondo os limites da discriminação, para que sejam vistos sem as sombras e os véus do conformismo e da indiferença. (WEINREB, 2012, p 59).

A expressão global de que somos o mundo, nos dá a sensação de que somos todos dependentes de fluxos de informações, conhecimentos, mercadorias, dinheiro, pessoas e imagens que intensificam e, ao mesmo tempo, diminuem as distâncias espaciais e o isolamento, e a sensação de que estamos no quintal uns dos outros. Como consequência paradoxal do processo de globalização, a ausência de limites e de finitude, não é produzir homogeneidade mas, sim, familiarizar-nos com a diversidade de culturais locais.

A descoberta de que existem histórias plurais e culturas particulares, que foram excluídas do processo da modernidade ocidental, termina por afetar as relações de poder global, trazendo como resultado a noção de que o mundo é uma localidade e os outros vizinhos, que, por sua vez, passam a exigir uma relação e uma escuta. Uma cultura global



resulta, portanto, na densidade de contatos que ocorrem entre as nações. Especialistas culturais voltam a moldar e renovar as etnicidades. À medida que as nações se uniram em processos competitivos, ficaram diante de maiores pressões por uma identidade cultural.

Assim, as fronteiras passaram a ter uma dimensão extremamente relativa. As imagens de “nós” e “eles”, que acontecem por dissensões locais e exclusão dos de fora, não podem mais ignorar um outro pertencimento. Trata-se de redes de interdependência entre pessoas, resultantes do efeito do global. Então, pessoas estão, ao mesmo tempo, em disputa e interligadas, e seus espaços relativizam-se, o que é nós e eles? Dentro e fora? Como a desrazão extravasa os muros do hospital psiquiátrico e invade o cenário da cultura? Trata-se de uma inclusão às avessas, pois se faz necessário ir aos locais, segregados na maioria das vezes, e lá restabelecer o contato com os produtores e suas obras.

A ideia de civilidade, por muito tempo, serviu como fator regulador, com o objetivo de proteger a sociedade do estranho. Assim criaram-se justificativas de afastamentos, que reforçaram a exclusão. O estado da loucura não consome bens, muito menos produz bens. A exclusão [...] tem produzindo lugares voltados a si mesmos, mantendo a distância, [...] o que sobrou dos manicômios, hoje lugares/ilhas, onde habita o não cidadão tutelado, [...] a diferença passa a ser uma marca com suas próprias variações. (WEINREB, 2012, p. 50).

Não podemos esquecer como a vida cultural tem sido transformada pelas vozes das margens. Segundo Hall, a cultura marginal, embora permaneça periférica, nunca foi tão produtiva. Não se trata de uma simples abertura de espaços e fronteiras, mas de uma revisão dos conceitos o que, para nós, redefine a compreensão das fronteiras culturais, quando essas se estabelecem mais pelas relações entre si, do que por delimitações territoriais.

## **5 LUIZ GUIDES: A ARTE EM ESTADO BRUTO**

Reclusão e abandono nos levam à trajetória de Luiz Guides, que foi residente do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, RS. Ao tentarmos mapear sua trajetória, poucas foram as referências encontradas: fragmentos garimpados no prontuário médico, nos



depoimentos dos profissionais, no diário da Oficina de Criatividade, bem como em artigos de jornais catalogados no acervo da Oficina

Luiz Silveira Guides nasceu na cidade de Rio Grande, no estado do Rio Grande do Sul, em 1928, pai e mãe desconhecidos. Como data de sua internação, consta o dia 23 de agosto de 1950. Na época, recebeu o diagnóstico de esquizofrenia paranóide. Foram 59 anos de internação, até falecer em 2010, aos 81 anos de idade. Assim sendo, depois de 40 anos interno, Luiz Guides, aos 62 anos, iniciou suas atividades artísticas na Oficina de Criatividade, completando 19 anos como seu ilustre frequentador.

Quando a Oficina foi inaugurada, em 1990, os internos do Hospital considerados “estáveis” foram convidados a frequentá-la, e Luiz Guides juntou-se ao grupo. Sempre participando com autonomia, frequentava a Oficina vários dias por semana, escolhendo as cores dos guaches, os pincéis e o papel. Mas a partir de 2006, já necessitando de acompanhamento dos estagiários, devido ao surgimento de dificuldades visuais, diminuíram suas idas à Oficina e, em 2008, poucas vezes compareceu. Pintava, então, na própria enfermaria, em um lugar improvisado que foi a ele reservado. Assim, nos frios dias de inverno, não precisava se deslocar até a Oficina.

Seu acervo é mantido separadamente, em lugar próprio. Em relação, ainda, aos dados de seu prontuário, encontramos registros segundo os quais ele assegurava não recordar de sua cidade de origem, menos ainda do nome do hospital em que se encontrava; A relação com o tempo, na esquizofrenia, segundo Nise da Silveira (1992), é alterada. Luiz se reportava a um outro tempo, quando dizia ter somente 22 anos. Essa era a idade que tinha na época de sua internação. Uma membrana envolveu-o, como bem refere Barbara Neubarth (in FONSECA; KIRST, 2003), criando um intervalo de tempo, que se congelou. Uma trajetória criada pelo artista do homem.

### **5.1 O PROCESSO: DIÁLOGOS SILENCIOSOS**

Luiz Guides sempre foi seguro em seus gestos. Com uma pincelada ia riscando o suporte, por vezes interrompendo os movimentos e fixando seu olhar no resultado. Logo após,



reiniciava da mesma maneira, no mesmo ritmo e intensidade em outro suporte. O pincel, escolhido por ele mesmo, com fios ralos, fazia surgir as primeiras linhas. Seu gesto era mudo, silencioso e isso ninguém poderia lhe tirar. Quando a vida lhe tirou quase tudo, o que restou foi o gesto ante a folha branca, folha em que os elementos de uma escritura, uma escritura inventada iam surgindo. Em suas imagens, podemos observar, por exemplo, uma fileira numérica, que inicia com o número um, variando até chegar ao número nove, na metade inferior da folha. A seguir, dividia o espaço com linhas horizontais e depois com verticais, formando o que mais parece serem grades, configurando-se como lugares protegidos por meio de signos como círculos, espirais, flechas e pontos. Em geral, a escrita, segundo Fernando Gerheim (2008), é definida como uma capacidade de abstração, pois, à medida que dá forma ao pensamento, torna-o uma concretude. Uma escrita particular, uma escrita possível, que Guides faria ressoar também em seus gestos.

Sua mão parecia deslizar, tomando meia distância do pincel, como passos ou compassos musicais. Suas pinceladas como que sabiam o rumo a tomar, firmes e determinadas seguiam até a finalização. Dando-se por satisfeito, levantava por alguns instantes em pé, junto ao cavalete, em silêncio, mostrava-nos que desejava mais uma folha, ou que estava pronto para voltar à sua enfermaria.

A liberdade do gesto está na sua relação com o inconsciente, e Glusberg (1987) relaciona isso a um louco processo, afirmando que não estar louco de alguma forma seria, isso sim, um caso de loucura. O resultado disso se aproxima ao delírio e a uma extrema lucidez.

Esta magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação... Pode-se dizer que estamos sugerindo que o *performer* é um louco. Isso é verdade se aceitarmos a opinião de Pascal de que “todos nós somos completamente loucos, que não estar louco é estar sofrendo de alguma espécie de loucura”. (GLUSBERG, 1987, p. 112).

Para o autor, a arte não tem nenhuma relação com o bom senso ou com o senso comum. Assim sendo, o gesto artístico performático busca relações com o desejo e não com o real, com o desejo que reside no processo poético, quando o corpo evoca o que não pertence à



dimensão do visível. Completa-se a relação arte e vida, o desejo se transforma em movimento, revela novas realidades, em tempo real. (Figuras 2 e 3).



Figura 2. Luiz Guides, nov 2008

Fonte: Mara E. Weinreb

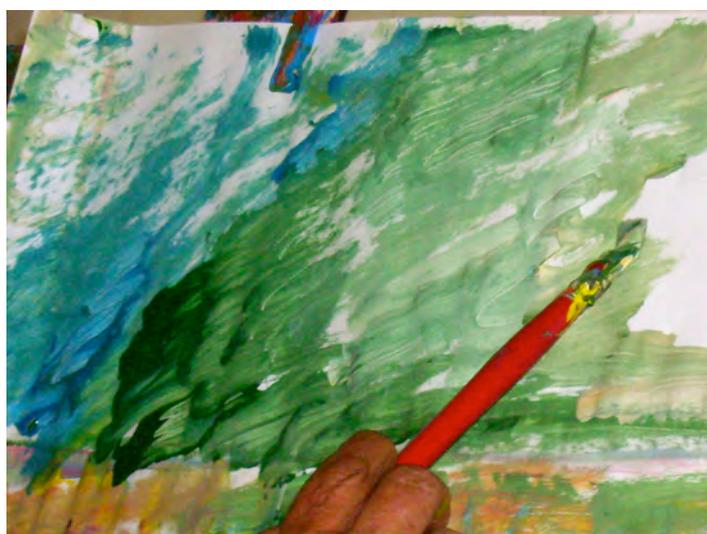


Figura 3. Luiz Guides, nov 2008

Fonte: Mara E. Weinreb



Guides não interrompia sua atividade, não conversava com ninguém, alheio a seu entorno, o que tivemos a oportunidade de observar, pois acompanhamos suas atividades artísticas desde o ano de 2005 até o ano de 2009. Não foram poucas as vezes em que entregamos a ele folhas de papel e sentamos a seu lado para observar seu silencioso processo. O silêncio, mesmo na mais profunda dor, é reação plena de sentido e do que ainda resiste. Uma luta muda e surda, resistência na pintura e possibilidade de sobrevivência.

Rancière (2009) desenvolve a ideia de uma revolução estética, que trata de abolir as relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação. Essa identidade de contrários definiria o que é próprio da arte, cuja voz, anônima e insensata, nos traz uma palavra muda. O autor defende um inconsciente estético, um pensamento que não pensa, por mais absurdo que possa ser, é o que lhe dá potência de criar. Gestos repetitivos de uma estética da existência e da exigência.

Um processo que estabelece uma afirmação pela vida pode evocar imagens mesmo na escuridão. Os olhos no escuro entregam-se à ausência, abandonando-se a si mesmos, impossibilitando o contato com o mundo. Ao se transportarem do escuro para um lugar iluminado, os olhos ofuscam-se; eis, então, o ato de ver. Através dessa metáfora da visão, mergulhamos na oposição luz e escuridão com Guides, quando é possível uma aproximação entre luz e lucidez, presente em sua pintura. O tratamento que dá às cores permite que a luz, em meio a elas, manifeste momentos de lucidez. Uma estranha lucidez, provavelmente de forma insipiente, se expressa como uma ruptura de uma névoa interna que se faz visível na imagem a seguir (Figura 4).



Figura 4. Luiz Guides, 1992. Guache sobre papel, 48 x 67 cm.

Acervo da Oficina de Criatividade

Fonte: Mara E. Weinreb

A ideia da luminosidade como uma propriedade inerente às coisas aproxima-se do conceito de Gaston Bachelard (1998) referente ao fenômeno da luz na pintura, mas de um fenômeno que diz mais respeito à luz da alma, aos momentos em que uma estranha lucidez toma conta, talvez, sem que percebamos:

[...] de uma luz interior que não é o reflexo de uma luz do mundo exterior... Mas quem fala aqui é um pintor, um produtor de luzes. Ele sabe de que foco parte a iluminação. Vive o sentido íntimo da paixão... No princípio de tal pintura há uma alma que luta. Portanto, tal pintura é um fenômeno da alma. A obra deve redimir uma alma apaixonada. (BACHELARD, 1990, p. 48).

Essa luz interior a que Bachelard (1998) se refere, descreve a íntima relação do artista com seu processo criativo, deslocando nossa compreensão a respeito dos processos mentais, em que uma espécie de clareza e lucidez indefiníveis se revelam na obra de nosso artista, contrariando a ideia de uma vida turva e ofuscada.



## 6 A REPETIÇÃO COMO PROCESSO

Deleuze (2006) se pergunta como a repetição mudaria alguma coisa no elemento que se repete, visto que ela implica uma perfeita dependência de um com o outro. Na pintura de Guides, podemos observar que a repetição soma e integra pequenas variações, o diferentemente diferente. O caráter empírico dessas relações é de simultaneidade, associações, seguindo uma contiguidade tanto pela semelhança, quanto pela diferença. Em termos gerais:

As repetições não se processam de uma maneira independente, ao contrário, fazem parte de um conjunto de premissas, que podem ser compulsivos de hábitos entre outros processos que levam ao reconhecimento das experiências vividas. A repetição é um fenômeno coletivo que, nas diversas produções contemporâneas da arte, se instaura sobre o jogo entre semelhanças e para delas extrair a diferença. (BLAUTH, 2011, p.93-94).

No jogo entre semelhanças e diferenças, configuram-se as repetições que adquirem significados no momento em que retornam, porém, não de forma idêntica e, nisso, reside a produção incessante de um diferencial, o diferente no diferente. Patrícia Franca (2004, p. 54) observa que “a repetição [...] gera espaços e cria territórios, o gesto precipita-se em configurações, um estado da matéria pretende a existência, um trabalho do espaço visual é desejado, uma exploração infinita dá margem a tateamentos”. Sob esse aspecto, podemos dizer que os tateamentos explorados infinitamente pelas repetições em obras de arte, trazem à tona questões que introduzem o princípio da multiplicidade, apontando para a diferença.

A série de trabalhos a seguir, aconteceu, na vertical e na horizontal, como em um jogo de encaixes (Figura 5). Consciente ou inconscientemente, as pinturas de Guides, multiplicam-se como diferença e como repetição. Extrair da repetição algo novo, extrair-lhe o diferente, é esse o papel do espírito que contempla seus múltiplos estados, segundo Deleuze (2006). A repetição está essencialmente inscrita na diferença e na imagem da sequência (Figura 6).



Figura 5. Luiz Guides, 1992. Quatro guaches sobre papel. 1,20 x 1,20 cm.

Acervo da Oficina de Criatividade

Fonte: Mara E. Weinreb



Figura 6. Luiz Guides, 1995. Seis guaches sobre cartolina. 60 x 180 cm.

Acervo da Oficina de Criatividade

Fonte: Mara E. Weinreb

Com uma subjetividade se fusionando à própria obra e dando-lhe voz, percorremos suas reclusas e silenciosas trajetórias, com a questão obra/processo/vida, três dimensões que se interpenetram, em um processo que remete a uma zona de conforto, um lugar seu, talvez, nos círculos e/ou nos objetos, em cujos gestos percebemos o constante retorno de ritmos orgânicos e repetitivos. Encontramos o “princípio original positivo da repetição”



(DELEUZE1988, p. 49), pois os elementos visuais presentes nas obras de Guides revelam semelhanças, nos quais um remete ao outro. Nesse sentido:

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. [...] Ou ainda: é a primeira ninféia de Monet que repete todas as outras. (DELEUZE, 2006, p. 22).

A natureza pulsante e vital entre processos internos e externos, encontramos em Bispo do Rosário e em Luiz Guides, quando, ano após ano, mantiveram seus fazeres artísticos reafirmados com liberdade por meio de seus processos de criação. São repetições muitas vezes enigmáticas que escapam a uma leitura imediata, não como um produto obsessivo oriundo de uma condição patológica, como prejuízo psíquico, porém, único e singular.

Em termos de comportamento externo, a repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de algo que nos encanta em sua própria desrazão. Significar e reencantar são preocupações que Susi Gablik (1992) traz ao questionar a cultura atual, considerada como a cultura da falta e da fragmentação, quando não existem caminhos definitivos a serem trilhados. Ainda, a autora indaga se a Arte não deveria voltar sua atenção para questões de responsabilidade social. Luiz Guides e Bispo do Rosário foram seres despossuídos, e o que poderia ter sido seu, era propriedade do Estado, suas obras são hoje, públicas, contrariando a ideia de uma autoria, reconquistada pelo Renascimento.

## **7 CONCLUSÃO**

Percorremos os lugares da exclusão, estranhos territórios marginais, lugares possíveis. No silêncio de seus autores, uma arte se constituía. Os elementos que compõem o universo artístico da desrazão, em sua dimensão polifônica remetem-nos ao momento em que arte e vida coincidem. A desrazão seria a fluidez de uma loucura estagnada, um olhar despatologizante, em um mundo onde a diferença cria tensões.



Ainda nesse âmbito, os artistas aqui estudados se doaram por meio de suas produções: Luiz Guides com seu trabalho desapegado e desinteressado e Bispo do Rosário com uma arte que, segundo ele mesmo, seria uma oferenda à Virgem Maria, em que o silêncio de um tempo que volta a si mesmo, estende-se e repete-se em geométricos, abstratos e concretos, dando formas a uma transgressão em arte.

Em uma sociedade assombrada pelas incertezas, nossa proposta denuncia um mal-estar que desacomoda as regras, mas, também, uma contribuição ao pensamento crítico artístico e psicológico, um olhar à margem, voltado para os territórios da diferença, nos quais a arte encontra uma silenciosa trajetória, em uma ação que subverte a expectativa comum, do que poderia estar acontecendo dentro de um manicômio.

São corpos de passagem, à margem e silenciosos. Corpos que habitam lugares incertos, entre margens e com ações provocadoras, fabricantes de uma luta sem fim, em uma trajetória sublime e silenciosa

## 8 REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BISPO do Rosário. Linha azul. 1 il. color. Disponível em:  
<<http://professorjabimnunesiv.blogspot.com.br/2014/07/levando-arthur-bispo-do-rosario-para.html>>. Acesso em: 14 jul 2017.

BLAUTH, L. **Marcas, passagens e condensações**. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

BURROWES, P. . **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999;

CAIAFA, J. Qual é a cor do meu revés? In: BURROWES, P. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 9-11.

CORDIER, D. **Les dessins de Jean Dubuffet**. Paris: Ditis, 1960.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FERRAZ, M. **Arte e loucura: limites do imprevisível**. São Paulo: Lemos, 1998.



- FOUCAULT, M. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FRANCA, P. Uma repetição pode esconder a outra. **Porto Arte: revista de Artes Visuais**, n. 21, v. 1, Porto Alegre: Instituto de Artes – UFRGS, jul-nov 2004.
- GABLIK, Susi. **The Reenchantment of art**. New York: Thames and Hudson, 1992.
- GERHEIM, Fernando. **Linguagens inventadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HIDALGO, L. **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- NEUBARTH, Bárbara. Relógios sem ponteiros. In: FONSECA, Tânia Mara Galli; KIRST, Patrícia G. (Org.). **Cartografias e devires**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- PEDROSA, M. **Forma e percepção estética**. São Paulo: UNESP, 1996.
- PELBART, P. **Da clausura do fora ao fora da clausura**. Loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2009..
- SILVEIRA, N. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.
- THÉVOZ, MELGAR, GOMARA. **Arte Brut, las orígenes de la creación**. Revista argentina de arte e psicanálise para a Fundação Banco de Crédito Argentino, Buenos Aires, n 1, 119 p. jul 1991
- WEINREB, M. **Arte e loucura: vida silenciosa a marginal**, Luiz Guides. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2012.

*Recebido em 28 de julho de 2017  
Aprovado em 27 de janeiro de 2018*