

OS DESENHOS DE RAPHAEL DOMINGUES PARA ALÉM DO ATELIÊ DO ENGENHO DE DENTRO

Heloisa Espada¹

Esta comunicação tem por objetivo apresentar o processo de pesquisa e os resultados envolvidos na seleção de obras do desenhista Raphael Domingues (1912 – 1979) para a exposição *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*, em cartaz no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, entre 15 de julho e 7 de outubro de 2012, com curadoria de Heloisa Espada e Rodrigo Naves. Concentrei-me na seleção e análise das obras de Raphael Domingues, enquanto o Rodrigo Naves se dedicou às pinturas de Emygdio de Barros.

A exposição foi composta por 50 desenhos de Raphael (a maioria deles nanquim sobre papel) e 45 pinturas de Emygdio de Barros (quase todas guache ou óleo sobre papel). No caso de Raphael, foram selecionadas três obras feitas durante sua adolescência, quando o artista tinha entre 13 e 15 anos, período em que frequentou um curso de desenho acadêmico no Liceu Literário Português, no Rio de Janeiro, e um desenho não datado, mas que se considera que foi feito após os primeiros sintomas da esquizofrenia, quando dia 15 anos. Todas as outras 46 obras de Raphael na exposição foram feitas entre aproximadamente 1948 e 1951, anos que correspondem à primeira fase do ateliê do Engenho de Dentro, quando o artista Almir Mavignier atuava como monitor desse espaço.

Raphael Domingues, diagnosticado como um caso grave de esquizofrenia, viveu no Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro do Engenho de Dentro, de 1944 a 1979, ano de sua morte, e frequentou durante quase todo esse tempo o ateliê de arte do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), criado em 1946 pela dra. Nise da Silveira. No entanto, a parte mais rica de seu trabalho se concentra nesses primeiros anos que coincidem com a assistência que recebeu de Almir Mavignier. Esse recorte já evidencia alguns critérios de seleção. Não era nossa intenção fazer uma retrospectiva da obra de Raphael, tampouco apresentar seus desenhos como indícios de seu quadro clínico. Foram escolhidos desenhos da fase que mais despertou o interesse do meio artístico brasileiro e que, do ponto de vista da curadoria, merecem destaque na história da arte moderna no

1 Instituto Moreira Salles. Doutora em Teoria, História e Crítica de Arte pela ECA/USP.

Brasil por sua qualidade gráfica e não por ser um estudo de caso psiquiátrico relevante e exemplar, ainda que saibamos que isso também é verdadeiro. Importante destacar que, após 1951, quando Mavignier deixou o ateliê, Raphael voltou a traçar sequências de riscos como um moto contínuo automático, o que faz pensar num estado de autismo e alienação. Todos esses desenhos foram guardados pela doutora Nise da Silveira, pois para ela interessava em primeiro lugar a evolução do quadro psíquico do paciente. No contexto de suas pesquisas, qualquer manifestação visual poderia revelar dados sobre o paciente, independentemente de sua qualidade artística. A produção de arte não era o objetivo de Nise da Silveira, embora ela defendesse que um esquizofrênico poderia ser um artista.

Voltando à seleção de desenhos, julgou-se ser fundamental mostrar os trabalhos de Raphael feitos na adolescência porque eles evidenciam não apenas que o artista já tinha contato com o mundo da arte, mas também que desde muito cedo desenvolveu uma habilidade para traduzir formas tridimensionais no plano do papel, um dado que independente de sua saúde mental.

O catálogo da mostra aborda o interesse de artistas e críticos modernos pela produção de doentes mentais e a contextualiza historicamente o impacto da produção do ateliê do Engenho de Dentro no meio artístico carioca e paulistano a partir dos anos 1940. O catálogo foi organizado a partir da seguinte estrutura: 1. texto sobre Raphael Domingues; 2. portfólio de Raphael Domingues; 3. texto sobre Emygdio de Barros; 4. portfólio de Emygdio de Barros; 5. seleção de cartas, relatórios e depoimentos sobre cada um dos artistas a partir de pesquisa feita no acervo de documentos do Museu de Imagens do Inconsciente, cuja sede está no Centro Psiquiátrico Nacional do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Entre esses documentos há, por exemplo, um relatório sobre os desenhos de Raphael redigido por Almir Mavignier em 1950, no qual ele descreve o processo de criação de 7 trabalhos; 6. Seleção de textos críticos publicados na imprensa carioca e paulista especificamente sobre a obra dos dois artistas, entre 1949 e 1987 (a maioria publicada nos anos 1940 e 1950), quase sempre em decorrência de alguma exposição (coletiva ou individual) dos artistas. São textos de críticos como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Flávio de Aquino, Antonio Bento, José Lins do Rego, Tomás Santa Rosa, José Geraldo Vieira e Ronaldo Brito. A maior parte deles foi selecionada a partir de um caderno com recortes de jornal organizado pela própria Nise da Silveira (acervo MII), mas também a partir de pesquisas realizadas nas bibliotecas da Fundação

Bienal e do Museu de Arte de São Paulo; 7) Biografias de cada um dos artistas onde estão contemplados dados da história pessoal que não foram incluídos nos textos dos curadores; 8) cronologia com as principais exposições em que participaram; 9) Bibliografia selecionada sobre o assunto.

O interesse despertado pelos desenhos de Raphael, feitos a bico de pena e pincel no curto período de 1946 a 1951, vai além do intuito terapêutico e científico que motivou o STOR. Ultrapassa também as expectativas de artistas e críticos sobre a arte de doentes mentais, o que quase sempre revela mais sobre os objetivos dos modernos – a busca por uma essência da arte e o desafio às convenções – do que ilumina aspectos daquela produção.² A arte de psicóticos, crianças e “primitivos” foi um importante modelo estético para os modernistas, mas não o único. O interesse de Paul Klee nos anos 1920 por esse tipo de produção é concomitante ao seu ingresso como professor na Bauhaus. Os anjos, demônios e fantasmas realizados por ele nessa época evidenciam seu fascínio pela arte de crianças e loucos, mas também suas pesquisas sobre o caráter dos elementos visuais “primários” e seu apego à geometria.

As obras de Raphael se inserem no escopo do que compreendemos como desenho moderno. Ela combina domínio espacial e improviso, figuração e abstração, clareza e ornamento, cheios e vazios, aparência e artifício. Feitos muitas vezes a partir de modelos, seus desenhos alcançam a chamada “autonomia” buscada por boa parte dos modernos. Neles, a linha e o espaço bidimensional chamam a atenção para si, ainda que estejam vinculados à representação de um rosto ou de uma natureza-morta. O branco do papel se faz presente ao mesmo tempo em que dá passagem a uma linha contínua, sinuosa e precisa que identifica objetos para em seguida criar distorções e associações improváveis. A combinação entre vazios e elementos gráficos resulta em limpidez, sem nunca tornar o desenho rígido, pois a linha denota, sobretudo, movimento. Além disso, Raphael frequentemente identifica xícaras e frutas com formas geométricas e repete elementos para criar ritmos e estruturas. Em algumas naturezas-mortas, ele inclui sua caneta e seu tinteiro na cena, conferindo, a seu modo, importância ao processo de trabalho. Vale lembrar que Matisse, com quem Raphael foi algumas vezes comparado,³ também costumava inserir a própria mão com o pincel ou o lápis

2 O crítico Hal Foster discute o assunto em FOSTER, Hal. “Blinded Insights”. In: *Prophetic Gods*. Cambridge: MIT Press, 2004, pp. 193-223.

3 Mário Pedrosa costumava contar que André Breton teria dito que os desenhos de Raphael são melhores que os de Matisse. Ver: PEDROSA, Mário. “A obra de Nise da Silveira em perigo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30.01.1960. Ver também: MILLIET, Sérgio. “Arte e loucura”. *O Estado de S. Paulo*, 15.10.1949; SEM ASSINATURA. “Rafael, ainda”. *O Estado de S. Paulo*, 20.02.1949; SEM ASSINATURA. “Rafael”. *O Estado de S. Paulo*, 19.02.1949; BRITO, Ronaldo. “Melhor do que Matisse”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17.05.1987.

em punho na cena retratada. Mas Raphael tinha ainda outras estratégias para focar a questão do fazer artístico. Em alguns trabalhos, é possível reconstituir seu percurso: o traço vai ficando fraco, pois ele molhava o pincel uma só vez, desenhando sem interrupção até o nanquim secar.

Embora, segundo a psiquiatria, a esquizofrenia se caracterize pela dissociação do pensamento e da personalidade, fazendo com que o doente frequentemente se perca em ideias, imagens e pensamentos sem coerência, alguns trabalhos de Raphael parecem indicar uma situação oposta: são o resultado de momentos de clareza e domínio da linguagem gráfica. Com movimentos rápidos, ele poucas vezes afastava a caneta ou o pincel do papel. Ao contrário do que seria um alienado do mundo, parece conhecê-lo tão bem que é capaz de traduzi-lo em linhas, no plano do papel, com fôlego suficiente para percorrer um caminho longo e sinuoso sem a necessidade de pausa. Muitas vezes, o desenho é consequência de um gesto contínuo, feito quase todo com uma única linha. Nos momentos fugazes em que, por meio do desenho, conseguia estabelecer uma conexão com os objetos e as pessoas a sua volta, a tradução do tridimensional para o bidimensional era quase automática.

Raphael teve contato com o mundo da arte bem antes de ser internado. Demonstrou habilidade para o desenho já na infância e, dos 14 aos 16 anos, teve oportunidade de estudar técnicas acadêmicas em um curso noturno oferecido pelo Liceu Literário Português, no Rio de Janeiro. Ele precisou abandonar os estudos ainda criança para ajudar no sustento da família, chegando a se empregar num ateliê tipográfico, o que talvez tenha relação com as letras trocadas das palavras que aparecem mais tarde em seus desenhos. Na adolescência, trabalhou como desenhista em agências de publicidade, época em que chegou a ganhar o primeiro prêmio de um concurso promovido pela Standard Oil Company, a então Esso Brasileira de Petróleo. Segundo sua mãe, ele tinha o desejo de ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. A partir dos primeiros sinais da doença, aos 15 anos, Raphael abandonou a figuração, passando a desenhar pequenos grafismos (traços e círculos) em sequência, letras e rostos bastante simplificados, lado a lado, de maneira comprimida e sem uma articulação entre eles.

Quando ingressou no STOR, em 1947, Raphael cobria folhas e mais folhas de papel com séries de linhas cruzadas, formando pequenos quadrados. Nise da Silveira conta que um dia, um funcionário do hospital, contrariando sua orientação de não interferir no trabalho dos pacientes, reclamou que Raphael só fazia tracinhos e pediu que desenhasse uma cara. Na mesma hora, o paciente teria

traçado a figura de um rosto. Em seguida, o homem solicitou que fizesse um cavalo e teve seu pedido atendido novamente (SILVEIRA, 1992: 33) O episódio foi interpretado como uma resposta positiva do paciente, e o desenho passou a ser visto como uma possível via de comunicação entre o mundo de Raphael e a realidade externa. A partir daí, Mavignier soube incentivá-lo a olhar para as coisas e a estabelecer um contato intenso, ainda que efêmero, com o mundo por meio do desenho. O monitor arrumava naturezas-mortas para Raphael desenhar e pedia-lhe para retratar as pessoas a sua volta: Palatnik, Ivan Serpa, Pedrosa e Murilo Mendes foram seus modelos. Mesmo durante as temporadas que Raphael passava na casa de sua mãe, ele não deixava que as sessões de desenho fossem interrompidas. As naturezas-mortas e a maior parte dos retratos feitos por Raphael, incluindo os de crianças da vizinhança, foram feitos durante as temporadas que passava na casa da família, no bairro de Santa Teresa.

A relação com os objetos era fundamental em seu processo de criação, mas era também um pretexto, o estopim para que o artista em seguida se concentrasse na realidade do próprio desenho: na linha, no equilíbrio entre as formas, entre os cheios e os vazios. Em seus trabalhos, muitas vezes as coisas parecem existir livres da matéria, são despreziosas e transparentes, podendo se sobrepor e ocupar o mesmo lugar.

Em alguns momentos, o desenhista manipulava as feições dos objetos com a mesma liberdade com que reinventava sua própria assinatura: Arphael, Raephael, Rapheld, Raphaeld, Raphaeldo, Rapahael, Rarapi, Raraphael. Mavignier conta também que pedia para o artista assinar seus trabalhos, como uma forma de incentivá-lo a se identificar com eles. No entanto, como já notou Mário Pedrosa, em muitos casos, antes de mais nada, ele tratava sua assinatura como um elemento gráfico integrado à obra (PEDROSA, 1980: 90), o que parece confirmar a intensidade de sua relação com a estrutura do próprio desenho.

No decorrer do catálogo, procuramos reconstituir detalhes da relação entre Raphael e Almir Mavignier. Traçamos também um histórico do interesse de críticos e artistas no Brasil pelo trabalho de doentes mentais, onde destacamos os trabalhos de Osório César e Flavio de Carvalho, e, no contexto internacional, a obra do artista Jean Dubuffet, cuja coleção de *art brut* foi iniciada paralelamente ao início dos trabalhos de Nise da Silveira com a terapia ocupacional.

Ainda assim, é preciso considerar que a condição psíquica de Raphael impossibilita afilia-

ções a movimentos, uma avaliação de seu gosto ou de possíveis influências, o que dificulta enormemente o trabalho de quem se propõe a analisar seu trabalho. Ainda assim, acreditamos que seus desenhos de aparência singela evocam ambições, crenças e utopias de uma parte significativa da arte moderna.

Apesar de toda distância, a linha de Raphael faz pensar em Guignard, que trabalhava com o lápis de grafite duro e se recusava a usar borracha, como uma maneira de assegurar que seu traço seria verdadeiramente preciso, almejando uma espécie de integridade absoluta do processo de criação. Por razões semelhantes, o desenho de Raphael remete também aos objetivos de Paul Klee, que insistia para que seus alunos da Bauhaus se concentrassem no processo de formação e não no resultado final dos trabalhos. Para esse professor: “A obra de arte (...) é sobretudo gênese; ela nunca é vivenciada como produto.” (KLEE *in* CHIPP, 1999: 186) Além disso, o artista suíço argumentava que a pintura e o desenho eram artes do tempo e, por isso, dedicou grande parte de seus livros didáticos a um estudo minucioso dos diferentes tipos de linha. Também em Raphael, a linha faz com que a observação de seus desenhos seja uma atividade essencialmente temporal.

Nesta natureza-morta, por exemplo, o contorno da mesa define o espaço e incentiva o olhar a circular em torno dos objetos que estão ali expostos: frutas, folhas, uma chaleira, um prato com alimentos, o pote à direita que parece representar o tinteiro do artista. A circularidade é reforçada pela disposição das formas redondas no interior da mesa e pela linha que divide o plano na horizontal formando três semicírculos em sequência. As características das linhas sugerem movimentos mais ou menos rápidos, conduzindo o olhar de uma forma à outra. À medida que o olhar se concentra mais e mais naquele universo gráfico, o aspecto desprezioso e familiar da cena, decorrente em parte dos motivos decorativos, aos poucos vai se diluindo numa ideia abstrata de movimento.

Não é possível saber o quanto Raphael foi consciente desse processo.

BIBLIOGRAFIA

AMIN, Raquel Carneiro. *O “Mês das Crianças e dos Loucos”*: reconstituição da exposição paulista de 1933. Dissertação de mestrado. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2009.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *Museu de*

Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Coleção Museus Brasileiros, 2).

ESPADA, Heloisa & NAVES, Rodrigo (orgs.). *Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

KLEE, Paul. *Credo criativo*. In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 186.

MAVIGNIER, Almir. *Almir Mavignier: depoimento*. Entrevistadores: Gladys Schincariol; Lula Vanderlei et al. Rio de Janeiro: Produção Museu de Imagens do Inconsciente, 1989. VHS (120 minutos), NTSC, colorido, som mono. Entrevista concedida ao grupo de estudos do Museu de Imagens do Inconsciente.

PEDROSA, Mário. *Raphael: desenhos*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1980.

POMPEU E SILVA, José Otávio. *A psiquiatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente*. Dissertação de mestrado. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2006.

REILY, Lucia; POMPEU E SILVA, José Otávio (orgs.). *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*. Campinas: Komedi, 2012.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982.

_____. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.