

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

**IMAGEM E DESRAZÃO. ESTUDO DA PRODUÇÃO PLÁSTICA DE
MANOEL LUIZ DA ROSA
(1961-2002)**

Mara Evanisa Weinreb

Porto Alegre. Junho, 2003.

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

**IMAGEM E DESRAZÃO. ESTUDO DA PRODUÇÃO PLÁSTICA DE
MANOEL LUIZ DA ROSA.
(1961-2002)**

MARA EVANISA WEINREB

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

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini.

Junho,2003

E aos filhos Dênis e Juliana...

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, gostaríamos de agradecer às pessoas que estimularam e acreditaram em nossa proposta. Aos professores do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais, pelas discussões e debates enriquecedores de seus seminários. Às colegas Andréa Paiva Nunes, Claudia Zanatta e Claudia Paim, pelos debates e sugestões de leituras. Ao professor orientador José Augusto Avancini, por incentivar nossa proposta e a Analice Dutra Pillar, pelas sugestões de enriquecimento ao trabalho.

Ao Centro de Desenvolvimento da Expressão, CDE, na pessoa de sua diretora Lieze Serpa, pela disponibilização do acervo de Manoel Luiz da Rosa.

A Marisa Silva pelos esclarecimentos e orientações quanto à história do CDE e revisão de texto.

A Luiza Coutinho, Rita Patucci e Susana Senna pela disposição de livros e incentivo.

A Bárbara Neubarth por nos apresentar as oficinas de arte do Hospital Psiquiátrico São Pedro e seus ilustres freqüentadores, entre eles Verinha e “Sorriso”.

Ao Centro de orientação e Preparação para o Trabalho, COPA, unidade da Fundação e Articulação de Desenvolvimento de Políticas Públicas para Pessoas Portadoras de Deficiências e Altas Habilidades, FADERS na pessoa de sua bibliotecária Maria Cristina S. da Silva por valiosas contribuições.

Aos familiares de Manoel, a mãe dona Mosa e Zuleika, irmã e tutora que autorizaram e acreditaram em nossa proposta. A todos os que prestaram depoimentos, escritos ou falados: Darci Silveira dos Anjos- guarda vigia do CDE, Ivone Rosa Costa- irmã de Manoel, Gislaine Meireles- atual professora, Francisca Dallabona-ex-professora, Manoel Luiz da Rosa, Marisa Silva- ex-diretora do CDE, Maria Gesilda Rosa-mãe de Manoel, Zuleika Rosa-irmã e tutora, Paulina Nascimento-colega de Manoel, Rodrigo Nuñez, ex-professor do CDE e professor do Instituto de Artes Visuais da UFRGS.

Ao Museu de Imagens do Inconsciente, especialmente a Gladis Schincariol e Eurípedes Junior, pela receptividade, sugestões e disponibilidade de material de pesquisa.

A Tânia Ramos Fortuna pela pronta atenção e envio de site para consulta e a Thomás Josué Silva pela discussão, apoio e sugestões de leitura.

Agradecemos, principalmente, a Manoel Luiz da Rosa pelo interesse e participação em todas as etapas do trabalho.

A platéia viu e fica em suspenso: poderia ouvir-se uma mosca a voar. Arlequim não é imperador...Arlequim só é Arlequim, múltiplo e diverso, ondulante e plural, quando se veste e se desveste: nomeado, condecorado porque se protege, se defende e se esconde, múltipla e indefinidamente. Brutalmente, os espectadores, juntos, acabam de esclarecer todo o mistério... O tolo cabal e o louco vivo, o gênio e o imbecil, o senhor e o escravo, o imperador e o palhaço. Encantos da infância e rugas próprias dos idosos, misturados, levam a que se pergunte sua idade: adolescente ou ancião? Mas quando aparecem a pele a carne, todos descobriram, sobretudo sua mestiçagem: mulato, temperado, híbrido em geral, e em que medida? Um quarto de sangue negro? Um oitavo? E se ele não brincasse mais de rei, mesmo de comédia, daria vontade de chamá-lo de bastardo ou mestiçado, cruzado. Sangue misto, marrom, amarronzado...

Michel Serres

SUMÁRIO

RESUMO.....	13
ABSTRACT.....	14
INTRODUÇÃO	15
1 ARTE RECLUSA- A OUTRA HISTÓRIA.....	23
1.1 1º PERÍODO- A OUSADIA (1922-1949)	28
1.2 2º PERÍODO- A CONSOLIDAÇÃO (1950-1963).....	49
1.3 3º PERÍODO- O RETROCESSO (1964-1979).....	69
1.4 4º PERÍODO- A CONSAGRAÇÃO (1980-2002)	72
2 CORPO, LUGAR E ARTE	93
2.1 LUGAR DO CORPO	102
2.2 COMECEI ASSIM.....	110
2.3 CENTRO DE DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSÃO – CDE	131
2.4 ACERVO DE MANOEL LUIZ DA ROSA	135
2.5 CORPO ESTRANHO	136
3 LEITURA DAS IMAGENS DE MANOELLUIZ DA ROSA.....	143
3.1 QUATRO TEMAS	154
3.1.1 Paisagens do Cotidiano.....	160
3.1.2 Abstratos / Geométricos	183
3.1.3 O Corpo Figurado-.....	192
3.1.4 Natureza Morta	203

CONCLUSÃO	219
REFERÊNCIAS.....	229
ANEXO	230

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Albino Braz. Coleção Museu de Arte de São Paulo.....	09
Figura 2. Aurora Cursino dos Santos. Óleo s/ papelão. 80cm x 49,5cm.	17
Figura 3. Emydio de Barros.	51
Figura 4. Raphael Domingues. Nanquim sobre papel. 36cm x 27cm.	52
Figura 5. Fernando Diniz. Lápis de cera e óleo sobre papel. 55cm x 73cm.	58
Figura 6. Arthur Bispo do Rosário. O Manto da Apresentação.	73
Figura 7. Arthur Bispo do Rosário. Os 21 Veleiros.	78
Figura 8. Museu Osório César. 10 de dezembro de 1985.....	82
Figura 9. Grupo de estudos liderado por Nise da Silveira.....	87
Figura 10. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, caneta hidrocor e giz pastel. 33,5cm x 52cm. 1972.	94
Figura 11. Foto de Pablo Picasso	104
Figura 12. Arlequim.....	104
Figura 13. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 47cm x 67cm. 1977.	106
Figura 14. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Nanquim preto e giz de cera com raspagem sobre papel. 25cm x 28cm. 1986.	107
Figura 15. Pablo Picasso. Mulher deitada sobre divã. Óleo s/ tela. 81cm x 100cm.1961.	109

Figura 16. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e lápis de cera sobre papel. 25cm x 34cm. Década de 60.	111
Figura 17. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.	112
Figura 18. Mano Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Caneta hidrocor, giz de cera e colagem sobre papel, 33,5cm x 49cm. Década de 70.....	119
Figura. 19. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Guache sobre papel. 34cm x 49cm.1967.	125
Figura 20. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.	127
Figura 21. Manoel Luiz da Rosa. Praça da Matriz. Óleo s/ cartão. 50,5cm x 60,5cm, 1973.	128
Figura 22,23 e 24: Manoel Luiz da Rosa – Atelier do CDE 2003.....	142
Figura 25. Hieronymus Bosch. A Nau dos insensatos. Óleo s/ tela.	146
Figura 26. Henri Matisse. Óleo sobre tela. 89 cm x 116cm. Intériur rouge: nature morte sur table.	163
Figura. 27. Paul Klee.Aquarela. 1927.	165
Figura 28. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Sem título. Década de 60.	166
Figura 29. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 50cm x 67cm. Década de 60.	167
Figura 30. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm x 34cm. Década de 60.	168
Figura 31. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm.Sem título. 1968.....	170
Figura 32. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.	171
Figura 33. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 39cm. 1970.	172
Figura 34. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 70.	174

Figura 35. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 39cm x 67cm. 1973.	175
Figura 36. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem, sobre papel. 30,5cm x 41cm. Década de 70.	176
Figura 37. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 67,5cm x 97cm. Década de 70.	177
Figura 38. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 54cm. 1973.	178
Figura 39. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 52cm. 1973.	179
Figura. 40. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34, 5cm x 48cm. 1980.	180
Figura 41. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 33,5cm x 48cm. 1980.	181
Figura 42. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Oito placas cerâmicas com guache. 1999.	182
Figura 43. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.	184
Figura 44. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Tinta de impressão e anilina sobre papel. 24,5cm x 34cm. Década de 60.	185
Figura 45. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1963.	186
Figura 46. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e colagem sobre papel. 21cm x 29cm. Década de 80.	187
Figura 47. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 34cmx34cm. 1996.	188
Figura 48. Paul Klee. Aquarelas, 1927.	189
Figura 49. Raphael Domingues, Guache sobre papel, 33cm x 47cm, 1946.....	190
Figura 50. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 15cm, 35,5cm. Década de 60.	191
Figura 51. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel. 34cm x 47cm. Década de 70.	192
Figura 52. Boneca Kokhesi.	195

Figura 53. Boneca Akuaba.....	196
Figura 54. Boneca Akuaba.	196
Figura 55. Paul Klee. Senecio. 1922.	197
Figura 56. Paul Klee. A Santa da Luz Interior. Litografia. 26,7cm x 38,9cm. 1921. (Coleção MAC.).....	198
Figura 57. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.....	199
Figura 58. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina, sobre papel. 34cm x 49cm. 1964.....	200
Figura 59. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 53cm. 1972.	201
Figura 60. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Recorte e colagem sobre cartão. 27cm x 27cm, Década de 80.	202
Figura 61. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Caneta hidrocor e recorte sobre cartão. 66cm x 51cm. 1986.	203
Figura 62. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 32cm x 37cm. 1966.	205
Figura 63. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34,5cm x 48cm. 1968.	206
Figura 64. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 49cm x 67cm. 1969.	207
Figura 65. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz de cera e raspagem de tinta nanquim sobre papel. 34cm 49cm. 1969.	208
Figura 66. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis, recorte e colagem sobre papel. 22cm x 47,5cm. Década de 70.	209
Figura 67. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, lápis, recorte e colagem sobre papel. 42cm x 66cm. Década de 70.	210
Figura 68. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e colagem sobre papel. 23cm x 24cm. Década de 70.	211
Figura 69. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 49cm. 1976.	212
Figura 70. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel. 32cm x 52cm. 1977.	213

Figura. 71. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1977.	214
Figura 72. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Guache Sobre papel. 33,5cm x 45cm. Década de 80.	215
Figura 73. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia sobre papel. 22,5cm x 31cm. 1982.	216
Figura 74. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Xilogravura. 27cm x 29cm. 1983. ...	217
Figura 75. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina sobre papel. 29cm x 29cm, 1987.	218

RESUMO

Esta dissertação aborda questões sobre a imagem e a desrazão construídas no contexto da história da Arte Reclusa no Brasil, desde os anos vinte do século passado, até o ano de 2002, inserindo e discutindo neste panorama um estudo sobre a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, portador de deficiência mental. Os fundamentos teóricos têm como origem as pesquisas dos pioneiros nestes estudos no Brasil, como Osório César, Nise da Silveira e Mario Pedrosa, que estimularam e apoiaram as atividades dos ateliês de arte em instituições psiquiátricas, com debates, críticas e publicações, construindo assim um campo de conhecimento, conhecido como Arte e Loucura. A relevância da proposta é dada pelo destaque que se confere, hoje, aos espaços que lidam com arte em instituições da saúde, da educação e da cultura, que propiciam a reabilitação pessoal e social dos indivíduos portadores de necessidades especiais, discutindo as limitações dos indivíduos com prejuízo mental, como capazes de desenvolver uma expressão própria, e dar sentido a sua produção, no momento em que estabelecem uma comunicação com o mundo.

Estas discussões nos conduzem ao questionamento do quanto uma produção plástica pode ficar oculta no cotidiano marcado pelas relações familiares e diagnósticos insuficientes, e que não fornecem informações sobre a real condição das pessoas diferenciadas. É o caso de Manoel Luiz da Rosa, que frequentou por 41 anos, e ainda frequenta, um centro de Arte-educação livre de imposições curriculares formais, criado segundo Augusto Rodrigues. Sua produção plástica remete à expressão do corpo, como um lugar desenhado ou pintado, que cria significados, meios de apreensão do mundo e mediação com este mesmo mundo. Até o presente momento Manoel parece percorrer os caminhos da arte *savant*, *naif*, bruta, e da desrazão, mas sem pertencer totalmente a nenhuma destas categorias classificatórias. Sua produção em alguns momentos questiona conceitos teóricos a respeito da doença mental como incapacitante e limitante dos sentidos e da imaginação, onde o apelo criador não desaparece, ao contrário, muitas vezes se intensifica.

Palavras-Chave: Arte Reclusa. História. Cultura. Estudo de Caso.

ABSTRACT

This dissertation approaches subjects on the image and the disreason built in the context of the history of the Recluse Art in Brazil, since the twenties of last century, until the year of 2002, inserting and discussing in this panorama a study about the plastic production of Rosa, Manoel Luiz da, carrier of mental deficiency. The theoretical foundations have as origin the pioneers' researches in these studies in Brazil, like Cesar, Osorio; Silveira, Nise da and Pedrosa, Mario that stimulated and they supported the activities of the art workshop in psychiatric institutions, with debates, critics and publications, built like this a knowledge field, well-known as Art and Madness. The relevance of the proposal is given today by the prominence that it is checked, to the spaces that work with art in institutions of the health, of the education and of the culture, that propitiate the individuals' carriers of special needs personal and social rehabilitation, discussing the individuals' limitations with mental damage, as capable to develop an own expression, and to give sense its production, in the moment in that establish a communication with the world.

These discussions drive us to the question tags of the as a plastic production can be it hides in the daily marked by the family relationships and insufficient diagnoses, and that don't supply information it remains to the differentiated people's real condition. It's the case of Rosa; Manoel Luiz da, that frequented for 41 years, and it still frequents, a center of Art-education free from impositions formal curriculum, that was created according to the guidelines maids by Rodrigues; Its plastic production sends the expression of the body, as a drawn place or colored, that creates meanings, means of apprehension of the world and mediation with this same world. Until the present moment Manoel seems to travel the roads of the art savant, naif, gross, and of the disreason, but without belonging totally to none of these classificatory categories. Its production in some moments it questions theoretical concepts regarding the mental disease as incapacitates and limited of the senses and of the imagination, where I appeal him creator it doesn't disappear, to the opposite, a lot of times intensifies.

Word-Key - Recluse Art. History. Culture. Study of Case

INTRODUÇÃO

Nosso interesse pelo tema da imagem e desrazão consolidou-se em 1995, quando recebemos o convite para a exposição “CDE Revivências 34 anos”, com destaque para a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, aluno mais antigo e portador de necessidades especiais, do Centro do Desenvolvimento da Expressão-CDE, órgão da Secretaria de Estado da Cultura, do Rio Grande do Sul.

Desde 1993 ministrávamos oficinas de arte nos ateliês de adolescentes e crianças, desta instituição, e permanecemos lá até 1995, como aluna, trabalhando com desenho e cerâmica. Buscamos desde a década de 80, estabelecer conexões entre nossas atividades artísticas e nossa formação como psicóloga, vivenciando também ateliês de aquarela e litografia. Durante nossas atividades tivemos a oportunidade de acompanhar o desenvolvimento de alunos portadores de necessidades especiais, junto a pais e professores. Esta trajetória influenciou, sem dúvida, na escolha de nossa temática para esta pesquisa.

Na ocasião, da exposição de Manoel, surgiu a idéia de registrar sua trajetória de vida, como a análise sua produção plástica e, por três anos, realizamos um trabalho voluntário pesquisando os temas presentes em seus trabalhos e investigando questões sobre criatividade, estética e arte-educação. Durante este percurso, surgiu à necessidade de buscar um suporte acadêmico que aprofundasse e sistematizasse esta pesquisa.

Estudando a história da Arte Reclusa no Brasil, com seus desafios, inovações e dificuldades, procurei inserir a trajetória de Manoel, portador de deficiência mental, analisando sua produção plástica, desde seu início no ano de 1961, até o ano de 2002. Trabalhei com um recorte de tempo, para melhor sistematizar os estudos. A metodologia de pesquisa que adotamos, além da revisão bibliográfica no exame de registros fotográficos, vídeos, filmes e fotografias, incluiu também, consulta a catálogos, jornais, além de depoimentos de familiares, professores, colegas de Manoel e funcionários do CDE.

A consulta em seu acervo, que no ano de 2002 contava com 1100 trabalhos, foi sem dúvida um dos momentos mais exigentes da pesquisa, pois somente com uma imersão profunda em sua produção e com uma atenção de espectadora, retomando muitas vezes a seleção, é que defini a amostra, constituída por aproximadamente 118 trabalhos.

A seleção da produção plástica de Manuel Luiz da Rosa foi realizada considerando os temas mais significativos, sua interação e relacionando-os às

etapas de seu desenvolvimento criativo, bem como ao conhecimento de técnicas e materiais artísticos.

Ao buscarmos uma aproximação com o imaginário dos portadores de necessidades especiais, procuramos também resgatar a trajetória da Arte Reclusa no Brasil, uma história não oficial, pouco presente nos compêndios de história, tanto na área das artes ou na área da saúde.

Entre os autores que estudaram o tema da Arte Reclusa no Brasil, encontramos a pesquisa do médico, psiquiatra, músico e crítico de arte, Osório César, que estrutura no Hospital do Juqueri, em São Paulo, no final dos anos 40, a Escola Livre de Artes Plásticas-ELAP, com base na expressão individual, pela escolha livre de temas, ou até mesmo pela cópia. Acreditava que, para existir um processo expressivo, fazia-se necessário também o domínio da forma e o conhecimento de materiais e técnicas, como resultantes de exercícios e de uma busca constante por parte do artista, sendo sua, a tarefa de estimular e criar condições para estas atividades, contemplando também os aspectos psicológicos, durante a criação artística. E a obra de Nise da Silveira, com uma extensa pesquisa realizada junto aos doentes mentais, como a implantação de ateliês de arte para os internos e a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, no Centro Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

Osório Cesar e Nise da Silveira dedicaram suas vidas à pesquisa do tema que tanto os apaixonava e desafiava. Publicaram obras, divulgaram os trabalhos dos

doentes mentais em exposições e eventos, tanto médicos como artísticos, mantendo com muita dificuldade o funcionamento dos ateliês de arte nos hospitais psiquiátricos. A atuação do crítico de arte Mário Pedrosa, com seus depoimentos e textos sobre a produção da Arte Reclusa com a qual convivia e estimulava, é valiosa contribuição. Como a denominação, Arte Virgem, englobava a produção plástica das pessoas que não pertenciam ao sistema das artes, incluindo a produção dos povos indígenas e das crianças, defendendo, entretanto, o ensino das artes, como uma necessidade da arte contemporânea.

Quando procedemos à leitura da obra, A História da Loucura, de Foucault, percebemos que conceitos sobre o que seja a loucura, bem como os espaços a ela destinados têm variado ao longo da história, diferenciando-os, também, conforme as características da cultura a que pertencem.

Assim, na Europa, durante a Idade Média, a loucura não tinha um lugar determinado. Eram considerados estranhos aos padrões sociais estabelecidos, incluindo loucos, deficientes, marginais ou leprosos. Por serem expulsos das cidades ou aldeias, para que se perdessem nos campos, tinham, portanto uma vida errante. Outras vezes eram embarcados em navios para viagens de destino incerto. Seu drama de deslocamento constante dá origem ao surgimento da “Nau dos Insensatos”, retomada, mais tarde simbolicamente, nas artes plásticas e na literatura. Encontramos, ainda em Foucault, uma expressão poética para a situação em que estão imersos os loucos ou deficientes, a “desrazão”, que contemplava insanos, os artistas, bobos da corte e o prenúncio da *comédia dell’ arte*.

Com a descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário, em 1980, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, reascenderam-se as discussões sobre a produção dos insanos, que por um longo período permaneceram reclusas. Também contribuíram para tais debates as exposições Arte Incomum, em 1981, e Arte e Loucura, Limites do Imprevisível, em 1987, com a curadoria de Maria Heloisa Ferraz.

Esta pesquisa desenvolve-se em três capítulos. O primeiro aborda a história da Arte Reclusa no Brasil, que convencionamos dividir em quatro períodos, com referências a pesquisadores e artistas que mais se destacaram em eventos, exposições e publicações, discutindo seu lugar na cultura brasileira, e à importância dos acervos e museus, dedicados a este tema.

O segundo capítulo apresenta a trajetória de Manoel Luiz da Rosa, tratando as expressões do corpo em sua produção, suas reverberações. Valemo-nos de Levi-Strauss e Mário Pedrosa que, em “Forma e Percepção Estética” fala das coisas que têm cara”, pois encontramos no acervo de Manoel um desenho de uma cesta com frutas, que lembrava um rosto sorridente. Este trabalho foi fundamental para nortear a leitura de sua produção plástica, nosso objetivo maior neste momento, sem descuidar das questões fundantes que estimularam sua trajetória.

Então buscamos o que parecia ser um processo de expressão corporal, que se refletia e se expandia em suas pinturas, desenhos, colagens e xilogravuras. Como um “álbum de lembranças”, lembranças de um passado longínquo, mas sempre presentes, aqui e agora, conforme seus próprios relatos, encontramos entre

os trabalhos de Manoel, cinco cadernos confeccionados como álbuns de fotografia, mesclando, entre seus desenhos, imagens coladas de revistas.

Neste capítulo, abordamos o contexto da instituição que Manuel vem freqüentando, incluindo depoimentos de pessoas que acompanham sua trajetória, além da descrição do seu acervo e o funcionamento dos ateliês. Para uma abordagem mais global do significado de sua produção, buscamos autores como, Henri Pierre Jeudy, Michel Serres, Marc Augé, Merleau Ponty e Rosalind Krauss, entre outros.

O terceiro capítulo inicia com reflexões sobre imagem, psicologia, psicanálise e criatividade, para a leitura das imagens de Manoel Luiz, recorrendo a autores como Gaston Bachelard, Maria Cristina Melgar, Paul Klee, Howard Gardner, Didi-Huberman, Rudolf Arheim, entre outros. A apresentação dos 41 trabalhos selecionados para uma análise formal estética, abrange seus temas mais freqüentes, como as paisagens do cotidiano, abstrações e geometrismos, o corpo figurado e a natureza morta, expresso com linhas, cores e movimento, nas colagens, monotipias, desenhos, pinturas e xilogravuras.

Hoje os discursos sobre imagem e desrazão não resultam mais em debates separados, pois seus elementos inserem-se e integram-se nas expressões da arte contemporânea, como as fragmentações, repetições e acúmulos, manifestações que encontramos nos processos criativos de Manoel Luiz da Rosa, mesclando-as umas as outras, criando um lugar mestiço nas artes, como um corpo que busca expressar o seu lugar, com a diferença, e a alteridade que lhe são próprios. E, ao contrário do

que parece ser uma leitura através da reconstrução biográfica, trata-se de uma produção artística que constrói a si mesma em um processo vital.

Para o crítico de arte, Arthur Danto, *Après le fin de l'art*, uma arte pluralista necessita de uma crítica pluralista de arte, enfatizando, também, os múltiplos caminhos da contemporaneidade na arte, ou seja, propõe-se uma crítica que não dependa de uma narrativa excludente e que se veja cada obra em seus próprios termos, referências e significados próprios, buscando entender suas manifestações plásticas.

Embora, muitas vezes, tivéssemos que lidar com a tentação de labirínticos caminhos, o fio de Ariadne nos conduziu a trabalhar com o recorte e a delimitação do campo da investigação, pois a produção plástica de Manoel levanta questões dos campos da arte, da educação, da saúde mental, de natureza social, filosófica e antropológica. Estas interações apareceram e permanecem como tramas de uma tapeçaria, onde o fio que elegemos é o da investigação estética.

Este trabalho busca aproximar a produção de Manoel Luiz da Rosa às discussões sobre Arte Reclusa, como estímulo a futuras pesquisas, por sua questão polêmica intrínseca e pela carência de publicações e pesquisas sobre o assunto. A relevância da proposta é dada pelo destaque que se confere, hoje, aos espaços que lidam com arte em instituições da saúde, da educação e da cultura, que propiciam a reabilitação pessoal e social dos indivíduos portadores de necessidades especiais, discutindo as limitações dos indivíduos com prejuízo mental, como capazes de desenvolver uma expressão própria, e dar-lhe sentido, no momento em

que estabelecem uma comunicação com o mundo.

1 ARTE RECLUSA – A OUTRA HISTÓRIA

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

Osório César

As questões que envolveram a Arte Reclusa no Brasil caracterizaram-se por iniciativas arrojadas de intelectuais, contrárias às idéias vigentes no país. Estes debates inseriam-se sempre em um contexto político-social tenso e conflitivo e passaram a contar a outra história, a história não oficial. Para elucidar estas questões convenciamos dividir esta história em quatro períodos, escolhendo os eventos mais significativos que caracterizasse o início de cada momento, contemplando as obras produzidas nas instituições totais, que eram ou ainda são mantidas em reclusão e as pessoas que se dedicaram para que estas produções alcançassem um outro olhar.

O primeiro período teria seu início na década de 20, com os debates ocorridos durante a Semana de Arte Moderna de 1922, que influenciaram os conceitos de arte, reunindo escritores, artistas plásticos e educadores, trazendo a luz os primeiros estudos da arte dos loucos no Brasil.

Fatos marcantes foram as iniciativas dos psiquiatras Osório César, com a publicação do livro *A Expressão Artística dos Alienados*, em 1929, e Ulisses Pernambucano, no Recife, modificando o Serviço de Assistência ao Psicopata, como diretor do Hospital da Tamarineira, em 1930, quando terminou com os calabouços, camisas de força e criou oficinas de praxiterapia. Este período também foi caracterizado por perseguições políticas e ideológicas. Com a instalação da ditadura getulista em 1930, as convicções e atuações de Osório César, Nise da Silveira e do crítico de arte Mário Pedrosa, simpatizantes do partido comunista brasileiro, os levam à prisão e ao exílio. Com o retorno dos exilados, retomam-se as atividades e a médica psiquiatra Nise da Silveira inaugura em 1946, a seção de Terapêutica Ocupacional, no Centro Psiquiátricos Pedro II. E no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, em Franco da Rocha, em 1949, era inaugurada a Escola Livre de Artes Plásticas-ELAP, definindo assim os principais movimentos em relação aos alienados e sua de expressão plástica.

O segundo período inicia em 1950, quando Osório César assume a direção da ELAP. Esta foi a época da consolidação dos ateliês de arte nas instituições psiquiátricas e de intensas participações dos doentes mentais em exposições nacionais e internacionais, como a de Paris em 1950, e a de Zurique, em 1957.

É, também, quando críticos de arte como Mário Pedrosa e Osório César buscam no campo da arte e da cultura um lugar para a Arte Reclusa, em especial, com o reconhecimento de nove artistas internos no hospital de Engenho de Dentro, são inaugurados o Museu de Imagens do Inconsciente e a Casa das Palmeiras.

Este período estende-se até 1964, quando, o regime militar toma o poder no país. O terceiro período inicia, então, com um forte silêncio frente às questões de cidadania e humanização nas instituições totais, portanto, também, em relação à Arte Reclusa. Esta temática não ocuparia mais o mesmo lugar. Exemplo disto foi a deterioração da ELAP, no Juqueri, que terminou por ser desativada, e as dificuldades enfrentadas pelo Museu do Inconsciente para sua manutenção. As ações de arte nos ateliês se esvaziam, e perdem sua força nas instituições em geral.

Mas no ano de 1974, o Museu do Inconsciente recebe verbas para seu funcionamento, com a criação da Sociedade dos Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente. Mário Pedrosa retorna ao Brasil, em 1977, e assume sua atuação cultural e política. Em 1979 é sancionada a lei que concede anistia, e centenas de exilados começam a retornar ao país. Neste período, Nise da Silveira e Osório Cesar já haviam se aposentado, sendo que Nise volta como estagiária no Centro Psiquiátrico Pedro II, sempre ativa e coordenando grupos de estudo.

Com a abertura política, também começam a se abrir as portas dos manicômios. Podemos dizer que, a partir do ano de 1980, inicia-se uma nova fase para a Arte Reclusa, um período de retomadas e de consagrações, em especial

quando a obra de Artur Bispo do Rosário, é transmitida para todo o país pela rede Globo de televisão. Adentrando as celas fortes da colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, se depararam com a “recriação do mundo” de Bispo, o Manto da Apresentação, as *assemblages*, a Cama Nave, miniaturas, estandartes, bordados, terminando assim com seus 50 anos de reclusão, para transformar-se em um patrimônio cultural.

Era o momento em que o mundo se defrontava com questões como as de gênero, raça/etnias, inclusão social, cidadania, dentre muitas outras. Estes discursos ocuparam e se mantêm até hoje em vários campos do conhecimento, muito estimulados pelos Estudos Culturais, iniciados na Inglaterra. O campo das artes vivia momentos de vanguarda com rompimentos significativos que estabeleciam, entre outros conceitos, o fim das grandes narrativas, surgindo discursos urbanos e locais.

Após a descoberta de Bispo do Rosário, merecem especial destaque iniciativas como a inauguração da Arte Incomum na XVIª Bienal de São Paulo, em 1981, quando se retomam os debates sobre arte e loucura, e as idéias de reformas anti-manicomiais, que, nos anos 60, já surgiam no mundo, sob a influencia de Laing, mas somente na década de 80 começam a ser discutidas no Brasil. A Organização Mundial de Saúde-OMS reconhece no Brasil, as iniciativas de experiências pioneiras quanto a reformas anti-manicomiais. No Rio Grande do Sul, o Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, é um dos precursores destas iniciativas. Isto, sem dúvida, revitalizava ações com arte nas instituições de saúde mental, em todo o país.

Dentre estas iniciativas, Maria Heloisa Ferraz, pesquisadora e arte-educadora, retoma o trabalho de um pioneiro, inaugurando, em 1985, o Museu Osório César, no Juqueri. Com a recuperação das obras dos artistas que freqüentaram a ELAP, cria um acervo, estabelece um espaço para exposições e recupera também as oficinas de arte, que estavam abandonadas.

Nesta época, Nise da Silveira continuava à frente de seus projetos, sendo inclusive indicada ao prêmio Nobel da Paz, em 1998, mas como em seu currículo constava o episódio de sua prisão, em 1936, não foi aceita. Veio a falecer em 1999.

A Arte Reclusa, em 2000, teve uma expressiva participação no evento chamado *Mostra do Redescobrimento, Brasil 500 Anos*, que prestigiava as artes indígena, negra, colonial e dos loucos. Apresentando-se de forma itinerante pelo país e pelo mundo, com o módulo *Imagens do Inconsciente*, incluía as obras dos artistas do Juqueri de Engenho de Dentro, e de Bispo do Rosário.

É o tempo de grandes eventos nas artes plásticas e, da continuação das reformas nas instituições totais, com seu término anunciado, surgem os serviços de atendimento ao portador de sofrimento psíquico, que passa a ser o seu usuário, inclusive de seus ateliês de arte que proliferam pelo país. Agora tratada em centros menores e com o predomínio de uma abordagem social, a doença mental passa a ser questão de todos, não mais exclusividade de um ou outro campo do conhecimento. As propostas de inclusão desafiam as mais diversas instituições, que necessitam adaptar-se às novas exigências e reciclar seus conceitos. Estas

questões mereceram destaque no III Fórum Mundial Social, em Porto Alegre no colóquio Ambiente e Patrimônio da Loucura, em 2003.

É neste contexto que inserimos para discussão a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, negro e portador de necessidades especiais, aluno de um ateliê de arte-educação, em Porto Alegre, desde 1961, com uma produção plástica de 1100 trabalhos, entre desenhos, pinturas e xilogravuras. Uma produção que recebeu, em 1995, no evento, CDE 34 Anos - Revivências, uma homenagem da instituição, que frequenta até hoje.

1.1 1º PERÍODO- A OUSADIA (1922-1949)

Nas décadas de 20 e 30, o país fervilhava com idéias e aspirações que mudariam significativamente o perfil das artes e da literatura brasileira, segundo Maria Heloisa Ferraz¹. As conseqüências deste novo momento contaminariam diversos campos, gerando movimentos sociais, políticos e culturais que vieram a constituir o Modernismo. Estas mudanças eram reflexo do panorama político mundial e das vanguardas européias que inspiraram o surgimento de núcleos partidários de tendência comunista e integralista na política.

Surge a Escola Nova na educação, nas artes o grupo antropofágico e o grupo Anta, e na área da saúde o Movimento de Higiene Mental que integraria as áreas médica, social e educacional. Anita Malfatti orientava classes para jovens e crianças em São Paulo e Mário de Andrade escrevia artigos em jornais onde incluía estudos sobre a arte das crianças.

¹ FERRAZ-TOLEDO, Maria Heloisa C. *Arte e Loucura, limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.

O Comitê Americano de Higiene Mental servia de modelo para a América Latina e no Brasil a Liga Brasileira para Higiene Mental, criada em 1922, no Rio de Janeiro. Esta, com o passar dos anos, revelou tendências fascistas, mas sua vertente em Pernambuco, liderada por Ulisses Pernambucano, em 1923, revelou propostas inovadoras, como a construção de uma escola para excepcionais. Como diretor da Tamarineira (Hospital Psiquiátrico), Ulisses eliminou calabouços e camisas de força, criou espaços de praxiterapia e uma escola para jovens psiquiatras.

Em São Paulo, surge a Liga Paulista de Higiene Mental, com sede no Hospital do Juqueri, em 1926. Fato relevante, na época, foi a criação da Sociedade Brasileira de Psicanálise, a primeira na América Latina, em São Paulo. Este era o cenário em que Osório Cesar, médico psiquiatra, músico e crítico de arte se inseria, quando a psicanálise já exercia forte influência entre os intelectuais e artistas da época, como em obras de Mário de Andrade e no Manifesto Antropofágico, de 1929.

Osório Thaumaturgo Cesar nasceu em João Pessoa no ano de 1895. Em 1912 chega a São Paulo para estudar Odontologia, mas seu maior interesse era pela medicina, curso que concluiu em 1925, na Faculdade de Medicina da Praia Vermelha, do Rio de Janeiro. Desde 1923, já trabalhava no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, demonstrando interesse pela produção plástica dos doentes mentais. O aprofundamento sobre este tema o leva a buscar subsídios nas obras de Freud, Prinzhorn e Vinchon, que na época realizavam estudos sobre questões do inconsciente e o sentido do trabalho na produção dos loucos e alienados. O estudante que chegara da Paraíba, era músico violinista e isto viria garantir sua sobrevivência imediata, como também facilitaria sua circulação na sociedade

paulista. Passa então a freqüentar as sessões de música em casas de famílias influentes, onde convive com políticos, artistas e intelectuais da época.

Suas observações das pinturas e desenhos dos doentes mentais fizeram com que se dedicasse a analisá-las sistematicamente, começando a escrever artigos para jornais e revistas e a promover debates e palestras sobre sua qualidade artística. Em 1925, publica a “A Arte Primitiva nos Alienados”. Neste artigo, afirmava que:

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

As relações da arte com a psiquiatria acontecem aproximadamente desde o século XIX, quando aparecem as primeiras referências sobre o tema. Como inspiração do romantismo, foram introduzidas nos hospitais psiquiátricos algumas novidades de natureza artística ou artesanal. Em 1906, o livro de Fritz Mohr, “A Propósito dos desenhos de doentes mentais e da possibilidade de sua utilização para fins de diagnóstico”, provoca um novo olhar sobre a produção artística dos loucos como uma expressão pessoal fundada na experiência estética. Continuando esta tendência, os estudos de Reja em 1907, Prinzhorn em 1922, com *Expressões da Loucura*, e Vinchon em 1925, com *L’Art et Folie*, discutem também os estados mórbidos e distúrbios mentais da vida de artistas consagrados.

² Osório César apud, FERAZ-TOLEDO. *Op. cit.* p 45.

Para Maria Heloisa³, a partir destas discussões, psiquiatras passaram a observar as manifestações plásticas dos esquizofrênicos, que muitas vezes surgiam espontaneamente. Desde 1925, Osório Cesar já se referia aos internos, como os artistas do Juqueri. Em suas publicações e artigos, descrevia as manifestações expressivas dos doentes mentais, como os desenhos nos muros do hospital, em terreiros entre os pavilhões, desenhos a carvão ou com instrumentos pontiagudos, e mais o trabalho artesanal, que já acontecia no Juqueri, desde 1927, como as bonecas e os bordados feitos pelas mulheres internas. A Charanga Hebefrênica, regida por Osório Cesar, era formada por um grupo de internos que tinham alguma noção de música. Apresentava-se em datas festivas para os visitantes, e era surpreendente que possuíssem um repertório de valsas, tangos e maxixes. Mesmo que alguns pacientes tivessem crises epiléticas, durante as apresentações, os outros internos prosseguiam com a música como se nada tivesse ocorrido.

Ao mesmo tempo em que o conceito de esquizofrenia ganhava espaço de discussão, surgiam no campo das artes, as vanguardas artísticas. Estes movimentos encontraram seu auge nas primeiras décadas do século XX, como o expressionismo, o surrealismo, o cubismo e o dadaísmo, que acreditavam na liberdade estética da criação artística. Especialmente o surrealismo, com suas concepções como a valorização das experiências oníricas e o automatismo psíquico, coincidindo com o imaginário do esquizofrênico.

O cubismo, com suas sobreposições, desmembramento do corpo e as metamorfoses de Picasso, onde touros mesclam-se com formas humanas, e o

³ FERAZ-TOLEDO. *Op. cit.*

expressionismo, valorizando a espontaneidade e liberdade de criação, tornam o meio cultural receptivo às produções expressivas dos loucos, das crianças e dos primitivos. Na área da educação, estes conceitos também eram questionados, principalmente em relação ao ensino das artes nas escolas.

Osório Cesar e Durval Marcondes publicam o artigo Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual. Este artigo de 1927 apresenta seis ilustrações com desenhos de pacientes analisados através das teorias de Freud e Jung. Neste mesmo ano, Osório Cesar publica, com J. Penido Monteiro, Contribuições para o estudo dos simbolismos nas artes. Estes artigos foram publicados em revistas médicas de circulação restrita na época, quando a maioria das obras era importada e no idioma original.

No ano de 1929, Osório Cesar edita o livro “A Expressão Artística nos Alienados”, com 84 ilustrações, onde analisa pinturas, esculturas e poesias de pacientes do Hospital Juqueri. A obra inicia com um histórico sobre autores que discutiam o tema da arte dos alienados, como Lombroso, Dantas e principalmente, Prinzhorn.

O livro faz um estudo comparativo entre grupos de expressão artística com características simbólicas, de espontaneidade e formalização, como a expressão plástica dos loucos, crianças, povos primitivos (indígenas, e povos da pré- história), arte medieval, japonesa e africana. A repercussão do livro foi muito positiva junto ao meio intelectual e artístico, e Osório Cesar recebe de Franco da Rocha, primeiro

diretor do Hospital Psiquiátrico do Juqueri, incentivo para continuar pesquisando o tema.

Sigmund Freud recebe uma cópia preliminar de “A Expressão Artística nos Alienados” e parabeniza Osório Cesar através de uma carta. Diante do interesse pela psicanálise revelado no trabalho, solicita uma cópia em alemão para publicar na revista *Imago*. Esta carta encontra-se hoje nos arquivos do Museu Osório Cesar.

Estamos na década de 30, quando se instala o governo Getulista. E conseqüentemente, o processo cultural, as mudanças sociais e econômicas em andamento sofrem um abalo com o surgimento de instituições de pressão política como o Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP, e perseguições políticas e artísticas, culminando com várias prisões.

Personalidades como Oswald de Andrade, Patrícia Galvão (Pagu), Osório Cesar e Tarsila do Amaral foram obrigadas a esconderem-se, devido a perseguições políticas e alguns são exilados. Em meio a toda esta ebulição, no ano de 1933, surgia o “Clube dos Artistas Modernos”, conhecido como CAM. O clube realizava conferências e debates entre médicos, artistas e intelectuais da época, culminando, por fim, com um evento inédito e muito polêmico, a inauguração da “Semana dos Loucos e das Crianças”, inicialmente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro.

Flávio de Carvalho fazia assim uma provocação à estética da Escola Nacional de Belas Artes. Neste evento, Osório Cesar proferia a palestra intitulada Estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados, com uma exposição

de artes cujas obras faziam parte da coleção de desenhos dos pacientes do Hospital Psiquiátrico Juqueri.

O evento provocou muita inquietação por parte do público, que questionava seus organizadores. Após este evento, Osório Cesar, em 1934, edita outro livro, intitulado; “A Arte nos Loucos e Vanguardistas.” Nesta obra, ele compara as estéticas dos loucos e dos artistas modernos.

Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Flávio de Carvalho apresentavam uma estética psicológica influenciada pela obra “Totem e Tabu” de Freud, segundo Maria Heloisa⁴. Na época, Flávio de Carvalho, secretário do CAM, manifestava seu repúdio pelo ensino formal das artes que não levava em consideração a importância psicológica das associações livres de idéias, reveladoras de padrões ancestrais. O interesse do médico em relação à arte dos alienados já era muito evidente, tanto por seus pronunciamentos em sua defesa, como pela ousadia junto ao público, ao confrontá-lo com produções artísticas que reportavam à realidade dos manicômios e seus asilados.

Em 1935, Osório é preso no navio, pela polícia política do Rio de Janeiro, quando retornava de um congresso médico na Rússia. Ao fim de cinco meses, quando termina seu inquérito, o delegado Fernando Luiz Vieira Ferreira surpreende ao dizer que o livro “Onde o Proletariado Dirige” honrava a cultura brasileira. Em entrevista cedida à folha de São Paulo, em 12 de agosto de 1979, a Luiz Kawall,

⁴ FERAZ-TOLEDO. *Op. cit.*

Osório César dizia que de todas as prisões, a mais temida era a da polícia política de São Paulo,...”e aquilo sim, é que era loucura⁵”.

Surgiam, em São Paulo, durante este período, novos grupos e eventos, com objetivos não apenas estéticos, mas também de resistência cultural. Quanto mais o regime oficial endurecia, mais proliferavam grupos de resistência, que reuniam pessoas de origem mais humilde, e não somente a elite intelectual. Surge o Grupo Santa Helena, Família Artística Paulista e o Grupo Cultura Musical, reunindo artistas e intelectuais.

Em Recife, Ulisses Pernambucano, primo e amigo de Gilberto Freire, que defendia as minorias marginalizadas, as crianças excepcionais, os doentes mentais e os adeptos de seitas africanas, é acusado de subversão, ficando detido por 60 dias na Casa de Detenção do Recife. Ulisses veio a falecer prematuramente em 1943, com 51 anos.

Osório Cesar e Pernambucano acreditavam no acompanhamento artístico junto aos doentes mentais, baseado na expressão individual, na livre escolha de temas ou na cópia natural. Aliavam a isto o conhecimento do uso dos materiais com apoio e estímulo de um orientador, que não interferia diretamente nas produções. Estas seriam as condições favoráveis à criação artística dos internos do Juqueri em São Paulo, e que serviram também de diretriz para a criação da seção de Terapêutica Ocupacional, no Rio de Janeiro.

⁵ Depoimento de Osório Cesar à Lisbeth. R. Gonçalves em 05/03/75, apud Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, *Op. cit.*, p.49

Na época, nas oficinas de arte, os materiais usados eram de extrema simplicidade, assim como ainda são hoje em muitas oficinas de instituições psiquiátricas. Tratava-se basicamente de lápis, retalhos de papel e pano e até mesmo os muros do hospital serviam como suporte. Quando não havia tintas, eram improvisadas. As convicções de Osório Cesar distanciavam-se muito das técnicas artesanais e aproximavam-se das idéias da Escola Nova e das concepções de John Dewey e Herbert Read. Nise da Silveira instituía nesta época ateliês de arte nas seções de terapêutica ocupacional, no Hospital Psiquiátrico Pedro II, em Engenho de Dentro, também inspirada nestes autores.

Em seus artigos, costumava escrever sobre a análise psicológica da produção dos internos do Juqueri, História da Arte, a função dos museus e análise da obra de arte. No artigo “Psicose e Esquizofrenia,” publicado no Estado de São Paulo, em 1944, o autor desenvolve uma análise psicanalítica a respeito da criação artística dos doentes mentais.

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

A literatura e a pintura nesses doentes, estão cheias de símbolos que se espalham em suas obras numa disposição associativa paralógica. Na análise dessas obras, empregam-se os métodos psicanalíticos, os únicos aconselháveis para a decifração da rica simbologia que eles encerram. Como nos sonhos, também nas obras de arte encontram-se dois elementos primordiais que servem de orientação ao estudo psicanalítico; o conteúdo manifesto e o conteúdo latente⁶.

⁶ CESAR, Osório. Psicoses e Esquizofrênias. São Paulo, *Jornal O Estado de São Paulo*, 22 de fevereiro de 1944. p 12. Museu de Comunicação Social, Hipólito da Costa. Porto Alegre.

Osório César realizava uma leitura estética e psicanalítica referente às produções artísticas dos internos no Hospital do Juqueri. Dentre eles, Albino Braz (Figura1), natural de Jaboticabal e interno desde 1934 permaneceu lá até sua morte, em 1950, Sua obra está hoje na Coleção Museu de Arte de São Paulo.



Figura 1. Albino Braz. Coleção Museu de Arte de São Paulo. Fonte: Maria Heloisa Ferraz.

Segundo a autora⁷, Osório César dizia que, Albino apresentava um conteúdo figurativo muito rico em símbolos e cores, classificando sua produção em quatro períodos; o primeiro é o período de sua internação, onde desenhava com lápis preto, bichos, serpentes, e figuras com trajés. No segundo já usa o lápis de cor, sendo

⁷ FERRAZ-TOLEDO. *Op. cit.* 1998.

considerado o mais original e com uma rica simbologia psicanalítica, como serpentes, bastões, aves e flores, no terceiro período há uma ênfase no desenho de animais, e muitas composições de cenas eróticas. Já no quarto período surgem cenas de paisagens, lagos, castelos e camponeses no campo.

Aurora Cursino dos Santos, de Perdizes, em São Paulo, foi internada em 1948, com 48 anos e faleceu em 1958. Mesmo sem nunca ter tido experiência artística, comenta Osório Cesar, seu desenvolvimento foi lento, devido a alucinações auditivas e neologismos em sua fala. Apreciava descrever suas pinturas, e sua temática constituía-se dos períodos de sua vida, misturados com alucinações auditivas. Para Osório Cesar seu melhor período foi quando freqüentou a Escola Livre de Artes Plásticas, com temas de sexo e violência (fig 2). A maior parte de seus trabalhos ficou na coleção do Hospital do Juqueri, aproximadamente 186 pinturas sobre papel-cartão, em sua maior parte pintada nos dois lados.

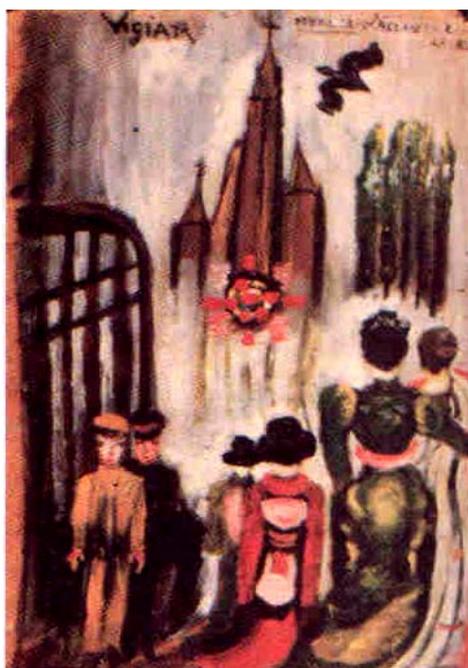


Figura 2. Aurora Cursino dos Santos. Óleo s/ papelão. 80cm x 49,5cm.
Fonte: Maria Heloisa Ferraz.

José Theophilo R. desenhista, brasileiro e internado no ano de 1944, com 24 anos. Desenhava com lápis e caixas de fósforos usando pedaços de metal como régua. Os depoimentos falam de sua forma de trabalhar, que era em silêncio e lentamente. Seu tema principal eram casas e igrejas, que se diferenciavam pela forma, tamanho e tratamento. Destacavam-se também a artistas como Braz Navas, João Rubens Garcia, Toski Todo e Ana Câmara, entre outros.

Nise da Silveira contemporânea de Osório César, e parceira na compreensão da doença mental e suas expressões artísticas, percorreu caminhos e descaminhos até encontrar finalmente a estrada que a levaria aos internos de Engenho de Dentro e sua pinturas.

Aos quinze anos de idade a jovem alagoana chegava a Salvador para cursar a Faculdade de Medicina. Em entrevista concedida a Ferreira Gullar, em 1995, comentava que...”era a única aluna mulher na Faculdade onde só estudavam homens. Cento e cinquenta e sete rapazes e uma moça⁸.”

Na época sua escolha seria considerada uma extravagância, não era muito comum às moças optarem por uma profissão, mas Nise tinha apoio familiar, em especial de seu pai, que a aconselhava não aceitar privilégios por ser mulher e olhar pelos mais fracos, o que provavelmente a motivou na defesa das causas que escolheu.

⁸ GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume - Dumará: Prefeitura, 1996. p.23.

Ao concluir o curso de medicina, preocupava-se com a condição social da mulher e sua segregação, engajando-se na União Feminina do Brasil. Seu trabalho de conclusão foi publicado pela Imprensa Oficial, com o título de “Ensaio sobre a Criminalidade das Mulheres na Bahia.”

Após a morte do pai, vem morar no Rio de Janeiro quando é então aprovada no concurso para psiquiatria da antiga Assistência a Psicopatas. Começa seu trabalho no Hospital da Praia Vermelha, onde permanece por seis anos. Lembra a Ferreira Gullar, que seria necessário fazer-se justiça com um dos fundadores deste hospital, José Clemente Pereira, então ministro de Dom Pedro II, que estava adiante de seu tempo, pois enviou instrumentos musicais para os doentes mentais, uma rabeça, uma flauta, um clarinete e uma requinta, dizendo: “Para pessoas doentes a fim de que se distraiam ou talvez se curem⁹.” Neste mesmo hospital, em 1936, é presa por posse de literatura suspeita, tratava-se de livros sobre marxismo, entre outros, pois possuía uma literatura variada. Um ano depois é posta em liberdade, pois não havia provas que a incriminassem. Na casa de detenção da rua Frei Caneca, para onde foi levada, teve como colegas de prisão, entre outros ilustres Olga Benario e Graciliano Ramos. Mais tarde, Nise seria lembrada por Graciliano Ramos em sua obra “Memórias do Cárcere.”

Viveu clandestinamente em vários estados do nordeste. Ao findar os oito anos de afastamento do serviço público, é novamente reintegrada para trabalhar desta vez no Centro Psiquiátrico Pedro II, chegando assim ao seu destino.

⁹ GULLAR, *Op cit.* p. 25.

E ao recusar-se a acionar o botão do eletrochoque, Nise criou um impasse dentro do hospital. Como dizia que não dava para aquilo, na época, o diretor, Paulo Elejade, disse-lhe que não haveria um lugar no hospital onde não aplicassem as novas tendências em psiquiatria, como o choque insulínico e o eletrochoque.

Não tenho onde botar você, todas as enfermarias seguem a linha desses medicamentos novos. Fora disso, só há a terapêutica ocupacional, que é para serventes. Sim, não havia médicos ali. Os serventes limpavam, arrumavam. Talvez houvesse um capataz qualquer que tomava conta. Eu disse; -Eu quero ir pra lá. Mas vou fazer outra coisa. Ele concordou, e disse que eu podia usar como quisesse a pequena verba destinada ao setor. Então, fui pra lá e abri a primeira sala; a sala de costura. Vieram outras pacientes para trabalhar na sala, mas não havia onde sentar. Eu disse; sentem no chão. Uma delas até era parente de José de Alencar. Foi pro chão¹⁰.

Naquele tempo os doentes eram usados para varrer, limpar vasos sanitários, servir a outros doentes e carregar as roupas para a lavanderia. Com a proposta de revitalizar aquele espaço, foram criados dezessete núcleos, incluindo oficinas de encadernação, setor de música, setor de danças folclóricas, esportes e ateliês de pintura e modelagem. Dentre os vários núcleos, as oficinas de arte eram as preferidas de Nise, tanto para sua pesquisa sobre a esquizofrenia como pela oportunidade de um outro tratamento para os doentes. Ao perceber que as atividades plásticas facilitavam a comunicação não verbal, surge em 1946 dentro da Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação-S.T.O.R., no Hospital Psiquiátrico Pedro II, uma oportunidade para os doentes mentais se comunicarem através das imagens.

¹⁰ GULLAR, *Op cit* p. 46-47.

Surgiram comentários preconceituosos de seus colegas, dizendo que intencionava curar doentes mentais com garatujas. Outra crítica era referente aos bailes para os internos do hospital, chamados a gafeira da Nise. Mas as críticas a estimularam a estudar a arte como linguagem, e suas formas simbólicas, como uma nova compreensão das esquizofrenias.

Entre os teóricos da época havia muita desconfiança quanto a utilização de pintura, desenho ou modelagem como atividade em hospitais psiquiátricos. Segundo Nise, Meyer Gross afirmava que a livre expressão afundaria o indivíduo ainda mais na sua doença, alimentando-a. Para Bleuler o tratamento da esquizofrenia deveria ser baseado da reeducação do doente para que pudesse lidar com sua volta à realidade. Mas sua opção levou-a ao encontro da doença e não na sua supressão, iniciando seus estudos com a psicanálise de Freud,..”Em vez de ir contra o sintoma, enfatizará as atividades que se desenvolvem no mesmo sentido dos sintomas¹¹.”

A criação de diversas oficinas teve como inspiração inicial um serviço de terapêutica ocupacional de um hospital infantil, na Alemanha, que incluía atividades variadas além dos procedimentos clínicos. Era também admiradora da psicologia de Carl Jung, especialmente sobre suas teorias a respeito das dissociações psicóticas. Embora não se considerasse uma terapeuta Junguiana, suas teorias foram um precioso instrumento de trabalho. Autores como Merleau-Ponty, Bachelard, Klee, Kandinsky, Worringer e Artaud, entre outros, contribuíram para a construção das investigações sobre a loucura e suas manifestações, nos ateliês da T.O. do Hospital Pedro II.

¹¹ GULLAR, *Op cit* p. 56.

Em relação a Bachelard, Nise apreciava suas idéias sobre a imaginação material, que consistia no estudo da argila, da tinta, da madeira, lã, ou gesso, com suas densidades diferentes, e seu efeito na criatividade das pessoas. Substâncias como o fogo, a água o ar e a terra, também provocariam a imaginação, e esta percorreria um caminho para mostrar-se: A modelagem tem suas coisinhas, a madeira tem outras. É como se fosse um instrumento. Cada um toca de uma maneira diferente¹².

A principal função do sonhar, do devaneio, segundo Bachelard está na ação, no fazer, muito mais que no olhar, e para Jung, nas dissociações psicóticas só as mãos conseguem imaginar. Freud em sua obra “O Mal Estar da Civilização,” inspirou Nise ao apontar que nada se compara a realização do trabalho para trazer o homem à realidade. E a possibilidade de deslocar os componentes narcisistas, agressivos e eróticos da libido, confere ao trabalho um valor que não pode ser menosprezado.

A Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, S.T.O.R., havia sido criada pelo médico Fábio Sodré, o que era uma novidade na época. Suas ações foram duramente criticadas como uma iniciativa absurda, em uma reunião da Sociedade de Psiquiatria, Neurologia e Medicina Legal na década de 40. Nise ao receber a tarefa de reestruturar a Seção, que parecia estar abandonada, adotou alguns pensamentos do colega como o de oportunizar aos pacientes agudos, e não somente aos crônicos, que freqüentassem a terapêutica ocupacional. Era uma oportunidade que necessitava apenas de uma adequação para que pudessem participar das atividades. A pintura por excelência se prestava muito bem a estes casos.

¹² SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, p.135, 1981.

O nome Terapêutica Ocupacional-T.O. já havia se constituído, mas Nise admirava a expressão a emoção de lidar, como uma referência ao seu método de trabalho, adotando o termo de uma poesia escrita por uma cliente da Casa das Palmeiras.

Gato, simplesmente angorá do mato, Azul olhos nariz cinza
Gato marrom. Orelha castanho macho Agora rapidez, Emoção de lidar¹³.

Nise da Silveira dirigiu a Seção de Terapêutica Ocupacional de 1946 até 1974. Com suas múltiplas atividades, revelava por inúmeros indícios que o mundo dos psicóticos guardava incríveis riquezas que se mantinham mesmo depois de longos anos de doença, contrariando os conceitos estabelecidos de degeneração psíquica. A escola viva, como Nise referia, era visitada por ela diariamente, as dificuldades e os desafios a conduziam para estudos apaixonantes e a levavam para caminhos além do campo da psiquiatria, como o das artes, o dos mitos, o das religiões e da literatura.

Nos ateliês, apesar de muitos doentes nunca terem pintado antes, ou algum contato prévio com materiais plásticos, os freqüentadores, todos esquizofrênicos, apresentavam intensa exaltação em sua atividade imaginativa, como uma “pulsão configuradora de imagens”. Esta idéia Nise da Silveira compartilhava com Jung, e também com psiquiatras como Prinzhorn, Osório Cesar e com o crítico de arte Mário Pedrosa. Afirmavam que uma pulsão criadora, uma necessidade instintiva

¹³ MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Imago Ed. , p 103. 2001.

sobrevivia à doença mental. Não faziam distinção entre a produção plástica dos artistas e a dos loucos. Assim a médica definia os artistas no catálogo da exposição, “Nove Artistas de Engenho de Dentro”:

Trate-se de artistas sadios ou de artistas doentes permanece misterioso o dom de captar as qualidades essencialmente significativas...Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro de imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam¹⁴.

Outro colaborador muito dedicado ao trabalho das oficinas era Almir Mavignier, artista plástico e funcionário burocrático do hospital. O então diretor Paulo Elejade, sabendo do desejo de Nise de criar um ateliê, transfere o jovem pintor para a seção de Terapêutica Ocupacional. E, conjugando esforços e idéias, no dia nove de setembro de 1946 é inaugurado o ateliê de arte no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Mavignier permaneceu trabalhando como monitor e organizando as exposições até sua partida para a França. Naquele tempo, amigos do pintor e artistas como Ivan Serpa e Abraão Palatinik visitavam com freqüência o ateliê de pintura de Engenho de Dentro. Foram organizadas duas exposições, com pinturas dos internos, uma em fevereiro de 1947 no Ministério da Educação, e outra em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os que se tornaram mais conhecidos foram: Adelina Gomes, Emydgio de Barros, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Isaac Liberato, Raphael Domingues e Octávio Ignácio.

¹⁴ Nise da Silveira apud, GULLAR. *Op. cit.* p.61.

Em relação a estes dois eventos os críticos de arte demonstraram mais atenção e interesse pela produção plástica dos esquizofrênicos que a classe médica. Mário Pedrosa, crítico de arte, escrevia no Correio da Manhã de sete de fevereiro de 1947:

...é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Todo o trabalho da Dra. Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser louco e artista ao mesmo tempo,...De qualquer modo, para nós, eles continuam a ser formidáveis artistas. E desafiamos quem, diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário. Estamos mesmo dispostos a comparecer a um tribunal de críticos e especialistas, para aí sustentar, de pés juntos, ser Raphael um artista com sensibilidade de um Matisse ou de um Klee¹⁵.

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

“Arte Necessidade Vital”, conferência, realizada por Mário Pedrosa em 1947 durante a exposição, chama a atenção para o papel educativo e terapêutico da arte, e o quanto àquelas manifestações plásticas poderiam ser consideradas obras de

¹⁵Pedrosa apud, GULLAR. *Op. cit.* p.61.

arte. Enfatizava que, com a descoberta do inconsciente, as origens psíquicas e a subjetividade na realização da obra começavam a ser abordada no mundo das artes. Garatujas aparentemente sem significado, distrações, enganos, gestos inconseqüentes, tudo se tornou interessante e objeto de pesquisa. Logo se evidenciaram os traços comuns dos povos primitivos e das crianças, nas obras dos chamados loucos.

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

...os loucos são considerados comumente embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável a criações de legítimos artistas. Os hospitais, porém, continuam seguindo rotina de raízes em concepções já superadas, cumpre reformá-los. Seja a exposição agora apresentada uma mensagem dirigida a todos que aqui vieram e participaram do encantamento de formas e de cores criadas por seres humanos encerrados nos tristes lugares que são os hospitais para alienados¹⁶.

¹⁶ GULLAR. *Op. cit.* p.61.

Augusto Rodrigues, artista plástico e educador pernambucano liderava nesta época um grupo de artistas, entre eles Darel Valença, Poti e Cordélia Vital que, influenciados pelas idéias originadas do expressionismo, que arte não se ensina, pelas proposições da psicanálise de Sigmund Freud, e de Herbert Read, buscavam um local para que suas idéias pudessem ser colocadas em prática. E em 1948, sem horário rígido, onde a única regra era não atrapalhar o trabalho dos outros, Augusto Rodrigues e um grupo de alunos reuniram-se no saguão da Biblioteca Castro Alves do Rio de Janeiro. Assim começaram as Escolinhas de Arte do Brasil, também como um centro de treinamento de arte-educadores, estimulando e divulgando seus princípios para outros estados do país.

Rodrigues dizia que seus mestres sempre foram seus alunos, assim como Nise sempre afirmava que tudo o que sabia aprendera com os internos do Engenho de Dentro. As iniciativas artísticas tanto nos ateliês dos hospitais psiquiátricos como nas ações da Arte-educação apresentavam similaridades, e Nise da Silveira referia-se ao trabalho de Augusto Rodrigues, e às idéias de Herbert Read, assim como Osório César.

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

1.2 2º PERÍODO- A CONSOLIDAÇÃO (1950-1963)

Este período caracterizou-se pela consolidação dos serviços, que promoviam a expressão artística dos alienados nos grandes hospitais psiquiátricos do Rio de Janeiro e de São Paulo, também pela consagração de seus artistas em eventos artísticos culturais. Mas, ao final da década de 50, iniciou-se um tempo de declínio e esvaziamento das atividades artísticas nas instituições.

Em um artigo do poeta e dramaturgo Antonin Artaud, na revista *Cahiers d'Art*, Nise da Silveira encontrou a frase o ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos, que a levou a pensar em substituir a palavra esquizofrenia pela expressão "os inumeráveis estados do ser". Alegava que a psiquiatria não tinha ainda encontrado uma descrição tão exata sobre os dramas que vivem os doentes mentais. Dizia que a esquizofrenia não era propriamente uma doença, mas uma manifestação destes estados do ser, referindo que uma pessoa está psicótica e não é psicótica.

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

O eletrochoque me desespera. Apaga minha memória, entorpece meu pensamento e meu coração, faz de mim um ausente que se sabe e se vê durante semanas na busca do seu ser, como um morto que caminha ao lado de um vivo que não é mais ele,...Na

última série eu fiquei durante os meses de agosto a setembro na impossibilidade absoluta de trabalhar, de pensar e de me sentir ser¹⁷.

Nise lembrava que Artaud falava do desejo de escrever um livro, que causasse muita perturbação. Essa perturbação terminaria abrindo uma porta para outras realidades: “Porque tememos tanto transpor, por momentos que sejam, essa porta misteriosa, embora contígua com a realidade?”¹⁸ “

Em seus estudos para compreender a produção artística dos esquizofrênicos, desenvolveu idéias que nortearam seu trabalho. Dentre elas selecionamos: o Afeto Catalisador, Angústia e Abstração e o Espaço Subvertido, por sua pertinência e relevância para nossa pesquisa. Na sua prática terapêutica, observou que os métodos utilizados para tratamento do portador de sofrimento mental teriam resultados mais duradouros se houvesse um suporte afetivo e acolhedor. Geralmente os hospitais ou ambulatórios psiquiátricos possuem um aspecto frio, muitas vezes, sujos escuros e feios.

Como deveria ser o ambiente da Terapêutica Ocupacional? Onde aconteceria um trabalho artesanal tecido com cuidado e constante dedicação? Uma proposta que utilizava a pintura, a música e a modelagem, para que tivesse eficácia, necessitava da presença de um monitor, seu apoio seria fundamental para o desenvolvimento do processo criativo; um ambiente de aceitação natural, ajudaria na frágil auto confiança dos doentes. Havia também uma atenção especial para os cursos de formação de monitores, com avaliações sistemáticas

¹⁷ Artaud apud, SILVEIRA. *Op. cit.* 1981. p.83.

¹⁸ *Ibidem.*

sobre seu papel terapêutico junto aos casos clínicos, a relação com os internos, bem como sua intuição, qualidades imprescindíveis para o cargo. Nise¹⁹ conta o seguinte caso: ao fim do ano de 1947, um monitor trouxe um interno (Figura3) sem a autorização escrita do psiquiatra responsável.



Figura 3. Emydio de Barros.
Fonte: Nise da Silveira.

O monitor repreendido respondeu que há vários dias percebia “no canto do olho” do interno, um interesse em acompanhá-lo. E aconteceu que o homem que havia falado com o canto do olho, foi reconhecido como um artista, por Mário Pedrosa: tratava-se de Emydio de Barros. A função do monitor era semelhante a de

¹⁹ SILVEIRA, Nise. *O Mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

um catalisador, que na química auxilia as reações das substâncias, em oposição aos inibidores. Aqueles que lidam com doentes mentais, podem desencadear um efeito catalisador ou inibidor. Almir Mavignier foi monitor de Raphael Domingues e Emydgio de Barros, mas na produção de Raphael, (Figura4) influiu de uma forma mais direta, pois seu afastamento, devido a sua mudança para a Europa, alterou a qualidade de suas produções. Esta situação era mais uma entre tantas, com as quais a Terapêutica Ocupacional teria que lidar.

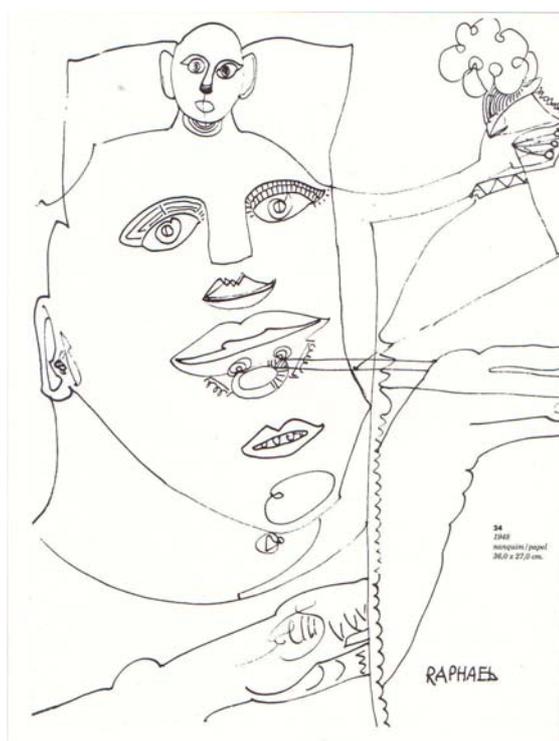


Figura 4. Raphael Domingues. Nanquim sobre papel. 36cm x 27cm.
Fonte: Nise da Silveira.

Quanto mais grave seria a condição psicótica, maior seria a necessidade de uma referência estável, surgem então como co-terapêutas e ótimos catalisadores os cães e os gatos do hospital. Nise observava que os cães tinham qualidades que os

tornavam uma referência estável; já os gatos, esquivos e discretos, se assemelhavam aos esquizofrênicos com o seu jeito de se relacionar. Carlos Pertuis e Raphael Domingues beneficiaram-se com a presença e o cuidado que dispensavam aos cães. Ocorreram muitos problemas com este tipo de tratamento, desde o menosprezo a seus benefícios, como a remoção dos animais para o serviço de capturas do estado, até a morte por envenenamento. Lembra Nise que, por iniciativa própria, um interno construiu uma casinha de madeira ao lado do ateliê de modelagem para abrigar um cão. Esta pequena casa apareceu em várias pinturas produzidas por outros pacientes. Também surgiam pinturas com o tema do mundo vegetal. A prática de jardinagem era parte da rotina da seção de terapêutica ocupacional.

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

Segundo Walter Melo²⁰, sua posição sempre foi muito forte e contundente, nos seminários, palestras e conferências que realizava e ficou conhecida por sua resposta a Ciccilo Matarazzo, quando lhe propôs a compra de uma tela de Emygdio de Barros: nem por ouro, nem por prata, nem por sangue de Aragão. Sua investigação necessitava de todo o material possível para a compreensão dos processos psicóticos.

²⁰ MELO, Walter *Op. cit.*

Nise lidou com portadores de sofrimento psíquico, passo a passo, percorrendo seus labirínticos caminhos, os caminhos da desrazão, um mundo de imagens do inconsciente, onde não existiam roteiros ou regras. É a experiência do avesso, é no avesso que encontramos as marcas das costuras, das dobras, marcas de recortes e emendas, denunciando um processo de fragmentação. São imagens que causam impacto, imagens de sofrimento e resgate. Imagens que provocam reações contraditórias no observador, O encantamento e a sensibilidade que transmitem, denunciam também a dor, o abandono e a incompreensão.

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

Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da pessoa²¹.

Nise os via pintar, freqüentava o ateliê de pintura com assiduidade, via o ímpeto de seus gestos e suas faces crispadas, portanto não aceitava a relação do abstrato com o embotamento do afeto, o sentimento estético, como dizia,

²¹ SILVEIRA. *Op. cit.* 1992. p.83.

movimenta-se entre dois pólos: a necessidade de empatia e a necessidade de abstração.

A dinâmica destes sentimentos acontece do seguinte modo: a necessidade de empatia motivada pela confiança encontrará satisfação no mundo orgânico e a necessidade de abstração encontrará realização no mundo inorgânico, no cristalino e nas leis de abstração. Estas idéias foram inspiradas pela obra “Abstração e Natureza” de Wilhelm Worringer, onde o autor afirmava que os fenômenos do mundo externo, ao provocarem inquietações e angústias, levam o indivíduo a retirar-se deste redemoinho perturbador para a proteção no mundo estável do inorgânico. Assim, através da abstração, o indivíduo buscaria um refúgio e um referencial de tranqüilidade.

A tendência à empatia acontece quando o indivíduo busca uma relação íntima com o mundo exterior, projetando a libido nos objetos, animando-os e atraindo-os para si. Assim como a empatia encontra prazer nos sentimentos projetados, resultando na expressão figurativa, e na extroversão, a abstração contemplaria a introversão. Outras expressões plásticas também lhe chamavam a atenção, como as improvisações e, parafraseando Kandinsky, eram as produções do momento, onde as formas assumiam vida própria, como em um jogo de garatujas, mais ou menos caóticas, obtendo novas associações e novas organizações. Estes movimentos tendiam muitas vezes a geometrização, como podiam voltar ao caos novamente, mesclando-se com a abstração, objetos, seres fantásticos ou mitológicos.

Um paciente em crise psicótica muitas vezes apresenta um senso de orientação perturbado e subvertido. Pode sentir-se de cabeça para baixo, dentre outras sensações estranhas. Pois sua noção de espaço está seriamente afetada. Delírios e alucinações podem influenciar sua orientação com o mundo e ao mesmo tempo coexistir com uma orientação normal da realidade. A orientação tempo/espaço poderá deslocar-se, criando, assim, possibilidades de múltiplas visões do mundo. Acontece que tanto o espaço como o tempo são dependentes das situações vividas, podendo oscilar de um espaço claro nítido e organizado para um espaço estreito, sem amplitude de vida, oprimido por uma obscuridade misteriosa. Um espaço vital sem perspectiva, sem distância entre as coisas, como uma vertiginosa proximidade e fusão com os objetos externos.

Nas artes, atualmente, a perspectiva espacial não obedece mais a planos geométricos estabelecidos, para o artista contemporâneo, existem sempre espaços possíveis. Cansados do espaço linear e acadêmico herdado da Renascença, buscaram novos espaços como, por exemplo, é o caso de Chagall e seus espaços de sonhos, sem a gravidade da matéria e subvertido, das gravuras de Escher com figuras ao mesmo tempo assustadoras e metamorfoseadas e de Picasso com suas sobreposições e fragmentações.

O exemplo de Fernando Diniz ilustra as questões relativas à orientação espacial. Pouco antes de sua internação, tinha a sensação de que os edifícios se inclinavam sobre ele para esmagá-lo. Em sua pintura os objetos aparecem muito próximos uns dos outros, são imagens da infância, intrincadas umas com as outras. Era necessário que encontrasse um tema carregado de afeto que polarizasse sua

psique dissociada. O tema que surgiu foi o da casa. Criança pobre, criada em casarões de cômodos, desejava uma casa para ele, seu espaço, um local para se proteger. A casa que pintava não era vista por fora, mas só o seu interior, muitos dos objetos estavam justapostos, sem uma aparente relação entre si.

É um cantinho de sala, se estiver grande a gente vai se perder”. Aos poucos vai recuperando espaço cotidiano e apresentava melhoras clínicas. Sua casa tinha muito jarros com flores e cestas de frutas, tema que passou a desenvolver em séries, terminando por encontrar o espaço cotidiano numa casa sonhada, o que lhe fortaleceu emocionalmente. O espaço imaginário e o espaço da realidade estão interligados, vivos, necessários, coloridos, espaços da psique e espaços sociais, territórios sem limites e fronteira²².

Além da abstração, da figuração e do espaço subvertido, foram surgindo outras manifestações nos desenhos e pinturas dos internos, de Engenho de Dentro. Tratava-se de formas agrupadas dentro de círculos mais ou menos regulares, com simetria e disposição dos elementos em torno de um centro. Seria esperado que as fragmentações e as cisões internas continuassem nas produções plásticas dos esquizofrênicos, mas aconteceu que, foram aparecendo imagens circulares, desde as mais simples às mais elaboradas e complexas, e este processo favorecia a integração dos aspectos cindidos da psique. Como no caso de Fernando Diniz.(Figura 5)

²² SILVEIRA. *Op. cit.*1992. p. 45.

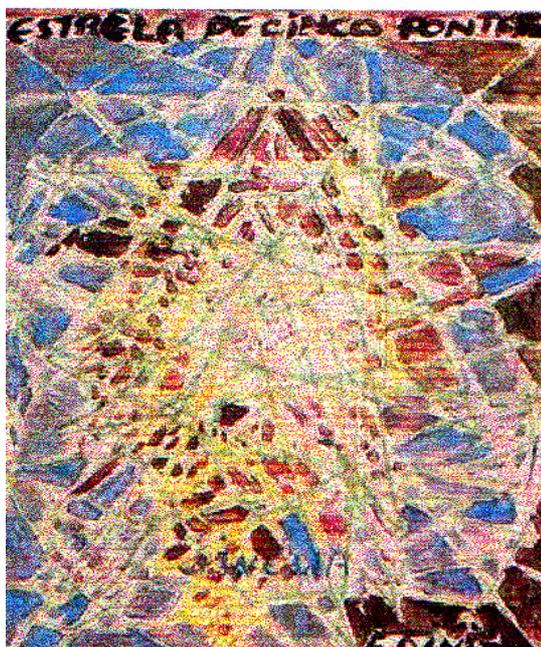


Figura 5. Fernando Diniz. Lápis de cera e óleo sobre papel. 55cm x 73cm²³.

No Correio da Manhã de 19 de março de 1950, Mário Pedrosa, crítico de arte, escreve sobre os artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II, e afirmando que superam as convenções acadêmicas e a visão naturalista e fotográfica, em nenhum deles as regras são levadas em consideração. Esta arte despojada foi denominada por ele de “Arte Virgem”.

O crítico manifestava apoio incondicional ao trabalho de Nise da Silveira e à arte dos excluídos, que denominava de Arte Virgem, contribuindo para que estes artistas tivessem um lugar de legitimidade na sociedade. Sua atuação junto à Arte Reclusa teve maior expressão a partir da década de 50, embora já atuasse como crítico desde 1933, no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, local onde Osório

²³ Disponível em: www.museuimagensdoinconsciente.org.br/ Exposições Virtuais 10 mar. 2002

César participava também como crítico de arte. Mário²⁴ integrou o enfoque social à crítica de arte, referindo que a crítica não poderia abster-se de duas questões, o temperamento do crítico e sua bagagem cultural. Lembrando Baudelaire, dizia que, a crítica não pode ser separada da emoção e, ao mesmo tempo, não ter a pretensão de explicar tudo. Influenciou muitos artistas de sua época, como Ivan Serpa e Almir Mavignier, que juntos formavam o primeiro núcleo de artistas abstratos do Rio de Janeiro.

Tinha esperança na arte das crianças, loucos e primitivos, como uma promessa de fusão das questões de dimensão estética, ética, fundamento vital, experimento artístico e vínculo social renovado.

Para o crítico, sentimentos e imagens, tanto nas crianças como nos doentes mentais é uma espécie de confiança subjetiva, inserida no processo de elaboração criadora. Sendo assim, ser normal ou não, passa a não interessar no domínio das artes. Para as crianças, Mário organizou algumas exposições, e apoiava o trabalho de Ivan Serpa junto a elas. “A educação pela arte é o único processo educacional realmente eficaz- ensina sem dúvida à criança não temer as emoções, permitindo, ao contrário, que elas aflorem e desabrochem: mas deve ensinar-lhes também a integrá-las, como fator dinâmico, por excelência, é indispensável e salutar²⁵”.

²⁴ PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. Otilia Arantes (org.) São Paulo. EDUSP, 1996.

²⁵ Idem, p.74.

O pensamento crítico de Mário Pedrosa está permeado de conceitos e teorias que lhe permitiram ser sensível ao que acontecia nos ateliês de pintura do Centro Psiquiátrico Pedro II. “Flores do Abismo²⁶” foi o nome dado pelo crítico para uma de suas reportagens onde defendia com fervor a qualidade artística de seus artistas;

Uma ingenuidade nativa comum a todos esses criadores anônimos iluminava suas obras, seja de natureza artesanal, ou mais desinteressada ou mística, como a representação da imagem de um deus indígena. Essa ingenuidade natural como uma senha dando entrada por toda parte, porque se sentia nela uma evidente manifestação de ordem poética, que é universal²⁷.

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

Sobre Fernando Diniz, Mário dizia: foi o último a chegar no pensionato, sempre com muito amor à pintura, é o pintor por excelência das naturezas mortas, com inspiração cubista, em suas composições aparecem características lúdicas. É o mais plástico, ou o mais abstrato, que ora remetem a densas sombras e ora para claridades. Os espaços são de muita tensão, lembrando o cubismo.

²⁶ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.

²⁷ *Idem.* p. 87.

Mesmo com um ateliê próprio no hospital, costuma juntar velhos lençóis no lixo, costurando e pintando várias vezes, denominando-os de “Tapetes Digitais”. Estruturas geométricas que, segundo ele mesmo diz, têm como início sua mão e seus dedos, formando pequenos quadrados em infinitas combinações, todos pintados como uma colcha de retalhos, com costuras invisíveis.

Permanentemente mobilizado pelas relações interpessoais todo o objeto o atrai, toda a matéria o prende, todo o êxito o fascina. Fernando foi sempre um oprimido social que no fundo nunca tomou consciência dessa opressão; os problemas sociais, de classe ou de cor estavam sempre pesando sobre ele: mas ele os foi atravessando como se não os percebesse...Mas no fundo, é ainda o menino Fernando a estudar os seus famosos vestibulares²⁸.

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

Vai para dez anos assisti de perto ao trabalho criador de alguns doentes mentais; neles o processo de pintar ou criar se fazia, realmente, sem controle consciente ou intelectual.

Via Raphael traçar em segundos..Alguns dos desenhos mais belos de nosso tempo,..Sorrindo misterioso e alegre, não sei para quem...Passa por vezes, pelas costas, o lápis de uma para outra, e com o mesmo movimento deixava o outro braço, agora armado, correr livremente pelo painel, conclusão de um gesto que vinha de longe²⁹.

²⁸ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.p. 88.

²⁹ *Idem*, p.89.

Em São Paulo, em 1950, a Seção de Artes Plásticas, do Juqueri, que originou a Escola Livre de Artes Plásticas, contava com a orientação de Osório César. Refere Maria Heloisa³⁰ que o objetivo maior era revelar o artista com sua técnica e estilo, sem deixar de esclarecer sobre os aspectos patológicos. As exposições, nas quais a Seção de Artes Plásticas havia participado anteriormente, terminaram por contagiar outros psiquiatras do hospital, como o Dr. Mário Yahn, que além de acompanhar os trabalhos nas oficinas de arte, possuía uma coleção própria.

As idéias de Osório Cesar e Nise da Silveira sensibilizaram para um outro olhar, um olhar para uma outra direção, a da inclusão, assim resignificando conceitos sobre arte e loucura. Esta proposta continua ainda hoje presente e necessária, questionando em seu cerne as atitudes que repassam para os depósitos (manicômios) da civilização, tudo o que não se quer ver. Portanto um novo olhar é necessário, através de um movimento dos sentidos que permita ver este outro lado.

Osório César, ao definir a orientação da Escola Livre de Artes Plásticas, convidou artistas plásticos para trabalharem com os internos, e promoveu uma exposição permanente com suas produções artísticas. Suas ações levaram adiante o termo arte dos loucos, que foi conquistando mais espaços, como uma expressão que merecia reflexões e aprofundamento.

³⁰ FERRAZ-TOLEDO. *Op. cit.* 1998.

Neste mesmo ano, em Paris, Robert Volmat, foi encarregado pelo comitê organizador de estudar a Exposição Internacional “Arte e Psicopatologia”, paralela ao Iº Congresso Mundial de Psiquiatria,. Impressiona-se com a representação brasileira, que definia como um grupo que usava muitas cores, formas fantásticas, surrealistas e naturalistas. Este grupo era representado por pacientes do Hospital Juqueri, do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e da Colônia Juliano Moreira.

O objetivo da ELAP era a pesquisa, análise dos trabalhos, bem como sua divulgação, e sistematizar o ensino das artes em um hospital psiquiátrico, não como uma atividade para ocupar o ócio hospitalar, mas para favorecer uma reabilitação social, isto é, a integração dos pacientes à sociedade com uma profissão de acordo com suas capacidades. Os pacientes trabalhavam nos ateliês com lápis preto e de cor, nanquim, aquarela e pintura a óleo, usando suportes como cartolina, papel e tela. Também trabalhavam com escultura e, além do miolo de pão, barro e madeira. Tinham a sua disposição o gesso, e agora uma oficina com maior capacidade. Os objetivos estenderam-se aos projetos educacionais, terapêuticos, exibição de filmes e continuação das audições musicais. Osório César acreditava que, junto com as condições técnicas das oficinas, o apoio e motivação dos orientadores artísticos era essencial.

Como a produção artística crescia em qualidade, também aumentavam as participações em eventos e exposições. Em 1951, quando da inauguração da I Bienal em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, MAM, os artistas do Juqueri expuseram seus trabalhos. Nesta ocasião foi dada ênfase para os aspectos artísticos e menos aos patológicos. Na época, Lourival Gomes Machado, diretor

do MAM e crítico de arte, faz uma crítica sobre o acontecimento no catálogo da exposição:

...autênticos artistas...não simples exemplos de manifestação artística de doentes mentais....sua arte...está rigidamente dentro das leis da estética³¹.

Mário Pedrosa manifestava seu apoio ao evento, dizendo que a grande exposição de arte virgem que se realizou...também no Museu de Arte Moderna...onde outro psiquiatra eminente, o Dr. Osório Cesar, mantinha no Hospital do Juqueri, com notável êxito e diferente orientação científica, uma seção equivalente à do Centro do Rio de Janeiro³².

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

É muito interessante observar que, segundo Maria Heloisa Ferraz³³, enquanto o ensino das artes no país seguia uma orientação tradicional, como cópias de modelos e de barras decorativas, no espaço da loucura, em um manicômio, é que

³¹ Catálogo – Exposição de Artistas Alienados, São Paulo, MAM, 1951.In; Maria Heloisa C. de Toledo Ferraz. *Op. cit.*1998.

³² PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo, Perspectiva,1975.

³³ FERRAZ-TOLEDO. *Op. cit.*1998.

aconteciam as bases pedagógicas da Escola Nova, onde era valorizado o processo perceptivo e de criação pessoal.

Em Engenho de Dentro, a produção plástica no ateliê da Terapêutica Ocupacional crescia muito. Começou-se a pensar na criação de um museu, constituindo seu acervo com as obras ali produzidas. Assim no dia 20 de maio de 1952, foi inaugurado o Museu de Imagens do Inconsciente, numa pequena sala do Centro Psiquiátrico Pedro II, vinculado aos ateliês de pintura e modelagem. O método de trabalho do museu é o do estudo do conjunto das obras por autor, pois isoladas são praticamente indecifráveis.

Expressando no papel fragmentos desordenados do drama que está vivendo, o doente mental dá forma às suas emoções e despotencializa as imagens ameaçadoras. Nise da Silveira dizia que através das pinturas dos internos, procurou abrir brechas e fixar fragmentos, até conseguir uma espécie de auto-retrato das produções plásticas, documentando a riqueza das imagens resultantes dos processos psíquicos da loucura, invisível para aqueles que vêem apenas a miséria da loucura, o sinistro e sua falência.

Embora a ELAP estivesse vivendo momentos difíceis, as exposições continuaram a acontecer, uma em especial, em 1954, no Museu de Arte de São Paulo-MASP, na época do IV Centenário da cidade. O evento despertou grande interesse dos críticos de arte, que se pronunciaram em vários jornais da cidade, como A Gazeta e na revista do MASP, com títulos como “Pinturas de loucos” de Menotti Del Picchia e “Pintores sem Regras”, de Edu Machado Gomes.

Impressionada com o número de egressos que retornavam aos hospitais psiquiátricos, Nise da Silveira, através de um projeto piloto inaugura, em 1956, a Casa das Palmeiras. Tratava-se de uma instituição sem fins lucrativos, com o objetivo de oportunizar sua reabilitação social .

Buscando aprimoramento profissional, Nise da Silveira viajou para Zurique, em abril de 1957, com uma bolsa do CNPq, para estudar no Instituto C.G.Jung, na Suíça. Naquela época, levava consigo produções plásticas de vários artistas, para apresentá-las na exposição que se realizaria paralela ao II Congresso Internacional de Psiquiatria. A exposição do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro chamou-se “A Esquizofrenia em Imagens”, distribuída em cinco amplas salas, e instaladas pelo artista brasileiro Almir Mavignier, antigo colaborador da seção de Terapêutica Ocupacional.

Neste mesmo ano, o Hospital Psiquiátrico do Juqueri já apresentava decadência e os pacientes que freqüentavam os ateliês de arte diminuíram em número. Até o encerramento da escola, sua freqüência variava em torno de vinte pessoas. Aproximava-se um momento de crise institucional, onde o apoio e o incentivo para a continuidade da ELAP dependiam exclusivamente do trabalho e dedicação de Osório César, como também de alguns funcionários, passando a sobreviver das vendas das obras dos internos. Nesta época, Osório Cesar fazia apelos em jornais, reportagens e entrevistas, para que comprassem as obras, descrevendo o trabalho de artes do Juqueri e sua rica produção. A questão do mercado era desafiada: muitas pinturas e cerâmicas tinham qualidades técnicas e

criativas, mas pertenciam a um asilo de loucos. Afinal nos perguntamos se, a arte em seu capricho, escolhe hora e lugar para sua expressão?

No Rio de Janeiro, o projeto Casa das Palmeiras, apesar de todas as iniciativas de Nise da Silveira, não despertou muito interesse no meio psiquiátrico, da mesma forma que o decreto lei 51.169, de agosto de 1961 que instituiu a Seção de Terapêutica Ocupacional e de Reabilitação como órgão do Serviço Nacional de Doenças Mentais do Ministério da Saúde. Este decreto aconteceu no governo do então presidente Jânio Quadros, mas com sua posterior renúncia, tudo continuou como antes. Mas, com inspiração na obra de Nise da Silveira, instituições foram criadas em vários estados brasileiros, e exterior³⁴.

Sua primeira sede foi o antigo casarão do Instituto La-Fayette, cujas palmeiras lhe inspiraram o nome, depois se instalou no bairro do Botafogo, onde está atualmente. Todos participavam de forma voluntária das atividades, criando um ambiente favorável e receptivo, essencial para uma reabilitação psico-social. Para o egresso psiquiátrico que não se mantém muito tempo longe do hospital e a família muitas vezes habituou-se à sua ausência, o peso do rótulo de egresso dificulta a obtenção de emprego e se vem do campo para a cidade passam por uma mudança sócio cultural, A maioria vive na periferia da cidade, onde a fome, a violência e o isolamento geralmente o levam novamente ao reinternamento. E o ciclo recomeça, terminando por buscar o amparo hospitalar, afasta a possibilidade de uma reabilitação social.

³⁴ Relação de algumas instituições que se inspiraram nos moldes da Casa das Palmeiras: Association Nise da Silveira- Images de L'Inconscient- Paris; Museo Attivo delle Forme Inconsapevoli- Genova (comitato d'onore); Centro de Estudos Nise da Silveira- Juiz de Fora; Espaço Nise da Silveira, Núcleo de Atenção Psico-Social- Recife; Núcleo de Atividades Expressivas Nise da Silveira- Hospital; Psiquiátrico São Pedro - Porto Alegre.

Além dos serviços prestados à comunidade, reunia profissionais das mais diferentes áreas nos grupos de estudos coordenados por Nise da Silveira, originando o Grupo de Estudos C.G.Jung. Compareciam às reuniões os membros da Escolinha de Arte do Brasil, como Noemia Varela, Cecília Conde entre outros.

Nise da Silveira levou sua experiência da Terapêutica Ocupacional, ou seja, a “emoção de lidar”, para a Casa das Palmeiras, de modo que, seus clientes recebessem a mesma atenção, indispensável às atividades de oficinas, para que pudessem restabelecer a confiança necessária para sua recuperação pessoal e social. Acreditava que o próprio ambiente da Casa era terapêutico, com portas e janelas sempre abertas, sem enfermarias e os membros da equipe não usando crachás nem uniforme.

A equipe estava treinada para lidar com o que transparecia nas faces, nas mãos e nos gestos do cliente, tanto nas atividades individuais como grupais. Eram desenvolvidas atividades de pintura, xilogravura, modelagem, e também atividades como tecelagem, marcenaria, jogos recreativos, passeios e música.

Assim termina o segundo período, um período de conquistas e consolidações, mas tanto a ELAP, como as atividades do Museu de Imagens do Inconsciente, sempre sofreram com a falta de verbas, fato este que se agravou na década seguinte. Estas atividades dependiam geralmente de instituições que as amparassem, e no Juqueri, era o Instituto de Assistência Social ao Psicopata-IASP. Esta instituição sempre apoiou suas oficinas de arte, com materiais e recursos humanos. Mas as atividades da Escola Livre de Artes Plásticas reduziram-se a partir

de 1958, quando a IASP não manteve mais seu apoio e, também por contrariar os interesses das políticas em saúde mental, extinguem-se nos anos 60.

1.3 3º PERÍODO- O RETROCESSO (1964-1979)

O 3º período inicia em 1964. Nesta época, como vimos, as iniciativas brasileiras quanto à Arte Reclusa diminuíram muito, praticamente desapareceram, assim como os discursos que se opunham à ordem vigente no país. É a época da ditadura militar, quando intelectuais são perseguidos e exilados. Neste período, retomam-se as internações, semelhante ao período do Estado Novo, quando ocorreu a superlotação do Juqueri. Devido à política de subvenção às empresas privadas, durante o regime militar, surgiram no país grandes centros psiquiátricos. As internações, com tudo o que acarretavam, foram suas grandes motivações. A ditadura militar não se interessava por discursos que levassem a contestações, reformas e mudanças.

Mas a repressão à liberdade de pensamento não ficaria sem resposta. Na década de 60 os movimentos estudantis no Brasil e no mundo aproximam a produção erudita da criação popular. Surgem movimentos artísticos inspirados na *pop-art*, acontecem performances, e um retorno à figuração. No país, desenvolvem-se muitas tendências artísticas, praticamente mesmo tempo, quando se buscava inspiração nas diversas correntes de estilos tanto da Europa como dos Estados- Unidos, não obstante a censura, que controlava as manifestações intelectuais e culturais, principalmente as teatrais, cinematográficas e literárias.

Mas em 1968, houve drásticas intervenções na área das artes plásticas como o fechamento da II Bienal Nacional de Salvador, bem como da mostra realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-MAM, dos artistas selecionados para representar o Brasil na VI Bienal de Paris. Os museus de arte no país, por esta época, ficaram desamparados, por falta de recursos técnicos e financeiros, o que viria a ser uma constante. A juventude ocupava espaços nos salões e exposições, com a Exposição Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo-MAC.

Na segunda metade dos anos 60 são retomadas as idéias antropofágicas de Oswald de Andrade, e surge uma proposta tropicalista, rompendo com os formalismos e buscando um estado tipicamente brasileiro, na música e no teatro. Com a peça *Macunaíma*, o grupo Opinião recorria à metáfora em seus textos. É o tempo da contra-cultura, onde a cultura oficial parecia estar em suspensão. Uma Antiarte, assim o crítico de arte Flávio de Aquino, segundo Walter Zanini³⁵ referia-se às novas tendências de exposição nas artes plásticas, quando o público era convidado a interagir com os objetos, como um agente co-criador da produção exposta. E no final desta década surge “O Pasquim”, que encontra um lugar na subversão contra a ordem estabelecida. Tendo um público fiel, recorria à arte da caricatura como forma alternativa para explicar com humor o cotidiano difícil daquele tempo.

Em 1972, com a criação do Programa de Saúde Mental-PSM, do Departamento de Medicina Preventiva da Faculdade de Medicina de São Paulo,

³⁵ ZANINI, Walter. *História da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, v.2, 1983.

acreditando-se no modelo da saúde comunitária e integral, começam a aparecer novas atenções em saúde mental. Outras práticas são implementadas e as atividades com arte voltam-se mais para uma orientação de crescimento individual e ampliação cultural e da expressão plástica como forma de conhecimento, cuja função última é pedagógica.

A partir de 1974, com a criação da Sociedade de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente-SAMII, pela educadora Zoé Chagas Freitas, o museu começou a receber ajuda financeira, para sua manutenção. Mário Pedrosa³⁶, ao fazer um balanço da arte brasileira contemporânea, dá especial destaque para as Escolinhas de Arte citando o trabalho inovador de Augusto Rodrigues e Ivan Serpa, e o trabalho de Nise da Silveira no Pedro II, Rio de Janeiro, mais a iniciativa de Osório César no Juquerí, São Paulo.

A Funarte, Fundação Nacional de Arte, fazia parte do Plano Nacional de Cultura, criada em 1975, com sede no Rio de Janeiro, levantava dúvidas entre os artistas, quanto ao uso dos recursos estatais, de uma forma a manterem suas produções independentes do regime político da época.

Em seu retorno definitivo ao Brasil, em 1977, depois de seu último exílio, na França, Mário Pedrosa estava cada vez mais comprometido com a Arte Virgem, e seu último projeto como curador era uma exposição de arte indígena, para o Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro. Mas o incêndio no MAM, em 1978, não permitiu que o evento se realizasse. Engajado nas questões políticas e sociais do país, em

³⁶ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.

especial na fundação do Partido dos Trabalhadores, acreditava que, rompendo com os preconceitos que vigoravam nos meios oficiais, e com o alargamento de fronteiras é que a arte superaria o monopólio econômico e intelectual de uma época.

Durante este período, as expressões não deixaram de seguir seu curso, inspirando-se em outras tendências ou criando as suas próprias. E no ano de 1979, com a lei da anistia começam a retornar os exilados. Assim o país retoma gradualmente sua liberdade de expressão, com a redemocratização que acontecerá a partir de 1985.

E, enquanto os discursos e as ações sobre a Arte Reclusa pareciam haver terminado ou se recolhido para dentro dos muros dos manicômios, a pulsão configuradora de imagens continuava agindo e seus resultados seriam descobertos, ao se retomar o tema.

1.4 4º PERÍODO- A CONSAGRAÇÃO (1980-2002)

O quarto período é marcado pelas descobertas da obra de Arthur Bispo do Rosário e dos acervos da antiga ELAP, do Juqueri, que desencadearam eventos, estudos e reportagens, mobilizando segmentos importantes da sociedade e permitindo que as discussões sobre Arte Reclusa fossem novamente retomadas.

Arthur Bispo do Rosário nunca buscou fazer arte, seu trabalho era uma missão divina e zelava por sua produção com extremo cuidado. A matéria prima para seus trabalhos eram os objetos encontrados no asilo, e os fios que desfiava de

uniforme, um símbolo das instituições psiquiátricas, com os quais bordava panos e lençóis, transformando-os em mantos e estandartes.

Bispo nasceu em Japaratuba, Sergipe, no ano de 1911. Fez de sua vida um retiro de fé e devoção, mantendo-se fiel aos costumes de sua cidade natal, herdeira de uma tradição católica fervorosa, quando as orações e oferendas à Virgem Maria no mês de maio eram muito expressivas.

Todo o mês era cheio de procissões e rezas, para quem Bispo se dizia filho até seus últimos momentos. Cresceu junto a beatas, rituais, mandamentos, culpas e pecados. Mais tarde adotaria um severo regime de jejuns e penitências. Na Festa de Reis, o Reisado, que narra a luta entre cristãos e mouros, o rei mouro vestia um manto vermelho bordado e cravejado, com coroa e espada. Segundo Luciana Hidalgo³⁷, provavelmente o menino impressionado, vendo tal imagem, registrou-a em suas lembranças, vindo mais tarde a se dedicar a uma tarefa devocional, por décadas: o Manto da Apresentação (Figura 6).

³⁷ HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário. O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

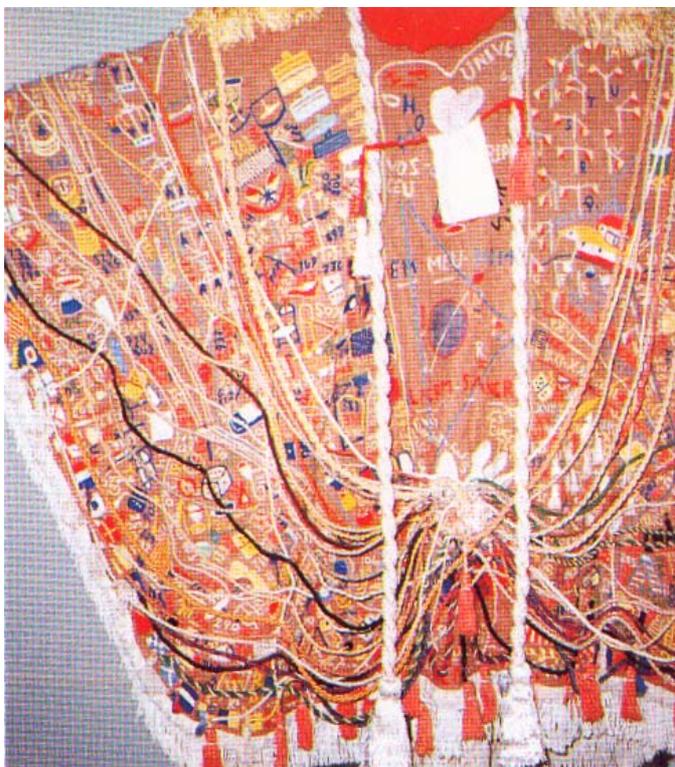


Figura 6. Arthur Bispo do Rosário. O Manto da Apresentação.
Fonte: Patrícia Burrowes.

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

O Hospício da Praia Vermelha, chamado depois de Pedro II foi o primeiro asilo oficial do Brasil, por decreto do Imperador Pedro II em 1841, e inaugurado em 1852.

Antes de completar um mês de internação, Bispo foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, fundada nos anos 20, em Jacarepaguá. Tratava-se de local histórico com construções ainda do século XIX, como a Igreja Nossa Senhora dos Remédios, freqüentada pelos pacientes, quem sabe buscando outro remédio. A psiquiatria brasileira nasce sob os moldes franceses, projetos arquitetônicos exuberantes e palacianos, instaurando o saber sobre a loucura de forma oficial, e legitimando seu confinamento. O louco então, de criminoso, passa à categoria de paciente medicável, mas sua nova condição de vítima de doença, não impede que seja controlado e confinado pela sociedade.

Por lá passou nosso ilustre pianista e compositor, Ernesto Nazareth. Aos 70 anos, em abril de 1933, foi transferido do asilo da Praia Vermelha por depressão e surdez para a Colônia. Havia perdido a mulher e a filha. Autor de: “Odeon”, “Brejeiro” e “Apanhei-te Cavaquinho”, foi encontrado perto da represa morto por afogamento.

No ano de 1945, os pavilhões do Centro Psiquiátrico Pedro II estavam superlotados. Bispo foi transferido junto com os crônicos para a Colônia que, por ironia do destino, no ano seguinte, Nise da Silveira inaugurava a Seção de Terapêutica Ocupacional.

Dentre as técnicas psiquiátricas da moda, o eletrochoque surgido em 1938, foi logo adotado na Colônia, houve ocasiões em que Bispo foi submetido à mais nova sensação do momento. “O culto do eletrochoque garantia a paz no hospício”³⁸. Na

³⁸ HIDALGO. *Op. cit.* p. 46.

Colônia, no mínimo três vezes por semana todos os internos eram passados em revista, com a ajuda de guardas e enfermeiros.

A invenção do neurologista Egas Moniz, ganhador do prêmio Nobel de Medicina, foi a lobotomia, que em 1936, chega de Portugal. Desta, Bispo escapou, como também driblou os neurolépticos, ao perceber que alteravam sua capacidade de trabalhar. Criou um outro método muito pessoal, trancava-se no quarto e jejuava, até por meses, mas antes avisava aos enfermeiros:

Estou me transformando, e quanto menos comunicação com o lado de fora, melhor. Mas eu tenho que ver pelo menos se você está vivo-retrucava o guarda José Januário. Pode vir de manhã que eu dou o sinal, devolvia Bispo, prático³⁹.

Eram os momentos que mais se concentrava. Destes períodos de reclusão surgiam miniaturas, cuja missão era mostrar aos céus a vida na Terra. “É o significado da minha vida⁴⁰”.

Bispo, o xerife, tinha certos privilégios, auxiliava na ordem e no cuidado com os doentes, assim podia juntar os objetos que eram desperdiçados, como colheres, tênis, xícaras ou garrafas, todos reunidos em seu quarto, a cela forte. Eram matéria prima para as *assemblages*, que percorreriam o mundo em mostras e exposições.

³⁹ HIDALGO. *Op. cit.* p.88.

⁴⁰ *Ibidem*

Referia-se à loucura assim: “Os doentes mentais são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão⁴¹.”

Arthur Bispo do Rosário foi descoberto e apresentado ao mundo, pela rede Globo no dia 18 de maio de 1980, no programa Fantástico. Era uma reportagem que denunciava as irregularidades da Colônia, mostrando cenas de abandono e sofrimento, intitulada “Cidade dos Rejeitados”, de Samuel Wainer Filho. As lentes se voltaram para o pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Viana. Mediante licença concedida por Bispo, a “Recriação do Mundo”, ou seja, o conjunto de sua obra, foi transmitido a todo o país. A reportagem provocou uma investigação junto ao Mistério da Saúde, por uma comissão multidisciplinar. E a Colônia Juliano Moreira passou por um processo de uma humanização, e o movimento da antipsiquiatria trouxe a reabilitação social. Foi constatado na época que a maioria dos internos era constituída mais de desvalidos e abandonados do que de loucos.

O psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart realizou, em 1980, um documentário com fotos e filmes sobre Arthur Bispo do Rosário e sua obra. Ele e Maria Amélia Mattei propuseram a Bispo uma exposição no Museu de Arte Moderna de início ele não aceitou. Sua obra era sua extensão e não aceitava um afastamento. Após muitos acordos, ele próprio foi o curador da exposição, decidindo quais peças iriam ser expostas. As exigências foram seguidas à risca e sua participação no evento “A Margem da Vida”, foi muito bem sucedida. Tratava-se de uma exposição que reunia múltiplas instituições; Funabem, Instituto Penal Lemos de Brito e a Colônia Juliano Moreira.

⁴¹HIDALGO. *Op. cit.* p. 44.

Bispo recriou o mundo: mesa de sinuca, dados, bicicleta, avião, os 21 veleiros, fogão, lambreta, palavras, números...Seus bordados mostravam um mapa da Colônia com pavilhões, pacientes e funcionários, também bairros e ruas do Rio de Janeiro: Praça da República, Botafogo, Rua São Clemente, Rua do Passeio, Largo da Glória entre outros.

Destacava-se em especial o Manto de Apresentação, ricamente bordado por dentro e por fora, com dizeres místicos, religiosos, temas da Marinha (Figura7), cordões coloridos e objetos do cotidiano. Bispo intencionava vesti-lo para sua apresentação junto ao Todo Poderoso no dia do Juízo Final.

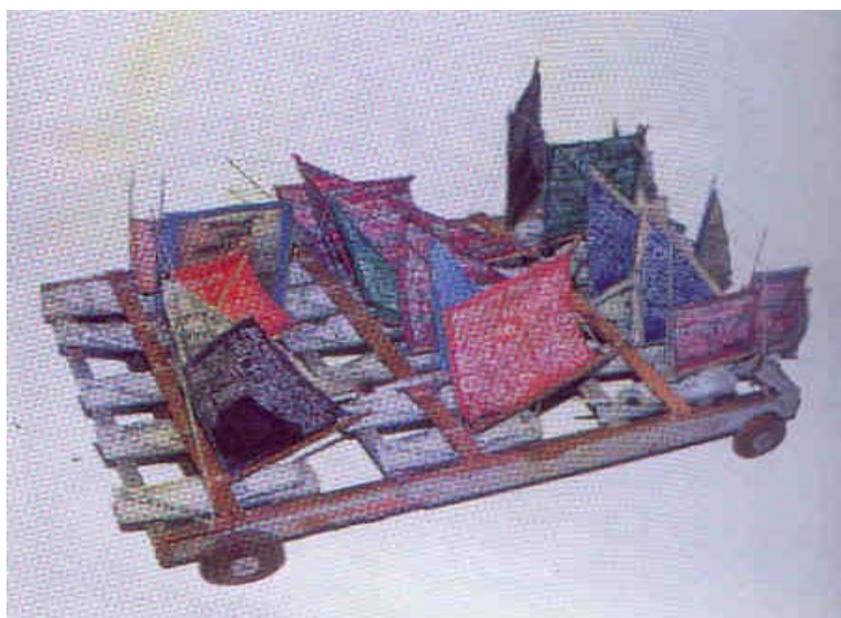


Figura 7. Arthur Bispo do Rosário. Os 21 Veleiros.

Fonte: Luciana Hidalgo

Bispo tinha um processo devocional e ao mesmo tempo de substituição. Buscou substituir o mundo que julgava imperfeito e falho, recriando um outro mundo segundo seu próprio julgamento, um mundo com o qual conseguia se comunicar e interagir.

Nunca freqüentou museus, galerias ou bienais, como a maioria da população do país, mas foi o precursor das instalações, saindo do suporte convencional para criar o espaço, que seria ocupado por sapatos, congas, havaianas, chinelos classificados em fileiras, e em acúmulos.

No artigo Louco por arte, da revista eletrônica Antenas da Raça, Frederico Morais relembra passagens de sua vida, inclusive afirmações como:

Cada louco é guiado por um cadáver. Ele só fica bom quando se livra desse morto. Lutando contra situações adversas, sozinho realizou uma obra, iniciando com o fio azul que desfiava de seu uniforme de doente mental e de velhos lençóis. Passou a bordar os registros de sua passagem pela terra⁴².

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. Ressalta, que Bispo do Rosário foi um artista genial, apesar da loucura, Aborda a loucura como uma

⁴² MORAIS, Frederico. *Antenas da Raça- Arthur Bispo do Rosário*. 1999. Disponível em: www.fundathos.org.br/radcal/a_radical101/antenas.htm. 09/08/2002.

circunstância biográfica, mas sua obra, pensamos é também o resultado de seu contexto, onde a reclusão e a loucura são integrantes ao seu processo criativo.

O artigo de Ilka Araújo Soares⁴³, Arthur Bispo do Rosário, Arte Bruta e a Propagação na Cultura Pós-Moderna, alerta para questões da globalização e segregação das diferenças, ou seja, propõe nadar no contrafluxo do consumo, como possibilidade de um redimensionamento social da loucura na contemporaneidade. Discorre também sobre a necessidade da preservação das obras de Bispo, e o apelo que os coordenadores de sua exposição no Museu de Arte Moderna, fizeram para as autoridades do Ministério da Cultura e da Saúde, pois somente graças aos esforços da Associação dos Amigos da Colônia Juliano Moreira e Museu Nise da Silveira, nas pessoas de Denise Corrêa e Frederico Moraes, é que peças frágeis confeccionadas com materiais precários e perecíveis, ainda existem.

A ampliação das referências sociais e culturais e suas múltiplas abordagens fazem com que se busque mais, catalogar e ordenar os objetos, pois o processo de aceleração do tempo contemporâneo pode provocar o desaparecimento ou esvaziamento da memória espontânea, e obras como a de Bispo do Rosário, por sua característica marginal e de isolamento de um contexto cultural, desencadeiam a experiência do reencantamento através do olhar museico.

No ano de 1980, Osório César vem a falecer, em São Paulo. O pioneiro esquecido foi afastado de suas atividades no Juqueri, e aposentando-se por

⁴³ SOARES, Ilka de Araújo. Arthur Bispo do Rosário, a Arte Bruta e a propagação na cultura pós-moderna. *Revista Ciência e Profissão Brasília*, edição do CFP.v. 4, 2002.

pressões políticas, em 1965. E no rio de Janeiro em 1981, Mário Pedrosa também vem a falecer, quando trabalhava na sua autobiografia “Arte: Para quem?”.

Nesta época, em São Paulo, a XVI Bienal, em 1981, trazia a proposta da Arte Incomum⁴⁴ como o ponto alto de suas exposições. Com a participação de artistas de Engenho de Dentro e do Juqueri, como também representantes da Arte Bruta do Brasil, estavam presentes entre outros, obras de Eli Heil, de Santa Catarina, que afirmava vomitar criações, e Antônio Poteiro, de Goiânia, que recriava a história conforme seus sonhos. Do exterior, o destaque era Scottie Wilson da Escócia, com pinturas que pareciam bordados sobre o suporte, e Wölfi da Suíça, que para Dubuffet era um dos maiores artistas de todos os tempos. Neste mesmo ano, desde as últimas edições de Osório César, são retomadas as publicações sobre arte e loucura, com o livro “Imagens do Inconsciente” de Nise da Silveira.

Com a proposta de Maria Heloisa Ferraz, em 1985, no Hospital Psiquiátrico do Juqueri, a memória de Osório César é resgatada, enfatizando sua visão educativa e artística em benefício dos doentes mentais. Nesta época, um grupo de funcionários do Hospital descobre, em um galpão de madeira, parte do material expressivo da antiga ELAP. O material sofrera ação da umidade, da poeira e da chuva. Também encontraram rolos de filmes de 35mm de 1927 a 1950, recuperados pela TV Cultura de São Paulo.

Assim começou o trabalho de garimpagem da autora que com uma equipe técnica de voluntários, reuniu também objetos e documentos que estavam dispersos

⁴⁴ XVI BIENAL de São Paulo. *Arte Incomum*. Outubro a dezembro de 1981. Parque do Ibirapuera. São Paulo.

pelo complexo hospitalar. Alguns desenhos haviam sido doados ao MASP, outros foram adquiridos por colecionadores e também comercializados nos eventos organizados por Osório Cesar. O levantamento final totalizou cerca de 2.258 obras, tombadas e classificadas. A sede do museu é hoje o prédio da antiga residência do primeiro diretor do Juqueri, Franco da Rocha. Era uma casa do ano de 1895, de estilo eclético, projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo. Internamente possuía salas amplas e bem iluminadas, adaptando-se a exposições permanentes e temporárias, salas para ateliês e para o acervo, prestando-se muito bem aos propósitos de um museu.(Figura8)

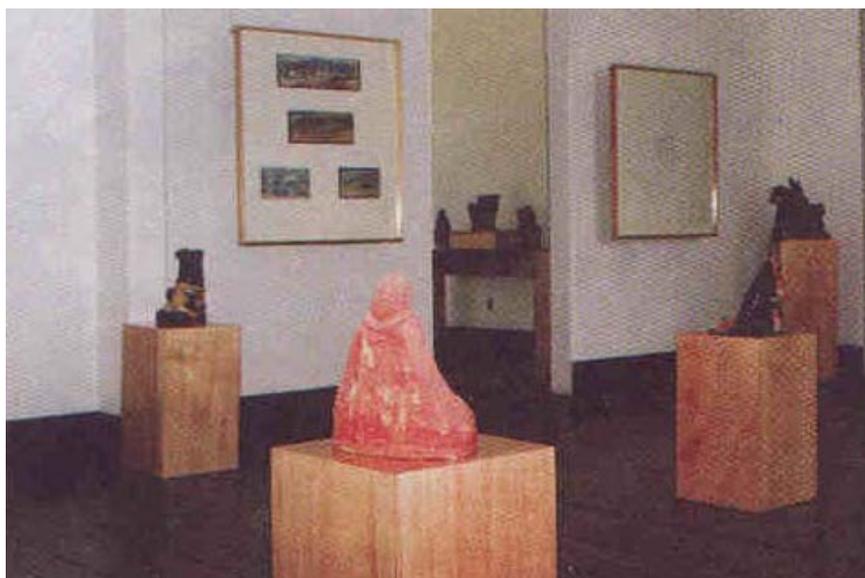


Figura 8. Museu Osório César. 10 de dezembro de 1985.
Fonte: Maria Heloisa Ferraz

Seu projeto incluiu as atuais diretrizes museológicas e museográficas, e nos dois primeiros anos de atuação dedicou-se a eventos junto à comunidade e outros setores culturais e artísticos de São Paulo. O ateliê de arte vinculou-se ao museu que por sua vez tem contribuído com seu acervo, sendo constituído de desenhos,

pinturas, gravuras e cerâmicas todas catalogadas conforme seus autores, com um total aproximado de 5.000 obras. Havia também a proposta do retorno do ateliê de arte, como um espaço de arte-educação, orientado por arte-educadores, com uma visão multiprofissional.

Maria Heloisa promoveu também uma exposição durante o I Congresso de Trabalhadores da Saúde Mental, em 1985, com o nome de “Exposição de Desenhos e Pinturas dos Pacientes-Artistas do Juqueri”, no Centro de Convenções Rebouças de São Paulo. E em março de 1987, no MAC, a exposição Arte e loucura, levou para a comunidade, de uma forma contundente, o projeto Museu Osório César, provocando debates e polêmicas no evento, reportagens em jornais, como na Folha de São Paulo, com o título Pacientes do Juqueri vêem Arte e Loucura.

Não fosse o atraso de duas horas na chegada dos pacientes, devido a greve dos funcionários municipais, a visita seria sem incidentes. Após o almoço no MAC, os pacientes voltaram ao Juqueri (a hora de receber os medicamentos). A maioria dissera ter gostado do passeio. Doentes mentais visitam uma exposição de quadros de outros doentes mentais, no MAC. Os sete artistas visitaram exposição... com obras da década de 40 percorreram com pressa a exposição e deteram-se no acervo com obras de artistas (mesmo). O paciente Lorenzo Serrato, com 63 anos, diante de uma quadro de “Arte e Loucura”, disse que lembra “naif”, não é como Picasso...Outro paciente diz que preferiu obra de Ivan Serpa, “Cabeça” de 1964, que podia ser contemporânea mas não é⁴⁵.

⁴⁵ FOLHA DE SÃO PAULO. *Pacientes do Juqueri vêem: Arte e loucura*. 21.mar.1987, p. A-24. São Paulo. Museu da Comunicação Social Hipólito da Costa. Porto Alegre.

No Jornal da Tarde de São Paulo, a reportagem de Olney Kruse⁴⁶, fala da abertura da exposição "Arte e Loucura" no MAC-USP, na época dirigido por Ana Mae Barbosa, e tendo como curadora Maria Heloisa Ferraz. A exposição era constituída de 112 obras referente a 18 artistas; a maioria eram mulheres e homens acima dos 40 anos, e com temas que variavam entre paisagens, animais, rostos, auto-retratos, e também conteúdos religiosos e eróticos. A reportagem enfatizava a disposição da curadora em promover o debate e a discussão, como também retomar a disposição de Osório Cesar quanto à divulgação da arte dos alienados no meio artístico.

A exposição provocou manifestações de artistas e protestos sobre o uso de um museu de arte para apresentar obras de loucos, mas o público em geral aprovou o evento. A polêmica surgida revelava o quanto arte e loucura perturbam e mobilizam posições radicais, pois o tema gera reações apaixonadas de aceitação ou de recusa. Para Maria Heloisa, neste final de milênio, percebe-se ainda o impacto que a produção plástica dos doentes mentais produz no imaginário das pessoas, mas ainda é muito pouco o que se encontra em termos de publicações e pesquisas.

No ano de 1989, Arthur Bispo do Rosário, cuja obra trazida a público havia apontado novos caminhos para a Arte Reclusa, termina seus dias na Colônia Juliano Moreira, vindo a falecer aos 80 anos, de infarto do miocárdio, quando completava 51 anos de internação.

⁴⁶KRUZE, Olney. *Debate e Eposição: Da Arte da Loucura*. São Paulo: Museu da Comunicação Social Hipólito da Costa. Porto Alegre, 1987. p.24.

Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar⁴⁷.

Neste mesmo ano, Frederico Moraes, crítico de arte e admirador da obra de Bispo, organizou uma exposição realizada após a sua morte, em 1989, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, intitulada Registros de Minha Passagem pela Terra. Bispo foi considerado o artista dos objetos e textos. Aproximadamente 600 peças espalharam-se por três salas, um salão e um corredor. Foi também exibido o filme de Hugo Denizart: “Arthur Bispo do Rosário- O Prisioneiro da Passagem”, e aconteceram debates sobre “Arte e Loucura”, nas instituições psiquiátricas. Realmente, sua passagem causou grande impacto no mundo das artes, gerando discussões e reflexões. Ao se referir à obra de Bispo no catálogo da exposição, Frederico Moraes compara-o a artistas renomados:

Sem que algum dia tivesse saído de sua cela para visitar exposições ou folhear revistas de arte em alguma biblioteca sofisticada, Bispo fez nos anos 60 assemblages como as...de integrantes do novo realismo... Os textos costurados lembram manuscritos de Torres-Garcia, nos quais funde palavra e imagem manto e as demais roupas de Bispo remetem aos parangolés de Hélio Oiticica⁴⁸

Em 1992, Ferreira Gullar, quando estava à frente da Funarte, propôs um novo espaço para a sede do Museu de Imagens do Inconsciente, mas os projetos que

⁴⁷ Catálogo da Exposição: Brasil 500 Anos, Mostra do Descobrimento. Imagens do Inconsciente, Fundação Bienal, São Paulo.2000.

⁴⁸ MORAES, Frederico, catálogo da exposição “Registros de minha passagem pela terra”, Escola de Artes Visuais Parque Lage, 1989, in: Luciana Hidalgo.

permitiriam um acesso mais central ao acervo do museu, que permanece até hoje em Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, foram todos recusados. Neste mesmo ano, Nise da Silveira publica seu segundo livro: “O Mundo das Imagens”. Em 1993, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expõe Arthur Bispo do Rosário, o Inventário do Universo que ocupava todo o segundo andar, sua maior exposição até então. Sua obra ultrapassou os muros do hospital, saindo da reclusão, para os museus brasileiros, chegando à Europa, em 1995, onde participou da XLVI Bienal de Veneza e a centros como o George Pompidou de Paris e o Whitney Museum de Nova York.

Ferreira Gullar lança, também em 1995, a obra “Nise da Silveira uma Psiquiatra Rebelde” uma biografia permeada de entrevistas realizadas com Nise, de forma irreverente. Ainda em 1995, Frayze-Pereira publica “Olho D`Água”, pesquisa realizada durante o evento Arte Incomum, onde o autor obteve depoimentos do público, para uma reflexão sobre as questões da arte e loucura. Temos em 1996, a publicação dos textos de Mário Pedrosa, em especial “Forma e Percepção Estética”, textos escolhidos II, com a organização de Otilia Arantes. Trata-se de uma seleção de textos críticos sobre Arte e Gestalt, Arte Virgem e os caminhos da Arte Contemporânea. E em 1998, a publicação de “Arte e Loucura, Limites do Imprevisível”, por Maria Heloisa Ferraz, aborda a criação artística, loucura, psicanálise e arte-educação, resgatando a história da arte e loucura no Brasil, principalmente a trajetória de Osório César.

Com a municipalização da saúde em 2000, o antigo Centro Psiquiátrico Pedro II, passa a se chamar Instituto Nise da Silveira, com um museu abrangendo um

acervo de aproximadamente 350.000 obras, catalogadas para estudo, vinculado aos ateliês de pintura e modelagem, englobando vários outros setores, como o grupo literário, o de higienização e auto-estima, o atendimento clínico, o serviço social, mais o setor de pesquisa e ensino com suas publicações e projetos. Possui também uma biblioteca e grupo de estudos. Dentre suas inúmeras atividades, o museu tem realizado exposições, cursos, e documentários apresentados em universidades e centros de cultura do país e do exterior. (Figura 9)



Figura 9. Grupo de estudos liderado por Nise da Silveira.
Fonte: Nise da Silveira.

Mesmo que as obras de Osório Cesar e Nise da Silveira não tenham sido absorvidas pelo conjunto da cultura brasileira, foram tão significativas que são perceptíveis ainda hoje, como foi o caso do evento, a Mostra do Redescobrimento, Brasil 500 Anos, em São Paulo, em 2000.

A Mostra do Redescobrimento foi um arrojado evento sobre a arte brasileira desde as culturas pré-coloniais até a contemporaneidade, para o qual colaboraram museus nacionais e internacionais, bem como coleções particulares, reunindo um total de 6.500 obras de arte. Foi instaurado no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo, com representações das artes populares, afro-brasileiras, indígenas e obras de internos de hospitais psiquiátricos. Também havia módulos sobre arte barroca e arte do século XIX. Concretizou-se, assim o sonho do crítico de arte Mário Pedrosa, que defendia um ponto de convergência onde fossem reunidas expressões da arte nacional, com uma abordagem integral e não excludente da cultura brasileira. Esta mostra teve caráter itinerante tanto nacional, como internacional.

O catálogo do evento prestigiou Osório César, Nise da Silveira, bem como a obra de Arthur Bispo do Rosário. Falava também sobre a importância dos artistas que participaram deste módulo serem de etnia afro-brasileira, como Adelina Gomes, Fernando Diniz, Arthur Bispo do Rosário e o artista plástico que foi monitor de Nise da Silveira, Almir Mavignier.

Por ocasião das comemorações dos 500 anos do Brasil, em 2000, Eleonora H. Antunes, Lúcia Barbosa e Lygia Pereira publicam: “Psiquiatria, Loucura, Arte”, com uma abordagem histórica a respeito dos hospitais psiquiátricos brasileiros. Trata-se da história oficial, onde as iniciativas artísticas nestas instituições nunca são referidas, pois, estas, contam uma outra história, cujos resultados são polemizadores. E em 2001, Lucia Reily nos traz a história de Frederico, deficiente mental e sua produção artística, no livro “Armazém de Imagens”, e autores da arte

savant reconhecidos como pessoas excepcionalmente talentosas em seu desempenho artístico.

Durante as comemorações do cinqüentenário do Museu de Imagens do Inconsciente, em 2002, acontecia uma programação variada, incluindo entre elas uma exposição retrospectiva, com 120 obras de 30 autores. Este evento foi itinerante, e o Centro Cultural da Saúde, na Praça XV, no Rio de Janeiro, apresentou parte da mostra, com filmes, vídeos e cursos.

Nosso interesse, pela história da Arte Reclusa no Brasil, voltou-se para a necessidade de conhecer as razões, os discursos e pesquisas que motivaram médicos, críticos de arte e diretores de museus a se interessarem por este tema. O que aconteceu no país foi fruto de olhares corajosos, que romperam com a inércia e a alienação de pessoas e do público em geral. Estas questões não se restringem, atualmente, a discursos separados, pois a loucura parece ter sido absorvida pela arte, ampliando-se os debates com abordagens de cunho social e antropológico.

O que move nosso trabalho são as ações e os resultados junto à Arte Reclusa. Tanto portadores de sofrimento psíquico, ou portadores de deficiências, viveram e ainda experimentam discriminação e incompreensão, lembrando a figura do Bobo da Corte, que a salvava sua pele, com ardil e arte. A imagem do louco está nas metáforas e expressões verbais de todos os tipos, como: louco de morrer, incrivelmente louco, quem sabe uma louca-arte. A loucura contemporânea foi assimilada pela arte e suas manifestações que transgridem e surpreendem-nos loucamente. É indiscutível que, hoje, os discursos sobre Arte Reclusa avançaram nos

âmbitos social, pedagógico, de saúde e também cultural, mas ainda há muito por fazer.

Desde as iniciativas de Osório César, na década de 20, que com coragem e ousadia foi incansável na análise das questões sobre reabilitação mental e social, ressurgiu na década de 80, o interesse pelo tema, no país e no mundo. Os grandes centros psiquiátricos começam a sofrer um desmanche, e em seu lugar, com proporções menores, postos de saúde são criados com ateliês de arte e oficinas diversas.

O núcleo de atividades expressivas Nise da Silveira, do Hospital psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre, desde 1999, mantém oficinas abertas aos internos do Hospital, sempre pelas manhãs; à tarde seu espaço está aberto à comunidade, tanto a artistas como ao público em geral que queiram desenvolver atividades plásticas em seus ateliês. Aliadas a proposta anti-manicomial, as oficinas abrem-se para uma inclusão às avessas, que é a do público ser incluído em uma instituição manicomial. Trata-se de um desafio que tem um valor pioneiro por deflagrar a questão do preconceito e do estigma, através do fascínio que as atividades artísticas exercem sobre a maioria das pessoas.

Estas discussões nos conduzem ao questionamento do quanto uma produção plástica pode ficar oculta nos limites do cotidiano marcado pelas relações familiares e diagnósticos insuficientes, que não fornecem informações sobre a real condição das pessoas diferenciadas. É o caso de Manoel Luiz da Rosa, que frequentou por 41

anos, e ainda freqüenta, um centro de Arte-educação livre de imposições curriculares formais, que segue as diretrizes criadas por Augusto Rodrigues, que assim como Osório Cesar e Nise da Silveira acreditava na livre expressão plástica como o melhor currículo.

Em 1961, quando foi inaugurada em Porto Alegre a Casa da Paineira, Escolinha de Arte, depois denominada Centro de Desenvolvimento da Expressão-CDE, recebeu Manoel Luiz da Rosa como aluno, hoje seu mais antigo freqüentador, que nunca foi interno de uma instituição total, como asilos, hospitais ou manicômios, mas em sua trajetória submeteu-se a avaliações médicas e escolares.

Sua produção plástica tem se mantido no acervo da instituição, até hoje, mas em 1995, quando ocorreu a exposição “CDE- 34 anos, Revivências”, tivemos a oportunidade de conhecer seu trabalho. Tratava-se de um evento, cujo sentido referia-se a uma retomada de princípios e práticas do CDE, que por algum tempo, em face de políticas educacionais que davam prioridade ao ensino formal, tinham sido abandonados. A exposição ocupou todos os quatro andares e todos os ateliês do Centro com trabalhos representativos de seus alunos. Mas o “espaço galeria” foi destinado exclusivamente à produção de Manoel, que simbolizava e destacava naquele momento os ideais da instituição.

É com “a emoção de lidar” que até hoje continuamos trabalhando em seu acervo, fazendo sua leitura, buscando também o indivíduo, escutando as pessoas que conviveram e convivem com ele e sua produção plástica, ouvindo depoimentos de todos os jeitos e cores, surpreendentes e reveladores por vezes contestadores.

Escutando a fala de Manoel, que foi se modificando, durante estes oito anos, passando da neutralidade, da incerteza, para um discurso mais definido e opinativo. Este é o contexto em que se insere Manoel Luiz da Rosa, e é de sua produção plástica que passaremos a tratar.

2 CORPO, LUGAR E ARTE

O corpo estranho se presta a todas as fantasias que suscitam a atração ou a repulsa. Ele pode ser idealizado como a expressão de uma beleza inacessível e/ou rejeitado como símbolo que objetiva os sinais da repulsa. Provocando de uma maneira imaginária a possível vertigem da mais radical alteridade... e, simultaneamente, possibilita a aventura misteriosa dos sentidos... Parece que o corpo estranho é uma espécie de “motor original” dos estereótipos culturais.

Henry-Pierre Jeudy

Com suas múltiplas manifestações Manoel dos vasos de flores, das cestas de frutas, das bonecas, dos pedacinhos de papéis colados bem juntinhos, que a uma certa distância, unem-se como que cicatrizando seu tecido expressivo, como um processo de renovação plástica. Parafraseando Nise com a expressão os inumeráveis estados do ser, inumeráveis são também as expressões do corpo.

O corpo, para a filosofia de Spinoza, segundo Deleuze⁴⁹, assume muitos estados, é o corpo físico que traduz a alma, o pensamento e seus afetos, não há

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Espinoza, Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002

categorias que privilegiam um mais que o outro, mas todas coincidem. Toda coisa é corpo e idéia, simultaneamente. É este corpo, com suas expressões que Manoel Luiz da Rosa nos apresenta, produzindo tramas de encontros e desencontros, mosaicos de cores fortes e instigantes(Figura10).



Figura 10. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, caneta hidrocor e giz pastel. 33,5cm x 52cm. 1972.

Encontramos na produção plástica de Manoel a representação do corpo, produtor de múltiplos sentidos, que se mostram através de seus temas e da utilização de técnicas artísticas variadas. Sabe-se que, para a psicanálise é através das experiências corporais, que se inicia o desenvolvimento psíquico, quando se desenvolvem as sensações, os afetos, a memória... Aspectos que revelam a expressão do corpo físico, seu contorno, sua capacidade relacional e criativa.

Desse modo, experiências sensoriais ou estéticas, afetações diretas do corpo, ainda que não exibam as características que atribuímos a fenômenos dotados de sentido, podem ter um importante lugar no processo de reconstrução ou transformação da experiência subjetiva⁵⁰.

O Manoel das bonecas é assim conhecido, desde que começou a desenhá-las, pequenas, médias ou grandes e de todas as cores. Estas figuras de bonecas têm acompanhado Manoel, representando o corpo do outro, é a expressão que mais remete a sua alteridade, a diferença, como um corpo estranho revelando assim seus afetos e seus amores, pois seus modelos foram e são até hoje suas professoras e colegas. Ser corpo é estar no mundo, ele é no espaço, e as situações em torno delineiam seus limites. Limites não faltam a Manoel, com os quais lida constantemente, limites quanto aos espaços sociais, e de convivência, buscando superá-los na materialidade da sua produção plástica.

Henry-Pierre Jeudy refere sobre a idealização da soberania do corpo, em especial o princípio do *Habeas Corpus*, que consagra a idéia que nosso corpo nos pertence, quando somos ao mesmo tempo sujeitos do objeto que ele representa. Isto sem dúvida provoca uma dúvida quanto a sua realidade objetiva. O autor aposta na paixão do outro e na subjetividade e multiplicidade de imagens do corpo. Múltiplas são também as imagens de bonecas que encontramos no acervo de Manoel, as que restam de sua ampla distribuição.

Creio, portanto, que o amor faz meu corpo viver além dessa distinção entre objeto e sujeito... A paixão do Outro permite que eu o

⁵⁰ DELEUZE. *Op. cit.*p.73.

esqueça momentaneamente, levando-me a acreditar que, apesar de tudo, se meu corpo é objeto no amor, descobro aí todo o meu prazer. Nós não temos, portanto, necessidade alguma de verificar se o corpo tem uma realidade objetiva...o corpo existe em imagens de si mesmo, em uma multiplicidade inacreditável de imagens⁵¹.

Para o autor, a construção da cena estética não passa de um cerimonial das imagens corporais, onde as cenas são elaboradas com uma gestualidade que parece seguir um protocolo. Não há sociabilidade sem sedução, muito menos sem o reconhecimento implícito de que o corpo é percebido pelo outro. O artista então trata de imortalizá-lo na representação de sua própria imagem.

Muitos autores têm estudado as questões do corpo na arte e várias têm sido as abordagens, a psicológica, sociológica, histórica, artística e filosófica, possibilitando uma intertextualidade.

O homem seduzido pela própria imagem buscava através dela compreender o divino e o terreno através dos mitos. A imagem do homem era tratada como ídolo ou simulacro. Platão considerava toda imagem um simulacro, uma ilusão da qual era preciso desconfiar. Esta concepção negativa da representação foi modificada pelos neo-platônicos: para eles o mito seria uma alegoria, e a figura não mais uma ilusão, mas uma representação fiel da verdade, crença que perdurou até o século IV. A partir do renascimento a compreensão do corpo foi a da unidade, do corpo completo, e do corpo como medida no espaço, com limites e contornos definidos, aumentando ou diminuindo de acordo com a ilusão da perspectiva, concepções retomadas no século XIX. Com o passar do tempo, da mesma maneira que o

⁵¹ JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

espaço, o corpo vem dividindo-se em múltiplos sentidos, na sua representação como fragmentos, desintegração, cortes e ambivalência. Assim, o “espaço do corpo” conjuga na unidade e exige uma mesma linguagem na diversidade.

Teixeira Coelho Netto ressalta que a linguagem não deve ser entendida como simples sistema de sinalização, mas como matriz do comportamento e pensamentos humanos. E nesse sentido, as linguagens que tratam da problemática “espaços do corpo” identificam no seccionamento de seus significantes (linhas, cores, texturas, configurações, ritmos... o seccionamento dos significados) rupturas de visões de mundo, heterogeneidade de realidades sociais, mutabilidade de fenômenos existenciais)... portanto “espaços do corpo” podem também atuar como reforços de uma determinada visão da realidade⁵².

Objetos de arte assemelham-se de uma maneira ou outra, aos corpos que os produzem. Criados pelos próprios homens, à sua imagem e semelhança, mostram o exterior, como também o seu interior, o visível como o invisível. Na modernidade a representação simbólica quase não acontece mais, e na contemporaneidade os limites da obra são tênues. Os processos sensíveis e interativos passam a ocupar mais importância do que a imagem visual da obra, assim a tradicional relação contemplativa do sujeito é substituída pela relação obra/processo.

...o conceito da figura obtido a partir de certos signos do corpo, em certas circunstâncias pode valer mais do que a sua própria representação formal....Assim mesmo, não podemos dizer que toda a figura tenha perdido a sua “forma”. Pelo contrário: a arte vive, atualmente um momento aberto a todas as tendências, correntes e

⁵² Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. *Visualidade*. KERN, Maria Lúcia, B. ZIELINSKY, Mônica, CATTANI Icléia. *Aspectos das artes visuais no R.G.S. Espaços do corpo*. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1995.

“escolas” artísticas. pintura, gravura, imagens digitalizadas impressas,etc-, a diversidade é a mesma⁵³.

A produção plástica de Manoel remete às questões da figuração, da imagem e semelhança do corpo que as produz, é a sua forma expressiva mais contundente, embora tenhamos encontrado também temas abstratos e geométricos, mas em menor quantidade.

O corpo humano ou animal com suas variadas formas foi um signo privilegiado na arte ocidental, e sempre que aparece o corpo aparece uma figuração, com suas propostas de representação do corpo e do não-corpo.

Não-corpo: o espaço que, em torno de cada corpo (humano ou não), permite separá-lo dos outros e reconhecê-lo enquanto entidade autônoma... Nas representações bidimensionais ...corpo e “não-corpo” compõem,...um único corpo, a totalidade da representação⁵⁴.

Figura, palavra de origem latina, significa a forma de um corpo ou de um ser, real ou imaginário. Significa a representação de um ser humano ou de um ser vivo. Hoje teóricos da arte definem arte figurativa e figuração. Temos então conceitos onde representar figuras nas artes plásticas, seria a representação de seu conteúdo, como homens, animais, objetos e sentimentos como amor, tristeza, dor... e quanto a sua expressão da forma, legível, visível e reconhecível. Assim temos na arte figurativa a expressão que representa qualquer forma alterada ou distorcida, e

⁵³ CATTANI *Op. cit.*p.71.

⁵⁴ *Idem.* p. 164-165.

na figuração a ação de representar qualquer coisa. Ambas remetem ao mundo perceptível, visível e reconhecível. Luiz Felipe Noé, artista argentino, aborda a figuração como a representação do elemento relacional entre pessoas e objetos.

Os hombres de hoy tienen los mismos rostos de los hombres de ayer, y sin embargo, la imagen del hombre de hoy es distinta de la imagen del hombre de ayer. El hombre de hoy está guardado detrás de su propia imagen. Está en permanente relación existencial con sus semejantes y las cosas. Esse elemento relación considero fundamental en una outra figuración⁵⁵.

Para Francastel⁵⁶, as artes plásticas são artes do espaço, e a noção de forma é sua exclusividade. Forma tanto pode ser musical, literária, matemática ou plástica, mas não existe forma plástica fora do espaço. As obras de arte têm dentre suas inúmeras funções, revelar a idéia de espaço de uma determinada época. E o autor propõe a questão de como o pensamento humano poderia ser independente da imagem, ou em que medida os indivíduos de uma sociedade conseguiriam lidar com uma idéia pura, independente de uma expressão?

Não se trata de reconstituir objetos dotados de uma realidade em si e permanente, mas pôr em evidência os princípios de uma conduta própria ao homem...A obra de arte não constitui um sinal de uma realidade localizável...ela inicia um processus de representação dialética entre o percebido, o real e o imaginário; ela jamais é análoga mas...constelada por numerosos elementos que associam lugares e tempos não-homogêneos. Ela não remete a um absoluto, mas aos devires humanos⁵⁷.

⁵⁵ NOÉ, Felipe. Revista de Artes Visuais. Porto Arte. Núcleo Temático: *Questões de Figuração*. Edição semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. UFRGS. v.9, n.16, p.1-118, maio, 1998. p.87.

⁵⁶ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁵⁷ Idem. p17.

O espaço artístico no século XX sofreu mudanças e rupturas radicais em relação ao espaço acadêmico válido até o século XIX, originado do Renascimento. O espaço contemporâneo hoje não se refere mais a um único olhar imóvel e central, mas atende a múltiplos espaços, como o espaço da cor, dos afetos e paixões. Dentre os inúmeros conceitos sobre lugar e espaço lugar, Marc Augé⁵⁸, desenvolve o tema, na obra “Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade.”

O autor apresenta a idéia de um não-lugar, espaços organizados que não permitem relações, identidade e história, ocorrem em vias expressas, aeroportos, estacionamentos. Trata-se de uma experiência existencial social contemporânea, não integrando os lugares que o passado criou, os lugares de memórias. Lugar é definido como o espaço onde o indivíduo estabelece vínculos pessoais compartilhados e vive uma história.

Temos uma superdiversidade de linguagens, conceitos que convivem no mesmo tempo/espaço. Na prática não existem lugares e não-lugares puros, um lugar pode ser não-lugar e vice-versa. O artista ao encontrar um espaço neutro, ou um não-lugar, tenderá a transformá-lo em um lugar, quando cores, sons ou luzes passam a integrá-lo. A imaginação poética organiza este não-lugar, como um lugar de coordenadas e relações, gerando sentidos que se somam ao conteúdo de uma memória.

⁵⁸ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2001.

Encontramos na produção plástica de Manoel o que parece ser a expressão do corpo, que ao produzir sentidos, o faz com uma linguagem plástica, com ações, e relações, que convivem com uma multiplicidade de conceitos, todos interagindo ao mesmo tempo, compondo uma referência individual em suas produções. Portanto, elegemos também o termo lugar e não somente espaço, para a inserção da discussão de sua produção plástica.

Duncan, ao relatar a vida de Picasso, descreve como os ambientes em sua casa misturavam seus sentidos, ora espaços da casa/ateliê, ora do ateliê/casa.

Sólo había una Ley Suprema en aquella residencia: !NO CAMBIAR NADA DE LUGAR! Cada cosa tenía su sitio y hasta su propia capa de polvo. El mover cualquier objeto de seu sitio o tocar dicha capa de polvo podía fácilmente destruir una composición, invisible para outra persona, pero que Picasso había observado dándole una forma distinta en su imaginación...

La casa y el jardim constituían casi todo el mundo visual de Picasso y que, por lo tanto, su conservacion dependía grandemente de ellos⁵⁹.

Enfim, tratava-se de não mudar nada de lugar, manter até a poeira, por mais estranho e surpreendente que pareça, transformando os conceitos e criando assim um lugar, com relações de convivência estética, ao mesmo tempo, conforme o depoimento de sua última esposa, Jaqueline.

⁵⁹ DUNCAN, David, D. *Mundo Privado de Picasso*. São Paulo: Pocket Books, 1958.

2.1. LUGAR DO CORPO

O CDE para Manoel é sua segunda casa, conforme depoimento de Maria Gesilda, a mãe. Poderia ser um lugar de passagem, sem estabelecer uma continuidade. Mas o CDE tornou-se para ele um lugar de vínculos e afetos, que ao longo dos anos tem demonstrado, principalmente através do gesto de presentear as pessoas com seus trabalhos. Este gesto nos reporta ao “Estudo da Dádiva” de Marcel Mauss⁶⁰ sobre as regras de generosidade entre os povos nativos da Melanésia, onde o mais importante seria não recusar o presente recebido, como também, retribuir a generosidade, este ato é conhecido como a “troca da dádiva”. Três são as principais obrigações: dar, receber e retribuir, representando as características dos primórdios das relações comerciais.

As pessoas no CDE sentem-se ofertadas, e os comentários são de que Manoel é “aquele que presenteia”, dificilmente alguém que tenha recebido uma pintura, ou desenho seu, não se manifeste com entusiasmo.

Conta a irmã Zuleika, que Manoel tem esta atitude desde que iniciou na Escolinha de Arte,(a família e o próprio Manoel referem-se ao CDE, com o seu nome inicial, criado por Augusto Rodrigues) e no prédio onde residem ele presenteia também os vizinhos. Outro dia foi chamado a ver seu desenho emoldurado, fato que o emocionou muito e a todos em casa. Desta maneira, ”misturam-se os sentimentos, as pessoas, saem cada uma de suas esferas⁶¹”, misturando-se com as pessoas está

⁶⁰ MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa, Edições 70, 1950.

⁶¹ Idem. p. 35.

de uma certa maneira incluindo-se em um contexto social, buscando um reconhecimento ou trocas de bens e valores.

Um corpo que se dá de presente, que pinta, desenha, observa, risca, vaza, preenche, recorta, junta, cola, escava, entinta e imprime. Este corpo físico emociona, semelhante ao Arlequim o rei da lua, segundo Michel Serres⁶², em uma “O Terceiro Instruído”, impregnado com as marcas de suas viagens em seu próprio corpo. Para o autor, somos costurados com tecidos elásticos e um estiramento acontece com as alegrias e as tristezas, mas as experiências de vida podem provocar também aberturas neste tecido, lugares de mestiçagens. O corpo é o lugar da mestiçagem, lugar da intersecção, do cruzamento, ausente, excluído, presente e simples. Arlequim, animal cruzado, liga, costura e cicatriza sua dobra secreta por onde passa, ligando os caminhos, marcando seu lugar, “nossos ancestrais procuravam justamente o lugar misterioso, onde o corpo se ata à alma, os laços e as dobras desse nó⁶³.”

Manoel ao sair, seduzir, bifurcar em algum lugar vive os estranhamentos e as variações da alteridade, modos de se expor, de lidar com as diferenças. Este lidar leva para lugares distantes, podendo ser pedregoso, deserto, mar, pântano ou montanha. Nascemos e morremos mestiços, com as marcas do lugar, das pessoas, que se misturam e se fundem em múltiplos outros, criando novos lugares.

⁶² SERRES, Michel. *O Terceiro instruído*. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, s.d.

⁶³ Idem. p.25.

Arlequim, imperador aparece no palco para dar uma entrevista coletiva. Que maravilhas viu, atravessando lugares tão extraordinários? –Não, não ele responde em toda parte tudo é como aqui. Só mudam os graus de grandeza e beleza.

Ativo Arlequim desafia a platéia com desdém e uma arrogância ridícula. Atônito o público não sabe mais se deve calar ou rir. De fato, de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mas alinhavados, remendados..., à medida das necessidades, dos acidentes.

Arlequim logo adivinha a única saída para o ridículo da situação basta tirar o casaco... Após muitas caretas e contorsões inábeis. Continua a desvertir-se... Aparece uma outra roupa mourisca, uma nova túnica recamada, em seguida uma espécie de véu estriado... A sala explode, cada vez mais surpreendida. Até mesmo a pele de Arlequim... É um casaco de arlequim. Composição descombinada, feita de pedaços, de trapos de todos os tamanhos, mil formas e cores variadas, de idades diversas, de proveniências diferentes, mal alinhavados... Nenhuma peça se parece com qualquer outra... O mapa das viagens do artista⁶⁴. (Figura 11 e 12)

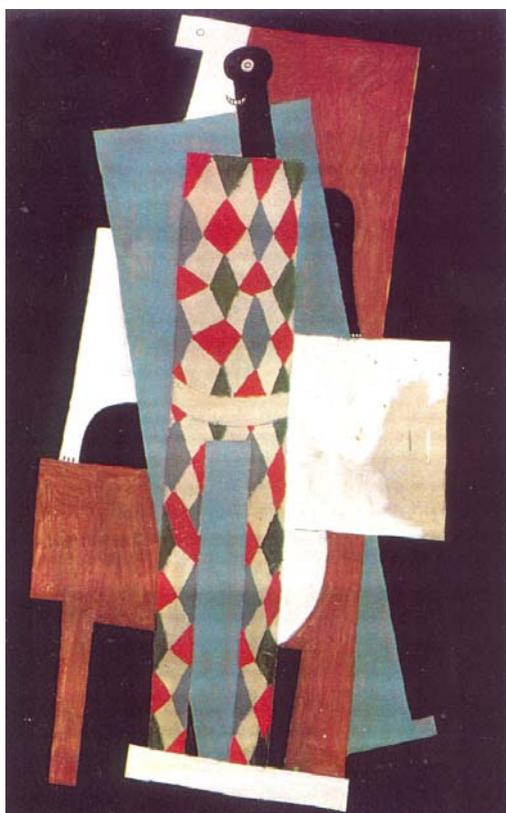


Figura 11. Foto de Pablo Picasso.
Fonte: Linda Doeser.

Figura 12. Arlequim
Fonte: Josef Palau i Fabre

⁶⁴ SERRES. *Op. cit.*

O corpo assimila as várias experiências vividas nas viagens, retorna mestiçado de novos gestos e novos hábitos que não se parecem, mas que fundidos poderiam criar um efeito de que não existem diferenças e que nada mudou. É feito de contradições em sua unidade, é o espaço do desigual, do heterogêneo, é tanto sujeito como objeto. Cattani e Bulhões⁶⁵ afirmam que vidas, corpos e histórias são termos que se relacionam entre si, um ir e vir do espaço individual ao coletivo e as histórias contadas dos corpos remetem a memórias dos espaços por onde os corpos passam. Sua passagem guarda uma memória, a memória dos espaços públicos e privados que nem sempre se estruturam em histórias lineares, mais como vestígios.

É através do corpo que compreendemos o outro, para Merleau Ponty, “assim como é por meu corpo que percebo coisas⁶⁶.” Para o autor o corpo é um espaço expressivo, aquilo que projeta significados no exterior, criando-lhes um lugar, e a possibilidade de existirem através de nossas mãos e de nossos olhos. Consideramos o corpo como o meio de apreensão do mundo, e o espaço que o corpo conquista é sempre mediado pelo movimento e pelo gesto. É através da ação que percebo e me aproprio do corpo. Um romance, um poema, um quadro, são indivíduos, ou seja, seres, cujo sentido só podemos obter por um contato direto. Seu sentido irradia seu significado, sem deixar seu lugar espaço-temporal. Assim o corpo é comparável a uma obra de arte.

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a

⁶⁵ Revista de Artes Visuais. Porto Arte. Núcleo Temático: *Questões de figuração*. Edição semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. UFRGS. v.9, n.16, p.1-118, maio, Porto Alegre, 1998.

⁶⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, p.1999.

percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente,...é nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes⁶⁷.

Encontramos no acervo de Manoel Luiz da Rosa, um desenho feito com giz pastel: era uma cesta de frutas, um de seus temas recorrentes, que nos chamou a atenção por sua expressão fisionômica. O que nos fez pensar na possibilidade da expressão do corpo revelar-se em sua produção plástica. Trata-se de uma cara sorridente (Figura13), assim como nos vasos com flores também aparecem pessoas em forma de flor (Figura14), corpos estilizados, de seu afetos e corpos que remetem a Manoel. De fato, cada parte do corpo tomada em si mesma se constitui como olhar e torna-se idêntica a uma face⁶⁸.



Figura 13. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 47cm x 67cm. 1977.

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, *Op. cit.* p.208-210.

⁶⁸ JEUDY. *Op. cit.*

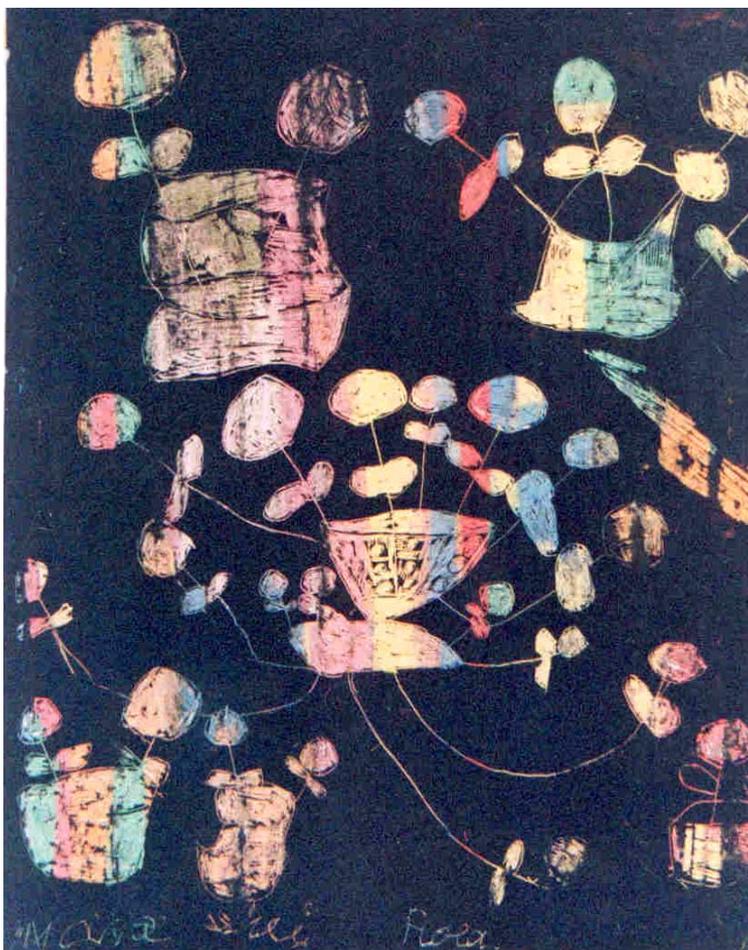


Figura 14. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Nanquim preto e giz de cera com raspagem sobre papel. 25cm x 28cm. 1986.

Retomando o pensamento de Mário Pedrosa⁶⁹, verificamos que a força de uma obra reside no fato de reunir vários núcleos de significados, especialmente quando nos fala da fisionomização, isto é; “os objetos nos falam através de seus caracteres fisionômicos⁷⁰.” O autor discorre a respeito das coisas que falam por si mesmas e da forma imbuída de afetividade. Os objetos para as crianças, os selvagens, os artistas e os alienados estão impregnados de um poder fisionômico, as paisagens e cenas não são apenas imaginadas, mas vistas e vivenciadas de

⁶⁹ PEDROSA. *Op. cit.* 1996.

⁷⁰ KOFFKA, apud PEDROSA. *Op. cit.* 1996. p.175.

modo global. Os poetas e os visionários estão imersos neste tipo de imagens e cita Camões, em os Lusíadas;

O selvagem, quando imagina, ou pensa, na verdade está vendo a imagem, vivendo um sentimento global... Os poetas e os visionários estão cheios dessas imagens. Camões via literalmente deslizarem figuras por montes...Tais figuras davam expressão fisionômica a paisagem...**O monte fala, tão feio e expressivo que é, sua voz arrepia as carnes e os cabelos, termina revelando sua identidade Eu sou aquele oculto e grande cabo A quem chamais vós outros Tormentório**⁷¹ .

Os doentes mentais não são indiferentes à percepção dos objetos, segundo o autor, percebem a cara das coisas, vêem simultaneamente, por dentro e por fora. Espontaneamente envolvem-se com a emoção estética e muitas vezes alcançam uma lucidez vertiginosa e enigmática. “A descrição de uma pessoa é retirada do aspecto concreto de sua fisionomia⁷².”

Temos a seguir, a versão da montanha de Santa Vitória feita por Picasso, inspirada em Cézanne, onde o corpo de Jacqueline está no lugar da montanha. (Figura15)

⁷¹ CAMÕES, apud PEDROSA *Op. cit.* 1996. p.190.

⁷² MERLEAU-PONTY. *Op. cit.* p. 209.

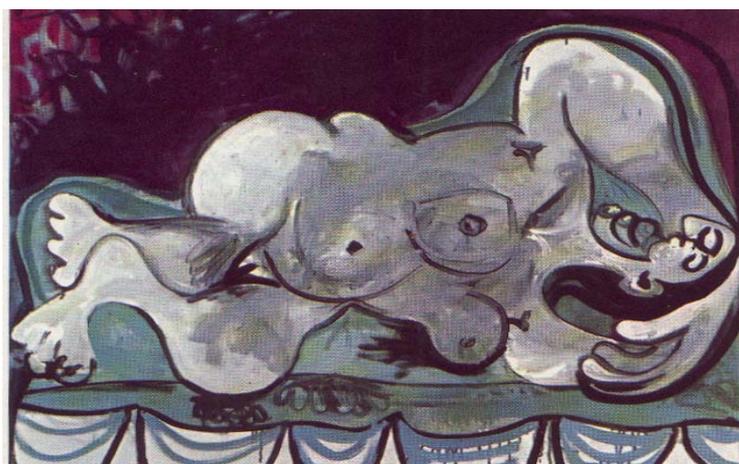


Figura 15. Pablo Picasso. Mulher deitada sobre divã. Óleo s/ tela. 81cm x 100cm. 1961.
Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Basileia.

Este universo de formas e temas que remetem ao corpo, faz-nos pensar que a produção plástica de Manoel ocupa um espaço/lugar. Nos perguntamos, que lugar é este? O corpo e sua natureza são feitos de contradições em sua unidade, é o espaço do desigual do heterogêneo, é tanto sujeito como objeto, assim como produz, também oferece sua produção ao outro.

Manoel nos põe em contato com a memória de suas andanças, dos lugares por onde passou, nem sempre arranjadas de uma maneira estruturada, algumas vezes como vestígios, outras como um contador de histórias, nos remetendo a cenários com personagens, que parecem estar presentes no aqui e agora, e não de um passado distante, ocupando o lugar do cotidiano em seu dia a dia. Buscamos, também a memória das pessoas que conviveram e convivem com sua produção. São depoimentos espontâneos, mesmo porque nossa intenção era captar além da observação crítica, a fala sensível e espontânea de cada um em relação a Manoel. Observamos reações das mais variadas, desde o espanto ao constatar que Manoel

tinha não só um volume expressivo de trabalhos e temas variados, como também um domínio de técnicas artísticas. Outros foram indiferentes, predominando em suas falas a questão de sua deficiência. Alguns, entusiasmados, diziam que era preciso organizar uma exposição de seus trabalhos. O Manoel das bonecas passou a ser chamado de Manoel das cores.

2.2 COMECEI ASSIM...

O lugar do corpo é a trajetória de Manoel Luiz Rosa, corpo como objeto, corpo como sujeito, corpo estranho que ocupa lugares como um arlequim com suas marcas das andanças e caminhos. Como um arlequim multifacetado, Manoel compõe um mosaico de imagens, em sua produção plástica. E com a cara que sorri representada na cesta de frutas, que denuncia a expressão do corpo, motor e sentido de sua obra. A construção do corpo como objeto, explícito nas *bonecas*, é mais sutil nos vasos com flores e cestas de frutas. Um corpo colorido, multicolorido, com imagens que sangram a folha e só não vão mais longe por falta de espaço, ocupando lugares físicos e lugares representados plasticamente, que aparecem nos interiores das casas, dos prédios, e das paisagens.

Sua trajetória é contada por ele mesmo, pela mãe, e as irmãs Zuleika e Ivone. Contamos também com a colaboração de professores, colegas e funcionários do CDE, que conhecem Manoel. Obtivemos depoimentos⁷³, desde 1995 até 2002, dos

⁷³ Foram depoentes: Darci Silveira dos Anjos- vigia do CDE; Ivone Rosa Costa- irmã; Gislaine Meireles- atual professora; Francisca Dallabona- ex-professora; Manoel Luiz Rosa- aluno do CDE ; Marisa Silva- ex-diretora do CDE; Maria Gesilda Rosa- mãe; Zuleika Rosa- irmã e tutora; Paulina Nascimento- colega do ateliê de cerâmica; Rodrigo Nuñez- ex-professor do CDE e atualmente professor do Instituto de Artes Visuais da UFRGS.

quais reproduzimos partes das falas mais significativas para melhor compreensão da trajetória de sua produção plástica.

Tudo começou como Manoel mesmo descreve, na década de 60: desenhava no papelão das caixas de camisa do pai, fazia pingos coloridos, queria treinar antes de entrar na escolinha (Figura16), depois estes pingos coloridos transformam-se em manchas coloridas (Figura17), e surgem nos anos 70 como ladrilhos, telhados em desenhos e em colagens. Esta expressão repete-se também em suas primeiras xilogravuras, como nas placas de cerâmica de 1999.

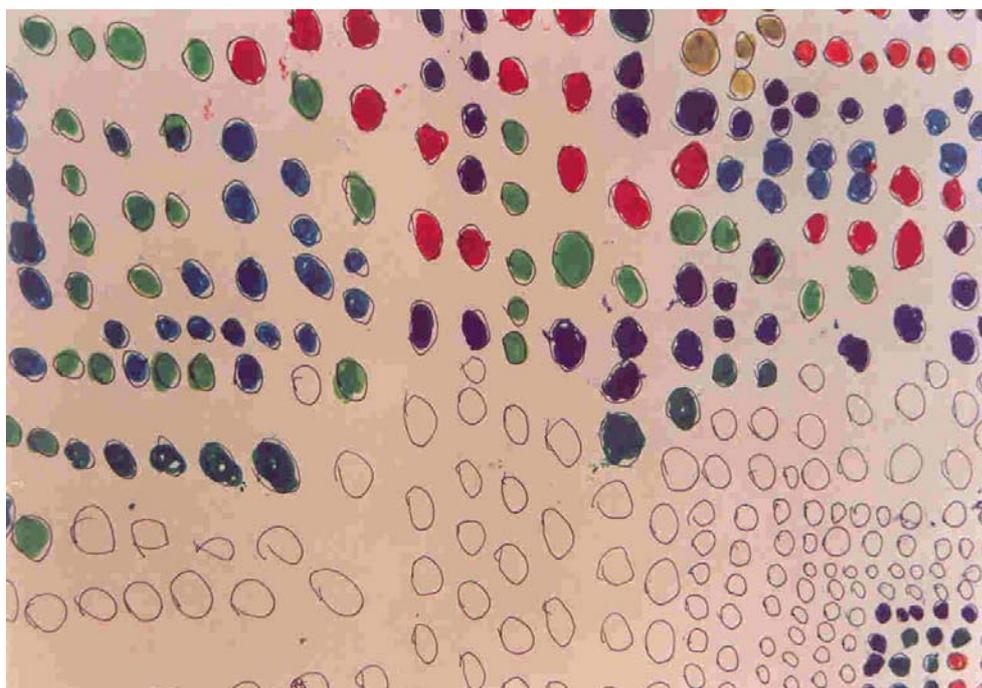


Figura 16. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e lápis de cera sobre papel. 25cm x 34cm. Década de 60.



Figura 17. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

Manoel Luiz da Rosa nasceu no dia 21 de dezembro de 1947. É filho de Maria Gesilda da Silva Rosa (dona Mosa), e Manoel Pedro Rosa, já falecido. Têm três irmãs, Zuleika, Célia e Ivone, sendo que Zuleika da Rosa é sua tutora legal. Cresceu junto ao teatro São Pedro, onde o pai trabalhava como contínuo e zelador. Depois da morte do pai, em 1972, passou a residir com a mãe e as irmãs. Conta Zuleika que Manoel era uma criança muito ativa, corria e brincava como todas as crianças, mas ao ingressar na escola não conseguiu alfabetizar-se. E entretanto, aprendeu a escrever o nome próprio que se percebe em quase todos os seus trabalhos.

Ernest Cassirer⁷⁴, filósofo e estudioso dos aspectos simbólicos constituintes do homem, nos fala da importância do nome próprio. O nome próprio não só

⁷⁴CASSIRER, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas. El Pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

acompanha o homem como lhe pertence. Nome e personalidade se fundem, como a pele ao corpo. Para o pensamento mítico original o nome é mais que esta pele: expressa o íntimo e o essencial do homem. Para Sara Païn⁷⁵, assinar o nome, é uma questão de apropriação, da autoria da obra, Rosalind Krauss⁷⁶ traz outra abordagem, refere-se ao nome como uma extensão ao citar Picasso, diz que o nome lembra mais a obra do que o próprio autor.

Em 1965, foi encaminhado, para uma escola especial de crianças portadoras de deficiências, chamada Escola Experimental, da Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul. Manoel foi avaliado e diagnosticado nesta época como deficiente mental. Ivone Rosa Costa, irmã de Manoel que atualmente reside no litoral do estado, acompanhou-o de perto neste período escolar e a primeira escola que freqüentou chamava-se Escola Estadual Paula Soares, no Centro. Para Ivone, Manoel não conseguiu se adaptar com as crianças.

...Uma semana depois a professora chamou e pediu para levar o Luiz ao médico da escola, ele examinou e disse que era normal. Consegui vaga para ele na Escola Estadual Rio de Janeiro, que era mais próxima de casa. Neste colégio o ambulatório do colégio encaminhou o Luiz para um atendimento especial, o atendimento ao educando da Secretaria da Educação, a Escola Experimental, na Cidade Baixa, Ele não nasceu com este problema, o médico disse que deve ter sido por febre alta. Até os sete anos tinha febres às vezes mais de 40 graus, por infecção respiratória⁷⁷.

⁷⁵ PAÏN, Sara; JARREAU, Gladys. *Teoria e técnica da arte-terapia*. Porto Alegre: ARTMED, 1996.

⁷⁶ KRAUSS, Rosalind. *Las Originalidades de la Vanguardia y otros mito modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1985

⁷⁷ Depoimento oral de Ivone Rosa Costa, em 29 de nov.de 2002.

Na Escola Experimental ele se ambientou melhor. Lá avaliavam as capacidades dos jovens e encaminhavam para outros locais conforme as dificuldades. Continuando, Ivone nesta época, trabalhava na Faculdade de Medicina, de Porto Alegre, conta que:

Levei os exames do Luiz para os médicos, lá o Dr. Nelson Pires Pereira, falou que, depois dos treze anos deveria levá-lo ao consultório para fazer um tratamento, e para cuidar da passagem da adolescência para adulto. Este tratamento levou três meses, ele tomava injeções no consultório, o doutor dizia que era preventivo. A Mosa leva ele para um exame completo todos os anos, e sua saúde é boa⁷⁸.

Junto ao teatro havia uma grande paineira e também um pavilhão de madeira, onde funcionava primeiramente uma escola de balé. Depois passou a funcionar ali a Escolinha de Arte chamada “Casa da Paineira”, que mais tarde passou a chamar-se CDE (Centro de Desenvolvimento da Expressão). Segundo Zuleika: Manoel sentava na escada do teatro e ficava olhando as crianças na escolinha. Era o ano de 1961, Manoel contava com quatorze anos. Seu interesse discreto chamou a atenção da diretora Lígia Dexheimer, que o convidou a freqüentar as aulas da Escolinha. Desde então vem participando e trabalhando, sem nunca deixar de desenhar, pintar, imprimir ou modelar. Manoel ao relatar sobre este dia e em seu depoimento nos diz que a professora Lígia bateu na janela da cozinha e perguntou para a sua mãe se ele queria entrara para a Escolinha. A casa e a paineira de certa forma sempre

⁷⁸ Depoimento oral de Ivone Rosa Costa, em 29 de nov.de 2002.

acompanharam Manoel, em seus desenhos pinturas, e xilogravuras também. Quando os professores entraram em greve em 1992, surgiu uma ameaça: o CDE seria fechado e passaria a pertencer a Secretaria de Educação. Manoel lembra de participar da passeata na Praça da Matriz. Este fato faz parte de suas lembranças mais significativas: “fui com a mãe na Praça da Matriz, fiz uma corrente, a gente deu a mão, saiu no jornal⁷⁹”.

Ao falar de seus desenhos lembra como começou a desenhar. Criança ainda costumava fazer no papelão das caixas de camisa do pai, bolinhas coloridas,..”Ganhei lápis de cera da professora Lígia⁸⁰.” Quando me mostrou recentemente suas cerâmicas, fala que está fazendo as mesmas bolinhas nas placas de barro, para depois colorir. Suas placas em cerâmica reproduzem agora seus primeiros desenhos, como o carrinho de lombo e a casa com a paineira. Zuleika lembra com muitas saudades dos tempos em que moravam ao lado do teatro.

Tônia Carrero e o Paulo Autran jantavam com a gente, lá em casa, eles se envolviam com tudo, olhavam tudo, luz, cenário, não é como hoje. Havia três famílias morando lá, a família do zelador, do cenógrafo e eletricista e do administrador. Tinha também o MARGS, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que funcionava onde hoje é o café do teatro⁸¹.

⁷⁹ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 18,set. de 1996.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Depoimento oral de Zuleika Rosa, em 10 de abril de 1996.

Esta fala de Zuleika lembra as casas que são recorrentes nos trabalhos de Manoel. Ao perguntar se estes desenhos seriam a forma de Manoel representar um tempo de uma convivência, durante sua infância e adolescência, imediatamente respondeu que todos em casa tem muitas saudades daqueles tempos.

No ano de 1975, com 28 anos de idade. Manoel foi encaminhado ao COPA, Centro de Orientação e Preparação para o Trabalho, órgão da Secretaria da Educação do Estado do Rio Grande do Sul, por intermédio da professora Francisca Dalabona, da Escolinha, com objetivo de obter um estudo profissionalizante. Até hoje sua rotina é freqüentar o COPA pelas manhãs, onde auxilia na montagem de torneiras e tesouras. Em 1995, com então 48 anos, passou a fazer parte da COOPPA, Cooperativa de Produção e de Prestação de serviços de Porto Alegre Ltda. Durante as tardes fica em casa, e nas sextas feiras a tarde vai ao CDE. Participa atualmente das aulas de cerâmica, com a professora Gislaine Meireles, a quem está mais afeiçoado, “Manoel circula pelo ateliê de xilo também, ele ficou muito ligado a mim e durante minha licença de gravidez, não vinha às aulas, antes da minha licença ele me fez de barro com um bebê no colo, como que adiantando no tempo o que iria acontecer⁸².”

Encontramos em novembro de 2002, o artista plástico Rodrigo Nuñez, hoje professor do Instituto de Artes, que gentilmente contribuiu conosco relatando-nos sua experiência como professor do CDE em 1995:

⁸² Depoimento oral de Gislaine Maireles, em 16, maio de 2001.

O professor Bento havia pedido auxílio no ateliê de xilogravura, não era minha área, embora conhecia o processo e a técnica, estava ali como um conhecedor, dando dicas, orientações, e auxiliando na impressão. Ali estava Manoel. O Bento já tinha comentado que era o aluno mais antigo, e com problemas mentais, mas sem aprofundar muito, ele conhecia gravura. Não levei muito a sério, afinal estava ali para ajudar.

Quando cheguei já estavam trabalhando, cada um com sua matriz de madeira, e o Manoel começou a fazer o desenho dele, era super quieto e tímido, eu perguntava o tempo todo a cada vinte minutos se queria imprimir a gravura. Ele dizia que não. Quanto mais tempo passava, mais insistente eu ficava, pois ele estava escavando demais a matriz, eu estava preocupado que sumisse o desenho. Pensava que era só timidez dele em não querer mostrar seu desenho para imprimir. Isto se repetiu muitas vezes, no mínimo umas sete ou oito vezes. Parei então de insistir e me concentrei nos outros alunos, achando que a gravura dele estava perdida. Até que ele veio e pediu para imprimir, depois da impressão percebi que quem não sabia o que estava fazendo era eu, seu trabalho era muito delicado e minucioso e que exigia muita concentração. Ele trabalhava sempre no mesmo ritmo, com calma e tranqüilo, e permanecia assim até concluir, e não se alterou com a minha insistência⁸³.

Chamou a atenção de Rodrigo, que se tratava de um desenho com linhas, o que é difícil de fazer em xilogravura. Lembrava que a imagem tinha figuras e uma paisagem com casa, e que era muito bonito. Uma gravura de profissional dizia Rodrigo, e não de quem estava experimentando a técnica. Percebeu também seu processo durante a confecção da gravura, pois levantava o olhar de tempo em tempo para olhar para as pessoas, com um leve movimento do olhar, estava entregue e ao mesmo tempo se relacionava com o ambiente, mas o foco de atenção dele era seu trabalho.

Essa foi uma das experiências mais marcantes, e percebi que a gente tem que observar e ver o que as pessoas sabem, acontece aqui no Instituto, achamos que sabemos muitas vezes e com os

⁸³ Depoimento oral de Rodrigo Nuñez, em 04, de dez. 2002.

alunos nos surpreendemos. Penso que o ritmo plástico dele é o ritmo de vida dele⁸⁴.

Os passeios que fazia e ainda faz pela cidade estão representados em pinturas e desenhos. Cristina Freire⁸⁵, na obra “Além dos mapas” nos apresenta o *flâneur*, como aquele indivíduo que deriva pelas ruas da cidade, diferente da definição romântica do século XIX, associada ao prazer de olhar e contemplar, um conceito atualizado onde o caminhante se apropria dos lugares por onde passa e entende que pode reconstruir a cidade, rompendo ou fragmentando estes espaços em seu caminhar. O *flâneur* está à margem dos processos de produção capitalista, não tem paradeiro certo na cidade, e com seu tempo livre pode caminhar pelos espaços urbanos e tomá-los campo de investigação estética.

Houve um período que Manoel tinha por hábito fazer passeios com sua irmã, pela cidade e desenhá-la ao chegar em casa, assim encontramos uma paisagem com dragas sobre o Rio Guaíba, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA, a Praça da Matriz, Companhia Carris Porto-Alegrense - CARRIS, e a Vila dos Comerciários, entre outros. Em seus desenhos da Vila dos Comerciários, predominam as lajotas que ele chama de ladrilhos, antes com formas mais geométricas, muito coloridas da década de 70 e, mais tarde, formando caminhos circulares que se repetem, aparece uma subversão do espaço, recriando a cidade de uma forma pessoal. Manoel nos conta que: “Gosto de fazer o que tem na rua,

⁸⁴ Depoimento oral de Rodrigo Nuñez, em 04, dez. 2002.

⁸⁵ FREIRE, Cristina. Além dos mapas. *Os monumentos no imaginário urbanos*. São Paulo: Annablume, 1979.

gosto de fazer da imaginação, vou fazendo, fiz um caminho de ladrilho (Figura18), este aqui que sai do portão, do lado do varal⁸⁶.”



Figura 18. Mano Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Caneta hidrocor, giz de cera e colagem sobre papel, 33,5cm x 49cm. Década de 70.

As salas do ateliê do CDE são também seu tema, assim como naturezas mortas, entre vasos de flores e cestas de frutas. O tema da casa aparece com frequência, e também há as bonecas feitas a partir de uma boneca que viu numa vitrine de uma loja. Ele mesmo conta que, quando menino, queria um modelo para desenhar uma pessoa, então se inspirou no modelo da boneca, o qual conserva até os dias de hoje. Manoel trabalha intensamente, sempre disposto e motivado, sua concentração é notável, assim como o domínio de vários materiais e técnicas, em especial o uso seguro e firme das goivas. É um observador do cotidiano,

⁸⁶ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 03 de mar. de 1996.

observa tanto o interno como o externo, expressa uma caminhada muito singular, seus temas enriqueceram-se ao longo dos anos, com sua ação de *bricoleur*, cuja definição encontramos em Levy-Strauss⁸⁷. O *bricoleur* é o representante da ciência primeva, não necessariamente primitiva, com movimentos incidentais e sem um propósito imediato, fundamentam os mitos, ou a mitopoética na arte bruta ou ingênua. O *bricoleur* trabalha intensamente, realizando tarefas as mais diversificadas possíveis, utilizando o que encontra a sua disposição, dentro de seu universo finito, porque pode servir e ter uma utilidade um dia.

A arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem ao mesmo tempo algo de cientista e bricoleur⁸⁸.

Guarda em suas pastas, recortes de revistas, com casas, prédios, alimentos, carros e animais aparecem como preferência, pacientemente escolhe entre as figuras recortadas qual irá fazer parte do seu desenho, depois com muita calma guarda todo o material que deixou sobre a mesa. Neste dia me faz a seguinte pergunta: “Eu tinha contado dos músicos que iam no teatro? Respondo que não. Um deles chutou um cachorro e o pai disse que não ia matar, ele mordeu o pé dele porque ele chutou ele⁸⁹.” Lembra também, com muito carinho do tempo que morava ao lado do teatro, da casa, dos cachorros, das goiabeiras e dos guris da praça.

⁸⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1997.

⁸⁸ Idem. p.38.

⁸⁹ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

Manoel continua freqüentando o CDE, sempre às sextas feiras à tarde, a partir das 13:30 horas. Ao chegar costuma sentar-se com o vigia da tarde, seu Darci Silveira dos Anjos, que lhe oferece um cafezinho e biscoito, conversam sobre futebol e política, seu Darci espera pela sextas feiras e tem muita satisfação em relatar seus encontros com Manoel, que lhe pede para trazer revistas com animais, para recortar. Atualmente traz em sua pasta seu próprio material de trabalho, o preferido, canetinhas (canetas hidrocor coloridas), também faz pequenos envelopes onde guarda recortes de casas, prédios e animais, em especial os cães. Estes recortes são colados depois nos desenhos, inseridos em temas variados, esta atividade acentuou-se desde 1999. Ele tem sua pesquisa pessoal onde seleciona, guarda, recorta e cola os temas de seu interesse.

O depoimento da professora Francisca Dalabona, que acompanhou Manoel, de 1965 a 1986, diz que:

Era um dia de chuva. Cheguei na Escolinha com sombrinha e tudo. Manoel me observava. A aula iniciou. Como sempre, logo buscava o material e começava a trabalhar. Fez meu retrato. Com sombrinha e tudo! Detalhes de roupa e características pessoais. Sua postura de trabalho sempre foi séria e concentrada. Colocava em seus desenhos e pinturas toda a riqueza de seu mundo de observador, de atento, de emocionado. Os olhos grandes de suas figuras, uma constante em sua produção, nos contemplam com a mesma força com que Manoel vê as coisas...nunca imitou. Desenhou e pintou sempre. Entalhou, fez xilogravuras e colagens⁹⁰.

⁹⁰ Depoimento escrito de Francisca Dallabona, que foi cedido pela diretora Marisa Silva em, 24, set. de 1996.

A cada encontro de aula reservava sempre algo surpreendente. Isto durou anos, sem desgaste, sempre com renovação. Francisca trabalhou vinte anos no CDE sempre acompanhando seu trabalho e muitas vezes diretamente sendo sua professora. Uma vez lhe propôs pintura com tinta a óleo. Sua lida com a cor, com qualquer material, sempre foi surpreendente, misturava cores, mesmo sobre o papel, sobrepondo camadas que resultavam em novos matizes. Para a professora: “Manoel assim porque tem uma sensibilidade fora do comum, uma ótica pura, sem vícios dos adultos⁹¹.”

Marisa Silva, diretora do CDE daquele período, cedeu-nos também suas impressões a respeito de Manoel:

Nunca consegui me aproximar muito dele, sua aparência física tranqüila e observadora, seu modo de olhar provocavam em mim uma certa timidez, sua figura me fazia lembrar de pessoas queridas e frágeis, mas dotadas de uma força interior que os conduzia por caminhos que eu não havia ousado trilhar. Não ousava me aproximar de Manoel, entretanto contemplava com avidez sua produção plástica. Desde logo percebi que Manoel era uma pessoa especial e detentora de qualidades que talvez escapassem a minha capacidade de compreensão. Nas referências sobre arte-educação que me chegaram através dos professores do CDE, Bento Dalabona, Francisca Dalabona, Maria Leda de Macedo, Ieda R. Ranieri e principalmente Hέλvia Miotto, amiga de longos cantares, fiquei sabendo de Manoel. Mesmo sem ter muitos elementos de natureza técnica, me foi possível contemplar com afeto e alegria o trabalho de Manoel⁹².

Passado esse período, surgiu a idéia de organizar-se uma grande exposição constituída por trabalhos de todos os alunos do CDE. De uma certa forma Manoel

⁹¹ Depoimento escrito de Francisca Dallabona, que foi cedido pela diretora Marisa Silva em, 24, set. de 1996.

⁹² Depoimento oral de Marisa Silva, em 03, dez. de 2002.

está associado a um longo período da história da instituição, e sua obra é testemunha das melhores coisas que lá aconteceram, até mesmo no caso de certos trabalhos que permaneceram subjacentes como foram as experiências de expressões de expressão sonora, desenvolvidas por Hélvia Miotto, das quais Manoel participava também com seu jeito especial de atuar.

Mas voltando à exposição” Revivências- CDE 34 anos”:

Bento teve a idéia de dedicar o espaço central à obra de Manoel, nesse momento era diretora do CDE e a idéia da exposição foi encampada por todos nós professores. Francisca Dalabona organizou o convite e escreveu um belíssimo texto sobre Manoel. A exposição foi concorrida e todos nós que lá estávamos era como se estivéssemos vivendo um momento mágico, alunos, pais de alunos, antigos professores, representantes de outras instituições, para todos nós foi um momento de especial felicidade⁹³.

Segundo Marisa, nessa trajetória alguns equívocos foram cometidos. Como o objetivo principal não era o de formar ou preparar futuros artistas, havia toda uma preocupação em não dar ênfase aos aspectos técnicos e muito menos o de abordar as questões relativas à inserção no mercado das artes. Tratava-se de desenvolver processos que conduzissem ao desenvolvimento integral da pessoa, sem privilegiar um fazer específico, como desenhar, pintar, modelar,... Então ficou constituído um imenso acervo de trabalhos de alunos, que sempre foi exposto, dentro e fora do CDE, como emprestados para pesquisa, tanto no campo das artes ou da psicologia. Depois da exposição várias pessoas destacaram a obra de Manoel, declarando que

⁹³ Depoimento oral de Marisa Silva, em 03, dez. de 2002.

ele poderia ultrapassar o espaço do CDE, como também ser objeto de estudo pelo valor temático e pela revelação que propiciava. Marisa lembra que muitos perguntaram como vivia Manoel e ele se poderia sustentar-se com sua produção plástica. Essa pergunta poderia ter sido respondida pelos próprios professores. A questão para Marisa é se a riqueza da oportunidade que o CDE ofereceu a Manoel e o que Manoel lhes deu como resposta, não transcenderia o espaço da instituição.

Contamos também com o depoimento de Paulina Nascimento, ceramista e colega de Manoel, que durante uma mostra de trabalhos na galeria do CDE, em maio de 2002, fez espontaneamente um comentário que, imediatamente registramos, o qual reproduzimos a seguir:

Fiz uma releitura das placas do Manoel. Aquela placa ali onde aparece um agregado de pessoas, todos muito juntos, esse povo todo, onde Manoel passa esse afeto de todos estarem se tocando, uma coisa pura, sem preocupar-se em se expor. A limpeza do carinho de Manoel estão tão pertinho, que não tem espaço, não tem pressa. Ele é muito observador das pessoas. Esta cena tem a ver com meu sexto andar, por isso fiz a releitura. Moro no sexto andar, onde tem um surdo-mudo, dois velhinhos, que só caminham no corredor, e no Natal, eu junto todos os moradores deste andar e faço uma ceia no corredor. Tudo começou com minha viuvez, a maioria dos moradores é só, este é agora um espaço de vida⁹⁴.

Confeccionamos cinco painéis com fotos de trabalhos de Manoel, cada um correspondente a suas temáticas, com um total de 200 fotos. São ferramentas preciosas de pesquisa, e que causou grande espanto e surpresa na instituição, quando foram expostos, tanto funcionários como colegas não sabiam de sua

⁹⁴ Depoimento oral de Paulina Nascimento, em 30, maio de 2002.

trajetória e muito menos sobre as técnicas variadas que vem utilizado. O próprio Manoel comentou suas impressões quando viu as fotos, sem seguir nenhuma seqüência, seguia falando como quem olha os detalhes de um álbum de fotografias:

Estas duas bonecas tem o fogo simbólico, aqui as bonecas com faixa vermelha fizeram um palco e uma passarela, as misses da escolinha, fiz misses com faixa, está lá encima nas pastas. Este aqui é com botão, pegava botão de camisa e tecido com renda e com lápis de cera passava por cima, boneca careca em vermelho. PRK30, rádio teatro com fantoches, aqui na escolinha, nós fazia com os guris. Fui buscar pão de noite, vi os edifícios e pintei, edifícios de noite, o Museu da Prefeitura⁹⁵ (Figura19).



Figura 19. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. 1967.

⁹⁵ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

A medida que ia falando, apontava com a mão a fotografia a sua frente: “Isso aqui eu fui fazendo, as bolinhas, desenhava na caixa de papelão da camisa do pai, isto como chama, é abstrato. Peguei a mão da professora depois desenhei assim, fiz com estilete. Fiz estrelas no céu aqui, antenas nas casas⁹⁶.”

Sobre as janelas, conta que viu janelas em uma cartilha. Percebo que mantém as cartilhas da época que freqüentou a escola, e que não foram as letras que serviram de modelo ou motivação para uma comunicação com o mundo.

Continuando, diz-nos que imaginou as cestas de frutas, mas o vaso com flores a mãe tem em casa. “Fiz a Praça do Portão e a PE (Polícia do Exército), na Escola Experimental fiz marcenaria, botaram no Mata Borrão da Borges, numa exposição, a turma do CDE foi ver o armário que fiz⁹⁷.”

Manoel tem se revelado muito comunicativo, procurando estar junto aos colegas, no CDE, sentamos juntos e ele começa a contar suas histórias:

Nós descia de carrinho de lomba a rua Espírito Santo, e os pedaços de tapete do teatro que iam fora, colocava no carrinho. Onde é a Assembléia, era o Auditório Araújo Viana, teve uma briga, não queriam sair dali, (houve uma mudança de prédio que parece ter sido sob protestos), quando a Orquestra Sinfônica tocava e dava tiro de canhão nosso cachorro dava pulo dessa altura. Ali tinha uma goiabeira, atrás do muro e os guris pegavam goiaba com vara de pescar numa cesta de basquete fechada, depois iam lanchar.

⁹⁶ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

⁹⁷ Idem.

A presença da goiabeira (Figura 20) é muito freqüente em seus desenhos. Neste mesmo dia Manoel surpreende-nos com a seguinte afirmação: “Agora já sabe de tudo da minha vida, é um livro aberto⁹⁸.”



Figura 20. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.

Fiquei sabendo mais sobre a cidade de Porto Alegre com Manoel, e percebendo que, suas falas são suas lembranças, que guarda como se cuidasse de um álbum de recordações, que mostra com muito cuidado, para que não se percam. Manoel teve depois da exposição de 1995, uma breve participação em eventos de arte, como uma foto de seu trabalho publicada no Jornal O Tambor, edição da Coordenadoria de Direitos Humanos da Prefeitura de Porto Alegre, em 1999, e que promoveu também a exposição coletiva “Expressões Singulares”, em 2000, onde Manoel participou com uma pintura, (Figura21) no térreo do Mercado Público Municipal de Porto Alegre. Em maio de 2002, participou de uma mostra dos alunos do CDE.

⁹⁸ Depoimento oral de Manoel Luiz da Rosa, em 16 de outubro de 2001.

Sabemos, entretanto, que, estas singelas participações no cenário cultural, não descaracterizam sua produção como arte reclusa.



Figura 21. Manoel Luiz da Rosa. Praça da Matriz. Óleo s/ cartão. 50,5cm x 60,5cm, 1973.

Os depoimentos que escutamos a respeito de Manoel, remeteram-nos à pesquisa de João Frayze-Pereira⁹⁹ ao buscar conhecer as opiniões dos visitantes da mostra Arte Incomum, em 1981, durante a XVI Bienal de São Paulo. Realizou entrevistas gravadas e questionários, suas reflexões resultaram no livro “Olho D’Água. Arte e loucura em exposição”. O autor apontava para o fato de que sua pesquisa seria permeada questões da Psicologia Social, do Outro, instaurado, neste caso, pela figura do louco, e como proposta norteadora; a escuta. Preocupava-se com a dualidade da ordem simbólica estabelecida pela cultura que não permite a reconciliação com o outro, mas afirma sua condição de estranho e estrangeiro.

⁹⁹ FRAYZE-PEREIRA, João. *Olho D’Água. Arte e loucura em exposição*. São Paulo: Escuta, 1995.

As respostas em geral falavam do mistério e da universalidade da expressão criativa, criação pura, liberdade e deficiências. Os mistérios que cercam a Arte Reclusa, e muito dos depoimentos não nos pareceram muito diferentes dos que são referidos aos artistas, ditos como são. Não será o caminho inverso que resgatará uma cidadania roubada? Conforme diz o autor, a arte culta é protegida e amparada pelo sistema das artes, seus autores e sua produção artística têm reconhecimento cultural, e os artistas que participaram do evento Arte Incomum faziam parte de instituições psiquiátricas ou eram pessoas que desenvolviam um trabalho artístico independente das normas acadêmicas sobre como fazer arte. A exposição abrangia em torno de 300 obras, escritos e poesias, bem como publicações.

O termo Arte Incomum, para o autor, surgiu como uma alternativa, ao nome original, Arte Bruta, criado por Jean Dubuffet, que proibiu seu uso para obras não selecionadas por ele. O museu de arte bruta reúne atualmente material de diversos locais do mundo, de pessoas anônimas, sem instrução acadêmica, incluindo as produções de manicômios. Dubuffet¹⁰⁰ via a arte como um caminho para o social, contrariando uma sociedade que se fundamenta no progresso e na análise.

Alguns depoimentos dos visitantes à Arte Incomum, admitiam dificuldades para comentar sobre as obras, que exigiam um abandono às referências estáveis e conceitos estabelecidas. Para Frayze-Pereira¹⁰¹, a obra necessita das tensões que se instauram entre seus autores e o público. Uma obra não exposta, não vista não adquire a “cidadania cultural”.

¹⁰⁰ FRAYZE-PEREIRA. *Op. cit.*

¹⁰¹ *Idem.*

As discussões de Alexandre Melo¹⁰² reportam ao tema; centro e periferia, enfatizando que, os artistas que estão a margem dos centros trabalham com um tempo diferente, sem exigências de prazos, produzindo mais livremente, sem pressões, o que não acontece com os artistas que pertencem ao sistema das artes, como é o caso de Manoel, que tem trabalhado por anos, em um tempo muito próprio, alheio às pressões e expectativas sociais.

O autor lembra que, os grandes centros monopolizadores estão cada vez mais descentralizados, o que levaria, com o tempo, a uma aproximação das periferias com os centros, resultando por fim, em fronteiras não tão bem delimitadas. Com as facilidades da tecnologia, as distâncias territoriais estão diminuindo, mas em compensação crescem as distâncias pessoais, e o artista trabalha hoje de uma forma individual e solitária, cada um apresenta a sua arte, não mais envoltas em tendências comuns.

O artista colocado numa situação central tem que fazer a cada momento, sem atrasos nem distrações, aquilo que o meio especializado espera que ele faça; ou, melhor ainda, algo que surpreenda esse mesmo meio...Ao contrário, numa situação não central,...o artista tem uma menor visibilidade e uma procura mais reduzida e está sujeito a menos expectativas¹⁰³.

¹⁰² MELO, Alexandre. *Outro mundo*. Porto Arte, Porto Alegre, v.10, n. 18, p.67-82, maio 1999. *Revista do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais*.UFRGS.

¹⁰³ Idem. p.74.

Alexandre Melo, com uma abordagem social do contexto contemporâneo das artes, nos remete à semelhança do contexto que tem caracterizado a trajetória da produção artística da história da Arte Reclusa no Brasil.

2.3 CENTRO DE DESENVOLVIMENTO DA EXPRESSÃO – CDE

Manoel Luiz da Rosa frequenta o CDE, desde sua criação, quando era conhecido como a Casa da Paineira. O centro foi inaugurado em 12 de abril de 1961, inicialmente sob a denominação de Escolinha de Arte Infanto-Juvenil de Porto Alegre, iniciativa da Divisão de Cultura da SEC, antiga Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul.

O grupo de professores que formava este primeiro momento havia feito estágio no Rio de Janeiro com Augusto Rodrigues, criador do movimento Escolinha de Arte do Brasil. Sua filosofia seguia os princípios norteadores do Movimento Mundial de Arte-educadores, “como o profundo respeito ao outro, a criatividade como elemento essencial de vida e a paz, entre homens como o mais elevado pressuposto da educação¹⁰⁴.”

Instalado em um prédio ao lado do Teatro São Pedro, a Casa da Paineira, atendia em torno de 110 crianças e adolescentes, distribuídos em ateliês conforme a faixa etária. Cada ateliê, composto por cerca de 20 alunos, era acompanhado por dois professores, orientavam o desenvolvimento de atividades em desenho, pintura, colagem, modelagem, xilogravura, teatro de fantoches e música. Os encontros

¹⁰⁴ *CDE 30 Anos*. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Secretaria de Estado da Cultura, Centro de Desenvolvimento da Expressão 1990. Apoio Casa do Desenho, Porto Alegre. p. 15.

ocorriam e ainda hoje ocorrem duas vezes por semana, durante duas horas, nos turnos da manhã e da tarde. O serviço é público, e as vagas eram preenchidas através de fichas de inscrições, mas com o tempo passaram para o sistema de sorteio. Hoje já é possível inscrever-se diretamente.

Desde o início os trabalhos dos alunos foram sendo arquivados em pastas individuais, compondo hoje o acervo do CDE, que por sua vez tem possibilitado pesquisas nas diversas áreas do conhecimento. Em 1962, aconteceram cursos intensivos de Arte-educação e palestras com o objetivo de preparar novos professores e divulgar as experiências na instituição. O seminário de 1967 resultou na modificação dos ateliês, passando cada grupo de 10 a 12 alunos a ser atendido por um professor, tendo a pintura como única atividade. Aos poucos foram introduzidos outros materiais e a xilogravura para adolescentes. Ao final dos anos 60, a “Escolinha” comemorou seu décimo aniversário com um álbum/catálogo e uma exposição retrospectiva relativa a este período. Nos anos 70, Tom Hudson ministrou um curso com o objetivo de dar maior atenção aos registros das chamadas artes temporais e melhor utilização do pátio para as crianças. Foram criados os ateliês de adultos e os cursos de Arte-educação passaram a ter a duração de um ano letivo. Com o objetivo de divulgar o acervo, foi criada uma exposição itinerante para percorrer o interior do estado. Já em 1975 instalou-se o ateliê de Tapeçaria com a orientação de Francisca Dalabona, enquanto Hélvia Miotto Juchem desenvolvia o laboratório de som para adultos. Dora Bay e Bento Dalabona instalam o laboratório de fotografia e o ateliê de entalhe em madeira. A instituição também passou a publicar divulgar o boletim “Informa”, que até hoje divulga os princípios da Arte-educação, eventos e experiências na área das artes.

Em 1979, foi encaminhado à então Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, o projeto de criação do Centro de Desenvolvimento da Expressão-CDE, com o objetivo de caracterizar a instituição em sua especificidade nas artes, com atividades como palestras, treinamentos, exposições, intercâmbios, e publicações. Oficialmente o decreto de criação do CDE, aconteceu em 1984, mas desde 1982, sua sede já havia sido transferida para a Avenida Ipiranga, onde funciona até hoje.

Nos anos 80, com o objetivo de integrar a instituição com a comunidade foi criada a Associação dos Amigos do CDE, a AACDE, que se mantém atualmente, com contribuições espontâneas. No ano de 1986 instalou-se o ateliê de cerâmica para adultos. O Núcleo de Criatividade Infantil desenvolveu atividades com pesquisa de materiais associados a elementos naturais, e ao conhecimento do próprio corpo. Nas comemorações dos 25 anos do CDE, foi criado o Espaço-Galeria, com uma exposição de trabalhos de ex-professores e professores. Dos anos 90 até 02, manteve-se basicamente estas mesmas atividades, como: exposições anuais dos trabalhos dos alunos e professores, cursos de Arte-educação, e publicação do boletim Informa, os ateliês com cerâmica para adultos no porão e o ateliê infantil no térreo, com atividades mistas, incluindo pintura, desenho e modelagem. Sabemos que a partir desta década, os alunos do ateliê infantil têm freqüentado tanto bienais como museus de arte.

Distribuídos pelos três andares do prédio, mais o porão, onde está o ateliê de cerâmica, e o de madeira, encontramos os ateliês do CDE. Do porão e do primeiro andar chega-se ao pátio através de escadas, situadas ao fundo. As salas são amplas e sem divisões estruturais, separam os ambientes somente prateleiras ou

painéis expositores, a luz é direta, já que janelas de vidro ocupam toda a fachada, de ponta a ponta.

Cada andar tem aproximadamente 200m². O ateliê infantil está no térreo, com atividades mistas, incluindo pintura, desenho e modelagem. No primeiro andar funciona a secretaria, espaço galeria e o acervo, já no segundo estão os ateliês de adolescentes e adultos, com xilogravura. O ateliê de xilogravura, localizado nos fundos do segundo andar, com uma paineira á janela, está equipado com matrizes de madeira, goivas de várias numerações, uma mesa longa que comporta em torno de dez alunos e uma prensa manual, com tinta de impressão preta e colorida. Este ateliê, bem como os outros Manoel lida com desenvoltura e independência. Os ateliês de desenho e pintura comportam de quinze a vinte alunos, com mesas compridas e compartilhadas, com materiais, como tinta guache, acrílica, pincéis, lápis preto, de cor e de cera também compartilhados.

Atualmente Manoel não está muito concentrado em uma única atividade de ateliê, ele vai da cerâmica, ao desenho, como também faz xilogravura. As propostas de Arte-educação, nos anos 60, inicialmente com a pintura e depois com a exploração de outras técnicas e materiais nas décadas 70 e 80, repercutiram no trabalho de Manoel, que ao longo de sua produção vai revelando o conhecimento do uso de técnicas e materiais plásticos, que observamos nas colagens, monotipias e xilogravuras em complexas composições.

2.4 ACERVO DE MANOEL LUIZ DA ROSA

Encontramos em seu acervo, no CDE, quatro pastas de papelão, medindo aproximadamente um metro por cinquenta centímetros, onde estão acondicionados seus trabalhos, desde a década de 60. Até o final de 2002, havia 1100 trabalhos, os quais numeramos para nossa pesquisa. Procuramos, também, identificar em seus trabalhos os registros de sua autoria, como a assinatura ou o carimbo do CDE no verso, com dados de identificação como a data e o nome, encontramos também somente o nome, e raro aparecia algum comentário a lápis do professor, como a transcrição dos nomes das professoras que Manoel mais se afeiçoava.

Realizamos dois processos seletivos; da primeira vez escolhemos 500 trabalhos, garimpando as imagens mais representativas de sua produção. Nesta etapa chamava a atenção as colagens feitas com muitos pedacinhos de papéis colorido, colados uns ao lado dos outros, mais parecendo uma cobertura sobre o suporte de papel, como uma segunda pele, Outras vezes, a repetição de figuras era surpreendente. A força das cores e o traçado fino e delicado. Observamos a dedicação e a paciência na confecção de seus trabalhos que incluíam sementes, folhas secas, pedaços de papéis coloridos soltos, recortes de revistas e jornais, coletados sistematicamente.

Para confeccionarmos nossa amostragem, realizamos uma segunda seleção, totalizando 118 trabalhos, catalogados por tamanho, técnica, materiais e data, que melhor representavam sua temática, uso de cores, traçado e composição, que compõe o anexo A.

2.5 CORPO ESTRANHO

Manoel Luiz da Rosa com seu olhar, ao mesmo tempo, que nos fixa, também fixa um outro lugar, lugar que escapa da nossa percepção e de nossa presença, tem aproximadamente 1,80 cm de altura, e de constituição magra. Micea Eliade¹⁰⁵ fala da figura dos xamãs seres mediadores entre os mundos, que recebiam um tratamento especial, devido à proteção e serviços que prestavam à comunidade. Lembrando as portas contíguas da realidade que Antonin Artaud se referia em suas poesias, paralelamente lembram as janelas que Manoel abre, vislumbrando outros mundos ou realidades ao mesmo tempo, com delicadas mãos e dedos longos que se movimentam elegantemente, num tempo próprio e preciso. É rápido, sem ter pressa, mantêm o ritmo sempre, em geral seu traçado sobre o papel é único, não retoma a forma, que parece estar pronta em algum lugar.

Não se trata...de alucinações anárquicas ou de fabulações estritamente individuais: essas alucinações e essa fabulação seguem modelos tradicionais coerentes, bem articulados e com um conteúdo teórico espantosamente rico¹⁰⁶.

Mário Pedrosa¹⁰⁷ ao se referir às tradições das primeiras civilizações, lembra que estas não consideravam como perturbações mentais os devaneios e improvisações daqueles que manifestavam epilepsia ou outro tipo de dano psíquico.

¹⁰⁵ ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁰⁶ Idem. p.26.

¹⁰⁷ PEDROSA *Op. cit.* 1980.

Eram pessoas veneradas, temidas e até respeitadas, conforme a maneira benigna ou agressiva das manifestações de suas anomalias mentais.

Em Jeudy¹⁰⁸ encontramos uma concepção de corpo oriunda das representações de incompletudes e fragmentações nas expressões artísticas contemporâneas. Questões já discutidas anteriormente, mas que nos interessam retomá-las, conforme diz o autor, por referirem-se ao “o corpo estranho”, como reações que oscilam entre a repulsão e a atração. O corpo estranho é desigual, diferente, e hoje passa a ser um instrumento do conceito de cultura.” Se há cultura é o corpo que a exprime¹⁰⁹.” Não é mais a estranheza do corpo do Outro que intriga, mas o fato de se estar diante de um corpo que representa uma cultura.

Aceitar o outro é saber apreciar sua cultura por meio das expressões singulares de seu corpo. O corpo do Outro é um produto cultural, do mesmo que modo um objeto qualquer. Todas as culturas são aceitáveis, já que não há nenhuma razão pela qual o corpo do outro não possa se exprimir. No entanto, esse princípio de idealização estética não poderia funcionar se não fosse ele próprio sustentado pela busca de um “corpo perdido”, pela busca de um “outro” corpo, tido por “primário” ,por “originário”- esse corpo misterioso do qual a cultura ocidental fez objeto de sua anamnese¹¹⁰.

O corpo estranho tem sua origem, segundo a história da arte como um suporte artístico, entre as sociedades primitivas. O corpo recebia sinais, escarificações, pinturas e tatuagens. Performances contemporâneas retomam

¹⁰⁸ JEUDY *Op. cit*

¹⁰⁹ *Idem.* p. 76.

¹¹⁰ *Idem.* p. 76-77.

muitas vezes antigas tradições, onde o corpo como mediador dos tempos e das culturas surge como mito das origens da forma e expressão estética.

Para o autor, uma ética assentada em uma visão universal da vontade de sermos todos semelhantes elimina as imagens radicais e exóticas, mas o reconhecimento das diferenças e a compreensão de suas manifestações anunciam o fim da diferença através da integração recíproca. A estética corporal nega a alteridade “domesticada”, que resulta em um universalismo fundado na reprodução do igual. Somente experimentando o quanto somos estranhos a nós mesmos é que poderemos compreender e aceitar o outro. Se eu procuro ser meu outro, corro o risco de não ser mais todo eu mesmo, corro o risco de enlouquecer, e sobre esta experiência o autor cita Fernando Pessoa:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente¹¹¹.

Jeudy relata brevemente um curioso fato ocorrido com Picasso que, ao aceitar fazer um retrato de um homem muito rico, impôs uma condição: que não ele olhasse a tela enquanto estivesse sendo pintando, ao final para surpresa do homem Picasso lhe disse, “...Agora você só tem que se parecer com ele¹¹².” Assim o corpo

¹¹¹ PESSOA, apud JEUDY *Op. cit* p.107.

¹¹² JEUDY *Op. cit* p.148.

figurado torna incansável o jogo de comparações, atendendo ao princípio da ilusão, tanto na forma abstrata, natureza morta ou imagem figurada. O jogo com a semelhança continua e aparece nas diferentes modalidades de expressão estética, é a multiplicação das imagens do real que evidencia as possibilidades da falsa aparência. Sem o poder de criar ilusões, a criação artística não teria uma finalidade. O corpo irrompe e descobre outros mundos, o corpo-mundo, e o corpo que se relaciona de uma forma quase imediata, praticamente sem mediação, é um signo que por semelhança ou por diferença permite que os corpos se mesquem, se comuniquem, ora se aproximando, ora se afastando.

Quer o corpo seja tratado como a origem das origens, como o símbolo dos símbolos, ou um sistema perfeito de determinismos, como o corpo puro associado ao corpo perfeito e absoluto, ainda assim existe o corpo inatingível, inominado, reconduzindo nossa capacidade de tornar estético o que vemos ou sentimos. O corpo não esgota os discursos em torno de seu tema, assim encontramos, em Keleman¹¹³, a memória como uma lembrança de uma corporificação. Para o autor o corpo é uma fonte de conhecimento e um processo corporal é muito semelhante ao do sonho e aos estados poéticos que formam os mitos, com narrativas nem sempre coerentes.

Ao discorrer sobre a alteridade, remetemo-nos a frases do tipo "é deficiente, mas é tão talentoso como uma pessoa normal", segregam mais ainda e impedem um lidar com a diferença. Goffman¹¹⁴ denomina para estranho, o termo "estigma", que resultaria em uma marca, como carimbados nas interações sociais, de uma

¹¹³ KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo*. São Paulo: Summus, 2001.

¹¹⁴ GOFFMAN, Erwing. *Estigma*. Rio de Janeiro: LTC, 1998.

forma ou de outra, podendo ser por cicatrizes corporais, crenças, convicções políticas e sexuais, deficiências físicas e mentais, o jeito de andar, de rir... O âmbito do estigma é muito elástico, tudo pode ser pretexto e motivo para que este ocorra. O indivíduo estigmatizado sente ambivalência em relação a si próprio, e o autor fala da aceitação fantasma como:

...ao mesmo tempo, ele deve-se manter a uma distância tal que nos assegure que podemos confirmar, de forma indolor, essa crença sobre ele. Em outras palavras, ele é aconselhado a corresponder naturalmente, aceitando com naturalidade a si mesmo e aos outros...¹¹⁵

Para Luiz Fernando B. Mena¹¹⁶, o termo exclusão é analisado, hoje, por diferentes ramos da ciência, desde a biologia de Darwin, ao explicar, através da seleção natural, o processo pelo qual os seres mais evoluídos, mais fortes, mais capazes, mais desenvolvidos, sobrevivem em relação aos mais fracos ou menos evoluídos; desse modo, o homem está sujeito ao determinismo da natureza. Já na antiga Grécia, eram comuns os atos seletivos, que justificavam o infanticídio com uma argumentação racional que os levava a eliminar os indivíduos nocivos, separando-os dos indivíduos sãos.

¹¹⁵ GOFFMAN. *Op. cit.* p.133.

¹¹⁶ MENA, Luiz Fernando B. Mena: *Inclusões e Revista Ciência e Profissão Inclusões e Inclusões: a inclusão simbólica*. Brasília, n.20, v.1, p. 30-39, 2000.

As questões entre inclusão e exclusão habitam o imaginário da humanidade já faz muito tempo, e não só para os casos de deficiências físicas ou mentais, mas, conforme o momento histórico, crenças, etnias, ou sexualidade também sofriam discriminações. Estas situações ainda ocorrem e negá-las não ajuda a superação do preconceito, mas na medida em que é mascarado, aumenta seu efeito.

O estranho só pode ser experienciado quando ele se diferencia de algo que é familiar. Algumas vezes, esse estranhamento pode causar uma ameaça ao “bem estar” psíquico e social, pela ameaça de mudança que acarreta: mudança do que pensamos, do que acreditamos, do que somos. E mais: mudança das leis que controlam e regem as sociedades, dos padrões culturais, dos paradigmas¹¹⁷.

A manifestação do corpo estranho, do corpo desigual, como sujeito e objeto com seus múltiplos e híbridos, multifacetado e mestiço, dá sentido a um processo que não se conclui, mas como uma dádiva, mistura pessoas e sentimentos, em pequenas inclusões do seu cotidiano. A trajetória da produção artística de Manoel Luiz da Rosa (Figura 22,23 e 24), lida com um sentido concreto. Procurando recriar seu cotidiano, Manoel recria seu lugar, lembrando Fernando Diniz, “o artista quer se mostrar”, estreitando as relações entre arte e alteridade, em um outro (alter) tempo (idade).

¹¹⁷ MENA. *Op. cit.* p.32.

É um sentido que se estabelece pelo conteúdo e conjunto de sua produção plástica, como um lugar de interação e de transitividade, manifestação do corpo estranho como sujeito e objeto, multifacetado e mestiço, misturando pessoas e sentimentos, tal qual Arlequim, que estampa nas vestes e no corpo as marcas dos lugares de suas viagens, constituindo assim seus temas, os quais trataremos no capítulo seguinte.



Figura 22, 23 e 24: Manoel Luiz da Rosa – Ateliê do CDE 2003.

3. LEITURA DAS IMAGENS

Acontece com frequência vermos e sentirmos certas qualidades numa obra de arte sem poder expressá-las com palavras...Estas experiências contudo, antes de receberem um nome, devem ser codificadas por análise perceptiva. Felizmente, a análise é muito sutil e pode ir além. Ela aguça a visão para...ir até os limites mais impenetráveis.

Rudolf Arnheim

A relação entre a imagem e a desrazão sempre despertou muita curiosidade e inquietação por sua relação polêmica. Melgar¹¹⁸, fala que, para a psicanálise, a arte revela o silenciado da imagem. Movimentada pelo impacto estético se ancora nos fantasmas eróticos, narcisistas, o caos, a desordem, esta nova realidade é a obra de arte.

Para Freud¹¹⁹, o delírio, seria uma nova criação, uma expressão de rebelião do Ego contra os padrões da cultura. As fragmentações, as pulsões, os traumas e o

¹¹⁸ MELGAR, Maria Cristina (org.). *Arte y locura*. Buenos Aires: Lumem, 2000.

¹¹⁹ FREUD, Sigmund. *Interpretação dos Sonhos*. Obras Completas, Tomo I. Rio de Janeiro: Delta, v.3, s.d.

irrepresentável desafiam as teorias clínicas, por fazerem parte da paixão do homem por criar.

El psicoanálisis del arte, la experiencia analítica con el arte, Permite percibir la riqueza de enigmas que yacen en los puntos menos decifrables y más atrapantes de la obra...La identificación estética con lo indescifrable despierta entonces la escena fantasmática, la representación del misterio¹²⁰

Os autores, ao desenvolverem temas sobre arte, buscam o ponto de inflexão em que a loucura não é psicose (desrazão), mas uma das formas em que o homem dá vida ao perdido e à falta. A loucura pela arte, tanto no louco como no artista compartilha de intensidade e força. Mário Pedrosa reporta a fatos históricos, lembrando que, antes das alucinações medievais generalizadas, os loucos eram tratados com respeito e reconhecidos como pessoas sagradas. O homem antigo e o medieval não distinguiam o normal do anormal. Mesmo entre os profetas, através das leituras que nos chegam, é difícil distinguir os sãos dos não sãos. A Bíblia fala que Saul sofria de abatimentos regulares, com tendências suicidas e homicidas. As civilizações antigas respeitavam os devaneios da loucura sagrada, os êxtases dos profetas e poetas integravam suas culturas.

Na Renascença, surge no imaginário das pessoas a Nau dos Insensatos. Segundo Foucault¹²¹, tratava-se de um estranho barco que deslizava entre os calmos rios da Renânia e os canais da Bélgica, uma imagem que reportava ao

¹²⁰ MELGAR. *Op. cit.*

¹²¹ FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

mito grego dos Argonautas, cujos heróis embarcavam em viagens imaginárias atrás de fortuna e glória.

Bosch em sua pintura da “Nau dos Insensatos” utilizou a simbologia do navio que conduzia as almas ao porto celestial. Na imagem aparece um barco que carrega monges, freiras e camponeses, misturando a Igreja e a sociedade laica, com a figura do bobo, que do alto satirizava a moral e os costume da época.

Naquele tempo os insanos, eram os que apresentavam comportamento estranho aos padrões sociais estabelecidos, incluindo tanto loucos, deficientes, marginais... Tinham uma vida errante, eram expulsos das cidades para que se perdessem nos campos, ou entregues aos mercadores e peregrinos; outras vezes embarcavam em barcos para viagens errantes (fig25).

Fechado no navio, de onde não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, o passageiro da passagem¹²².

¹²² FOUCAULT *Op. cit.*p. 12.



Figura 25. Hieronymus Bosch. A Nau dos insensatos. Óleo s/ tela. Fonte: Trewin Copplestone.

Era consenso naqueles tempos que a melancolia inglesa era resultado do clima marinho, do frio e da umidade. Já faz tempo que a água e a insensatez fazem parceria, pois ambas são instáveis, não podem ser controladas: de dóceis rapidamente podem tornar-se perigosas. No teatro, como nas cortes apareceram personagens como o louco, o simplório, o idiota ou bobo, que denunciavam as verdades, pois tinham o direito de expressá-las. Estas figuras eram consideradas absurdas e ao mesmo tempo, donas de um saber, um difícil saber, fechado, inacessível e inocente, que o homem dito são só pode captar os fragmentos, “mas o louco o carrega inteiro em uma esfera intacta... o que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível¹²³.”

¹²³ FOUCAULT *Op. cit.*p. 21.

Enfim a história da desrazão, até o renascimento, estava impregnada de superstições, de uma poética, e da própria irracionalidade da loucura. Mas isto terminou na idade clássica, quando a desrazão foi contida e controlada através do confinamento em colônias e complexos asilares. E no século XVII, com o “grande enclausuramento, a desrazão, termo recuperado por Peter P. Pelbart¹²⁴, em Foucault, se retira e se desfaz.

Não há mais lugar para a desrazão, apenas para a loucura, a desrazão é silenciada e considerada então, uma ameaça, e é sobre este silêncio que a “História da Loucura” de Foucault, também se desenrola, recuperando seus atores e suas obras, entre filósofos, escritores, artistas, e poetas. E, enquanto a desrazão seria afetiva, atemporal e imaginária, a loucura passou para trás das grades, protegida, temporal e social. Chegou ao século XIX, como uma prática médica, conquistando a legitimidade de seus internamentos, que inspiraram, além de asilos, e hospitais, autores e ensaístas, como é o caso do conto “O Alienista” de Machado de Assis¹²⁵, na figura do Dr. Simão Bacamarte. O médico alienista, após enclausurar mais da metade da população de Itaguaí, anuncia que os loucos da Casa Verde iam ser postos na rua, e que o normal e exemplar seria o desequilíbrio das faculdades mentais.

As imagens da loucura e da desrazão construídas por Machado terminam por inverter a ordem estabelecida, quando o juiz, o boticário e o padre são enclausurados. Vê-se que o autor abordou o tema através de uma crítica exemplar,

¹²⁴ PELBART, Peter, Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense. 1989.

¹²⁵ ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

feita com sabor de ironia, sobre os modismos da época quanto ao tratamento das enfermidades mentais.

Mário Pedrosa¹²⁶ apreciava os conceitos de Freud, que surgiam ao final do século XIX, na Europa conservadora, desmascarando seu falso puritanismo. O princípio da condensação, diz o autor, promove a força da obra de arte, ao denunciar a coexistência de mais de um núcleo significante, em um mesmo aspecto formal. É a multiplicidade de sentidos, diferente das alternativas lógicas, mas que mesmo assim compartilham significados emocionais diversos e até contraditórios. Este princípio encontra-se na obra “Interpretação dos Sonhos”, de Freud¹²⁷, que fundamentou a compreensão do imaginário na doença mental e da própria esquizofrenia. Está presente no conceito de espaço subvertido, de Nise da Silveira, ao fazer a leitura da produção plástica dos doentes mentais, internos em Engenho de Dentro.

Retomando Melgar¹²⁸, a obra de arte implica numa substituição da percepção corrente, pode-se dizer que o artista é infiel a realidade, por mais realista e figurativo que seja em sua expressão. Como uma produção da subjetividade, independente do que o artista busca, a realidade se transforma em aparência, em algo diferente, e ao repudiá-la, surge uma outra versão mediada por delírios e alucinações para que não se caia no vazio. Os autores lembram que criação, imagem e loucura sempre despertaram curiosidade e assombro nas pessoas, haja vista a pesquisa de Frayze-Pereira¹²⁹, na exposição Arte Incomum.

¹²⁶ PEDROSA *Op. cit.* 1996.

¹²⁷ FREUD *Op. cit.*

¹²⁸ MELGAR. *Op. cit.*

¹²⁹ FRAYZE-PEREIRA. *Op. cit.*

Estes campos de pesquisa quando se aproximam criam expectativas e ao mesmo tempo geram questões, quanto aos seus territórios e especificidades. Pode-se atribuir à estas produções muitos significados, como paixão, pulsão, desejo, frenesi, dor... Ao objeto de arte são atribuídos aspectos formais, como plano, volume, claro e escuro, cor, espaço e tempo, vazio e cheio, geometrismo e abstrações, aspectos que compõem também a expressão da loucura na arte.

Na busca pela arte da desrazão, encontramos a produção plástica dos *savants*, sujeitos acometidos de deficiência mental e/ou autismo, pesquisados por Lucia Reily¹³⁰. Para descrever o padrão de suas produções plásticas, a autora utiliza o que está ausente em seus desenhos, como a falta de imagens abstratas, ausência de conteúdo de origem pessoal ou simbólico, não se evidenciam humor, caricatura, piadas ou jogo de imagens incompatíveis, também não aparecem metáforas ou analogias.

Continuando, os *savants* não começam desenhando na época prevista, mais ou menos aos dois anos de idade, mas espontaneamente sem que tenham antes algum interesse relativo ao desenho, repentinamente mostram-se virtuosos nas artes. São desenhos realizados de memória e rapidamente, na adolescência, podem se deter muito tempo em atividades plásticas. Não ocorre uma evolução gráfica em sua expressão artística, muito menos modificações no decorrer dos anos. Começam a desenhar de uma forma já definitiva. Têm chamado a atenção dos pesquisadores a capacidade de resolução e o alto nível de seu desempenho para os problemas da

¹³⁰ REILY, Lucia. *Armazém de imagens*. Campinas: Papyrus, 2001.

representação espacial. Outra característica é não deixar espaços vazios em suas pinturas ou desenhos, sangrando a folha nas suas produções plásticas.

Mas nem sempre o deficiente mental será um *savant*, e quando isto ocorre seus desenhos tendem a uma cristalização, com uma temática pobre, aspectos seqüenciais e repetitivos, e em níveis mais prejudicados fica muito difícil o aprendizado de técnicas e recursos artísticos, surgindo um desenho aleatório, refletindo um gesto manual ou a seqüência de sinais gráficos ou de texturas. Os *savants* preferem um tema em especial, assim como a preferência por um material como suporte gráfico.

Em sua tese, a autora apresenta o caso de Frederico, aluno de uma associação especializada em educação especial, em São Paulo, como um artista *savant*. Com domínio de técnicas e materiais artísticos, como giz pastel, caneta fina, lápis de cor, giz de cera e materiais de pintura como guache e tinta acrílica, mais a colagem. Usufruindo o ensino das artes, desde que as sugestões técnicas fossem feitas com muita clareza.

Uma avaliação verbal posterior não teve sucesso, atribuindo-se a isto problemas de comunicação ou de compreensão. O objetivo do estudo convergia para a profissionalização de Frederico. Lucia Reily¹³¹ sugere ao decorrer de sua pesquisa, algumas ações necessárias como o direcionamento de sua produção plástica para ilustração de textos, o contato com a obra de artistas que

¹³¹ REILY. *Op. cit.*

desenvolvem atividades em livros, revistas ou filmes e a necessidade de uma pessoa mediadora para realizar contatos com editoras.

Ao final, a autora lembra que um encaminhamento profissional teria implicações tais como a perda do anonimato com seus benefícios e prejuízos, e uma equipe de profissionais, mais os familiares tomaria as decisões, que seriam geradas pelo autor. Para Lucia Reily, a qualidade estética de uma obra de arte, não está “diretamente vinculada ao nível mental, mesmo tratando-se de pessoas não portadoras de deficiência mental¹³².”

A pesquisa do psiquiatra Leo Navratil, 1965, referida por Maria Heloisa Ferraz¹³³, já classificava as obras dentro de uma possível "síntese formal". Inspirado no período artístico do maneirismo buscava entender as obras dos esquizofrênicos, através das seguintes: a fisionomização, resultante das impressões sensoriais entre o ser e o mundo exterior, ou seja, o resultado concreto do ato expressivo, depois o formalismo, manifestado pela organização, ritmo e composição, que no caso dos esquizofrênicos, caracteriza-se pela geometrização e repetições formais. A função criativa dependia das duas anteriores e ao mesmo tempo, um elemento particular do psiquismo definia esta função como a fusão das imagens e sua significação.

Gardner¹³⁴, em seus estudos com afásicos e pacientes com dano cerebral, ocupou-se de seus aspectos criativos e artísticos, e entre suas conclusões, observou que embora houvesse comprometimento na linguagem e raciocínio, estes pacientes

¹³² REILY. *Op. cit.* p. 141.

¹³³ FERRAZ. *Op. cit.* 1998.

¹³⁴ GARDNER, Howard. *Arte, mente e cérebro*. Uma abordagem cognitiva da criatividade. Porto Alegre: ARTMED, 1999.

afetados no hemisfério esquerdo, não tinham suas habilidades gráficas visuais prejudicadas, ...mas uma expressão plástica mais crua e sensual, como se um mecanismo inibidor tivesse sido liberado, e os pacientes pudessem dar vazão mais livre aos seus sentimentos mais primitivos, menos ocultados¹³⁵.

O autor conclui mais adiante que os aspectos mais abrangentes da produção artística permanecem indecifráveis para a neuropsicologia. É possível comentar-se sobre habilidades específicas, motivação e estilos de uma obra artística, mas suas fontes e sua execução, permanecem não-esclarecidos tanto em relação aos indivíduos com dano cerebral ou não.

Mário Pedrosa¹³⁶ de uma certa forma confirma as hipóteses de Gardner, ao referir-se a normalidade e a anormalidade psíquica como termos convencionais de uma ciência quantitativa que no domínio da arte deixam de prevalecer decisivamente. Pensamos que o papel do crítico de arte foi fundamental quanto ao reconhecimento da qualidade da produção artística dos alienados, tanto Osório César, como, depois Mário Pedrosa destacaram-se ao fazer suas apreciações, participando de debates e junto aos que se opunham a estas manifestações artísticas.

Nesse sentido até as garatujas dessas crianças e mentais são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora tanto nos adultos artistas conscientes quanto nos doentes mentais... Do ponto de vista dos sentidos e da imaginação, uma criança retardada... é em geral, bastante normal; é por isso que se

¹³⁵ GARDNER. *Op. cit.* p. 272.

¹³⁶ PEDROSA *Op. cit.* 1996.

tornam possíveis de sua parte manifestações e realizações artísticas...o apelo criador deles não desaparece...Ao contrário, muitas vezes pode se intensificar, tornar-se mais urgente e irreprimível do que no tipo normal, pois será o único veículo seguro e em que confiam,...de comunicação real¹³⁷.

Com a utilização, hoje, do conhecimento teórico da psicanálise e psicopatologia pelos críticos de arte, e por outro lado dos profissionais da psique, apropriando-se de conceitos e técnicas das artes, Teixeira Coelho lembra que, expandiram-se os repertórios e as fronteiras dos saberes atenuam-se cada vez mais.

Se para a arte, suas questões com a desrazão são datadas e estão findas, para quem reflete sobre a loucura, a busca pela arte parece apontar um caminho de alteridade. Para além da fala oficial da psiquiatria, as relações entre a arte e loucura iniciam uma outra conversa. Seja da arte tomada como louca pelo poder autoritário, seja do desatino tendo vez e voz na criação artística, seja da apropriação das artes pelas terapias¹³⁸.

Mesmo com a vasta contribuição de cientistas e intelectuais que lidam com a expressão plástica, tanto como resgate de uma cidadania perdida como tratamento para doentes mentais, Melgar¹³⁹ lembra que tanto psicanalistas, psiquiatras, artistas e críticos de arte ainda são muito reticentes quanto às questões que remetem ao reconhecimento das qualidades estéticas nas produções artísticas, de doentes mentais. A autora cita Michel Trevoz, então diretor do museu de Arte Bruta

¹³⁷ PEDROSA *Op. cit.* 1996.p.54.

¹³⁸ Teixeira Coelho in: ANTUNES, Eleonora, et alli (org.). *Psiquiatria, loucura e arte*. Fragmentos da História Brasileira. São Paulo: Edusp, 2002.

¹³⁹ MELGAR *Op. cit.*

de *Lausanne*, em 1991, que traz uma outra visão sobre o assunto, afirmando que, trata-se da possibilidade humana de expressar sua fantasia, sem filtros, em uma estética da desrazão. Diz ainda que, Arte Bruta nem sempre coincide com estas estéticas, embora ambas expressem imagens brutas, despreocupações com exigências acadêmicas, sociais, e a mesma paixão pela arte.

Colin Rhodes¹⁴⁰ traz outras posições, em seus estudos sobre a Arte Bruta, iniciando com a discussão da noção do diferente que passa pela projeção de bom ou mau no outro. Os estereótipos seriam uma reação ante a incapacidade de se controlar o mundo e defender um sentimento de identidade, sentimento este que se afirmou, ao longo da história, através do pensamento ocidental colonizador, que para se manter dominante impôs o silêncio aos sujeitos colonizados, estendendo-se aos estados *outsiders*, como a criminalidade, as patologias, o analfabetismo, a exclusão e o desfavorecimento. A cultura material do mundo colonizado é apresentada em galerias de arte e em museus de antropologia, desde o século XIX, como arte decorativa, misturando objetos do cotidiano com objetos sagrados, que não participam dos discursos estéticos e das normas artísticas. A palavra foi silenciada, mas não sua expressão em imagens.

3.1 QUATRO TEMAS

Atualmente, imagem e desrazão não produzem mais debates separados, pois seus elementos inserem-se e integram-se nas expressões da arte contemporânea, como as fragmentações, repetições e acúmulos, que em Manoel com suas múltiplas

¹⁴⁰ RHODES, Colin. *L'art outsider- Art Brut et création hors normes au XXs siècle*. Paris: Thames & Hudson SARL, 2001.

ações de recortar, juntar, colar, *bricoleur*, imprimir, pintar e desenhar, se misturam umas nas outras, criando um lugar mestiço. Revelando uma produção plástica que tanto transcende as questões de ordem patológica ou de diagnóstico como, ao mesmo tempo, inclui-se nelas. Transcende ao mesmo tempo em que navega por mares revoltos e de difíceis contornos, com aspectos da arte *Naif*, da arte contemporânea, da arte bruta, e reclusa: reclusa como o próprio Manoel, que reflete em seus desenhos e pinturas o corpo que procura seu lugar, que ocupar os espaços “entre”, os intervalos do espetáculo.

Encontramos quatro temas que consideramos como os mais importantes na produção plástica de Manoel Luiz da Rosa, como paisagens do cotidiano, abstrações/geometrias, o corpo figurado e naturezas mortas. Estes são muito freqüentes, estão em todas suas quatro pastas, manifestando-se desde os anos 60, estes temas ao contrário do que parecem ser uma leitura de caráter biográfico, revelam uma produção artística que à medida que se processa constrói relações. Para uma análise formal selecionamos aproximadamente 41 trabalhos de sua produção, entre xilogravuras, pinturas, colagens, desenhos, e monotípias.

A produção plástica de Manoel Luiz da Rosa traz colada em sua expressão a história da Arte Reclusa no Brasil, categorias artísticas e questões psicosociais, produzidas por um sujeito em um determinado contexto, numa determinada época, segundo sua visão de mundo. Ler esta produção seria perceber, compreender, interpretar cores, texturas, volumes e demais elementos presentes em sua temática e estrutura. Começamos a ler, quando estabelecemos relações entre as experiências objetivas, buscando resolver os desafios que a imagem nos apresenta.

Para Didi Huberman¹⁴¹ é do encontro do nosso olhar com aquilo que nos observa, que algo se abre e se mostra, e assim conectamos com o significado da obra, que estará sempre impregnada de lembranças, fantasias e interpretações. O que se vê não é o dado real, mas aquilo que se consegue captar e interpretar do que nos é significativo. O mito do olho inocente e do dado absoluto são cúmplices terríveis.

Para Argan¹⁴², o campo da arte é de difícil delimitação, pois cronologicamente compreende desde as manifestações pré-históricas até nossos dias e, geograficamente, abrange os territórios onde as comunidades humanas se estabeleceram. Define como artes maiores, a arquitetura, pintura, escultura, música e teatro, as quais possuem um caráter inventivo ou ideativo. O conceito de arte que o autor refere busca um tipo de valor para os objetos, que se evidenciam na sua configuração visível, ou seja, na forma e, qualquer que seja sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber.

O setor da história da arte chamado de crítica da arte surge no século XVI, com discussões sobre métodos comparativos nas artes, principalmente entre o desenho florentino e romano e o desenho colorido veneziano. Mas somente no século XVIII, fundamentou-se o conhecimento crítico cientificamente, e não mais dogmático, sobre o valor das obras de arte. Já durante o século XIX, com a influência do pensamento positivista, na cultura, os critérios de juízo foram impregnados de métodos objetivos. Continuando, Argan¹⁴³ traz a imagem do crítico como perito, isto é, aquele que hoje trabalha com a arte contemporânea, informando

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que olha*. São Paulo: 34, 1998.

¹⁴² ARGAN, C.Giulio. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹⁴³ Idem.

e orientando o público, conforme seu juízo crítico, enfim sobre a atualidade da obra e seu deslocamento do passado, e sobre premissas para futuras pesquisas em arte, portanto, o juízo crítico está no campo do historiador de arte. Hoje, o debate contemporâneo questiona os critérios da produção em arte, critérios que passam a ser resultantes de um consenso cultural.

É verdade que o juízo crítico consiste, sobretudo no sentir a obra de arte, no intuir o seu valor: mas, pondo de lado o fato de essa intuição implicar uma experiência histórica da arte, ela não é mais do que uma hipótese de trabalho, que espera da investigação histórica a necessária averiguação¹⁴⁴.

Para o autor a história e a crítica da arte interessam-se também pelos processos que de alguma maneira afastam-se da tradição, dando-lhe continuidade ou mudando-lhe o curso, causando polêmica. Danto¹⁴⁵ dá ênfase aos múltiplos caminhos que se abrem na contemporaneidade da arte, lembrando que uma arte pluralista necessita de uma crítica pluralista de arte, ou seja, uma crítica que não dependa de uma narrativa excludente e veja cada obra em seus próprios termos, referências e significados, buscando entender como estas questões se materializam e se manifestam plasticamente.

Em nossa pesquisa trabalhamos, com o estudo de imagem, que tem sua origem na tradição do método iconológico, prestigiando a transmissão das imagens

¹⁴⁴ ARGAN, C.Giulio. *Op. cit.*p. 19.

¹⁴⁵ DANTO, Arthur. *Aprés le fin de l'art*. Paris: du Seuil. 1996. Tradução de Nadja César.

pela cultura, com bases na motivação do inconsciente. Também prestigiaremos os aspectos iconográficos com bases nas relações formais de sua produção.

Sua produção plástica se revela por seu conjunto, e concordamos com Nise da Silveira¹⁴⁶, quanto a este aspecto, pois somente assim foi possível conhecer seu processo de criação, o surgimento dos seus temas e a conquista de técnicas, como por exemplo, da xilogravura, onde o manejo com as goivas tem sido impecável, como também a impressão de suas gravuras. As bolinhas coloridas, transformando-se em ladrilhos e telhados, recebendo uma utilidade física, o surgimento da paisagem que se construía como lugar do corpo, e as expressões de humor ao referir-se ao CDE como o convento e a atual diretora, como a madre superiora e as professoras como as irmãs de caridade.

Ao manusear seus trabalhos encontramos muitos pedacinhos coloridos de papel, rascunhos do outro lado da folha, revelando um senso crítico e vontade de aceitação. Às vezes o papel parecia se desmanchar, principalmente os dos anos 60. Encontramos duas pinturas ano de 1961, onde aparecem pinceladas coloridas com uma boneca ao centro, e na outra uma árvore no canto à esquerda. Era necessário ter muito cuidado ao lidar com se acervo, alguns trabalhos necessitaram de um reforço nas bordas para não se rasgarem, outros denunciavam as manchas do tempo e a oxidação da cola. Percebemos que Manoel lidava com uma variedade de materiais como anilina, tinta a óleo, tinta de impressão, giz pastel e pastel oleoso, desenhos com giz de cera e lápis de cor, outros somente com lápis preto, caneta hidrográfica e guache.

¹⁴⁶ SILVEIRA. *Op. cit.* 1981.

Dentro de suas pastas encontramos cinco álbuns confeccionados com desenhos de pequenas bonecas imitando fotografias, também estavam repetidas vezes registrados os nomes de seus professores, como Lúcia, Hélvia, Vera, Tânia Chim, Ieda, Chica, Vera Lucia, Bento, Eneida, Beth, Maria Ieda... Todos se diferenciavam por um detalhe ou outro, como flores nas roupas, óculos pendurados no pescoço, ou comprimento dos cabelos.

O encontro com sua produção foi uma experiência desafiadora e repleta de surpresas e emoções, pois víamos a nossa frente o próprio Manoel nos vasos de flores, nas bonecas, cestas de frutas e janelas que se abriam, descortinando ambientes ao mesmo tempo pelo lado de dentro e pelo lado fora, figurado e ao mesmo tempo abstrato. Encontramos o corpo sustentando-se sobre ladrilhos, multicoloridos, formando como uma textura, onde não havia espaço para emendas, muito menos espaços vazios, misturando-se e se sobrepondo, criando assim um espaço subvertido com movimentos sinuosos nas paisagens. Encontramos as bonecas, e as mãos, quem sabe um auto-retrato, como Nise da Silveira referia, quando fazia imersão nas obras do museu.

Frente a uma produção plástica que se expandia em escolhas, formas e temas, encontramos em Ehrenzweig¹⁴⁷ o conceito da visão sincrética do artista, que dispersa flexivelmente sua atenção, retendo todos os detalhes, tratando-os com uma atenção global e integrando elementos aparentemente sem sentido através de um olhar vago e não fixado, realizando muitas vezes uma triagem inconsciente. Seu conceito de sincretismo inclui também o conceito de não-diferenciação, como um

¹⁴⁷ EHRENZWEIG, Anton. *A Ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro, 1986.

alargamento do foco das escolhas, o que por sua vez influiria na eficiência da criação artística, que seria lidar com este alargamento e ao mesmo tempo fazer suas escolhas. Para o autor a percepção sincrética é imparcial, não diferencia figura e fundo, isto não significa que esteja mal elaborada. Ela é mais flexível que a visão analítica, e invertendo os valores, uma visão mais crua e menos sensível. A visão sincrética alcança níveis mais primitivos da percepção proporcionando um processo mais plástico.

Para esta seleção, observamos o desenvolvimento de sua expressão plástica no decorrer das quatro décadas, a relação que os trabalhos apresentavam entre si, caracterizando um processo criativo, bem como a disposição formal dos elementos plásticos, levando em consideração sua composição. Preocupamo-nos também em utilizar, como critério, a desenvoltura quanto ao uso de materiais e técnicas artísticas. Junto aos autores referidos, também Arheim, com a percepção e guesaltit.

3.1.1 Paisagens do Cotidiano

A paisagem nos anos 60, Manoel inicia com manchas coloridas que vão delineando montanhas, um sol vermelho, uma árvore e um caminho entre as montanhas, como um ensaio, começa a ser construída. Depois recebe uma casa solitária, surgem janelas e portas abertas, e até o final da década tem-se cenas onde se vê os prédios e casas, com janelas que começam a abrir-se para fora. As paisagens são invadidas pelo cotidiano, com as casas, bonecas e cestas de frutas. Nos anos 70, vemos tanto as casas como os prédios por dentro e por fora ao mesmo tempo. Nesta época aparecem as colagens e mais recursos técnicos, devido à

implantação de novas técnicas artísticas no CDE. Assim os guaches dos anos 60, vão sendo substituídos e mesclados com caneta hidrocor, lápis preto, monotípias, até a década de 80, com abstrato e figurativo. Nos anos 90, a produção de Manoel diminuiu, como possível consequência político educacional que a instituição sofria neste período, que terminou afastando-o entre 1993 e 1994. Com a mudança do quadro funcional, a informação que foi fornecida a ele e familiares é que não poderia matricular-se por falta de vagas.

Manoel com seu cotidiano como lugares de sonhos, remete-nos a Bachelard¹⁴⁸, com a casa e seu lugar de intimidade e proteção, um mundo virtual entre a realidade e o sonho.

Porque a casa é nosso canto no mundo, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos... todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes¹⁴⁹.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa, como um ser vertical ela se eleva, diferenciando-se umas das outras em seu sentido, cores, telhados, paredes, portas ou janelas, simultaneamente, imagens de um corpo disperso, e uma espécie de atração ao seu redor, das lembranças de todas as casas e além das casas que sonhamos habitar, não mais como objeto, mas como a intimidade protegida, o nosso

¹⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

¹⁴⁹ Idem. p. 25.

canto do mundo, um refúgio sempre. Desde o mais humilde ao mais sofisticado, o espaço habitado remete a sensação de casa, em sua realidade ou virtualidade, através do pensamento ou do sonho. Abrigos e refúgios constroem paredes que confortam nossas ilusões de proteção, não só do dia a dia, mas das antigas moradas, que nos transportam a nossas memórias, como fixações de felicidade. Ou de tristezas que, protegidas, escondem-se em armários ou atrás de portas fechadas.

À porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra
Uma porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado de minha porta¹⁵⁰.

O exterior e o interior são íntimos, sempre prontos a inverter-se e a trocar de lado. Se há uma superfície limite, ela é tênue e difícil de contatarmos. O espaço íntimo perde sua clareza e o ponto central do estar-ai vacila. Os movimentos de abertura e fechamento são tão numerosos, que o autor conclui: “o homem é um ser entreaberto”. Este estado nos remete ao sentido da porta. A porta seria o devaneio do desejo, da tentação de abrir, de conquistar e a janela, o visor do mundo e da alma. Portas bem fechadas, com cadeados, ou abertas, escancaradas, são imagem da hesitação e os limites entre o exterior e interior (Figura26) já não podem ser medidos geometricamente. Matisse representa estas questões poéticas com sua pintura:

¹⁵⁰ BACHELARD. *Op. cit.* p.23

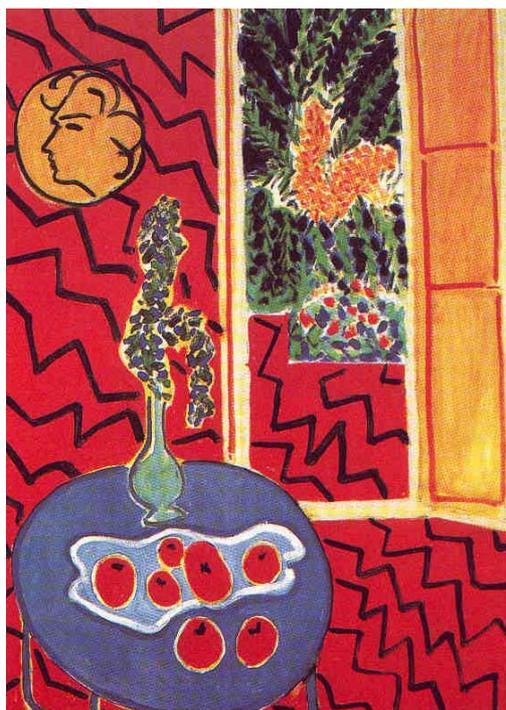


Figura 26. Henri Matisse. Óleo sobre tela. 89 cm x 116cm. Intérieur rouge: nature morte sur table.
Fonte: Catálogo do Museu de Arte de Basiléia.

Bachelard¹⁵¹ como um topoanalista interroga sobre os aposentos, as aberturas, as entradas de lua, sobre o silêncio dos cantos que o tempo não anima, não registra mais a duração concreta daquilo que não se pode mais reviver, apenas pensá-las num tempo abstrato de qualquer espessura. É pelo espaço que encontramos nossas lembranças e permanências, e o inconsciente permanece nos móveis e lugares, invadidos pela história de uma espacialidade íntima, que encontra seu conforto no inconsciente. Mas a ação é necessária, e este movimento cria o devaneio do caminho.

¹⁵¹ BACHELARD. *Op. cit.*

Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos. Thoreau afirmava ter o mapa dos campos inscritos em sua alma¹⁵².

A casa natal é a casa habitada com a nossa intimidade onírica, com lembranças dispersas fixadas pelo inconsciente, inseridas em nosso âmago, e abrigando imagens para além de um passado, onde infância e sonhos permanecem vivos, querendo contar histórias, partilhar e realizar seu sentido, se multiplicando também em prédios, que Bachelard chama de peças que vão se amontoando umas sobre as outras. 'Em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo. Pela janela do poeta, a casa empreende com o mundo um intercâmbio de imensidade¹⁵³'.

Michel Certeau¹⁵⁴, em sua pesquisa sobre o cotidiano, redescobre a infância como determinante para o aprendizado dos lugares, dos desdobramentos da histórias, empilhadas num lugar (circulações e viagens), que se articula sobre a ausência, dando lugar à subjetividade.

A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade metafórica, ou em deslocamento, tal como a sonhava Kandinsky. O memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar¹⁵⁵.

¹⁵² BACHELARD. *Op. cit.* p.31

¹⁵³ *Idem.* p. 82

¹⁵⁴ CERTEAU, Michel (org.). *A Invenção do cotidiano*. Tomo I, Petrópolis: Vozes, 1994.

¹⁵⁵ *Idem.* p. 190-191.

Já Argan¹⁵⁶ trata as questões da cidade com olhar da estética, e seus pontos de referência, como a estação de trem (Figura27), a catedral, a farmácia..., permitem que se estabeleça uma posição no contexto urbano. Esta referência tem sido marcante na produção de Manoel, seus andares o têm levado para lugares como vilas, campos de futebol, prédios, edifícios, quitandas... E encontramos também este tema na obra de Paul Klee nas aldeias ensolaradas.

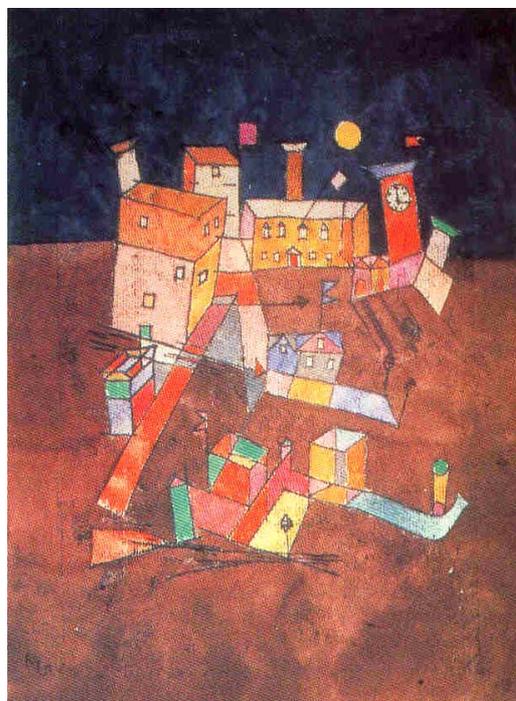


Figura 27. Paul Klee. Aquarela. 1927.
Fonte: Linda Doeser.)

Relembrando Artaud¹⁵⁷, com a porta contígua à realidade, uma porta que se abria para um espaço interno igualmente real, em Kafka¹⁵⁸, encontramos a seguinte parábola:

¹⁵⁶ ARGAN, Júlio Carlos. *O Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa. 1992.

¹⁵⁷ SILVEIRA. *Op. cit.* 1992.

¹⁵⁸ KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1956.

As portas são inumeráveis, a saída é uma só, mas as possibilidades de saída são tão numerosas quanto as portas. Há um propósito e nenhum caminho: o que denominamos caminho não passa de vacilação. Muitos se queixam de que as palavras dos sábios percam-se em parábolas, sem emprego na vida cotidiana-afinal a única que nos é dada. Quando o sábio diz- “Atravessai!”- não quer dizer que a gente deva realmente passar para o outro lado, o que, aliás, poder-se –ia fazer quando valesse a pena a travessia: ele quer referir-se a um outro lado, lendário, algo que não nos é dado conhecer, que mesmo para ele não é fácil pormenorizar¹⁵⁹.

Iniciaremos a leitura da produção de Manoel Luiz da Rosa com uma paisagem dos anos 60, (Figura28) provavelmente um de seus primeiros trabalhos. Vemos um sol vermelho central, entre o céu e a terra, começando a se erguer. O começo de uma série de outras paisagens, mas com um sentido oposto lembra o “Campo de trigo com corvos” de Van Gogh, de 1890, onde o sol vermelho central, também na linha do horizonte, derrama-se sobre a terra. O que para o artista era o prenúncio do fim, para Manoel é um processo que se inicia.



Figura 28. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Sem título. Década de 60.

¹⁵⁹ KAFKA . *op. cit.* p.13.

Trata-se agora, de (Figura29) uma paisagem que começa a se estruturar, aparecem prédios e chama a atenção o que está a esquerda, por apresentar uma janela aberta. Identificamos em sua produção que a partir deste momento começam aparecer tanto portas como janelas abertas e fechadas, momento em que se abre para novas relações e olhares, ainda difícil e borrado, mas confirmando o fato com a representação de um óculos preto logo acima do prédio, assim como dois esboços de janelas em vermelho, no céu. Os prédios ainda aparecem um ao lado do outro, entrecortados pelas árvores e, como ele mesmo falou, a mancha amarela à direita é o sol de noite. Os detalhes que continuarão a aparecer, em seus desenhos como cercas, antena de televisão, balanço na árvore, já surgem neste momento. As cores são variadas e a perspectiva se apresenta de forma bidimensional, produzindo um contato direto com o observador. Esta pintura é um processo que aparece após as tentativas anteriores de construção da paisagem, onde as casas estavam solitárias e isoladas.



Figura 29. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 50cm x 67cm. Década de 60.

Manoel fez dois campos de futebol nos anos 60, e encontramos apenas mais um, do ano de 1972. Falava que jogava futebol de botão com o pai, e sempre refere este fato ao falar sobre o pai. Observamos que o tabuleiro de futebol de botão estará presente em muitos de seus ambientes. Abaixo (Figura30) a cena é vista de frente e ao mesmo tempo de cima, é claro que de um lado do campo está a cor de seu time preferido: o vermelho do Esporte Clube Internacional. É um espaço subvertido, uma perspectiva pessoal que busca formas de superar deficiências quanto a organização espacial com soluções surpreendentes. O sol amarelo ilumina a noite, e é interessante lembrar que seus primeiros passeios foram à noite, quando gostava de observar a rua, os prédios e o céu noturno. Prédios estão uns ao lado dos outros, e cores mais escuras são atravessadas pelo campo de futebol, que, com predomínio de brancos, já usando o contraste, é observado pelas janelas e portas dos prédios que o sustentam. As cores complementares, como o verde e o vermelho revelam tensão que é parcialmente suavizada pelos brancos e amarelos.

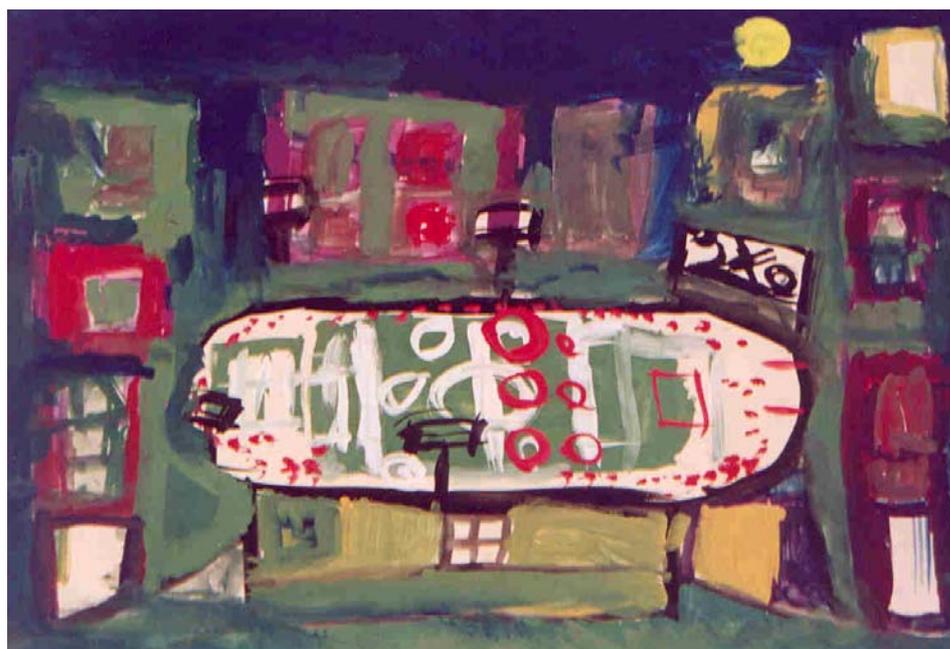


Figura 30. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

Como diz Bachelard¹⁶⁰, o exterior e o interior são íntimos, sempre prontos a inverter-se e a trocar de lado e a superfície limite é tênue, praticamente não aparece, o estar-ai espalha-se por toda a imagem, e como diz o autor, somos seres entreabertos. Este se abrir, revelando a intimidade onde os espaços não se distinguem, é um momento de coragem e de exposição, onde o tratamento (Figura31) é abstrato e ao mesmo tempo figurativo, a janela aberta e suspensa não separa os dois ambientes. As cores mais frias como os azuis e violetas sobem em nuances de verdes e azuis, suavizados com os brancos e amarelos na parte superior da pintura. Este plano, é ao mesmo tempo figura e fundo, recebe uma moldura de janela em preto, fazendo contraste com o mobiliário em branco abaixo, composto de mesa cadeiras, jarro de flor, quadro na parede e uma televisão. Chama atenção que mesmo como detalhe o vermelho se destaca, lembrando do sol vermelho, percebemos que é a cor que mais terá força de expressão e se estenderá por toda sua produção. Esta é uma visão de perspectiva frontal que parece invadir o observador, projetando-se para frente e para fora do suporte. Manoel seleciona e destaca apenas uma cena da paisagem.

¹⁶⁰ BACHELARD. *Op. cit.*



Figura 31. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Sem título. 1968.

Uma paisagem geométrica, (Figura32) a seguir, onde a casa e o lugar sonhado são contínuos, é a paisagem interagindo com o ambiente, estabelecendo a relação de continuidade, como uma relação pictórica, as mesmas cores da casa repetem-se na paisagem, inclusive, percebe-se que a árvore se repete nas cores marrom e verde à direita. Surge uma pessoa a frente da casa, e fragmentos menores de outras casas. A casa maior apresenta uma visão interna em sua parte central, com um mobiliário, portas e janelas não são visíveis, apenas um discreto contorno a lápis as denuncia. É interessante ver que existem duas vistas do perfil da casa, ao mesmo tempo, tanto a direita como a esquerda, mas torcidos para a frente, reforçando a idéia de uma perspectiva frontal. As cores compartimentadas não interferem umas nas outras, respeitando suas individualidades. Os vermelhos e azuis têm seus pesos distribuídos harmoniosamente, mantendo a tensão das cores complementares, em especial nota-se que a cor vermelha parece iniciar um movimento que sugere caminhos na paisagem. A tendência ao abstrato geométrico

e ao figurativo parece ser o desdobramento das bolinhas coloridas que foi como tudo começou, revelando um traçado com aspecto pictórico.



Figura 32. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.

Agora a linha está mais definida e constrói um prédio, (Figura 33) não mais um ao lado do outro, como nos anteriores, mas um empilhamento de casas no sentido horizontal, onde cada andar é independente e simultâneo, como se o tempo fosse único, mas conservando a forma de uma casa, compondo um todo único, e fazendo parte de um contexto mais definido. Portas e janelas abertas expõem o interior completamente e pequenos ladrilhos se fazem presentes, assumindo as funções de telhado, mas muito discretos. É uma paisagem do cotidiano, composta de linhas e cores, cores fortes e vibrantes, variando entre verde, amarelo, azul, violeta, marrom, laranja, cinza, preto e branco. Mas agora o azul está na parte externa e logo depois vem o vermelho, e a parte central vai ficando mais clara. Vemos logo abaixo um parque infantil, com crianças. E o cotidiano continua junto às escadas, mesas, cadeiras, televisões, lustres, retratos, sacadas, no último andar

tabuleiros de futebol de botão...O cotidiano que Fernando Diniz tanto buscava, a casa onde as coisas devem estar em um cantinho, para ficarem bem juntinhas um cantinho da sala, “pois se estiver grande a gente vai se perder⁴⁴”. As portas, as janelas e o mobiliário em branco, fazem um contraste com as cores em profusão que tomam conta do lugar. O branco nada revela, não sabemos o que há por traz das inumeráveis portas.



Figura 33. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 39cm. 1970.

A próxima paisagem (Figura34) está mergulhada no azul, onde as duas goiabeiras no alto contemplam o lugar, com seus múltiplos frutos confundindo-se com as estrelas do céu. Estrelas ou sois vermelhos? Há uma casa verde que se aproxima das árvores, de onde sai um caminho feito de ladrilhos, agora assumindo uma direção que se mostra sinuosa, do centro para a esquerda, e outra inclinação formada pelas duas árvores, vinda da esquerda para a direita também aparecem movimentos circulares que protegem e isolam os elementos. Esses traçados

inclinados que se cruzam em linhas imaginárias mostram novas soluções de composição.

O caminho que sai da casa é um caminho que se alarga para frente em direção a uma pequena praça no canto direito e alargando-se para a esquerda. Pensar em caminho lembra o caminhante, aquele que busca algo, na direção que aponta. O que será que Manoel busca em suas estradas? Novamente o vermelho chama atenção por sua localização, tanto no céu como na terra, acima e abaixo, em círculos e quadrados, mantém uma tensão na cena.

Contrastando com a força das cores, linhas tênues delineiam um menino com pipa, flores, balanço na árvore, e pequenas casas, como suspensos no ar, mais a casa verde, com o caminho que dela sai. É o cotidiano sonhado com o alargamento da percepção sincrética que possibilita que se reúnam vários elementos de uma forma não convencional, mas criativa.



Figura 34. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 70.

Uma quitanda da Vila dos Comercíarios, um bairro de Porto Alegre, assim Manoel denominou este desenho, onde agora com uma fina e única linha começa a produzir contornos delicados (Figura 35). As frutas e as pessoas, agora em maior número, estão inseridas em um espaço quadriculado e multicolorido, com cores mais suaves numa alegre festa de quadrados diagonais e verticais, como se o espaço geométrico começasse a se movimentar, perdendo assim sua rigidez anterior. Os quadrados vermelhos parecem exercer a função de lugares de referência, devido ao destaque que recebem na imagem. Na parte superior, os quadrados que Manoel chama de ladrilhos, parecem desmancharem-se, mas cores se misturam muito pouco, mantendo suas individualidades. Não há uma preocupação com a construção de uma paisagem, pode-se dizer que ainda são fragmentos, como que colados, sem espaço livre, compondo a cena.

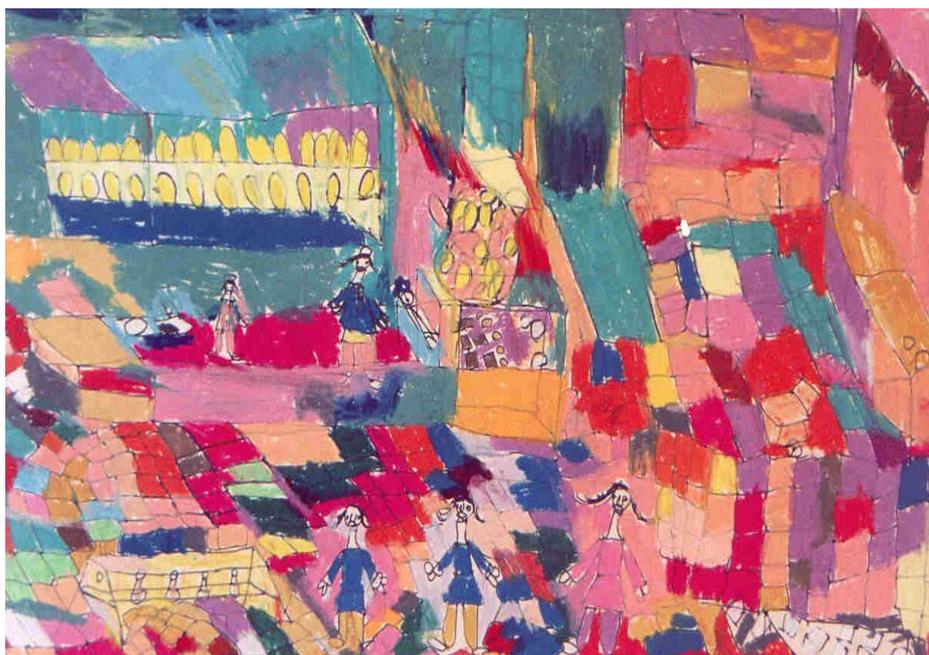


Figura 35. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 39cm x 67cm. 1973.

Este desenho (Figura36) sobre papel amarelo explora a paisagem, que assume uma maior importância em relação à casa. O cotidiano é substituído por uma grande árvore com frutos vermelhos que tem seu lugar no céu. O caminho que sai da casa se expande mais, ondulando para o alto e depois retornando para frente, ocupando agora um espaço maior. É o momento em que Manoel começa a se interessar por recorte e colagem. Este desenho foi confeccionado com papel colorido, circundado com caneta hidrocor preta. Percebem-se como as cores distribuem-se por regiões, quase não se misturam, os papéis são de vários tamanhos e formas, e, principalmente, o aumento do recorte à frente gera uma aproximação e um convite ao observador a percorrer esta paisagem sonhada.



Figura 36. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem, sobre papel. 30,5cm x 41cm. Década de 70.

Do mesmo período, temos no desenho (Figura 37) que segue, traçados coloridos, explorando agora os caminhos entre as casas, uma inspiração de seus passeios pela vila onde reside um parente. Observamos que o espaço geométrico começa a se desfazer, abrindo-se em regiões mais a direita, com o cuidado para não se misturarem, o vermelho sempre tão presente, parece ter sido substituído pelos tons rosados.

É uma paisagem com subidas e descidas, que se percebe tanto pela orientação e sentido das cores, como pela disposição das casas, que sobem como que empilhadas, não mais como andares de prédios, mas individualizadas. Do lado esquerdo estão desenhadas várias casas somente a lápis, sem um tratamento colorido, e com as da direita, que são coloridas, produz um efeito contrastante. Pode-se entrar na paisagem e percorrer os caminhos entre as casas que se repetem, como em um jogo de tabuleiro, às vezes interrompido devido aos trajetos

que não se concluem. Aqui não há vencedor ou perdedor, apenas tentativas de tecer relações.



Figura 37. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 67,5cm x 97cm. Década de 70.

As duas imagens que seguem (Figura38 e 39) fazem parte de um único painel, onde Manoel deixa-se contagiar pelos pedacinhos coloridos de papel, em sua expressão plástica, e seus traços quase desaparecem. Os papezinhos, agora recortados com tesoura, e não mais rasgados à mão, de tamanhos diferentes, lembram ladrilhos ou mosaicos. Embora as cores obedeam aos limites dos contornos, deslocam-se e mesclam-se, criando nuances nas copas das árvores e entre os ladrilhos do chão, a cor vermelha é que mais se espalha pela paisagem.

Para Arnheim¹⁶¹, a expressividade das cores, sua instabilidade e dependência dos demais elementos pictóricos, exercem um movimento de expansão, ou contração. Em geral as cores da gama do vermelho expande-se mais que os azuis, ou tons do violeta. A cor vermelha vem acompanhando a produção de Manoel, fragmentando-se em papéis recortados, ou retomando a forma circular. Há um cuidado na colagem dos papeizinhos, cobrindo quase total o papel. A paisagem dissolve-se nas cores, segue um sentido horizontal, somente interrompido pela verticalidade das árvores. Os pedaços fragmentados colados unem-se, formando a pele do corpo, o mapa das viagens do arlequim, descolando e colando, criando assim uma materialidade, uma densidade, como se o corpo se projeta para fora, estabelecendo uma possível dialética da imagem que traz sua profundidade para a superfície do suporte.



Figura 38. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 54cm. 1973.

¹⁶¹ SILVEIRA. *Op. cit.* 1981. p. 45.



Figura 39. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 52cm. 1973.

Cores terrosas e rosadas (Figura40), com uma discreta interferência dos azuis e violetas, contrastam com o céu noturno escuro, repleto de estrelas. As pinceladas coloridas, semelhantes aos recortes dos papéis, criam aspectos geométricos e abstratos, persistentes em sua produção, como compartimentos que lembram casas ou a estrutura de um prédio, com mais ou menos oito andares, no sentido horizontal. Mas chama a atenção a frágil linha que delinea portas e janelas, novamente em branco, inseridas na pintura, quase desaparecendo. As estrelas e as janelas, separadas por cores e pinceladas, lugares para escapar ou descobrir. Parecem interromper a pintura: ou as portas são as estrelas ou as estrelas são as portas. Mais à direita, o tratamento da pintura se modifica, não temos o figurativo, mas um outro lugar, feito somente de cores, com pinceladas verticais e horizontais mesclando-se e criando novas cores e tonalidades.



Figura. 40. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34, 5cm x 48cm. 1980.

Quintás¹⁶² afirma que o homem é um ser de encontro devido a sua expressão criativa nas diferentes formas de convivência social, denominadas por ele de âmbitos ou lugares onde a criatividade é uma urdidura com tramas e fios.

Uma urdidura tecida com rosa e azul é o que encontramos no próximo desenho (Figura41) de Manoel feito com caneta hidrocor. Os caminhos que ligam as casas, umas às outras, agora todas coloridas, lembram tramas de uma tapeçaria, onde os fios, ou seja, as linhas, se cruzam como um jogo, que desta vez se completa, como os ladrilhos da sonhada cidade de Gaudí.

O tratamento do chão repete-se nos telhados, aproximando-os, de forma a não se distinguir uma topologia, tudo se insere na trama.

¹⁶² ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 2000.

Subvertendo o espaço, desfazem-se as individualidades, lembrando uma colcha de retalhos, a roupa do arlequim feitos de pedacinhos coloridos de tecido, todos costurados uns bem junto dos outros. É um lugar de intimidade e uma trama mais fluida sem nós.

Estar junto, misturar, inserir, relacionar e multiplicar são ações plásticas, que encontram um código muito pessoal, fazendo das bolinhas coloridas a sustentação e o preenchimento de seus temas.



Figura 41. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 33,5cm x 48cm. 1980.

O tempo para Merleau-Ponry¹⁶³, nunca é completamente constituído, seu movimento de antes e depois é somente o seu resultado. O tempo é espaço, já que seus momentos ocupam meu pensamento, É também campo de presença, dimensão do ser, e não objeto do saber. Quando evocamos um passado distante,

¹⁶³ QUINTÁS, Alfonso. *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993.

reabre-se o tempo. Passado e futuro são construções de subjetividades, quando me estendo em direção a eles.

Nos anos 90, Manoel foi convidado pelos professores a freqüentar o ateliê de cerâmica (Figura42), e retomou sua trajetória, dizendo que estava começando com as bolinhas coloridas. As lembranças das primeiras paisagens retornaram, como se estivessem sempre presentes. Simultaneamente, o passado se desdobra no presente. É o tempo de Manoel, que se percebe na sua produção e na sua fala, um tempo fora do tempo, que se articula de forma pessoal e criativa. São conceitos de tempo que remetem a desrazão, à loucura poética, enfim ao homem.



Figura 42. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Oito placas cerâmicas e guache. 1999.

3.1.2 Abstratos / Geométricos

Nise da Silveira¹⁶⁴ em sua pesquisa junto às obras dos internos do Engenho de Dentro encontrou entre suas muitas produções artísticas composições abstratas e geométricas. Buscando compreender estas expressões, concluiu que seriam resultantes de ansiedade e desagregações psíquicas, que após uma fase de abstração a geometrização proporcionaria uma estabilidade emocional, facilitando assim a expressão de suas emoções.

Na próxima pintura (Figura43), as cores estão distribuídas em camadas horizontais, mas somente a parte inferior torna-se mais leve. Vemos um jogo de contrastes que não se dá em função do claro escuro, mas criado pelas próprias cores, como o amarelo pintado sobre o vermelho, o preto e o verde. As pinceladas em semicírculo, muito fluídas e soltas, se contrapõem com as horizontais e verticais. Somos capturados pela tensão entre as cores que brigam entre si, atenuada em parte pela ação centralizadora do amarelo, mas não impedindo que se expandam para além do suporte.

¹⁶⁴ SILVEIRA. *Op. cit.* 1981.



Figura 43. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

O trabalho a seguir (Figura44) é um produto de técnica mista, com uma tendência ao movimento circular. Novamente temos um trabalho onde a força de expressão pictórica é muito forte, com seu peso distribuído por toda a superfície do papel, mas concentrando-se mais ao centro. O movimento da tinta preta prende as cores, permitindo que apareçam somente vestígios de azul, vermelho, verdes e brancos sobre o fundo amarelo. Aparecem interessantes efeitos das cores sobre o preto brilhante.



Figura 44. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Tinta de impressão e anilina sobre papel. 24,5cm x 34cm. Década de 60.

Na produção de Manoel Luiz da Rosa, as abstrações e o geometrismo muitas vezes se misturam, predominando ora um aspecto mais que o outro. Aparecem entre suas primeiras produções, pinturas, xilogravuras e colagens, onde as abstrações e o geométrico ficam mais evidentes, como a pintura a seguir, uma das mais antiga de seu acervo (Figura45). Com um tratamento aparecem o preto, o cinza e o verde. Ao centro abre-se um espaço em amarelo, fazendo contraste e trazendo a atenção para o centro da imagem. Sobre o amarelo aparecem pinceladas horizontais em vermelho, que se repetem na lateral à esquerda, o vermelho distingue-se do restante com uma individualidade própria, mesmo com pinceladas aparentemente caóticas, aparecem movimentos tanto verticais como horizontais, uma forma rudimentar de espaço geométrico, lembrando uma caverna que mais adiante parece mostrar uma saída.



Figura 45. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1963.

Trata de um desenho e colagem (Figura46), que Manoel dizia parecer um abstrato. Inicialmente, parece uma alegre festa de papéis coloridos se espalhando sobre o papel, ou até um chão de ladrilhos. Temos o que aparece uma harmonia, com o vermelho saindo do centro e enlaçando as outras cores. Os movimentos são quase circulares, obedecendo a uma perspectiva plana, com o cuidado de distribuir o peso da cores, os amarelos acima e abaixo, verdes à direita e no centro, assim como os rosas e marrons.



Figura 46. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e colagem sobre papel. 21cm x 29cm. Década de 80.

A imagem seguinte (fig 47) é um trabalho com uma tendência ao abstrato, onde a colagem e o desenho se mesclam. Formas e contornos se dissolvem, onde os roxos avançam sobre os verdes, criando novos marrons, por cima do vermelho, dos azuis, e do suporte em branco.

Destaque especial para o vermelho do telhado à esquerda, que divide a atenção sobre o trabalho com os verdes abaixo e na copa de uma árvore, à direita. Os contrastes são fortes e a cor roxa faz ligações entre eles, com pinceladas soltas e fluídas.

Não parece haver uma preocupação com os papéis coloridos ou ladrilhos, que foram recortados à mão em sua maioria, grandes e pequenos, compridos, quadrados, ou triangulares. A casa, a árvore, o chão e o céu até parecem compor

uma paisagem. Mas ao ver pela primeira vez este trabalho, foram as cores, com sua força e seu movimento, que pareceram definir melhor sua expressividade, quando as formas terminam por se manifestar em um segundo momento, surpreendentemente.

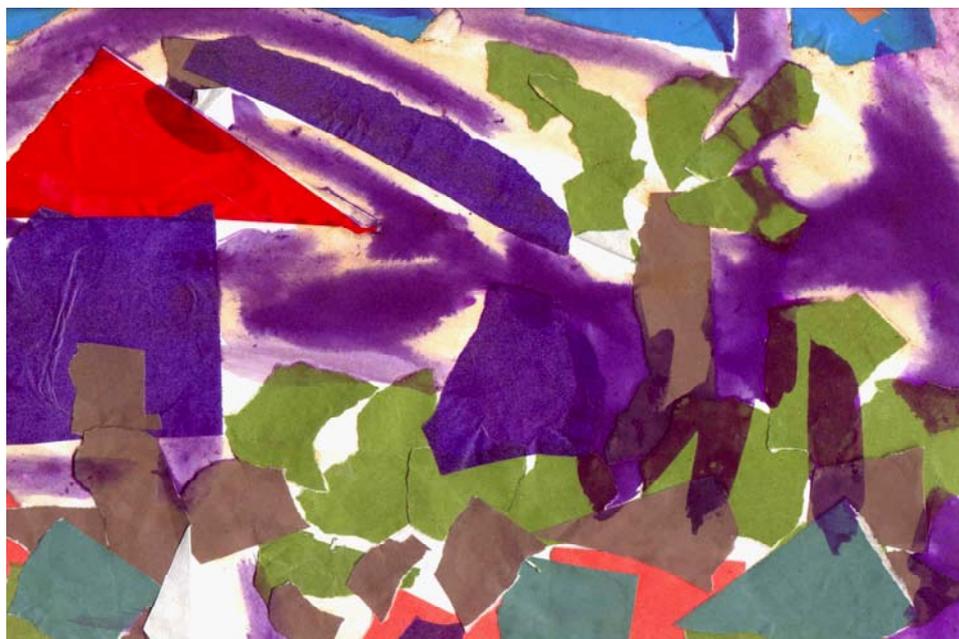


Figura 47. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 34cmx34cm. 1996.

Rosalind Krauss,¹⁶⁵ ao discutir temas sobre a arte moderna, desenvolve um ensaio sobre as retículas, uma rigorosa composição geométrica, que surgiu no início do século XX, na França, Rússia e Holanda. Este tratamento em arte se manteve praticamente sem mudanças e interferências de outras linguagens, afirmando sua autonomia, e defendendo a esfera da pura visualidade. Com uma ordem própria e particular, as retículas são um emblema da modernidade, por serem uma forma única da arte do século passado, e entre seus seguidores, Mondrian foi sem dúvida seu mais importante representante. Paul Klee transitou e experimentou as retículas (Figura48), como também aparecem na obra de Raphael Domingues (Figura49).

¹⁶⁵ KRAUSS. *Op. cit.*

No passado, segundo a autora¹⁶⁶, houve exemplos de experiências com o tema das retículas, nos séculos XV e XVI, onde as pinturas de Leonardo e Dürer apresentavam uma trama, como uma armadura sobre elas, como um rascunho de perspectiva. Mas o grande resultado da retícula é projetar os elementos pictóricos para a superfície da pintura, assim os planos físico e estético coincidem, nos remetendo ao materialismo da obra. Mas os depoimentos de Mondrian e Malevich contrariavam estas questões, segundo a autora estes artista referiam-se as suas obras como a expressão do ser, do conhecimento ou do espírito.



Figura 48. Paul Klee. Aquarelas, 1927.
Fonte: Catálogo do Museu de Arte da Basileia.)

¹⁶⁶ KRAUSS. *Op. cit.*



Figura 49. Raphael Domingues, Guache sobre papel, 33cm x 47cm, 1946.

Fonte: Nise da Silveira.

A xilogravura (Figura 50), traz a representação de uma retícula, como uma rede. Com tramas entrelaçadas entre os retângulos, que parecem capturar um caminho que percorre os espaços cheios. Um caminho que sobe mais ao centro e que dobra a direita acima, criando um lugar mais denso, com traçados, ou melhor, escavados tanto na vertical, como na horizontal, jogando com os espaços cheios e vazios.

É a experiência do avesso, onde a gravura revela, depois da impressão o oposto do que foi escavado. Mesmo mudando de técnica e de suportes, Manoel mantém a delicadeza, a organização e a determinação de seu traçado, o que podemos constatar na imagem a seguir.

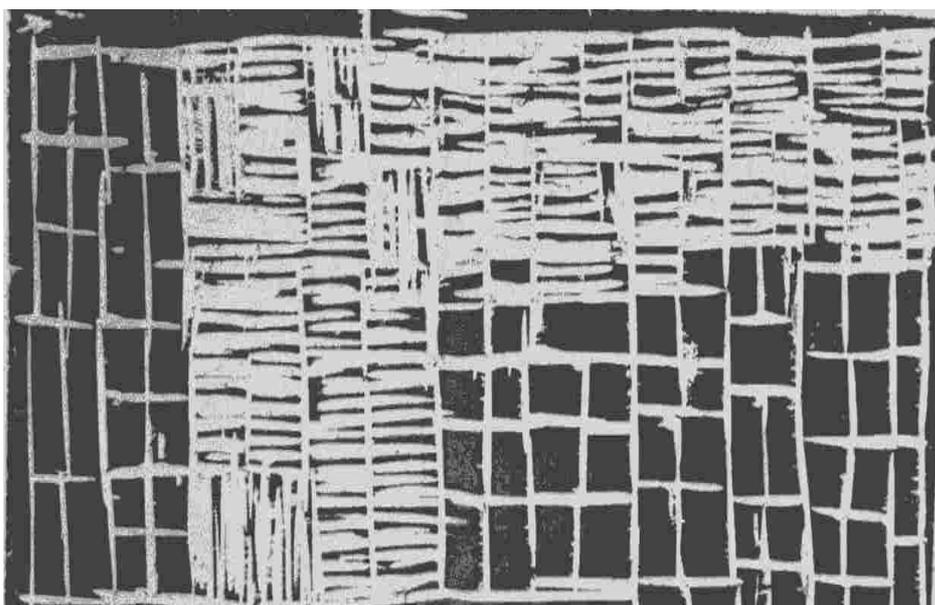


Figura 50. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 15cm, 35,5cm. Década de 60.

Já no trabalho a seguir (Figura 51), encontramos um outro tratamento para as retículas, não mais de forma angular, mas mantendo a estrutura geométrica. Esta retícula cede lugar a um delineamento mais circular. A imagem como um todo se movimenta quase de forma espiral. Desta vez os espaços recortados, são preenchidos com papel de seda vermelho, ou melhor, trata-se de uma folha inteira deste papel, colada na parte de traz da folha. Criando um jogo de ilusão, pois não se trata de um trabalho de colagem, mas de um preenchimento dos espaços recortados, lembrando o escavado das goivas. As linhas suaves e firmes ao mesmo tempo parecem seguir um movimento determinado e contínuo, resultado da ação de Manoel, quando está trabalhando.

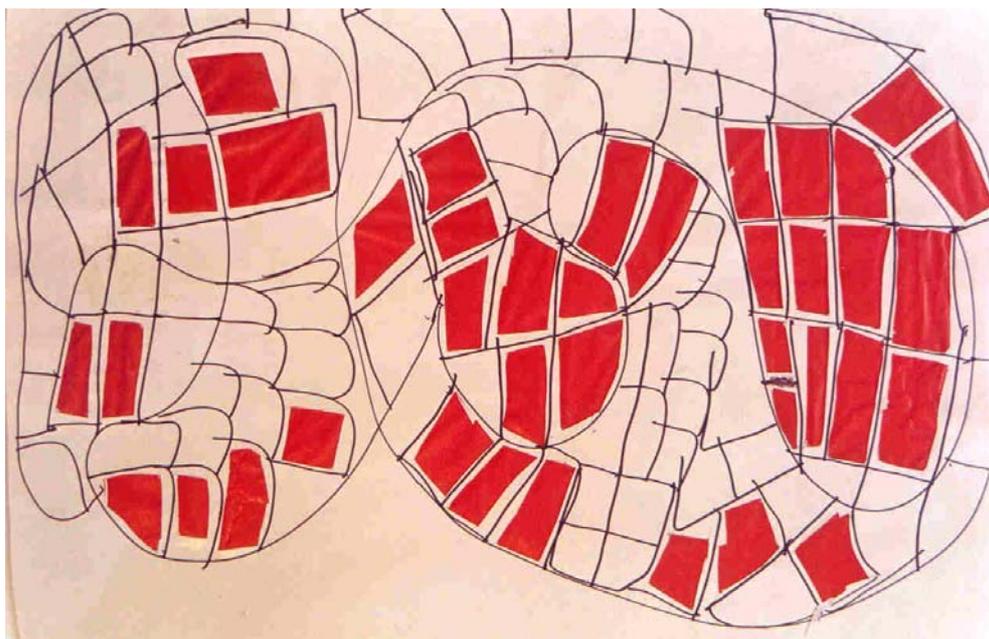


Figura 51. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel. 34cm x 47cm. Década de 70.

3.1.3 O Corpo Figurado-

As Bonecas aparecem desde os primeiros desenhos e pinturas de Manoel, as primeiras da década de 60, estão inseridas em um estudo rudimentar de paisagem. Elas estão presentes até hoje e basicamente se mantêm com suas características iniciais. Elas percorrem a xilogravura, o desenho, as monotipias, pinturas, recortes e colagens. Fazem parte do álbum de família que Manoel confeccionou, na década de 70, e dos personagens que preenchem o campo de futebol, as salas do ateliê, a cidade...São os presentes, a própria imagem e a imagem do outro, lançando mão, com elas, do humor, da ironia e da troca afetiva. Devido a fala de Manoel que soubemos que nomeava de “bonecas” suas figuras, utilizando como modelo uma boneca que havia visto em uma vitrine de loja, ainda quando menino.

As bonecas sempre exerceram fascínio no imaginário da humanidade, por exemplo, como amuletos de fertilidade e beleza no Japão e na África, e tranqüilizante das crianças entre os Carajás, em Goiás. Percebe-se uma semelhança formal na expressão das bonecas japonesas e africanas, com as bonecas de Manoel, cabeça grande e circular com corpo cilíndrico. Freud correlacionou a vivência do sinistro, com as impressões causadas pelos objetos, bonecos inanimados ou inumanos que adquirem, num dado momento, características de seres humanos e Pichon-Rivière,¹⁶⁷ continuando os estudos de Freud, encontra na base do sentimento estético a vivência do sinistro, ou seja, como a elaboração de processos do sentimento de morte o autor cita Picasso como o artista que melhor lidou com a morte em sua criação artística, devido ao caráter harmonioso e sinistro simultâneo de suas imagens.

Na Grécia clássica, era comum que meninas tivessem bonecas para brincar, mas esse brinquedo também tinha uma função ritual: na época do casamento, as jovens gregas costumavam consagrar suas bonecas à deusa Afrodite, e alguns dos bilhetes que acompanhavam essas oferendas foram conservados até hoje, em museus.

Na Idade Média, bonecas e marionetes foram queimadas nas mesmas fogueiras em que ardiam as bruxas. Carregadas pelo simbolismo da mitologia pagã greco-romana, elas desapareceram da história, mas voltaram a ser aceitas em presépios, como os que deram fama a Nápoles, Florença e Veneza, onde, apesar de

¹⁶⁷ PICHON-RIVIÈRE, Enrique. *O Processo criativo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

toda repressão religiosa, o Teatro de Bonecos conseguiu sobreviver porque passou a divertir o povo com parábolas sobre a vida de Cristo.

Percebe-se na origem da história das bonecas um sentido ritual, como símbolo de proteção e fertilidade, e em outras culturas, como no sudeste asiático e no Japão, repetiu-se a tradição: as bonecas não eram apenas brinquedos infantis e representavam símbolos da história dos costumes do país. Elas são chamadas de *Ningyoo* e ao longo de toda a história do Japão foram sofrendo pequenas modificações; inicialmente as bonecas eram muito simples, moldadas em palha ou papel, sendo que as primeiras serviam para afastar epidemias e eram colocadas nas fronteiras das antigas aldeias. Para purificar corpo e alma, usavam-se bonecas feitas de papel que depois eram jogadas no rio para levar embora os maus fluídos.

Posteriormente, as bonecas passaram a ser feitas de madeira, cerâmica, mármore e argila, mas só começaram a se tornar mais sofisticadas quando artesãos as confeccionaram com materiais mais nobres. Neste período, as bonecas ainda carregavam uma forte superstição, muitas pessoas as tinham como amuleto para afastar pragas de plantações ou para garantir um bom parto, as *Kokeshi* (Figura52), têm o dorso cilíndrico, decorado com pinturas e a cabeça redonda com feições infantis, considerada um símbolo da fertilidade.

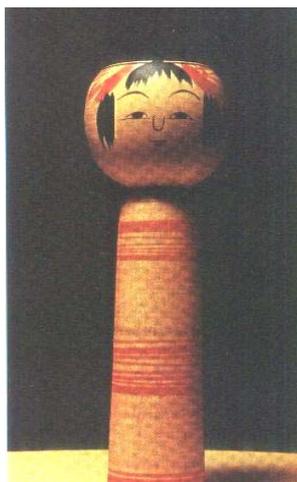


Figura 52. Boneca *Kokhesi*.

Na África do Norte, as meninas recebem de suas mães ou avós, durante uma cerimônia, uma boneca da fecundidade. Elas carregarão essa boneca para as proteger dos futuros partos, das más formações dos bebês e até mesmo da morte dos recém-nascidos. Na Costa do Marfim e Angola as mulheres quando engravidam passam a andar com bonecas penduradas na cintura. Se quiserem um filho homem, o objeto terá características masculinas. Se desejarem uma filha, a boneca será adornada de brincos e pulseiras. Assim para os *Ashanti*, habitantes da atual Gana, a *Akuaba*, pequena escultura quase abstrata, em madeira, (Figura 53 e 54) representava a fertilidade. A cabeça redonda, muito maior que o corpo, era uma marca de beleza. As mulheres grávidas costumavam carregá-las em suas saias para que as crianças nascessem perfeitas. É a imagem do corpo representando uma cultura, sua memória, lugar e crenças.



Figura 53. Boneca *Akuaba*.
Fonte: Iracy Carisse.

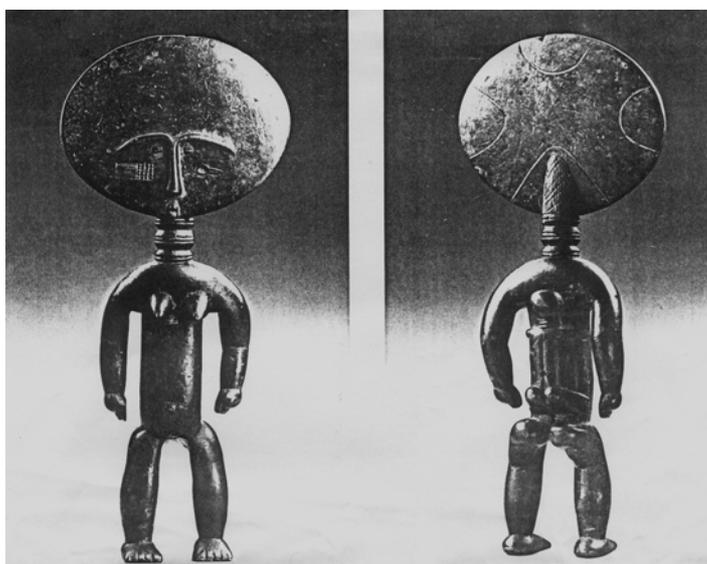


Figura 54. Boneca *Akuaba*.
Fonte: Cristopher (org.).

Entre os índios, em Goiás, somente mulheres e meninas podem manipular as bonecas, que fazem parte da tradição do povo Carajás. Eram brinquedos que as mães confeccionavam para suas crianças, sentadas, de pé ou representando momentos da vida cotidiana como o parto, a caçada, a pescaria e a coleta. Essas bonecas, dizem que deixam as crianças calmas. Na Rússia, *Matrioshka* é a palavra para "mãezinha" e também para uma das formas de arte mais tradicionais: as

famosas bonecas de madeira que se transformaram em *souvenir* russo muito apreciado. Antigamente eram usadas como símbolo de maternidade e por isso eram presenteadas a recém-casados e às meninas. Sua simbologia remete ao seu aspecto físico, onde uma boneca cabe dentro de outra, lembrando assim que as mulheres trazem dentro de si todos os seus descendentes.

A história sobre as bonecas nos apresenta um sentido antropológico, contrapondo-se aos testes psicológicos da figura humana, onde as representações humanas com cabeça circular, maior que o corpo, significam deficiência mental ou esquizofrenia¹⁶⁸. E Paul Klee, em sua busca pela expressão da linha, faz o desenho da figura humana, (Figura 55 e 56), como ele mesmo afirma:

O mito da infantilidade dos meus desenhos certamente tem seu ponto de partida naquelas composições lineares, nas quais tentei ligar uma representação objetiva, digamos um homem, com uma apresentação pura do elemento linear¹⁶⁹.

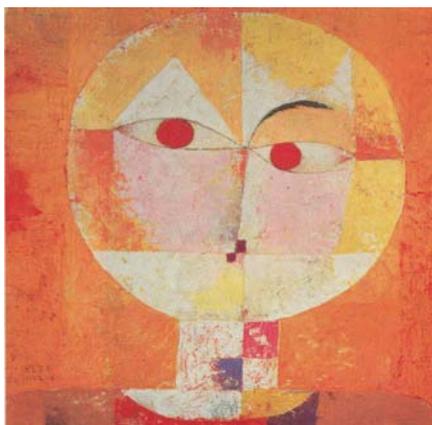


Figura 55. Paul Klee. Senecio. 1922.
Fonte: Paul Klee de Linda Doeser.

¹⁶⁸ Estudo a respeito da figura humana como teste psicológico, encontrado em: Juan Portuondo, Maria Luiza Ocampo, e Dinah Campos.

¹⁶⁹ KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 67.

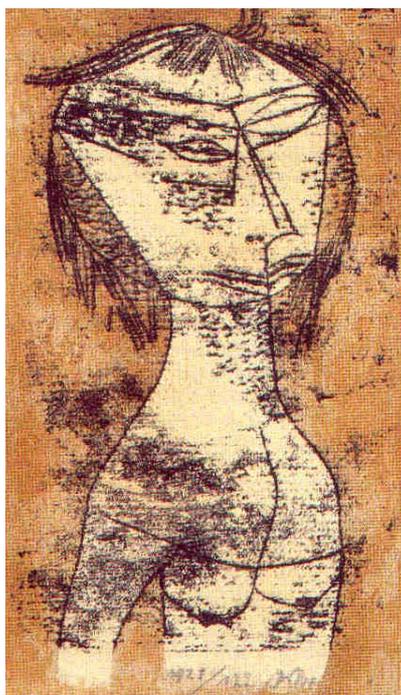


Figura 56. Paul Klee. A Santa da Luz Interior. Litografia. 26,7cm x 38,9cm. 1921. (Coleção MAC.)

O próximo trabalho (Figura 57), feito com giz pastel, revela como desde cedo Manoel dominou seu manejo, explorando as cores em sua intensidade, de onde parecem brotar as múltiplas bonecas, misturando-se com o fundo e, ao mesmo tempo, destacando-se dele, lembrando a figura de arlequim com seus grandes botões e roupas coloridas.

Estas bonecas fixas e atemporais têm seu lugar no espaço pictórico. Espaço este, que, pela forte expressão das cores, projeta-se para fora, capturando o observador e invertendo a relação figura, fundo.



Figura 57. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.

Na imagem a seguir temos uma das de Manoel (Figura 58), com técnica mista, onde figura e fundo também se confundem, com camadas horizontais de azul, vermelho e amarelo criando interessantes efeitos de manchas com cores aguadas. A figura central olha fixamente, estática e atemporal, com cabeça grande e redonda.

O corpo recebe tratamento com manchas de suaves pinceladas de tinta, permanecendo mais indefinido. Chama a atenção que o amarelo, o tom mais claro, não encobre o rosto que mantém a expressão de alguém que indaga e aguarda.



Figura 58. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina, sobre papel. 34cm x 49cm. 1964.

A seguir um trabalho, uma década após a imagem n° 57, que retoma praticamente a mesma disposição das bonecas, que aparecem agora em meio à inúmeros papéis coloridos, distribuídos em faixas horizontais, incluindo-se em uma paisagem, ou um em lugar. Lugar quase geométrico, onde o céu noturno e o chão vermelho parecem conter o espaço central, alegre e colorido, fazendo jogos de contrastes e de tensões entre as cores (Figura 59).

Faixas coloridas são freqüentes nos trabalhos de Manoel, também nas imagens de flores que veremos mais adiante. São escolhas e atitudes que revelam uma ação não aleatória, muito mais uma expansão e integração criativa.

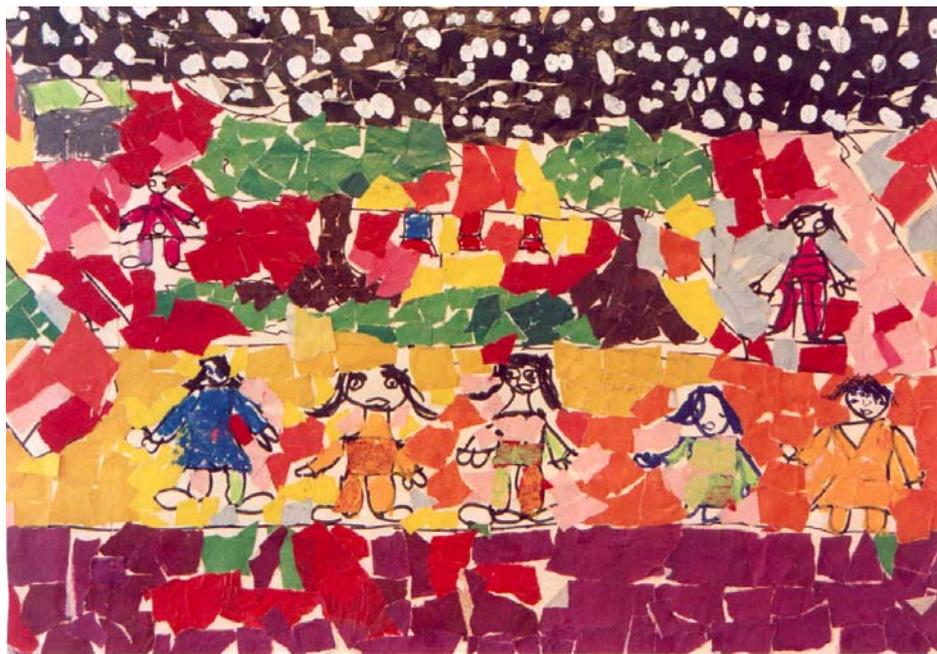


Figura 59. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 53cm. 1972.

A mão aparece, desenhada, recortada, vazada ou colada (Figura 60 e 61) nos trabalhos de Manoel. A marca do homem desde as cavernas pré-históricas, a marca da passagem, da identidade e da diferença, não há uma mão igual a outra, nem uma identidade igual a outra. É o momento único, em que o indivíduo se reconhece. Para Amélia Bulhões¹⁷⁰, uma espécie de memória da mão percorre silenciosamente o processo artístico ao longo do século XX. Sua presença pode ser vista em obras como “Três Águas Fortes e a Mão Direita do Artista, de Picasso em 1936, ou em impressões das Mãos do Artista, de Vassaly Kandinsky, em 1926, Para a autora, a imagem da mão está impregnada no imaginário social e nos mitos, reaparecendo continuamente nas produções artísticas.

¹⁷⁰ BULHÕES, Maria Amélia. Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, *Memórias da mão*, Maria Amélia Bulhões Campinas, v.3, (n.1,n.2), p.64-71. 77 p.1999.



Figura 60. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Recorte e colagem sobre cartão. 27cm x 27cm, Década de 80.

Nise da Silveira¹⁷¹ refere-se ao Elogio da Mão de Focillon, salientando a importância de um faro tátil. A autora valorizava a ação da mão, como definidora do vazio e do cheio. O volume, a densidade, o peso e a superfície não seriam fenômenos óticos, pois é entre os dedos, no côncavo da mão, que estes são reconhecidos. A mão especula, dá, cria e se expressa.

Encontramos estes dois trabalhos de Manoel com o tema da mão, extensão do corpo. Ele nos conta que buscava usar como modelo a mão das professoras, revelando a busca do outro como relação e vínculo, enriquecendo seu sistema de trocas.

¹⁷¹ SILVEIRA *Op. cit.* 1981.



Figura 61. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e recorte sobre cartão. 66cm x 51cm. 1986.

3.1.4 Natureza Morta

Cestas com frutas e vasos com flores aparecem simultaneamente, desde a década de 60, como tema, na produção de Manoel, mas de uma forma quase independente em relação às paisagens, e aos abstratos. As cestas com frutas assumem o espaço da representação, ocupando quase todo o plano do suporte. Em sua maioria são únicas, semelhantes ao tratamento dispensado às bonecas.

Encontramos trabalhos onde a mesma cesta parece desdobrar-se em duas ou até mesmo em cinco, e quando perguntamos a Manoel, sobre este fato, ele respondeu que era a mesma cesta, sua continuação.

Trata-se de um tema que remete a encontros, desencontros, tensões, e navegações, como uma síntese de seu processo criativo, uma síntese do corpo que perdurou somente até os anos 80. Após este período, não encontramos mais esta temática em seu acervo.

Foi com a cesta de frutas de 1970, a face que sorri (capítulo II, Figura 4), que percebemos o corpo reverberando em seus temas, como metáforas, apoiando-nos nos ensinamentos de Jean Lancri,¹⁷² que busca eleger uma obra e a partir dela realizar a leitura de uma produção artística. Neste tema, o corpo estranho parece navegar sem rumo, com uma perspectiva plana e frontal em quase todas as imagens. Resultado da fisionomização, já tratada por Navratil, Merleau Ponty e Pedrosa, as cestas com frutas e vasos com flores mais parecem metáforas do corpo, assim como as bonecas, solitárias e únicas, raramente inserem-se em um contexto de paisagem. Semelhante aos sonhos reúne mais de um núcleo de significados.

Na xilogravura, (Figura 62) que vem a seguir, a cesta de frutas lembra um barco com bandeirolas que tremulam ao vento. No mesmo plano ao alto, vê-se uma casa, que como em um sonho. Figuras que parecem não se relacionar entre si, mas os conteúdos revelam sentidos que se interligam: a estabilidade de uma casa junto a um barco que navega na incerteza. Os escavados na matriz em madeira seguem um movimento mais horizontal. Chama a atenção, a ênfase dada à cesta de frutas ao centro e em tamanho maior. A casa, menor e mais acima, é apenas uma lembrança metafórica, do porto seguro, e da segurança oposta a navegaç

¹⁷²Tópico Especial: Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais. Professor Jean Lancri, co-responsável Sandra Rey. 1º semestre de 2002. Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, UFRGS.

Este resultado também acontece nas monotipias, que Manoel fazia nas décadas de 60 a 80. Nas xilogravuras, monotipias, gravuras e colagens, Manoel mantém o mesmo sentido e a mesma orientação da composição das cestas de frutas onde o cacho de uva que se projeta ao alto como um mastro, sempre à direita, um exercício criativo ao mesmo tempo, um raciocínio lógico.



Figura 62. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 32cm x 37cm. 1966.

A pintura a guache (Figura 63), por vezes se confunde com uma aquarela. As frutas são dispostas como se houvesse uma cesta que as recebesse, mas deixando dúvidas, entretanto, de que ela existisse realmente. Com uma concentração da cor vermelha ao centro, frutos circulares seguem a tendência das bolinhas coloridas,

mescladas com outras formas de pinceladas multicoloridas, que se distribuem harmoniosamente. Descansam na paisagem noturna, ao mesmo tempo com tratamento abstrato e figurativo.

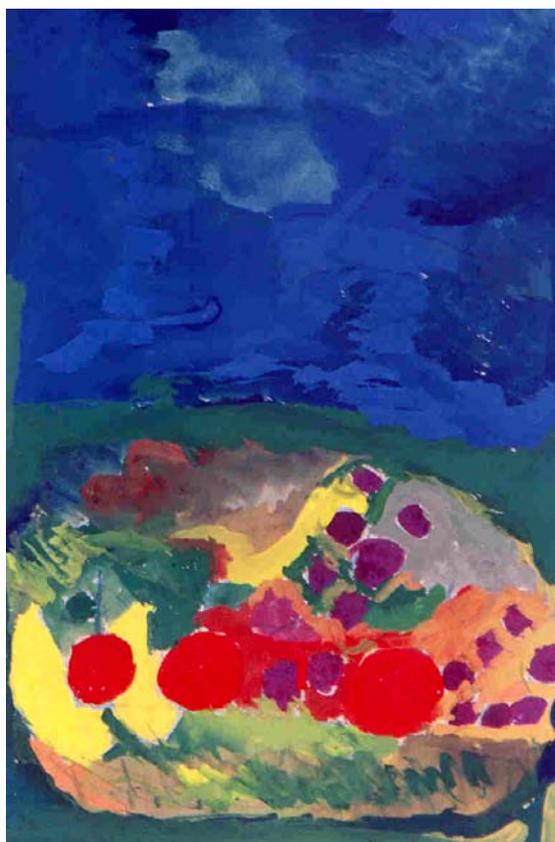


Figura 63. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.
Guache sobre papel. 34,5cm x 48cm. 1968.

Na imagem a seguir (Figura 64) aparece o resultado de rápidas pinceladas em tons de vermelho sobreposto com verde e violeta, criando interessantes tons de marrons. É quase um abstrato. As frutas em vermelho mais densas parecem suspensas sobre a cesta, mas as pinceladas acima, com tonalidade semelhante as mantém seguras.



Figura 64. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 49cm x 67cm. 1969.

Do mesmo ano é o desenho com raspagem, onde o tratamento das linhas lembra suas xilogravuras. Mas a surpresa se faz presente a cada momento (Figura 65), flores aladas em cores amarelas, roxas, vermelhas e verdes desprendem-se do chão, alçando vôos floridos e coloridos. As cores distribuem-se em camadas horizontais com graciosos movimentos.

Observam-se os diferentes tamanhos e diferenças nas representações das flores, que muito antes de parecer um movimento perseverativo ou repetitivo, é mais ondulatório e criativo. Manoel retoma o movimento semelhante ao escavado da xilogravura, levando para outros suportes, as técnicas diversas apreendidas nos ateliês do CDE.



Figura 65. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz de cera e raspagem de tinta nanquim sobre papel. 34cm 49cm. 1969.

A próxima imagem (Figura 66) apresenta um trabalho de recorte em papel cartão vermelho, com papel transparente verde colado atrás do suporte. Lembra uma perfuração semelhante ao escavar as pranchas de madeira para xilogravuras, que depois de impressas retornam à superfície do papel. A cesta verde, nau com mastro central que se ergue, conduz as frutas, que despreocupadamente parecem flutuar no espaço. Ao alto, à esquerda, uma pequena casa novamente, observa a cena, imóvel e fixa, frente a aventura da nau, que, como a “nau dos insensatos”, não tem paradeiro, nem lugar, construída e conduzida pelos ladrilhos, que não sabemos para onde vai, como em um sonho. Um sonho recortado, colado, transparente, e opaco, feito com os materiais possíveis, que encontrava em sua pesquisa de *bricoleur*.



Figura 66. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis, recorte e colagem sobre papel. 22cm x 47,5cm. Década de 70.

A cesta de frutas abaixo remete a três planos de representação, um deles formado a partir das cores do giz de cera, o outro com as bolinhas e ladrilhos coloridos, que lembram frutas flutuantes, e o terceiro, a imagem global, a cesta de frutas, quando se fixa a atenção no traçado das linhas pretas.

Ao mesmo tempo em que surge uma única cena, somos capturados pelo conjunto de papéis coloridos, colados de forma fragmentada, que alterna, novamente, com as cores em torno, a relação entre figura e fundo. Assim como a imagem produz este desdobramento, a cesta de frutas também se desdobra em duas (Figura 67).



Figura 67. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, lápis, recorte e colagem sobre papel. 42cm x 66cm. Década de 70.

Uma cesta de frutas em vermelho, (Figura 68), com seu curso tranqüilo, a nave, com um mastro de uvas violetas recebe um tratamento de papéis coloridos colados, predominando a cor vermelha. Linhas muito finas marcam o contorno da figura. Seguindo a tendência das imagens anteriores, ocupa a parte central e quase todo o espaço do suporte.

A imagem parece estar presa na reticula em torno, mas trata-se agora de uma grade que inicia um movimento circular à direita. Tornando-se mais flexível, esta cesta de frutas quase nos observa.



Figura 68. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e colagem sobre papel. 23cm x 24cm. Década de 70.

Agora surge uma cesta com frutas multicoloridas, imersas em um espaço reticular (Figura 69), lembrando o prédio que acumulava andares e cômodos da figura 10. Agora camadas horizontais acomodam as frutas, dispostas na direção horizontal, com o destaque de um fruto vermelho ao alto da cesta, acompanhada à direita por uma boneca fixa, imóvel e estática. A origem da representada em menor tamanho. O suporte é preenchido totalmente, não sobram espaços em branco. As cores aparecem em profusão, assim como as frutas. Os círculos em vermelho retornam, agora marcando a composição, com ritmo e compasso, os intervalos desta melodia. Manoel parece muito à vontade no uso do giz pastel.



papel. 34cm x 49cm. 1976.

A seguir temos a imagem de um vaso com flores (Figura 70), que remete ao corpo com a cabeça circular sem as feições de um rosto, e cabelos na cor amarela. Trata-se de um vaso, que parece ser, ao mesmo tempo corpo e flor. Quatro flores brotam do vaso, presas a finas hastes verdes. Cores ígneas preenchem e sustentam o corpo ao centro, onde o traçado forte das linhas em giz de cera, tanto na horizontal como na vertical, constrói uma retícula que perde sua força, relaxando mais acima nos tons róseos, e mais forte ao centro, junto ao vaso com flores, confundindo-se ambos, tanto pelo traçado forte e bem marcado como pelas cores, distinguindo-se do verde, que aparece logo abaixo. Reportamo-nos às telas de Van Gogh, com o tema dos Girassóis, principalmente as do ano de 1888, que refletem angústia, fazendo referência às emoções do autor: emoções e corpo, difícil separá-los.



Figura 70. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.
Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel.
32cm x 52cm. 1977.

Ladrilhos compõem esta imagem (Figura 71). Estão por toda parte. Sem preocupação de seguir caminhos, espalham-se em cores que revestem o suporte. Poderíamos dizer que se trata de uma versão da figura nº 45, com o vaso de flores ao centro, mas agora em proporções maiores. Os vermelhos distribuem-se harmoniosamente, por toda imagem, compartilhando o espaço com violetas, amarelos, verdes, azuis, criando efeitos de transparência no vaso, contornado por recortes de papel azul, verde e vermelho. Aparecem três flores, cujas hastes salientam-se em meio à profusão de cores, criando um espaço vazio ao centro, um lugar onde a imagem respira em meio à profusão de fragmentos de papéis coloridos.



Figura. 71. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1977.

Esta pintura (Figura 72) sugere uma nau em um mar revolto, uma revolução de cores, onde a forma parece dissolver-se entre águas e guaches, como os violetas e suas nuances, começando mais forte, na parte inferior da imagem, misturando-se com preto, verde e vermelho, mas tornando-se mais claro e suave ao alto da folha, como um suposto cacho de uva, que como um mastro de um veleiro, impulsiona a navegação. Percebe-se um contraste, provocado com verde, amarelo e laranja. Subindo mais ao alto, as cores retornam agora mais suaves, mas ainda tensas, sobrepondo-se e revelando tonalidades e matizes de azuis, verdes e amarelos, com pinceladas amplas e delicadas, buscando um discreto contorno. Esta pintura é única no acervo de Manoel, não encontramos mais este tratamento pictórico.

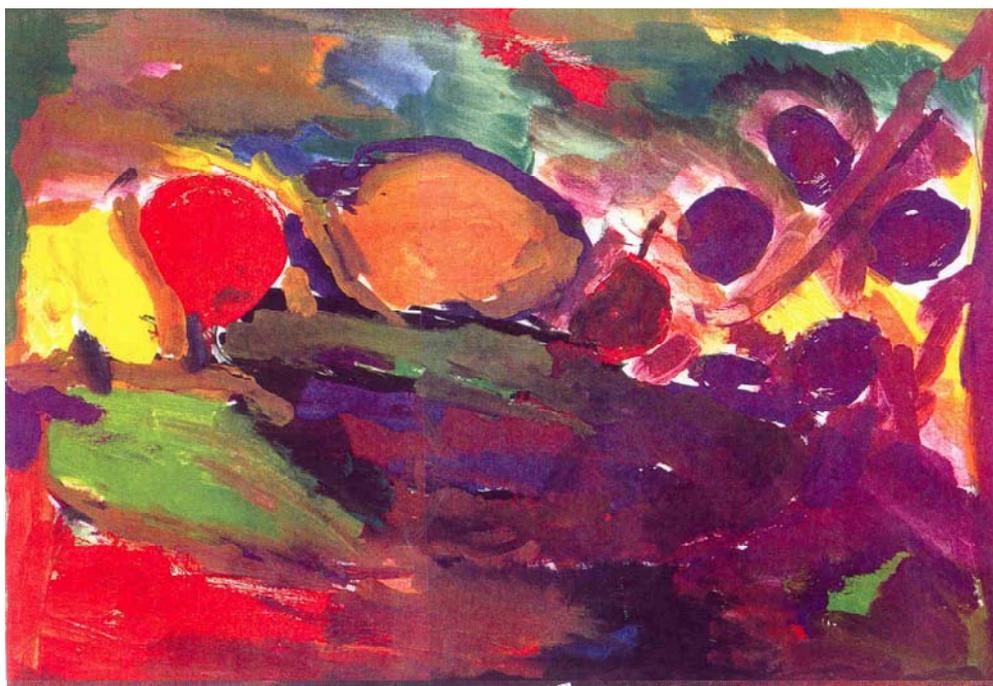
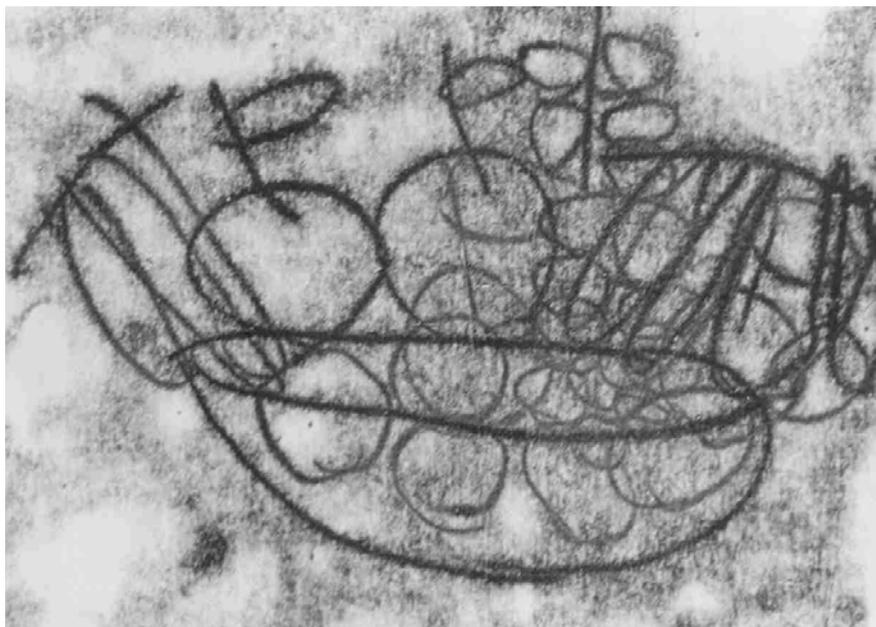


Figura 72. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Guache Sobre papel. 33,5cm x 45cm. Década de 80.

A cesta de flores (Figura 73), em monotipia ocupa quase toda a folha, um tema que se expressa, de forma diferente ao tratamento dispensado à representação das paisagens, casas, e prédios. A monotipia, como diz o nome é um processo único, onde o desenho é feito do avesso, sobre superfície lisa que recebe em geral tinta de impressão. Temos um desenho feito de uma só vez, onde a linha percorre caminhos circulares e ovais, sobrepondo-se, criando transparências. As frutas transbordam, mas não caem, não vemos emendas, nem traços indecisos, como se uma composição rápida já estivesse pronta em sua mente. É um processo que Manoel conhece muito bem, assim como o da xilogravura.



31cm. 1982.

Esta xilogravura (Figura 74) apresenta interessantes movimentos de escavados, formando vários círculos, que se assentam uns sobre os outros, repousando em um recipiente largo e aberto. Novamente formas circulares, quase corpos, se erguem ao centro de uma bacia, compondo uma figura que ocupa quase todo o espaço da representação.

Linhas mais calmas são escavadas na parte inferior e sobem cruzando-se e unindo-se umas ao lado das outras, acima à direita. Sua expressão na xilogravura, bem como a utilização desenvolvida desta técnica são destaques em sua trajetória artística.



Figura 74. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Xilogravura. 27cm x 29cm. 1983.

Temos uma monotipia, (Figura 75) novamente resultante da expressão da linha, que tanto exaltava Paul Klee¹⁷³ em seu processo criativo. A linha domina o processo, fluída e leve, como um veleiro que flutua em águas calmas, estático e transparente. O movimento, que se percebe novamente, é o da composição rápida e decidida, onde linhas sinuosas se impõem, remetendo de volta às frutas que repousam em uma base, lembrando um cesta. Manoel Luiz da Rosa, neste tema, nevega o corpo, por lugares da possível inclusão, em meio a cores, fragmentos, escavados e cópias. A aventura por lugares, que se alternam entre as certezas e as dúvidas, com uma forte expressão da cor, sua mais evidente expressão criativa.

¹⁷³ KLEE. *Op. cit.* 2001.



Figura 75. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina sobre papel. 29cm x 29cm, 1987.

CONCLUSÃO

Nos debates sobre arte e cultura no Brasil, desde a década de 20 do século passado, os intelectuais que admitiam e valorizavam a existência da Arte Reclusa contrariavam e transgrediam os discursos oficiais. Instigando polêmicas quase sempre acompanhadas de uma tensão política e social, mesmo quando suas vozes eram silenciadas, não abandonavam suas pesquisas. Foi o caso de Osório Cesar, Nise da Silveira e Mário Pedrosa, que tiveram suas contribuições evidenciadas no país, durante as décadas de 30, 40 e 50.

Quando parecia que estas manifestações haviam se esgotado, repentinamente, nos anos 80, ela é retomada com a descoberta da obra de Arthur Bispo do Rosário. Assim, nossa pesquisa deteve-se sobre a outra história, a história não oficial, nem sempre reconhecida, e muitas vezes reclusa, assim como é reclusa a produção artística de quem a gerou. Buscamos, quase que arqueologicamente, os produtos destes saberes, em jornais, revistas da época, filmes, catálogos, em uma revisão bibliográfica cuidadosa.

Dentre as inúmeras questões a que a Arte Reclusa nos remete, são sem dúvida relevantes os encaminhamentos de Osório Cesar e Nise da Silveira para o tratamento das produções plásticas dos doentes mentais. Para Nise suas obras tornaram-se material de estudo sobre as esquizofrenias e sua recuperação tanto mental como social, e Osório Cesar, que também partilhava deste pensamento, enfatizava em seus discursos a recuperação social e profissionalizante para o doente mental, considerando sua produção como uma maneira de conquistarem tanto sua sobrevivência, como um lugar de reconhecimento na sociedade.

No Centro de Desenvolvimento da Expressão-CDE, também se discutia a colocação dos trabalhos de seus alunos no mercado das artes, mas a instituição sempre manteve sua premissa de não formar artistas, mas sim se dedicar ao desenvolvimento integral do ser humano. Neste contexto, consolida-se a produção plástica de Manoel Luiz da Rosa como arte reclusa, o que, entretanto, permitiu a consulta a seu acervo, mas por sua vez, também, pode ter contribuído para a construção de Manoel como pessoa.

Para o estudo da trajetória de Manoel, lançamos mão da leitura estética que, longe de ser uma leitura arbitrária, abre-se para a escuta das questões marginais e desviantes, as quais relacionamos com a crítica de arte contemporânea que faz cruzamentos com outros campos do conhecimento. Com autores que discutem uma crítica pluralista de arte, ou seja, uma crítica que não dependa de uma narrativa excludente e que veja cada obra em seus próprios termos, referências e significados, como Rosalind Krauss e Arthur Danto.

Até o ano de 86, Manoel recebia uma orientação constante, dispensada por Francisca Dalabona, que se aposentou neste período e, também, por Bento Dalabona até 2001. Juntando-se a este fato, mais precisamente a partir do ano de 1993, por questões de política educacional, a estrutura do CDE sofreu ameaça de extinção com a retirada de quase todos os seus professores, chamados a desempenharem funções em escolas de currículo formal.

Manoel ficou afastado da “Escolinha”, aproximadamente por dois anos, entre 1993 e 1994. Pensamos que devido a estes fatores, a partir dos anos 90, encontramos no acervo de Manoel uma produção mais reduzida, como uma possível consequência de abalos sofridos em seus vínculos afetivos, bem com a instabilidade da instituição, que sempre havia freqüentado.

Estas reflexões remetem à relevância da participação do professor de artes, ou arte-educador junto aos portadores de necessidades especiais, em suas atividades artísticas, lembrando que, em Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, em especial no caso de Raphael, o afastamento de sua monitora repercutiu na sua produção, o mesmo acontecendo, em alguns momentos, com Fernando Diniz e Emydgio de Barros.

Relembrando Arthur Bispo do Rosário ao dizer que sua missão na terra era recriar o mundo, Manoel, em seu processo criativo realiza de uma certa maneira sua recriação do mundo, nas pinturas, nas colagens, nos desenhos e xilogravuras, o cotidiano sonhado, quando o estar-ai espalha-se por todas as imagens de caminhos que se cruzam, dos prédios, casas, céus noturnos,

árvores, mobílias, cômodos, balanços, varais, bonecas, janelas, portas, escadas, frutas, vasos, flores, manchas e retículas. Trata-se de um cotidiano mestiçado do corpo, da troca da dádiva e da cidade, como também um outro cotidiano, um outro lugar, onde o estranho não é mais estranho, as coordenadas e trânsitos deste lugar lhe pertencem, assim como não lhe pertencem as coordenadas e trânsitos de um cotidiano cultural e social, ou de forma muito restrita, que para Manoel trata-se de um não-lugar.

Enfim, encontramos no CDE, uma certa similaridade quanto aos debates relativos à Arte Reclusa. Fios muito tênues separam estes dois ambientes, o estigma da falência está bem definido nas instituições psiquiátricas, enquanto no CDE isto não ocorre. Os comportamentos desviantes aí adquirem outras características, oscilam entre o mais e o menos, o fora e o dentro, momentos em que qualidades nas suas produções se evidenciam mais e, em outros momentos, elas quase desaparecem, haja visto os depoimentos. Estes momentos refletem-se na produção de Manoel, tanto nas pinturas, como nas xilogravuras, quando as janelas se abrem e mostram duas realidades ao mesmo tempo. Reconhecemos o quanto é difícil lidar com o fiel desta balança, este outro olhar. Olhar para o diferente.

O corpo aparece como um lugar expressivo, corpo estranho, desenhado ou pintado, que cria significados, meios de apreensão do mundo e mediação com este mesmo mundo. Com a cara que sorri, confundindo-se com a cesta de frutas, que Manoel revela o corpo, motor e sentido de sua produção plástica, entendida de uma maneira mais global. A fisionomização das coisas, que falam por si mesmas, da

forma imbuída de afetividade, encontrada nas produções de crianças, artistas, poetas e visionários.

A casa como um corpo, com seus cômodos e seus interiores expostos remetem à intimidade, diferenciando-se uma da outra pelo sentido, cores, traços, ou papéis colados. Trata-se de um corpo com muitas cores, em imagens que sangram a folha, como *flaneur*, ou *bricoleur*, Manoel mescla sentimentos, dádivas, e pessoas, como se construísse um corpo de arlequim pelas paisagens, pelas bonecas, colado com papéis coloridos, ou escavado por goivas e impresso em gravuras: um mosaico de imagens, feito de pedacinhos coloridos, todos costurados bem junto dos outros.

É com a emoção de lidar que encontramos trabalhos de qualidade artística em seu acervo, com temas que se desenvolveram simultaneamente, e ao mesmo tempo de forma seqüencial, processo somente interrompido quando retoma a grade de bolinhas coloridas. As paisagens do cotidiano, abstratos e geométricos, natureza morta e o corpo figurado compreendem uma trajetória que se iniciou nos anos 60. Desta época, encontramos uma pintura com tinta guache, onde aparece uma janela de um prédio que, mesmo borrada, abre-se para fora, expressão que continuou a ser explorada de diferentes formas e cores até a década de 70.

Chama atenção também seu uso de cores, muito enfático, quando muitas vezes o suporte funciona para ele como uma palheta. Seus desenhos foram revelando linhas que tecem caminhos, especialmente nas paisagens do cotidiano, muitas vezes em meio a densas cores, continuam suaves, delicadas, simples, e lúdicas, como uma tapeçaria, desenvolvendo movimentos, no princípio verticais e

horizontais. Tornam-se mais sinuosos nos anos 80, onde os fios fazem cruzamentos, cruzamentos de uma cidade, um bairro talvez. Lugares físicos representados plasticamente, onde as casas e os prédios são expostos, com suas paredes arrancadas, expõem-se como lugares do desejo, sonhados e recriados.

Com as cestas de frutas e vasos com flores, Manoel reúne em metáforas de barcos suas outras temáticas, com técnicas artísticas variadas, como pinturas, monotipias, colagens e xilogravuras, navegando entre cores, sem rumo, outras vezes estático, ou se fragmentado como na figura de número 44. Por tristes lugares navegava a nau dos insensatos, com seus passageiros da passagem, substituídos por frutas lúdicas e multicoloridas.

O momento contemporâneo, nas artes, caracteriza-se pelo movimento de globalização e de desterritorialização das produções, como um jogo de múltiplas linguagens e expressões, com múltiplas referências históricas e culturais, em constante processo de dissolução da cultura normativa. Nesse contexto, as hegemonias estéticas, quando acontecem são rápidas e efêmeras. As diferenças e o estranho são incorporados ao processo artístico. Os efeitos destes acontecimentos fazem-se sentir em um mundo cada vez mais integrado e, ao mesmo tempo, mais fragmentado quanto a seus referenciais.

As características da produção de Manoel, mesmo reclusa, aproximam-se da arte contemporânea e por ela transitam. Com a manifestação do corpo estranho, por vezes fragmentado, mestiço, em um espaço que se subverte, com múltiplas formas de expressão plástica, dominando recursos e técnicas artísticas variadas. O

acúmulo, a repetição de figuras, o estar junto, o misturar-se e reproduzir são ações do corpo, que subvertem o espaço nas imagens de estádios de futebol, o campo atravessando prédios e as janelas que mostram o dentro e o fora, ao mesmo tempo.

Em seu processo criativo, percebemos também um processo dialético, que se manifesta no tratamento abstrato e figurativo, cheio e vazio, encontrado nas retículas, único e múltiplo, em casas e prédios, bem como nas representações do corpo, com as bonecas únicas, que se reproduzem como uma pequena multidão. O homem e menino, ou menino/homem acontece tanto na sua fala como em sua expressão plástica, especialmente no momento em que vemos uma cesta de frutas, colagens e xilogravuras ao lado da representação das bonecas. Manoel que não sabe ler e muito menos escrever, revela, ao mesmo tempo, o corpo estranho, a alteridade e a superação desta condição.

Entendemos que uma dialética nas artes, nem sempre procura resolver as contradições, mas ultrapassa as oposições do visível e do legível, jogando com a contradição e dramatizando-a, como num fluxo que dá ritmo e vibração à obra. Mesmo quando aparecem sínteses, são mais para inquietar o processo.

Até o presente momento Manoel parece percorrer os caminhos da arte *savant*, *naif*, bruta, e da desrazão, mas sem pertencer totalmente a nenhuma destas categorias classificatórias. Embora Manoel utilize todo o suporte em suas atividades plásticas e também desenvolva temáticas concretas como os *savants*, estes, entretanto, não apresentam conteúdos de metáfora ou de simbolização e geralmente preferem um tema único, não desenvolvendo uma evolução gráfica em

sua expressão artística. De modo semelhante aos artistas *nãives*, os *savants* também não percorrem processos inconscientes, e seus temas geralmente representam tradições, festas populares, cenas urbanas ou de aldeias, com as quais poderiam confundir-se os temas de Manoel, especialmente no caso das paisagens do cotidiano.

Mesmo que sua produção possa, de início remeter à arte bruta, como resultado de trabalho espontâneo, de cunho pessoal, descomprometido com exigências sociais, sabemos que Manoel adquiriu ao longo de sua trajetória, conhecimento sobre o uso e manejo de técnicas e materiais artísticos, favorecedores de uma ação criativa mais elaborada.

Encontramos semelhanças com a arte dos psicóticos que apresentam características como a fisionomização, as repetições e as geometrias em seus temas, bem como fusão e síntese de imagens, mas não faz parte de sua trajetória de vida a passagem por instituições psiquiátricas. Portanto, Manoel percorre estes caminhos, sem pertencer definitivamente a nenhum deles, criando significados, meios de apreensão do mundo, mediação e testemunho.

Sua produção em alguns momentos questiona conceitos teóricos a respeito da doença mental, como incapacitante e limitante dos sentidos e da imaginação, mas o apelo criador não desaparece, ao contrário, muitas vezes se intensifica.

Portanto, concluímos que nosso estudo relativo à produção plástica de Manoel Luiz da Rosa apontou qualidades estéticas, que se justificam tanto por sua

trajetória, seus temas e seu processo criativo, que dialogam com aspectos da Arte Reclusa, e da Arte Contemporânea, neles transitando, sem, contudo, estabelecer com estas manifestações uma relação de pertencimento. Sua produção é presença e testemunho da história da instituição que o acolheu, e muito contribuiu na sua construção como pessoa, desde o dia em que olhou através da janela de uma sala de aula, crianças trabalhando com arte.

Estas questões parecem merecer continuidade e aprofundamento, expandindo-se com estudos relativos à cidadania, ao ensino das artes e a aspectos que legitimem as práticas simbólicas no meio cultural e social. Resignificando as pessoas portadoras de necessidades especiais como fonte de enriquecimento cultural, quanto a suas produções artísticas ou artesanais, e seus processos criativos. São pessoas que estão à margem dos parâmetros aceitos pela sociedade vigente. Consideradas incapazes e improdutivas, questionam com seu trabalho os limites da desrazão, e um lugar de coordenadas na comunidade.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Eunice, Soriano de. *Criatividade e educação de super-dotados*. Petrópolis: Vozes, 2001.

Almanaque Abril. *Retrato do Brasil, o governo, a economia, o povo e suas condições de vida*. São Paulo: Abril, 1999.

ANTUNES, Celso. *Como desenvolver conteúdos explorando as inteligências múltiplas*. Petrópolis: Vozes, Fasc. 3, 2001.

ANTUNES, Eleonora, et alli (org.). *Psiquiatria, loucura e arte. Fragmentos da História Brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002.

ARGAN, Júlio Carlos. *O Guia da História da Arte*. Lisboa: Estampa. 1992.

ARGAN, C.Giulio. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte & percepção visual*. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Arqueologia da Psique. Textos de Nise da Silveira e Luiz Carlos Mello. Promoção do Museu de Imagens do Inconsciente. Apoio: Centro psiquiátrico Pedro II, Sociedade dos Amigos do Museu e Caixa Econômica Federal. s.d.

ASSIS, Machado de. *O Alienista*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ATACK, Sally M. *Atividades Artísticas para Deficientes*. Campinas: Papyrus, 1995.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAILEY, Martin. *Vicent van Gogh, cartas desde Provenza*. Barcelona: Paidós, 1995.

BARBOSA, Ana Mae(org.). *Arte-Educação: Leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. *Arte- Educação: leitura no sub-solo*. São Paulo: Cortez, 1999.

BARBOSA, Ana Mãe. *Arte-Educação na escola para todos* Revista Integração. V Congresso Nacional.. VI festival Nacional de Arte sem fronteiras. p. 1-47. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial. 2000.

BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BARNES, Mary; BERKE, Joseph. *Viagem através da loucura*. São Paulo: Circulo do Livro,s.d.

BEZERRA, Benilton Jr.(org.) *Corpo, afeto, linguagem*. A questão do sentido hoje. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BOCARRA, Ernesto Giovanni. *Correlação signo-arquétipo, um modelo analítico em formação para a pesquisa do fenômeno da ambientalização na arte contemporânea*. *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP*. Campinas, v.3, n.1-2, p.72-77, 1999.

BOLETIM INFORMA. Publicação da Escolinha de Arte do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura, do Rio Grande do Sul. Composto e impresso nas oficinas da CORAG. n. 19, julho de 1979.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, *Memórias da mão*, Maria Amélia Bulhões Campinas, v.3, n.1-2, p.64-71.1999.

_____.KERN, Maria Lúcia, B.(orgs.). *As Questões do sagrado na arte contemporânea*. Coleção Visualidade. p.188. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Editora da Universidade. Porto Alegre, 1997.

BURROWES, Patrícia. *O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: FGV. 1999.

CADERNO DA BIBLIOTECA SETORIAL DE EDUCAÇÃO. Faculdade de Educação da UFRGS. *Orientações para Elaboração de Trabalhos Acadêmicos: teses, dissertações e outros*. Porto Alegre, 2003.

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMPOS, Dinah Martins de Souza. *O teste do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade*. Petrópolis: Vozes. 1975.

_____.*O Teste do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas*. Estratégias para entrar y salir de la modernidad. México:Grijalbo

_____. *A Socialização da arte*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CARISSE, Iracy *A Arte Negra na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Artenova, s.d.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Filosofia de las formas simbólicas II*. El Pensamiento mítico. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

CDE 30 ANOS. Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Secretaria de Estado da Cultura, Centro de Desenvolvimento da Expressão 1990. Apoio Casa do Desenho, Porto Alegre.

CERTEAU, Michel (org.). *A Invenção do cotidiano*. Tomo I, Petrópolis: Vozes, 1994.

CESAR, Osório. *Misticismo e loucura*. São Paulo. Oficinas Gráficas do Serviço de Assistência ao Psicopata do Juqueri. 1939. (Comut), Biblioteca Central UFRGS.

COIMBRA, Cecília Maria, B.(org.). *Psicologia, direitos humanos e sofrimento mental*. São Paulo: Casa do Psicólogo. Brasília, CFP, 2000.

COPPLESTONE, Trewin. *Vida e obra de Hieronymus Bosch*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CÔRTEZ, Celina. Saga da Loucura e arte. *Revista ISTO É*. p.13 nov. de 1996.

COSTA, Robson Xavier da. *Educação especial por meio da arte*, p. 64-69. *Revista Integração*. Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria da Educação Especial. n.19. p.73. 1997.

COTTEREL, Arthur. *The Encyclopedia of world mythology*. New York: Barnes & Noble, 1999.

DAIX, Pierre. *Picasso Criador*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

DANTO, Arthur. *Aprés le fin de lart*. Paris: Éditions du Seuil. 1996. Tradução de Nadja César.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa, filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que olha*. São Paulo: 34, 1998.

DOESER, Linda. *Vida e obra de Paul Klee*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

DUNCAN, David, D. *Mundo Privado de Picasso*. São Paulo: Pocket Books, 1958.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

EHRENZWEIG, Anton. *A Ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ELIADE, Mircea. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ESSERS V. *Henri Matisse*. Köln: Taschen, 1993.

EXPRESSIONISMUS/MODERNISMO. Edição do Goethe-Institut no Brasil. Tradução Roland Schaffner, 1983.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998.

FOLHA DE SÃO PAULO, *Pacientes do Juqueri vêem "Arte e Loucura"*. p. A-24. 21 mar. 1987.

FORD, Clyde W. *O Herói com rosto africano*. São Paulo: Summus, 1999.

FORTUNA, Tânia Ramos *História das Bonecas*. Disponível em: <<http://www.ufgrs.br/faced/extensao/brincar/index1.html>> Acesso em: 20 abril 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

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

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 1997.

FREUD, Sigmund. *Interpretação dos Sonhos*. Obras Completas, Tomo I. Rio de Janeiro: Delta, v.3, s.d.

_____. *Moisés e o Monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O Mal-Estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

GARDNER, Howard. *Arte, mente e cérebro*. Uma abordagem cognitiva da criatividade. Porto Alegre: ARTMED, 1999.

GIDDENS, Anthony. *Modernização Reflexiva*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOLDIM, José Roberto. *Manual de iniciação à pesquisa em saúde*. Porto Alegre: Dacasa, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Nise da Silveira, uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

_____. *Forma e significação na arte contemporânea*. XIII Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura, Coordenação de Artes Plásticas-Atelier Livre, p.7-15. 1999.

_____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HARRIS, Nathaniel. *Vida e obra de Picasso*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

HAUSER, Arnold. *História Social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HIDALGO, Luciano. *Arthur Bispo do Rosário: o Senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Inumeráveis Estados dos Ser. Apoio Associação dos Amigos Rio de Janeiro: Texto de Nise da Silveira, 1987.

JASPERS, Karl. *Psicopatologia Geral. Psicologia compreensiva explicativa e fenomenológica* São Paulo: Atheneu, v.2, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JIMENEZ, Marc. *Para uma estética de risco*. Porto Arte, Porto Alegre, v.10, n.19, p.61-71, nov.1999.

_____. *La Critique. Crise de art ou consensus culturel?* Paris: Klincksieck, 1995.

JORNAL DA TARDE DE SÃO PAULO. Reportagem de Olney Kruse: *Da Arte da Loucura no MAC-USP*. p.24, 1987.

JORNAL DO BRASIL. Entrevista com Nise da Silveira a Norma Couri. *A Grande dama da psiquiatria brasileira*. Caderno B, p. 6-7. 28 de outubro de 1981.

JORNAL ZERO HORA. Reportagem: *MARGS exhibe imagens da inconsciência*. Segundo Caderno, p.7. 09 abril 2003. Porto Alegre.

JUNG, C.G.; M.L.von Franz. *O Homem e seus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969.

_____. *A Dinâmica do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1984.

JUNG, C.G.; M.L.Von Franz. *O Espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.

KAFKA, Franz. *Parábolas e fragmentos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

KANDINSKY, W. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KAPLAN; SADOCK. *Compêndio de psiquiatria dinâmica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

KERN, Maria Lúcia; B. ZIELINSKY, Mônica; CATTANI Icléia. *Aspectos das artes visuais no R.G.S. Espaços do corpo*. Coleção Visualidade 195 p. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS. Editora da Universidade. Porto Alegre, 1995.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo*. São Paulo: Summus, 2001.

KLEPSCH; LOGIE. *Crianças desenham e comunicam*. Porto Alegre: ARTMED, 1984.

KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos Modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.

LAROSSA, Jorge(org.). *Imágenes del outro*. Barcelona: Vírus, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1997.

LOWENFELD, V. *A Criança e sua arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1950.

MELGAR, Maria Cristina (org.). *Arte y locura*. Buenos Aires: Lumem, 2000.

MELO, Walter. *Nise da Silveira*. Coleção Pioneiros da Psicologia Brasileira. Rio de Janeiro: Imago/Conselho Federal de Psicologia, 2001.

MELO, Alexandre. *Nem Centro nem periferia*. Revista do XIII Festival de Arte Cidade de Porto Alegre. Secretaria Municipal da Cultura. Coordenação de Artes Plásticas: Atelier Livre, p.25-38, 1999.

MELO, Alexandre. *Outro mundo*. Revista Porto Arte. Edição do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais, do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, v.10, n. 18, p.67-82, maio 1999.

MELLO, Luis Carlos *Flores do Abismo*. Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm>>. Acesso em: 13 julho 2002.

MENA, Luiz Fernando, B. Inclusões e inclusões: a inclusão simbólica. *Revista, Psicologia Ciência e Profissão*, Brasília, n.1. p.30-39, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O Visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MOORE, Thomas. *A Emoção de viver a cada dia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Promoção Fundação Bienal de São Paulo e Associação Brasil 500 anos. Parque do Ibirapuera: São Paulo, 2000

OAKLANDER, Violet. *Descobrendo crianças, abordagem guetáltica com crianças e adolescentes*. São Paulo: Summus, 1980.

OCAMPO, Maria Luiza, Siquiera(org.) *O Processo psicodiagnóstico e as técnicas projetivas*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

O Estado de São Paulo. Artigo de Osório Cesar, *Psicose e Esquizofrenia*. p.12, 22 de fevereiro de 1944.

O Estado de São Paulo. Reportagem de Júlio Gama e Roberta Jansen: *Livro e peça lembram dez anos sem Bispo*. 9 de outubro de 1999

O MUNDO DOS MUSEUS, Museu de Arte de Basileia. Madrid: Codex, 1961.

OUTEIRAL; MOURA. *Paixão e criatividade. Estudos psicanalíticos sobre Frida khalo, Camille Claudel e Coco Chanel*. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

PALAU, Josef i Fabre. *Picasso*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *O significado das artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAÏN, Sara; JARREAU, Gladys. *Teoria e técnica da arte terapia*. Porto Alegre: ARTMED, 1996.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PARENTE, Sonia Maria, B. A (org.). *Encontros com Sara Païn*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Arte, forma e personalidade*. Textos Escolhidos II. São Paulo: Kairós, 1980.

_____. *Arte, Revolução, Reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

_____. *Forma e percepção estética*. (Ótilia Arantes org.) São Paulo: Edusp, 1996.

PELBART, Peter, Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O Tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PEREIRA, Aldo. *Vincent van Gogh*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

PERRUSI, Artur. *Imagens da loucura. Representação social da doença mental na psiquiatria*. Recife: Cortez, 1995.

PICHON-RIVIÉRE, Enrique. *O Processo criativo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PILLAR, Analice, Dutra (org.). *A Educação do olhar*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

PINTURA NÁIVE. Exposição do Institut für Auslandsgeziehugen: Stuttgart, 1988.

POPPOVIC, Ana Maria. *Alfabetização, disfunções psiconeurológicas*. São Paulo: Vetor, 1968.

PORCHER, Louis. *Educação Artística; luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus, 1982.

PORCHER, Louis. *Educação artística, luxo ou necessidade?* São Paulo: Summus, 1973.

PORTUONDO, Juan. *Test Proyetivo de Karen Machover(La Figura humana)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

PRIGOGINE, Ilya. *O Fim das certezas.Tempo Caos e as leis da natureza*. São Paulo: Unesp, 1999.

REILY, Lucia. *Armazém de imagens*. Campinas: Papyrus, 2001.

READ, Herbert. *Arte e alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____. *A Educação através da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

REVISTA CIÊNCIA E PROFISSÃO Entrevista com Nise da Silveira: *Uma Mulher de muita vivência e que tem a idade das ilusões*. Brasília, n. 1-3, p.22-27, 1994.

REVISTA CIÊNCIA HOJE. Entrevista de Nise da Silveira à Maria Igenes Duque Estrada: *Viagem ao mundo dos homens tristes*. Rio de Janeiro: Globo, v.6, n.34, p.21-28, 1997.

REVISTA DE ARTES VISUAIS. Porto Arte. Núcleo Temático: *Questões de Figuração*. Edição semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. UFRGS. v.9, n.16, p.1-128, maio, Porto Alegre, 1998.

Revista da Apae. *Arte: o caminho natural para a conquista do espaço social*, n.79. p. 33, 1995.

RHODES, Colin. *L'art outsider- Art Brut et création hors normes au XXs siècle*. Paris: Thames & Hudson SARL, 2001.

RODRIGUES, Augusto (org.). *A Escolinha de Arte do Brasil*. Brasília: INEP, 1980.

RÓHEIM, Géza. *Fire in the dragon, and other psychoanalytic essays on folklore*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

ROSÁRIO, Arthur Bispo do; MORAES, Frederico *Louco pela Arte*. Disponível em: <http://www.fundathos.org.br/radcal/a_radical101/antenas.html> Acesso em: 9 agosto 2002.

ROSÁRIO, Arthur Bispo do; *DUCHAMP, Marcel. Assemblage, Ready-made*, de Alfredo Braga. Disponível em: <<http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html>> Acesso em: 9 agos. 2002.

ROY, Cristipher (org.). *African Art*. Geneva: Barbier-Mueller Collection, 1998.

SANTOS, Adriana Maria dos. *Luz e Escuridão nas Imagens Pictóricas da Loucura*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes Visuais da UFRGS. Orientador: Prof. Dr. Edson Souza.. 1998. Porto Alegre.

SERRES, Michel. *O Terceiro Instruído*. Liboa. Ed. Institutio Piaget, s.d.

SILVA, Thomas Josué. *Caminhos da Expressão: Criação, Loucura e Transcendências*(Atelier de Expressão de Novo-Hamburgo-RS-1990-1994).

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

_____. *Cartas a Spinoza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SILVEIRA, Nise. *O Mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Terapêutica Ocupacional. Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Casa das Palmeiras. s/d

_____. *Os Inumeráveis Estados do ser*. Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm> .> Acesso em: 13 julho 2002

_____. PEDROSA, Mário; GULLAR, Ferreira. *Que é a ruína esquizofrênica?* Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm>.> Acesso em: 13 julho 2002.

Site: Informativo 2001 do Museu de Imagens do Inconsciente, Disponível em: <<http://www.rubedo.psi.br/MuseudelImagensdoInconsciente>.> Acesso em: 13 julho 2002.

Prêmio Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <http://http://crpsq.org.br.br/a_acerv/bispo2/fr_bispo2_indice.html.> Acesso em: 9 agosto 2002.

Site : *Exposições Virtuais*, Disponível em: <<http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/estados/esser3.htm>.> Acesso em: 13 julho 2002.

SOARES, Ilka Araújo; ROSÁRIO, Arthur Bispo do. *a Arte Bruta e a propagação na cultura pós-moderna*. *Revista Ciência e Profissão*. Brasília: CFP, n. 4, 2002.

STANGOS, Nikos(org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

TESSLER, Elida; SOUSA, Edson (orgs.). *A invenção da vida*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

Trilogia de filmes *Imagens do inconsciente*; *Em Busca do Espaço Cotidiano*, trajetória de Fernando Diniz. *A Barca do Sol*, trajetória de Carlos Pertius e *o Reino das Mães*, trajetória de Adelina Gomes. Funarte, Ministério da Cultura. Produção de Leon Hirszman, co-produção da Embrafilmes, texto de Nise da Silveira, s.d.

WILLER, Cláudio. *Escritos de Antonin Artaud*. Coleção Rebeldes Malditos. Porto Alegre: L&PM, 1983.

WIND, Edgard. *A Eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.

WHITMONT, Edward. *A Busca do símbolo. Conceitos básicos de Psicologia Analítica*. São Paulo: Cultrix, 1996.

VIGOTSKY, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte, um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Associados. 1998.

ZANINI, Walter. *História da arte no Brasil*. São Paulo. Instituto Walter Moreira Salles, v.2, 1983.

ZWEIG, Arnold. *Spinoza*, São Paulo: Livraria Martins, 1941.

XVI BIENAL de São Paulo. *Arte Incomum*. Outubro a dezembro de 1981. Parque do Ibirapuera. São Paulo.

III CONCURSO NACIONAL DE POESIAS E PINTURAS. Patrocínio Janssen-Cilag, Ministério da Cultura e Lei de Incentivo à Cultura. 2001.

ANEXO

Imagens utilizadas do Acervo de
Manuel Luiz da Rosa no Centro de
Desenvolvimento da Expressão – CDE



Figura 1. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta

hidrocor e lápis de cera sobre papel. 25cm x 34cm. Década de 60.



Figura 2. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48cm x 34cm. Década de 60.



Figura 3. Manoel Luiz da Rosa. Sem Título Guache sobre papel, 48,5cm x 33,5cm. Década de 60.



Figura 4. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 49cm x 33,3cm. 1961.



Figura 5. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1963.



Figura 6. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Tinta de impressão e anilina sobre papel. 24,5cm x 34cm. Década de 60.

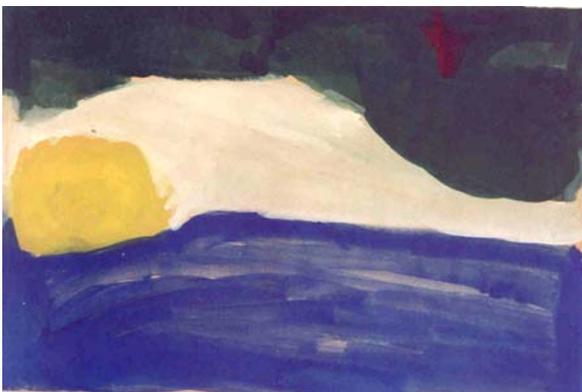


Figura 7. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Guache sobre papel, 48,5cm x 33,5cm. 1964.



Figura 8. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48,5cm x 3,5cm. 1964.



Figura 9. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48,5cm x 33,5cm. 1964.



Figura 10. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48,5 am x 33,5cm. Década de 60.



Figura 11. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.



Figura 12. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 60.



Figura 13. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache

sobre papel. 34cm x 9cm. Década de 60.

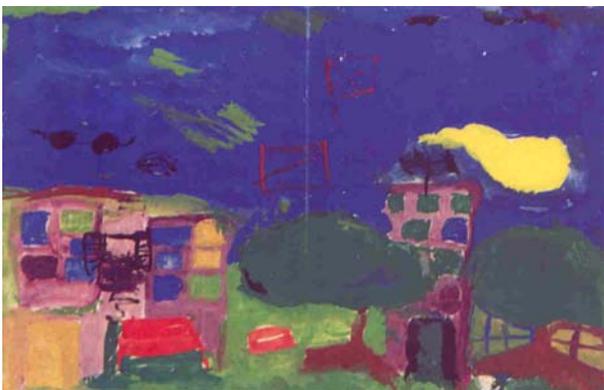


Figura 14. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 9cm. Década de 60.



Figura 15. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia com anilina, sobre papel. 34cm x 49cm. 1964.



Figura 16. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm x 34cm. Década de 60.



Figura 17. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 49cm x 34xm. 1966.



Figura 18. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 32cm x 37cm. 1966.



Figura 19. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 50,5cm x 40cm, 1966.



Figura. 20. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. 1967.



Figura 21. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Guache sobre papel, 48,5cm 67cm. 1967.



Figura 22. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm.
Década de 60



Figura 23. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Guache sobre papel, 49cm x 66,5cm. 1968.



Figura 24. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache sobre papel, 34,5cm x 48,5cm. 1968.



Figura 25. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33,5cm x 49,5cm. 1968.



Figura 26. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 32,5cm x 48,5cm. 1968.



Figura 27. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 48cm x 66,5cm. 1968.

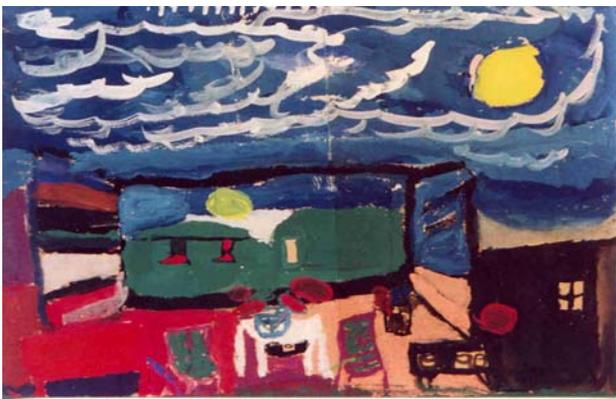


Figura 28. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.

Guache sobre papel, 48,5cm x 66,5cm. 1968.



Figura 29. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache sobre papel, 33,5cm x 49cm. 1968.



Figura 30. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34cm x 49cm. 1968.

Figura 31. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33cm x 49cm. Década de 60.



Figura 32. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 34cm x 48,5cm. 1968.



Figura 33. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 24cm x 33,5cm. 1968.



Figura 34. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33cm x 48cm. 1968.

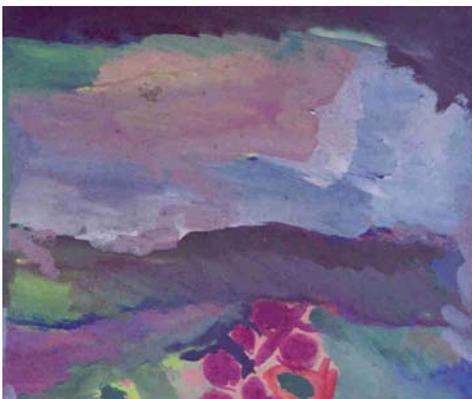


Figura 35. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel, 33cm x 48cm. 1968.



Figura 36. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34,5cm x 48cm. 1968.



Figura 37. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 49cm x 67cm. 1969.



Figura 38. Manoel Luiz da Rosa. A CARRIS. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 19cm x 34cm. 1969.

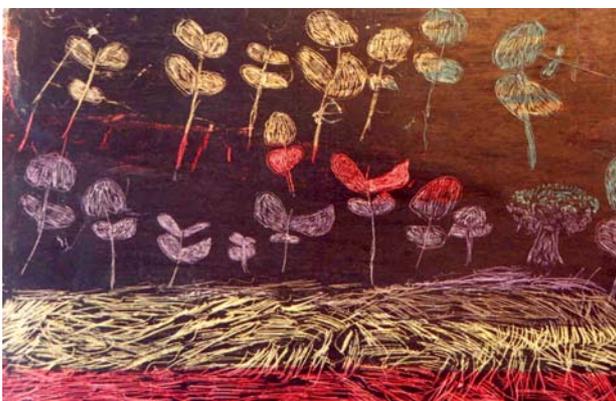


Figura 39. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz de

cera, nanquim e raspagem sobre papel. 34cm 49cm. 1969.



Figura 40. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, lápis, recorte e colagem sobre papel. 42cm x 66cm. Década de 70.



Figura 41. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 38cm x 49cm.
Década de 70.



Figura 42. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 33cm x 48,5cm. Década de 70.



Figura 43. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e colagem sobre papel. 23cm x 24cm. Década de 70.



Figura 44. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis grafite e decalque sobre botões e tecidos sobre papel, 34m x 49m. Década de 70.

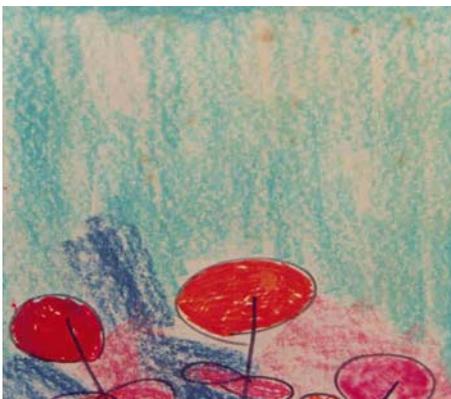


Figura 45. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 19cm x 34cm.
Década de 70.



Figura 46. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache sobre papel, 49cm x 60,5cm. 1971.



Figura 47. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.



Figura 48. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.



Figura 49. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 67cm x 97cm. Década de 70.



Figura 50. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 49cm. Década de 70.



Figura 51. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem, sobre papel. 30,5cm x 41cm. Década de 70.



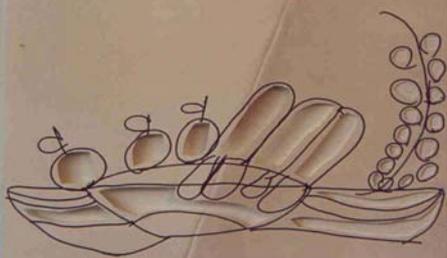
Figura 52. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel, 32,5cm x 48,5cm. Década de 70.



Figura 53. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura, 22cm x 60,5cm. Década de 70.



Figura 54. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Xilogravura, 29,5cm x 30,5cm.Década de 70.



Mandee Luis Rose

Figura 55. Sem título Manoel Luiz da Rosa. Recorte e caneta hidrocor sobre papel, 29cm x 28,5cm. Década de 70.



Figura 56. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel, 27cm x 55cm. Década de 70.



Figura 57. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Caneta hidrocor e colagem sobre papel, 25,5cm x 48cm.
Década de 70.

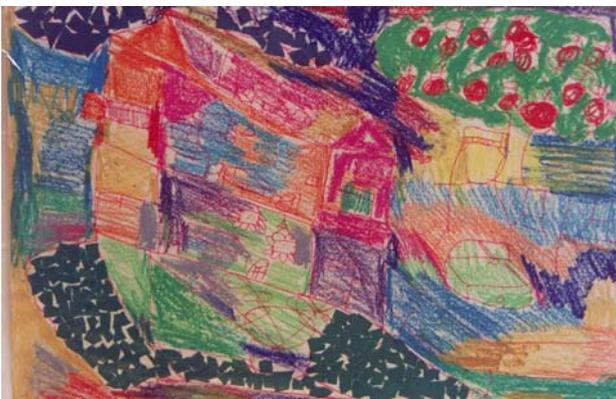


Figura 58. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Caneta hidrocor, giz de cera e colagem sobre papel, 33,5cm x 49cm. Década de 70.



Figura 59. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 67,5cm x 97cm. Década de 70.



Figura 60. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Caneta hidrocor sobre papel, 32cm x 65,5. Década de 70.

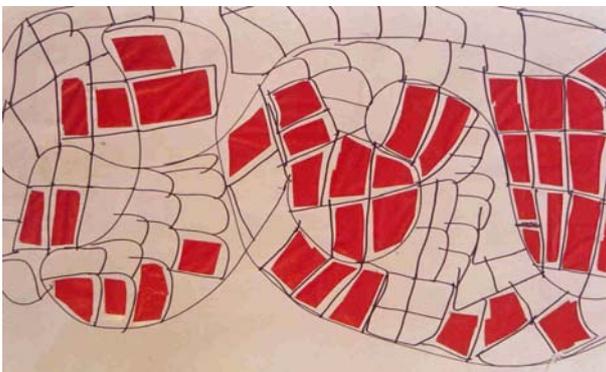


Figura 61. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor, recorte e colagem sobre papel. 34cm x 47cm. Década de 70.



Figura 62. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Lápis, recorte e colagem sobre papel. 22cm x 47,5cm. Década de 70.



Figura 63. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Caneta hidrocor sobre papel, 50,5cm x 70cm. Década de 70.



Figura 64. Manoel Luiz da Rosa. . Sem título. Guache e caneta hidrocor sobre papel, 49cm x 73c.
Década de 70.



Figura 65. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.

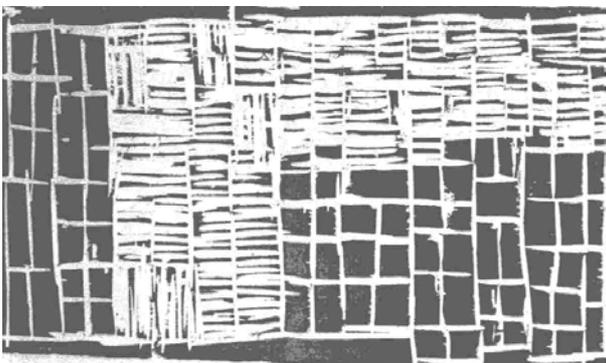


Figura 66. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura. 15cm, 35,5cm. Década de 70.



Figura 67. Manoel Luiz da Rosa. Praça da Matriz. Guache sobre papel. 33,5cm x 48,5cm. Década de 70.



Figura 68. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, caneta hidrocor e giz pastel. 33,5cm x 52cm. 1972Década de 70.



Fig. 69. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 53cm. 1972.



Figura 70. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia, 51,5cm de circunf. 1973.



Figura 71. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 52cm. 1973.



Figura 72. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e caneta hidrocor sobre papel. 34cm x 54cm. 1973.



Figura 73. Manoel Luiz da Rosa. O Guaíba Caneta hidrocor sobre papel, 33,5cm x 48,5cm. 1975.



Figura 74. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Colagem, caneta hidrocor e giz pastel sobre papel, 33,5 x 95,5 cm. 1975.



Figura 75. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel. 34cm x 49cm. 1976.



hidrocor sobre papel, 48cm x 67cm. 1977.



Figura 77. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Giz pastel e caneta hidrocor sobre papel. 47cm x 67cm. 1977.



Figura. 78. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem e giz de cera sobre papel. 33,5cm x 49cm. 1977.



Figura 79. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel. 32cm x 52cm. 1977.



Figura 80. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Xilogravura, 8,5cm x 24cm. 1978.



Figura 81. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e colagem sobre papel. 21cm x 29cm.
Década de 80.



Figura 82. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel, 31cm x 34,5cm. Década de 80.



Figura 83. Manoel Luíz da Rosa. OSPA. Giz de cera e lápis sobre papel, 48,5cm x 67cm. Década de 80.



Figura. 84. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache sobre papel. 34, 5cm x 48cm. 1980.



Figura 85. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Caneta hidrocor sobre papel. 33,5cm x 48cm. 1980.



cera e decalque sobre papel, 33cm x 47,5cm. Década de 80.



Figura 87. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.

Xilogravura, 18cm x 33cm. Década de 80.



Figura 88. Manoel Luiz da Rosa. Sem título

Caneta hidrocor e giz pastel sobre papel, 19cm x 36cm. Década de 80.



Recorte e colagem sobre cartão. 27cm x 27cm. Década de 80.



Figure 99. Maud Lewis, *Room in a Cottage* (1941)

Guache sobre papel, 48,5 cm x 68cm. 1980.



Figura 91. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Guache e caneta hidrocor sobre papel, 33,5cm x 1,88cm. Década de 80.



Figura 92. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Xilogravura, 27cm x 30,5cm. Década de 80.

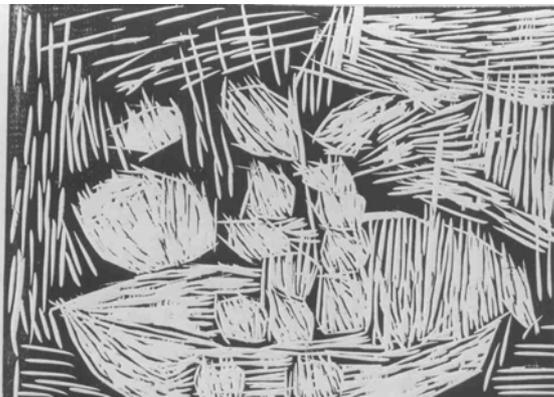


Figura 93. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia sobre papel, 22,5cm x 31cm. 1982.



Figura 24. Manoel Luiz de Rese. Sem título. Giz

de cera e caneta hidrocor sobre papel, 18cm x 22cm. 1982.

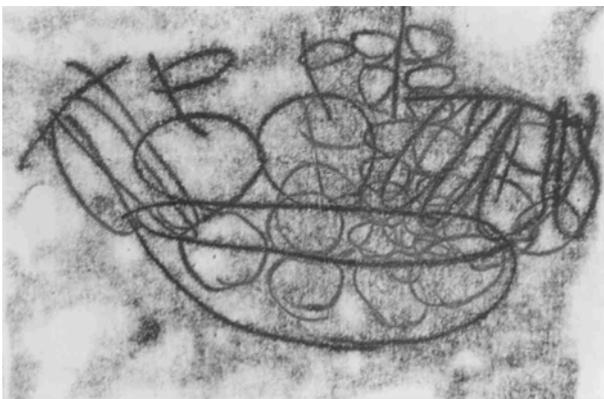


Figura 95. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia sobre papel. 22,5cm x 31cm. 1982.

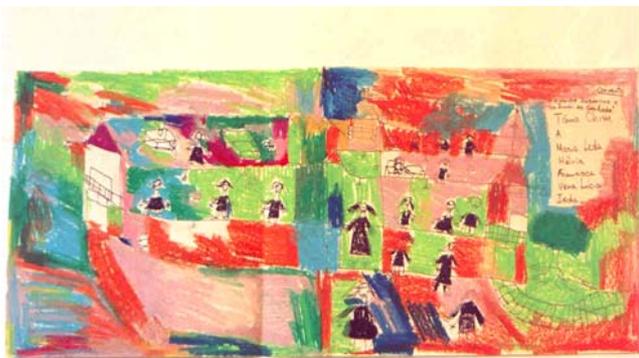


Figura 96. Manoel Luiz da Rosa. Convento. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 32,5cm x 52,5cm. 1982.



Figura 97. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem, giz pastel e caneta hidrocor sobre papel, 33cm x 49cm. 1982.



de cera, caneta hidrocor e colagem sobre papel, 67cm x 87cm. 1983.



Figura 99. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, recorte e colagem sobre papel, 21,5cm x 50,5cm. 1983.



Figura 100. Manoel Luis da Rosa. Sem título Xilogravura, 19cm x 22cm. 1984.



Figura 101. Manoel Luiz da Rosa. Sem título.
Giz pastel e giz de cera sobre papel, 67cm x 97,5cm. 1984.



Figura 102. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 33,5cm x 49cm. 1984.



Figura 103. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e recorte sobre cartão, 66cm x 51cm. 1986.



Figura 104. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera, nanquim e raspagem sobre papel, 25cm x 28cm. 1986.



Figura 105. Manoel Luiz da Rosa. A Sala de Aula. Caneta hidrocor, giz de cera, recorte e colagem sobre papel, 49cm x 34xcm. 1987.



Figura 106. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Monotipia e anilina sobre papel. 29cm x 29cm. 1987.



Figura 107. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Lápis grafite, anilina e giz pastel sobre papel, 34cm x 48cm. 1988.



Figura 108. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Giz de cera e caneta hidrocor sobre papel, 34cm x 49cm. 1989.



Figura 109. Manoel Luiz Rosa. Sem título. Guache Sobre papel. 33,5cm x 45cm. Década de 80.



Figura 110. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Anilina, colagem e giz de cera sobre papel, 32,5cm x 48cm. Década de 90



Figura 111. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Colagem sobre papel. 34cmx34cm. 1996.



Figura 112. Manoel Luiz da Rosa. Giz de cera, caneta hidrocor e colagem sobre papel, 36,5cm x 48cm. 1997.



Figura 113. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Oito placas cerâmicas com guache. 1999.



Figura 114. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Colagem e anilina sobre papel, 32,5cm x 37,5c. Década de 90



Figura 115. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Colagem e giz pastel sobre cartão, 24cm x 41cm.
Década de 90.



Figura 116. Manoel Luiz da Rosa. Sem título Giz de cera, anilina e colagem sobre papel, 48cm x 66cm. 2000.



Figura 117. Manoel Luiz da Rosa. Sem título. Caneta hidrocor e giz de cera sobre papel, 25cm x 35cm. Década de 90.



Figura 118. Manoel Luiz da Rosa. Madre Superiora. Giz de cera, caneta hidrocor e colagem sobre papel, 33cm 43cm, 2002. Acervo do CDE.

