

SIMBOLISMO: QUEDA EM DIREÇÃO AO MUNDO INTERIOR

Pritama Morgado Brussolo

“O pintor durante a sua operação,
olha as coisas como cores e as
cores como elementos de seus atos”
(VALÉRY, 1998)

Os intelectuais de 1880 acreditavam que a realidade era complexa demais para ser apreendida e descrita de maneira objetiva e racional, por isso, eles declararam que seria mais apropriado para a arte, tanto literária quanto plástica, focar no mundo interior, nos estados da alma e nas emoções, os quais se sobrepõem ao mundo objetivo, das aparências externas. Assim, nasce o Simbolismo na França no final do século XIX.

Este movimento nas artes plásticas possuía uma estreita ligação com a poesia de Verlaine, Mallarmé e Rimbaud. Tais poetas consideravam que “as palavras que implicam emoção são mais poderosas ao comunicar a emoção do que as palavras que as designam”¹, segundo Verlaine. Portanto, a subjetividade de cada artista e seus aspectos não-rationais como o misticismo, deveriam ser também valorizados e sobrepostos. Anna Balakian (1915-1997), estudando a literatura da época, utiliza a proposta de Rimbaud como referência, ao sugerir que o poeta cultive seus recursos interiores, devendo “perturbar conscientemente os sentidos”².

Os poetas foram os primeiros simbolistas a se afastarem dos princípios acadêmicos das escolas realista e parnasiana, caminhando em direção a uma estrutura musical, dando uma nova dinâmica ao poema. “Os próprios simbolistas, empolgados com a idéia de produzir efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como que dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais”³.

Embora os artistas simbolistas tenham algumas características em comum, muitos deles não aderiram a nenhuma uniformidade estilística, sendo possível observar uma

¹ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000. Pág.53

² BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000. Pág.50

³ WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel - Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. Pág 45



flutuação da predominância na pintura deste período, entre a abstração e o pictórico, entre a cor e a linha.

Em relação ao contexto da época, é importante ressaltar a primeira crise financeira mundial que aconteceu em 1873, propiciando cinco anos de profunda depressão econômica quando as maiores potências do ocidente estavam passando por um período de profundas modificações sociais e políticas, provocadas fundamentalmente pela expansão do capitalismo, o que acabou levando-as à Primeira Guerra Mundial. A decadência daquele momento exerceu uma grande influência na vida dos artistas simbolistas, ativando as questões existenciais deles, que serviram como mote gerador para suas criações. Assim, a idéia de desregramento, a que Rimbaud se refere, está ligada a uma alteração das regras que governam o mundo interior, num enveredamento pela obscuridade e isolamento, se adentrando na fase da negação, do protesto e do individualismo.

Pode-se dizer então que, enquanto o Romantismo⁴ sonha, o Simbolismo cai; queda esta que pode ser demonstrada pelas quebras dos padrões estéticos vigentes, vivenciados cotidianamente na crise. Desta forma, os burgueses intelectuais da época preconizam o fim do academicismo e do positivismo, por terem a clareza de que esses valores não faziam mais sentido em suas vidas e, conseqüentemente, em suas criações. Deste modo, a obra começa a ser vista a partir de um novo olhar: a pintura é feita sem acabamento em sua superfície, com pinceladas toscas, distorções das formas e utilização de cores não naturais. Rejeitavam igualmente o conceito de que a arte só poderia ser realizada através de imagens que representassem com fidelidade o mundo real, assim, o objeto de sua observação é transformado em idéias, pensamentos e sentimentos. Mas, como é feita essa rejeição da representação da realidade na pintura? Acredita-se que seja por meio da criação de símbolos e de um clima etéreo e onírico, que transfigura o mundo real, como podemos ver na série das luvas do artista Max Klinger (1881). Ele se preocupa com as particularidades da imagem, no seu caso gravura, e não com a representação; com a necessidade de ter uma arte mais auto-consciente de seus próprios meios⁵, que busque mais autonomia para si.

⁴ Movimento artístico e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa e que perdurou por grande parte do século XIX, no qual tinha como características principais a representação da natureza, dos problemas sociais e urbanos, dos acontecimentos históricos nacionais e de um amor platônico.

⁵ Informação extraída na disciplina “Tópicos especiais em poéticas contemporâneas” ministrada pelo professor Nelson Maravalhas realizada no 1º semestre de 2009.



Assim, os simbolistas apropriam, agregam valores, fazem transposições e inversões, não ilustram; sugerem com os próprios meios da pintura.

Balakian diz que Edmund Wilson⁶ (1895 - 1972), sugere “duas formas alternativas do ideal simbolista: retraimento para a inação e o sonho ou vôo para a realidade, afastando-se da literatura”⁷. Vejo o ‘retraimento para o sonho’ do Simbolismo como movimento em direção ao passado, como um recuo da civilização moderna e da industrialização crescente, por isso, os artistas e os poetas simbolistas tinham uma clara negação ao desenvolvimento científico e a teoria da cor.

Neste regresso, os artistas proclamavam um elo com a tradição, não pela continuação de uma séria acadêmica ou de um saudosismo sem fim, mas a uma volta ao primitivo e à autenticidade. Eles procuravam comunidades isoladas e “primitivas”, em busca de novos temas para se libertar dos condicionamentos da Europa, que foi o caso do pintor Paul Gauguin (1848 - 1903) que entrou em contato com o Taiti, Martinica e Pont-Aven, na Bretanha. É retornando ao passado que se torna possível fazer uma ponte, uma nova ligação com um período anterior: o Primitivismo.

O recuo ao primitivismo será relacionado neste texto de duas formas: a partir da espontaneidade da loucura e da apropriação de elementos da gravura japonesa, no Cloisonismo. O presente trabalho faz parte do desenvolvimento de uma dissertação em Artes Visuais, na qual ao final deste processo, apresentarei uma obra de arte a partir dos elementos que serão mencionados, onde concretizarei a minha compreensão acerca da relação arte - loucura.

1.1 – ESPONTANEIDADE: ANALOGIAS ENTRE O PRIMITIVO E A LOUCURA

Primitivismo é um termo utilizado para um período específico na história da arte, ao se descrever obras italianas e flamengas dos séculos XIV e XV. É utilizado também para descrever uma multiplicidade de objetos artísticos não ocidentais, como as antigas culturas

⁶ Escritor, jornalista, historiador e crítico literário norte-americano.

⁷ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000. Pág.49



egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana e a chamada ‘arte tribal’ da África e Oceania⁸. O primitivo foi explorado no século XIX pelo seu exotismo e por se afastar das convenções acadêmicas sendo exatamente por isso que os simbolistas o apreciavam. Apreciação era devida ao fato deles reconhecerem seus próprios antecedentes artísticos naqueles povos.

Contudo, não são somente tais povos os excluídos no conceito de civilização. “No início do século XX o mundo ocidental também passou a ter seus próprios primitivos, aqueles que viviam à margem da sociedade: os loucos, os criminosos, os perversos e os camponeses”, conforme diz Marta Dantas⁹. Assim, pesquisadores como o médico alemão Hans Prinzhorn, o médico alagoano Arthur Ramos e o médico paraibano Osório César, fizeram algumas relações entre a loucura e o primitivo.

Prinzhorn (1921) fez um procedimento de comparação entre os desenhos dos indivíduos com sofrimento psíquico grave e dos primitivos, tentando compreender os processos psíquicos patológicos em analogia ao pensamento primitivo¹⁰. Ramos (1926) também propôs algumas analogias entre as funções mentais dos primitivos e os quadros psiquiátricos, se aproximando de outros psiquiatras que estabeleceram essa relação¹¹. Ramos suscita ainda, em sua tese, que na obra “Totem e tabu” de Sigmund Freud (1913), o psicanalista também faz essa aproximação, só que neste caso foi entre o neurótico e o primitivo, a criança e o artista¹².

César (1929), psiquiatra e crítico de arte, igualmente fez uma análise comparativa entre a arte dos loucos, a arte das crianças, a arte dos povos primitivos (índios e pré-história) e a arte primitiva (arte-medieval), demonstrando a sua preocupação com a expressão espontânea¹³.

⁸ HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. Pág.05

⁹ Historiadora na área de história e teorias da Arte, com ênfase na arte bruta. DANTAS, Marta. **Arte primitiva e arte moderna: afinidades eletivas**. Maquinações: Idéias para e Ensino das Ciências, Londrina, PR: UEL, v. 1, n. 1, p. 62-63, 2007.

¹⁰ Prinzhorn, psiquiatra e historiador da arte, fez essa comparação em um artigo intitulado “**Sobre os desenhos dos doentes mentais e dos primitivos**”, publicado em outubro de 1921, no *Wiener Psychoanalytische Vereinigung*.

¹¹ PEREIRA, Mario E. C. & GUTMAN, Guilherme. “**Primitivo e loucura, ou o inconsciente e a psicopatologia segundo Arthur Ramos**” em Revista Latino americana de Psicopatologia Fundamental, vol.X, n.3, pp.517-25, Set./2007.

¹² Ramos psiquiatra, psicólogo social, etnólogo, folclorista e antropólogo. RAMOS, Arthur. **Primitivo e loucura**. Tese de doutorado. Faculdade de Medicina da Bahia, Salvador, 1926.

¹³ ANDRIOLO, Arley. **O método comparativo na origem da Psicologia da Arte**. Psicologia USP, v. 17, 2006. Pág. 43-57



Diante disso, percebemos que no início do século XX pensadores e estudiosos encontraram relações entre a espontaneidade presente na loucura e no primitivismo, espontaneidade esta que serve de base para a criação artística. Podemos concluir ainda, que, a manifestação expressiva dos indivíduos com sofrimento psíquico e a dos primitivos pode ser considerada uma forma de ruptura do conceito de arte vigente.

1.2 – CLOISONISMO: PINTURA DECORATIVA, ABSTRATA E SINTÉTICA

Albert Aurier (1865 – 1892) escreve um texto em 1891, dizendo que “a pintura decorativa é a verdadeira pintura”¹⁴. Para ele, o termo decorativo se refere a uma manifestação artística vindo dos primitivos, sendo que ela é ao mesmo tempo subjetiva (signo de uma idéia percebido pelo sujeito), sintética (signos escritos segundo um modo de compreensão geral), simbolista (Idéia por meio de formas) e ideísta (expressão da idéia). A arte decorativa é primordial e espontânea, assim como a arte dos loucos, e em algum momento ele a chama de Grande Arte.

O teórico e pintor Maurice Denis, em 1888 fundou os Nabis (profetas em hebraico), um desdobramento do Simbolismo que queria o reconhecimento da função decorativa da arte. Assim como os simbolistas, eles eram contra o academicismo, e junto com os artistas Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Paul Ranson e George Lacombe, aplicavam seus conceitos artísticos para fins práticos, projetando cenários e figurinos para teatro, cartazes e papéis de parede, além das pinturas que expunham, com composições bem distintas entre os participantes.

Lacombe, (1868-1916) pintor e escultor francês, juntamente com Ranson, nunca abandonou os preceitos dos Nabis, mesmo quando o grupo se desfez. Embora os Nabis se reunissem em sua casa¹⁵, seu trabalho ficou pouco conhecido. Na obra “La Vague Violette”, é perceptível que ele caminha em direção à abstração, por meio de formas orgânicas bem delimitadas, cores brilhantes e sintéticas, identificadas em suas paisagens, que tendem a se comportar como um elemento puramente decorativo.

¹⁴ In CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Pág 89.

¹⁵ KILI, David. **George Lacombe**, London, 2003. In: <http://www.kilidavid.com/art/pages/Artists/lacombe.htm>



Outro desdobramento do Simbolismo surgiu no final da década de 1880 e, assim como os Nabis, tratavam os elementos formais de maneira decorativa e simplificada. O pintor Louis Anquetin (1861-1932) criou o cloisonismo a partir da apropriação dos contornos pretos, precisos e evidentes da gravura japonesa, e integrou este elemento em seu modo de pintar, compreendendo a imagem através da valorização do conceito de primitivo, se afastando da representação naturalista da academia, conforme coloca Vera Pugliese.

O artifício de criar zonas de superfícies utilizando uma cor uniforme e saturada, como formas de compartimentos coloridos, “possibilitou a estilização das figuras humanas e dos elementos arquitetônicos de fundo, à maneira que foi depois explorado pelos ilustradores do *Art Nouveau*”¹⁶. *Cloison* foi o nome dado pelo poeta simbolista Edouard Dujardin (1861-1949), a essas zonas de superfície - sabendo que *cloisir* remete à ação de fechar - remetendo-se à antiga prática do *cloisonné*, presente na ourivesaria dos nômades indo-europeus, trazida pelos germânicos para o Ocidente.

O pintor Paul Ranson (1861-1909) é um exemplo desta prática, que teve seu auge de criação das artes decorativas em 1893 e, dois anos depois, ele ajudou a criar o primeiro Salão de *Art Nouveau*, com ajuda de outros Nabis¹⁷. Seu estilo, linear e sinuoso, contém uma afinidade muito forte com a estamperia japonesa¹⁸, como se pode ver na pintura “Deux dossiers”.

Será que esta pintura de Ranson já apresenta um início do *cloison*? De qualquer maneira, o desenvolvimento do *cloison* como um conceito, só surgirá efetivamente, nas pinturas de Émile Bernard (1868-1941), pintor e escritor francês, que desenvolveu uma linguagem própria tão almejada pelos simbolistas. Ele criou um vocabulário plástico definido, a partir do enclausuramento das figuras com formatos orgânicos e contorno estilizante, segundo Pugliese, permitindo a alteração da figura em direção à abstração.

Para exemplificar o processo de alteração, pode se perceber as formas sintéticas de Bernard, como no quadro “Bretonnes avec algues”, que vêm de uma relação reflexiva entre

¹⁶ Pugliese é crítica de história e teoria da arte. PUGLIESE, Vera. **O conceito de cloisonnisme e sua utilização por Henri Matisse**. In: Coletivo do Mestrado em Artes do Instituto de Artes/Unb - CoMA, 2004.

¹⁷ JONH, Folasade. **Paul Ranson: The Forgotten Nabi**. United Satates, 2006. In: http://blogs.princeton.edu/wri152-3/s06/fjohn/le_nabi_plus_japonais_que_le_nabi_japonais.html

¹⁸ Renoir Fine Art Inc, **Paul Ranson: Biografy**, United Satates, 2004. In: <http://www.renoirinc.com/biography/artists/ranson.htm>



o artista e a natureza, no qual ele foi gradualmente eliminando todos os efeitos de perspectiva e sombra, manipulando o espaço; reduzindo, achatando, simplificando a figura e criando padrões na composição, para manter apenas o essencial. A escolha do tema também foi muito importante, pois elegendo os bretões tradicionais, retratando a vida simples desses camponeses, ele afirmava estar buscando “um paralelo em sua pintura para a vida primitiva que havia encontrado na Bretanha”¹⁹, rompendo com a sociedade moderna e recuando no tempo. Portanto, a pintura cloisonista “trata as figuras como formas decorativas simplificadas, com apenas uma referência vestigial à lógica do escorço; a composição do quadro se realiza por formas que se harmonizam, mas por pouca ou nenhuma narrativa”²⁰.

Em 1888, Gauguin entrou em contato com o cloisonismo em Pont-Aven, na Bretanha, quando trabalhava e compartilhava suas idéias com os artistas Bernard e Anquetin, apesar de nunca ter declarado ser cloisonista. Em cartas a Van Gogh e Schuffenecker, Gauguin discutia sobre as possibilidades e a abrangência do cloisonismo e dava um conselho: “não copie a natureza muito fielmente, a arte é uma abstração”²¹.

O conceito de abstração é muito importante no desenvolvimento deste trabalho, assim me apoiarei no historiador de arte alemã Wilhelm Worringer (1881 - 1965), para fundamentar minha criação artística.

Para Worringer a abstração retira “o objeto do mundo exterior, do seu nexos natural” e faz com que ele seja necessário e imutável, aproximando “de seu valor absoluto”²². Foi a maneira que o homem encontrou para tentar responder ao mundo exterior, desprendendo “cada coisa individual de sua condição arbitrária, eternizando-a ao aproximá-la de formas abstratas e absolutas”²³. Nesse sentido, a abstração se aproxima do cloisonismo, pois os dois tendem ao processo de simplificar e sintetizar.

No meu trabalho utilizo a abstração, assim como Worringer conceitua, pois extraio formas e cores da natureza e traduzo-as na minha criação. Abstraio o orgânico do mundo e

¹⁹ HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. Pág.15.

²⁰ THOMSON, Belinda. **Pós-Impressionismo**. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Pág. 30.

²¹ Idem, Ibidem.

²² WORRINGER, Wilhelm. **Abstracción y naturaleza**. Tradução: Mariana Frenk. México: FCE, 1953 Pág. 31

²³ IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas: Duas Viagens**. São Paulo, Ateliê Editorial/FAPESP, 2002. Pág. 74.



crio a minha forma arredondada, baseada naquelas que se encontram externas a mim, “na medida em que os elementos tomados da realidade sejam porções dela, mais ou menos complexas”²⁴.

Maurice Denis (1870- 1943), pintor e escritor francês, escreve um texto em 1907 dizendo que “sintetizar não é necessariamente simplificar, no sentido de suprimir certas partes do objeto: é simplificar no sentido de tornar inteligível. É hierarquizar, submeter cada quadro a um só ritmo, a uma dominante, sacrificar, subordinar, generalizar”²⁵. Assim como vários outros artistas, Gauguin (1889) utilizou sua capacidade de sintetizar e simplificar para criar, e desta forma acabou influenciando os Nabis e os simbolistas.

Aos 35 anos de idade, Gauguin, dedicou-se totalmente à pintura, buscando um elo com seus ancestrais para revigorar-se, reavivando as memórias do vasto mundo que ele experimentara no Peru, quando criança. Almejava “captar indicadores culturais ameaçados”²⁶, em Martinica e no Taiti, estando bastante atento aos detalhes dessas culturas primitivas, rompendo com o ideal de avanço da civilização moderna. A noção de primitivo que utilizo neste momento, se refere ao termo que Ramos (1926) recorre, fazendo alusão “às sociedades mais simples que conhecemos”²⁷.

Como se pode ver na obra “Mahana No Atua”, três mulheres estão sentadas à beira do lago, perto de diversos *cloisons* coloridos que flutuam nas águas, com suas formas abstratas, sintéticas, decorativas e orgânicas. Assim, Gauguin abandona a limitação naturalista da representação, para se expressar com seu intenso cromatismo, que ganha autonomia quando a cor não se sujeita mais à forma.

É em busca pela síntese, como conceitua Denis, pela simplificação da forma, pela espontaneidade primitiva e pela autonomia cromática, que desenvolvo minha obra. Ou, nas palavras do pintor Sérusier, (1864 - 1927), dizendo a respeito de seu trabalho, que ele “consiste em fazer entrar todas as formas possíveis no pequeno número de formas que somos capazes de conceber.”²⁸

²⁴ VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. São Paulo, 1998. Pág. 77.

²⁵ In CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Pág. 101.

²⁶ THOMSON, Belinda. **Pós-Impressionismo**. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Pág. 29.

²⁷ PEREIRA, Mario E. C. & GUTMAN, Guilherme. “**Primitivo e Loucura, ou o inconsciente e a psicopatologia segundo Arthur Ramos**” em Revista Latino americana de Psicopatologia Fundamental, vol.X, n.3, pp.517-25, Set./2007.

²⁸ In CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Pág. 101.



2. REPRESENTAÇÃO E MÍMESIS: TEORIA DA EQUIVALÊNCIA

No momento em que Gauguin rejeita o conceito da fidelidade do artista ao mundo representado, ele está caminhando em direção ao abandono da representação, valorizando conceitos não abordados na academia, como o primitivismo. Portanto, neste contexto, a arte não representa, ela revela por meio de signos uma imagem que está aquém ou além da consciência. Revela algo além do visual.

A função da representação, no sentido aristotélico, é dupla: “tornar perceptíveis às formas constitutivas da natureza; completar o que a natureza deixaria incompleto”²⁹, enquanto o historiador de arte Ernst Gombrich (1909- 2001) fragmentou a noção de representação em três fases, claramente distintas, de um processo: “começa com a interação entre o pintor e os esquemas herdados, seguido pela correção destes, na pintura, e culmina com a atividade de deciframento pelo espectador, cuja leitura dos esquemas corrigidos leva o objeto da representação à fruição”³⁰. Relacionando esses dois autores, percebo o quanto eles se aproximam do mesmo conceito de representação, porém vejo que o segundo acrescenta um passo a mais, nesta relação entre o artista e sua obra.

Segundo o texto “Arte Sugestiva”, do pintor Odilon Redon (1840 - 1916), escrito em 1909, a arte imita a natureza no que ela tem de mais miúdo, de mais particular e acidental e ao copiar minuciosamente, para compreender sua estrutura, o artista entende que ele está criando. Nas palavras de Redon: “tenho então necessidade de criar, de abandonar-me à representação do imaginário”³¹.

No meu próprio processo seguirei os passos de Redon, as palavras de Gombrich e tornarei perceptíveis as formas, vistas por mim, a partir das construções gráficas ou corporais dos indivíduos com sofrimento psíquico grave, que acredito serem geradas a partir da espontaneidade. Também completarei o que os pacientes tiverem deixado

²⁹ ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pág. 105.

³⁰ Idem. Pág 106.

³¹ CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Pág. 116



incompleto, pois, em vez do meu trabalho ser uma cópia do trabalho deles, eu o tornarei a “deformação subjetiva da natureza”³².

Denis (1909), em seu ensaio “From Gauguin and Van Gogh to Classicism”, também acredita na não representação e reprodução da natureza, como um novo modo de pôr o problema da arte.

Somos gratos aos bárbaros, aos primitivos de 1890, por terem voltado a privilegiar algumas verdades essenciais. Não reproduzir a natureza e a vida por aproximações,... mas ao contrário, reproduzir nossas emoções e nossos sonhos representando-os com formas e cores harmoniosas.³³

O pensamento grego e do mundo medieval priorizava “a representação como mimesis por considerarem que todo o existente - mesmo que se esquivasse à percepção - deveria ser traduzido em algo tangível”³⁴. Portanto, a mimesis (*imitatio*, em latim) não pode se restringir à mera réplica da realidade e deve ser entendida como algo dinâmico, “como uma atividade produtora. Assim, ao se traduzir mimese por imitação, deve-se entendê-la como imitação criadora”³⁵.

Desta maneira, a imitação do movimento, da forma ou cor dos trabalhos feitos pelos pacientes, será traduzida nos corpos-escultura. O meu processo de criação se dará a partir da visualização desses elementos, não importando a temática desenvolvida por eles. Quando tiver em mãos as produções espontâneas dos pacientes, entenderei minuciosamente os elementos formais do meu interesse, para então me apropriar deles no ato criativo. Ao copiar detalhadamente as informações das produções executadas por aqueles indivíduos, será indispensável me perguntar: A que, esta cor ou forma, ritmo ou movimento, me remete? O que sinto a partir desta composição? A ressonância causada pelas formas criadas pelos pacientes, me levará à criação dos corpos-esculturas, a partir da distorção das formas originais. As formas distorcidas terão, além de uma aparente semelhança de sua matriz, um

³² HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. Pág.31.

³³ Idem, ibidem

³⁴ ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pág. 105.

³⁵ BARBOSA, Rogério Monteiro. **A tríplex concepção de mimese de Paul Ricoeur e a narrativa jurídica**. In: XVII Encontro Preparatório para o Congresso Nacional - CONPEDI, Bahia, 2008. Pág. 1109.



sentimento ou uma emoção provocada pelos artefatos dos primitivos, que irão produzir na minha imaginação um “equivalente plástico”³⁶.

Assim posto, irei me apoiar na teoria da correspondência, como foi chamado por Baudelaire (1857), como uma teoria que faz com que a imaginação seja “a faculdade essencial do artista, porque lhe permite recriar a realidade”³⁷. Anos depois, Denis (1890) irá descrever uma teoria muito próxima da concebida por Baudelaire, que chamará de teoria da equivalência.

Esta última é uma teoria da expressão “que privilegia os sentimentos do artista como a fonte do significado da obra”, no qual os artistas usam “distorções, signos ou símbolos para produzir equivalentes pictóricos de suas emoções ou sentimentos”³⁸.

Denis, no seu texto de 1909, *Deformação Subjetiva e Objetiva*, afirma que os equivalentes emergem de forma independente num contexto primitivista, e que podem ser produzidos sem que o artista execute uma cópia da realidade. “A natureza poder ser, para o artista, apenas um estado de sua própria subjetividade”³⁹, fazendo com que o artista entre em contato com a realidade, através da carga de experiência interna dele própria, e assim, para “cada estado de nossa sensibilidade deve haver uma harmonia objetiva correspondente capaz de expressá-la”⁴⁰. Em vez de descrever ou informar, os artistas simbolistas cuidam antes de sugerir e evocar, devolvendo a cor e a forma ao seu poder expressivo de dizer o indizível⁴¹.

³⁶ In CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna, São Paulo, Martins Fontes, 1996. Pág. 102

³⁷ COSTA, Roseli. A Poesia simbolista de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães. Pará: 2009

³⁸ HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. Pág.30.

³⁹ In CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna, São Paulo, Martins Fontes, 1996. Pág. 103

⁴⁰ Idem, Pág. 102

⁴¹ PAES, José Paulo. **Lembra corpo: Uma tentativa de Descrição Crítica da Poesia de Konstantinos Kaváfis**, In Konstantinos Kaváfis – Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. Pág 33.



BIBLIOGRAFIA

ANDRIOLO, Arley. **O método comparativo na origem da Psicologia da Arte.** Psicologia USP, v. 17, p. 43-57, 2006.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARBOSA, Rogério Monteiro. **A tríplice concepção de mimese de Paul Ricoeur e a narrativa jurídica.** In: XVII Encontro Preparatório para o Congresso Nacional - CONPEDI, Bahia, 2008.

CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTA, Roseli. **A Poesia simbolista de Cruz e Souza e Alphonsus de Guimarães.** Universidade do Estado do Pará, 2009.

DANTAS, Marta. **Arte primitiva e arte moderna: afinidades eletivas.** Maquinações: Idéias para e ensino das ciências, Londrina, PR: UEL, v. 1, n. 1, p. 62-63, 2007

FREUD, Sigmund (1913). **Totem e Tabu.** Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol.XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas: Duas Viagens.** São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2002.

PAES, José Paulo. **Lembra corpo: Uma tentativa de Descrição Crítica da Poesia de Konstantinos Kaváfis,** In Konstantinos Kaváfis – Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

PEREIRA, Mario E. C. & GUTMAN, Guilherme. **“Primitivo e Loucura, ou o inconsciente e a psicopatologia segundo Arthur Ramos”** em Revista Latino americana de Psicopatologia Fundamental, vol.X, n.3, pp.517-25, Set./2007.

PUGLIESE, Vera. **O conceito de cloisonnisme e sua utilização por Henri Matisse.** In: Coletivo do Mestrado em Artes do Instituto de Artes/Unb - CoMA, 2004.

RAMOS, Arthur. **Primitivo e loucura.** Tese de doutorado. Faculdade de Medicina da Bahia, Salvador, 1926.



THOMSON, Belinda. **Pós-Impressionismo**. Tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel - Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstracción y naturaleza**. Tradução: Mariana Frenk. México: FCE, 1953.

Internet:

KILI, David. **George Lacombe**, London, 2003. Disponível em:
<<http://www.kilidavid.com/art/pages/Artists/lacombe.htm>>. Acesso em: 11.10.2009

RENOIR FINE ART INC, **Paul Ranson: Biografia**, United States, 2004. Disponível em:
<<http://www.renoirinc.com/biography/artists/ranson.htm>>. Acesso em: 15.11.2009

JONH, FOLASADE. **Paul Ranson: The Forgotten Nabi**. United States, 2006. Disponível em:
<http://blogs.princeton.edu/wri152-3/s06/fjohn/le_nabi_plus_japonais_que_le_nabi_japonais.html>. Acesso em: 18.10.2009

