

MÁRCIA DE OLIVEIRA TOZZI

EXPRESSÃO, ESQUIZOFRENIA, ARTE:

Hans Prinzhorn e a produção artística dos sujeitos asilados

ASSIS

2018

MÁRCIA DE OLIVEIRA TOZZI

**EXPRESSÃO, ESQUIZOFRENIA, ARTE:
Hans Prinzhorn e a produção artística dos sujeitos asilados**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Psicologia (Área de conhecimento: psicologia e Sociedade).

Orientador: Gustavo Henrique Dionísio

ASSIS

2018

T757e

Tozzi, Márcia de Oliveira

Expressão, Esquizofrenia, Arte : Hans Prinzhorn e a produção artística dos sujeitos asilados / Márcia de Oliveira Tozzi. -- Assis, 2018 183 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis

Orientador: Gustavo Henrique Dionísio

1. Hans Prinzhorn. 2. Processos de Configuração. 3. Esquizofrenia. 4. Arte. 5. Saúde Mental. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: EXPRESSÃO, ESQUIZOFRENIA, ARTE: Hans Prinzhorn e a produção artística dos sujeitos asilados

AUTORA: MÁRCIA DE OLIVEIRA TOZZI

ORIENTADOR: GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em PSICOLOGIA, área: Psicologia e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GUSTAVO HENRIQUE DIONISIO
Depto. de Psicologia Clínica / UNESP/Assis

Profa. Dra. ELIZABETH MARIA FREIRE DE ARAÚJO LIMA
PPG/Psicologia / UNESP/Assis

Prof. Dr. GUILHERME GONZAGA DUARTE PROVIDELLO
FIO / Ourinhos

Assis, 13 de dezembro de 2018

AGRADECIMENTOS

A trajetória desenvolvida em um processo de pesquisa imbrica-se de modo singular, e com tal intensidade, aos caminhos de quem a percorre. Nesse percurso, os encontros e parcerias são essenciais. Tento produzir aqui os agradecimentos aqueles que, de certa forma, contribuíram direta e indiretamente para que este trabalho se concretizasse.

Especialmente ao Prof. Gustavo Henrique Dionísio, pelas ideias tão certeiras, pela aposta nesse trabalho, por ampliar meus horizontes quanto a percepção estética.

Ao Prof. Silvio Yasui e a Prof. Elizabeth Lima, figuras expoentes para minha trajetória profissional, por aceitarem compor a banca examinadora.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia e à Seção Técnica de Pós-Graduação, em especial João e Marcos, por todo o apoio, e por fazer o processo da pesquisa “caber” na vida de quem tentava conciliá-la ao trabalho e a maternidade.

Ao Carlos Berto, pelas conversas intermináveis, pelos apontamentos que serviram a composição do texto tanto quanto á composição da vida.

A Paula e a Mayara, rede que se faz presente para além do cotidiano de nossas práticas em Atenção Psicossocial.

A equipe CAPS Cândido Mota, Fabiana(s), Adeline, Silvana, Sérgio e Myriam, por toda compreensão, mesmo nos dias mais insanos.

Aos meus pais, Roque e Magali, e meus irmão Lúcia e Vítor, por me reconhecerem quando eu mesma me perco. Vocês estão sempre comigo, são minha casa, o lugar aconchegante no qual transbordo.

Ao Cássio Gimiliani, por caminhar comigo, em meio a asperezas e noites estreladas.

Ao Joaquim, força da natureza, que me empresta seus olhos para decifrar os enigmas do mundo.

Ao Hércules, Balotelli, Mixirica e Apolo, companheiros das madrugadas silenciosas nas quais a maior parte dessas linhas foi escrita.

TOZZI, Márcia de Oliveira. **Expressão, esquizofrenia, arte: Hans Prinzhorn e a produção artística dos sujeitos asilados**. 2018. 183 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

Historicamente, a relação entre psiquiatria e arte se caracteriza de modo quase hegemônico, pela intenção de reduzir o artístico a fins diagnósticos e terapêuticos. Entretanto, há, também, na história, momentos em que essas experiências artísticas escapam ao reducionismo polarizado entre normal e patológico, e, mesmo dentro do confinamento asilar, regulamentado pelo saber psiquiátrico, encontram visibilidade social. Na trilha desse percurso histórico, no qual figuram as possibilidades de reconhecimento estético das obras dos sujeitos asilados, encontramos um autor emblemático, que se constitui como o objeto desta pesquisa: Hans Prinzhorn (1886 – 1933), psiquiatra e historiador de arte alemão que, por meio de suas produções referentes à intersecção entre psiquiatria e arte, lança uma abertura para a construção de um lugar diferente para o sujeito louco no imaginário social. No cenário brasileiro, os escritos de Hans Prinzhorn têm influências no trabalho de figuras importantes como Osório César, Nise da Silveira e Mário Pedrosa. Prinzhorn debruça seu olhar sobre as produções artísticas ocorridas no interior das instituições psiquiátricas, constituindo uma das maiores coleções plásticas da loucura, por volta de 1920. Apontado como o primeiro a admitir a capacidade estética nas obras dos “loucos”, Prinzhorn distancia seus escritos da mera classificação diagnóstica, definindo como referências centrais para seu trabalho o processo de configuração e a perspectiva do sujeito doente mental, em especial dos sujeitos esquizofrênicos. Hans Prinzhorn contribuiu, decisivamente, para o diálogo entre criação artística e psiquiatria/psicopatologia. Em um momento em que a psiquiatria se esforça por sistematizar as manifestações esquizofrênicas, Prinzhorn é inovador ao lançar um outro olhar para as produções dos sujeitos asilados, produzindo, ainda, uma transposição dessa problemática para os domínios da reflexão artística. Esse fato modificou, também, a perspectiva sobre a loucura. A visibilidade social que os sujeitos asilados experimentam, por meio do reconhecimento estético de suas produções, os desloca da condição de sujeitos alienados à condição de sujeitos produtores de arte e cultura.

Palavras-chave: Hans Prinzhorn; Processos de Configuração; Esquizofrenia; Arte; Saúde Mental.

TOZZI, Márcia de Oliveira. **Expression, schizophrenia, art: Hans Prinzhorn and the artistic production of asylum subjects**. 2018. 183f. Dissertation (Master's Degree in Psychology). - State University of São Paulo (UNESP), Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2018.

ABSTRACT

Historically, the relationship between psychiatry and art is characterized in a quasi-hegemonic way, by the intention of reducing the artistic for diagnostic and therapeutic purposes. However, there is also in history, moments in which these artistic experiences escape the polarized reductionism between normal and pathological, and even within the asylum confinement regulated by the psychiatric knowledge, they find social visibility. In the course of this historical journey, which includes the possibilities of aesthetic recognition of the works of the asylum subjects, we find an emblematic author, who is the object of this research: Hans Prinzhorn (1886-1933), psychiatrist and German art historian half of his productions concerning the intersection between psychiatry and art, launches an opening for the construction of a different place for the crazy subject in the social imaginary. In the Brazilian scene, the writings of Hans Prinzhorn have influences in the work of important figures like Osório César, Nise Silveira and Mário Pedrosa. Prinzhorn looks at the artistic productions within psychiatric institutions, making it one of the greatest plastic collections of madness, circa 1920. Appointed as the first to admit aesthetic ability in the works of the 'madmen', Prinzhorn distances his writings from the a mere diagnostic classification, defining as central references for his work the configuration process and the perspective of the mentally ill subject, especially the schizophrenic subjects. Hans Prinzhorn contributed decisively to the dialogue between artistic creation and psychiatry / psychopathology. At a time when psychiatry strives to systematize schizophrenic manifestations, Prinzhorn is innovative in casting a second glance at the productions of asylum-seekers, producing a transposition of this problematic into the realms of artistic reflection. This fact also modified the perspective on madness. The social visibility that the asylum subjects experience through the aesthetic recognition of their productions moves them from the condition of alienated subjects to the condition of producing subjects of art and culture.

Keywords: Hans Prinzhorn; Configuration Processes; Schizophrenia; Art; Mental Health.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. A Singularidade de Hans Prinzhorn.....	09
2. A delimitação da questão.....	12
3. Expressão, esquizofrenia, arte.....	17
 CAPÍTULO 1. TRAJETÓRIAS E RESSONÂNCIAS.....	19
1. Arte no contexto asilar.....	19
2. A Coleção de Heidelberg.....	26
3. <i>Bildnerei der Geisteskranken</i>	30
4. A recepção entre os artistas.....	37
5. <i>Entartete Kunst</i>	40
 CAPÍTULO 2. A GESTALTUNG DE HANS PRINZHORN.....	44
1. Um conceito central.....	44
2. Fundamentos da configuração.....	46
2.1. A Necessidade de Expressão.....	49
2.2. Impulso ativo.....	50
2.3. Impulso ornamental.....	54
2.4. Tendência a ordem.....	55
2.5. Tendência a imitação.....	56
2.6. Necessidade de símbolos.....	57
3. Configuração e imagem eidética.....	59
 CAPÍTULO 3. AS PRODUÇÕES EXPRESSIVAS.....	67
1. Perspectiva esquizofrênica.....	68
2. Análise das obras.....	69
2.1. Rabiscos desordenados.....	70
2.2. Desenhos com predominância da tendência a ordem.....	72
2.3. Desenhos com predominância da tendência a cópia.....	77
2.4. Fantasias visuais.....	86

2.5. Simbolismos.....	91
 CAPÍTULO 4. OS MESTRES DA COLEÇÃO DE HEIDELBERG.....	96
1. Karl Brendel.....	97
2. August Klotz.....	101
3. Peter Moog.....	106
4. August Netter.....	112
5. Johann Knüpfer.....	117
6. Viktor Orth.....	120
7. Herman Beil.....	122
8. Heinrich Wetz.....	127
9. Joseph Sell.....	131
10. Franz Pohl.....	138
 CAPITULO 5. ARTE ESQUIZOFRÊNICA?	146
1. Áreas de comparação.....	147
2. Configuração esquizofrênica.....	154
3. Perspectiva esquizofrênica e arte.....	161
4. Crítica cultural.....	167
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
 REFERÊNCIAS.....	181

INTRODUÇÃO

A singularidade de Hans Prinzhorn

A díade arte e loucura tem apresentado inquietações em diversos campos de reflexão, determinando toda uma sorte de respostas. Nesse denso e complexo campo, nos atentamos às relações que envolvem o binômio psiquiatria e arte. Ao lançarmos um olhar à história da psiquiatria, observamos que a arte produzida por sujeitos asilados sempre despertou a atenção do público em geral. Historicamente, a relação entre psiquiatria e arte se caracteriza de modo quase hegemônico, pela intenção de reduzir o artístico a fins diagnósticos e terapêuticos. Entretanto, há, também, na história, momentos em que essas experiências artísticas escapam ao reducionismo polarizado entre normal e patológico, e, mesmo dentro do confinamento asilar regulamentado pelo saber psiquiátrico, encontram visibilidade social. Essa visibilidade social que os sujeitos asilados experimentam, por meio do reconhecimento artístico de suas produções, os desloca da condição de sujeitos alienados à condição de sujeitos produtores de arte e cultura, sugerindo, também, a demanda por novos direitos. Na trilha desse percurso histórico, no qual figuram as possibilidades de reconhecimento artístico das obras dos sujeitos asilados, encontramos um autor emblemático, que se constitui como o objeto desta pesquisa: Hans Prinzhorn, apontado como o primeiro a admitir a capacidade estética nas obras dos “loucos”.

Hans Prinzhorn, em sua dupla qualidade de historiador de arte e psiquiatra, constituiu, durante sua atuação na Clínica de Heidelberg entre 1919 e 1921, uma vasta coleção de trabalhos desenvolvidos por pacientes psiquiátricos, totalizando cerca de 5000 obras. Some-se a essa coleção seu trabalho investigativo, denominado “*Bildnerei der Geisteskranken*” (Expressão Artística dos Doentes Mentais), publicada em 1922. Tanto a Coleção quanto seus escritos têm ressonâncias no contexto psiquiátrico e no mundo das artes. Sua proposta de estudo distancia-se da apropriação das obras como dispositivo diagnóstico, tendendo para a investigação dos processos de configuração. Em um momento em que a psiquiatria se esforça por sistematizar as manifestações esquizofrênicas, Prinzhorn é inovador ao lançar um outro olhar para as produções dos sujeitos asilados. A arte do início do século XX não é insensível ao trabalho de Prinzhorn e, principalmente, artistas do movimento expressionista interessam-se por seus feitos. Essa aproximação ente a produção dos doentes mentais e as obras vanguardistas terá, no decorrer da história, efeitos contraditórios: serviu como elemento de depreciação da arte modernista, principalmente na Alemanha nazista, com a *Entartete Kunst* (Exposição de Arte Degenerada). A trajetória de Hans Prinzhorn e as ressonâncias de seu trabalho configuram um marco para o campo arte loucura.

No cenário brasileiro, considerando-se as movimentações que fizeram parte das modificações da assistência aos sujeitos “loucos”, também identificamos experiências de reconhecimento das produções artísticas pelo viés estético, para além da visão clínica. Destacamos, nesta dissertação, principalmente as contribuições de Osório Cesar, Nise da Silveira e Mario Pedrosa. Três figuras importantes para o campo de relações entre psiquiatria e arte, cada um a seu modo, são afetados pelo trabalho de Prinzhorn.

Osório Thaumaturgo César, psiquiatra alagoano, atuou no Hospital Juquery, em São Paulo. Ao longo dos 40 anos na instituição, produz uma série de escritos. Entre eles, destaca-se sua obra-chave para a questão da arte entre os doentes mentais: o livro *A Expressão Artística nos Alienados (Contribuição ao Estudo dos Symbolos na Arte)*, publicado em 1929. Trata-se de um amplo estudo realizado no interior do Juquery, reunindo diversos trabalhos tidos pelo médico como “produção artística” dos internos, sobretudo a produção espontânea ocorrida nos pátios e salas do hospital. Esses escritos de Osório César são influenciados pela obra de Prinzhorn (*Bildnerlei der Geisteskranken*), e, em sua biblioteca particular, consta um exemplar. O livro de Osório pode ser dividido em duas partes: a primeira dedicada a categorizar a obra dos pacientes conforme exemplos extraídos do Juquery e leituras diversas de textos teóricos sobre o tema, formulando um “quadro de classificação da arte dos alienados”; a segunda parte revela-se a partir do capítulo terceiro, quando realiza correspondências entre algumas doenças mentais e sua suposta manifestação artística característica. (ANDRIOLO, 2004). Em seu livro, Osório menciona Prinzhorn no capítulo em que versa sobre a arte dos loucos:

Dos muitos trabalhos aparecidos ultimamente, mencionaremos ainda os seguintes: H Prinzhorn ‘Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken’, publicado no Zeitchrift f. d. Neurologie und Phsychiatrie, Berlim, 1919. “Bildnerlei der Geisteskranken” do mesmo autor, obra notável, rica em observação constituindo um grosso volume de 361 páginas, com muitas reproduções de desenhos em cores, pelo que representa o trabalho mais completo, neste gênero, destes últimos tempos. “Bildnerlei der Gefangenen” também do mesmo autor, trabalho recente, publicado em 1926. (CÉSAR, 1929 p. 5)

Nise da Silveira, psiquiatra, em 1946, recém-chegada ao hospital no Rio de Janeiro, não se insere, tranquilamente, no cotidiano violento da instituição, solicitando sua transferência para o antigo setor de terapêuticas ocupacionais, até então dominado por práticas de laborterapia. Essa seção ganhou novos ares com as intenções de Nise e esse espaço passou a destinar-se a colocar em prática a proposta de expressão livre do ensino de técnicas ou do uso de indicações de materiais. O ateliê de pintura foi oficializado no mesmo ano, e contava com a participação de Almir Marvignier. Foi criado no interior do Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro, a Seção de Terapia Ocupacional e Reabilitação (STOR). Contrária às práticas aplicadas

nessa instituição (choques elétricos e insulínicos, psicocirurgia, isolamento), adotou nova postura na STOR, abrindo aos sujeitos asilados caminhos da livre expressão, um novo lugar de referência e alternativa às práticas violentas do modelo hospitalocêntrico. Com o andamento do trabalho, Nise organizou exposições do material produzido pelos frequentadores da STOR, tendo interessante repercussão (Dionísio, 2012 p. 127).

Nise possuía um exemplar de *Bildneri der Geisteskranken* em sua biblioteca pessoal. Mello (2007) confirma tal informação em seus estudos acerca da vasta coleção de livros de Nise: entre os livros, há um pequeno fichário relativo a obras sobre expressão plástica de psicóticos, cujo apelido é Benedito, e contém algumas informações importantes acerca do método de estudo de Nise. A obra de Prinzhorn encontra-se na seção denominada “arteterapia”. No livro *Imagens do Inconsciente*, Nise faz referências a singularidade do trabalho de Prinzhorn:

Aliás, no mundo inteiro, os psiquiatras em sua grande maioria recusam a aceitação do valor artístico das pinturas e desenhos dos doentes mentais. Mantêm-se irredutíveis, repetindo sempre os velhos chavões “arte psicótica”, “arte psicopatológica”, arraigados a conceitos pré-formados da psiquiatria, insistentes em procurar nessas pinturas somente reflexos de sintomas e de ruína psíquica. São exceções H. Prinzhorn e K. Jaspers. H. Prinzhorn escreveu um livro verdadeiramente extraordinário, publicado em 1922: *Bildneri der Geisteskranken*. Psiquiatra do Hospital de Heidelberg, estuda as obras plásticas de esquizofrênicos, guiando-se unicamente pelo conceito de configuração (Gestaltung) e mantendo-se independente da psiquiatria e da estética. (SILVEIRA, 2017 p.06)

Mario Pedrosa, crítico de arte pernambucano, interessa-se, sensivelmente, pelas obras produzidas em Engenho de Dentro, e constitui uma figura importante no processo de reconhecimento do valor artístico das obras (Dionísio, 2012). Pedrosa ansiava por uma renovação nos circuitos da arte, o que pressupunha não só o questionamento da norma culta (em consonância com o que já vinha ocorrendo na Europa desde o movimento impressionista), mas também um redirecionamento pleno dos aparatos político, econômico e cultural. Um “projeto construtivo integral”, que começaria, precisamente, pela incorporação da arte primitiva, da arte dos doentes mentais e da arte infantil como um primeiro rompimento das barreiras do academicismo. Pedrosa correlaciona a problemática da autonomia da forma — estendendo posteriormente à autonomia da arte — à produção artística “desinteressada”, daí sua dedicação à iniciativa no Hospital: “ele havia encontrado um exemplo incontestado de que a criação artística sobrevive na contramão da cópia ou da reprodução da realidade perceptiva”. (DIONÍSIO, 2012 p. 56, 115). Pedrosa reconhece a importância da leitura de Prinzhorn, criador da coleção de Heidelberg e um dos primeiros a discutir, rigorosamente, o tema. Em *Arte/Forma e Personalidade* (1979), Pedrosa faz inúmeras referências a Prinzhorn em suas conceituações.

Convém advertir que as relações entre os trabalhos de Osório Cesar, Nise da Silveira, Mario Pedrosa e o trabalho de Prinzhorn são mencionadas nesta dissertação, mas não aprofundadas. Constituem uma vertente de investigação prolífica, entretanto, as ambições desta pesquisa concentram-se em trazer à tona, primeiramente, os conteúdos do trabalho de Prinzhorn, para, numa eventual complementação posterior desta pesquisa, abarcar e aprofundar elementos importantes entre esses autores.

A delimitação da questão

As direções exploradas nessa pesquisa partem de uma análise da fortuna crítica disponível em Língua Portuguesa sobre Hans Prinzhorn. Por meio desses registros, tem-se uma visão geral de como sua obra é mencionada entre autores brasileiros contemporâneos que se dedicam a explorar o campo arte e loucura, e como cada autor acrescenta contribuições ao tema.

Ferraz (1998), na obra *Arte e Loucura: Limites do Imprevisível* indica autores que conseguiram lançar um novo olhar para a produção artística dos loucos, procurando analisá-las e interpretá-las com base na expressão global dos indivíduos e na experiência da própria arte, destacando, principalmente, a posição de Prinzhorn, bem como mencionando a importância da publicação de *Bildnerei der Geisteskranken*:

Com seu livro *Bildnerei der Geisteskranken* (“Expressão da Loucura”), publicado em 1922, lança uma síntese das ideias existentes na Europa sobre a expressão plástica partindo da produção dos loucos. Procurou discutir os processos de criação artística analisando os mecanismos de elaboração que se evidenciavam nas produções de pacientes internados em hospitais psiquiátricos. (FERRAZ, 1998 p. 22).

No que se refere ao trabalho singular de Prinzhorn, a autora afirma que, em um momento em que a psiquiatria considera apenas aspectos nosocomiais e mórbidos nos sujeitos, Prinzhorn é inovador e demonstra que os doentes mentais têm possibilidades criadoras que sobrevivem a desagregação de sua personalidade.

Lima e Pelbart (2007) retoma a importância histórica do trabalho de Prinzhorn, ao investigar como se constituíram, no Brasil, as relações entre os campos da saúde mental e da arte, a partir de meados do século XIX e durante o século XX:

Em 1922, outro psiquiatra, Hans Prinzhorn, estudou e organizou toda a produção francesa e alemã encontrada até então acerca da produção artística dos doentes mentais e publicou um livro que se tornou referência para os principais autores brasileiros que trabalhavam com o tema (LIMA; PELBART 2007 p. 718).

Frayze-Pereyra (1995, p.113) discorre acerca do crescente interesse pelas produções dos doentes mentais ao final do século XIX e início do século XX, situa a obra de Morgenthaler e de Prinzhorn como significativas. Afirmar que Prinzhorn inaugura a visada estética sobre as produções dos doentes mentais. O autor traz mais elementos, embora resumidamente, sobre o conteúdo de *Bildneri*, ressaltando a estrutura interna das obras como chave para a apreensão de significados ocultos, relativos ao mundo interno do esquizofrênico. Menciona as seis tendências da configuração e ressalta a recusa de Prinzhorn em utilizar as obras para fins diagnósticos:

Ao final do trabalho, Prinzhorn opõe-se ao uso de seu modo de leitura para diagnósticos de pacientes ou para a rotulagem grosseira de uma obra de arte nos quadros da psicopatologia. Como demonstra Gilman (1985, p.229), a obra de Prinzhorn deve ser entendida no contexto de uma representação mitopética específica da doença mental que dominou o cenário intelectual alemão nas primeiras décadas do século XX (FRAYZE-PEREIRA, 1995 p. 38).

Cruz Jr. (2015) analisa o surgimento de obras plásticas criadas por sujeitos asilados, apresentando uma trajetória que vai do asilo ao museu, evidenciando como esse processo culmina na criação de coleções e museus para abrigá-las. Utilizando a museologia como eixo transversal, faz um panorama das leituras, abordagens e discursos produzidos nos campos da Arte e da Ciência. Além disso, analisa as principais exposições e apropriações dessas coleções, com destaque ao trabalho de Nise da Silveira. Ao conceituar as grandes coleções de arte psiquiátrica, Cruz Jr. aborda as origens da Coleção Prinzhorn, desde a chegada do médico a Heidelberg até sua constituição como museu em 2001. Cruz Jr evidencia o papel de Prinzhorn, ao lado de Réja, como precursores de uma leitura sobre as obras que ultrapassava o circuito médico e começava a adentrar o mundo das artes:

Esse primeiro quartel do século, interrompido pela eclosão da Primeira Grande Guerra, revela dois médicos com formação humanística – Marcel Réja e Hans Prinzhorn, cujos trabalhos trariam para as produções plásticas dos alienados uma nova abordagem estética, adentrando o campo da arte, ampliando as discussões e análises para além do campo psiquiátrico. CRUZ JR., 2015 p. 73)

Na sequência de seus escritos, Cruz Jr. apresenta detalhes do conteúdo do *Bildneri der Geisteskranken*: elenca as seis tendências da configuração; discorre sobre as ligações com os movimentos expressionista e surrealista; e, por fim, apresenta algumas conclusões de Prinzhorn sobre o material analisado no livro.

A aproximação do trabalho de Prinzhorn com a esfera artística também é mencionada por Vahia (2013). Segundo a autora, na pretensão de transgredir a linguagem visual tradicional, os artistas de vanguarda englobaram, no conjunto de suas influências, outras produções estéticas

que se encontravam a margem da sociedade, escapando às classificações habituais da história da arte. Assim, houve um crescente interesse dos movimentos artísticos em relação as obras produzidas por primitivos e doentes mentais. Nesse contexto, a autora ressalta a Coleção de Heidelberg e os escritos em *Bildneri der Geisteskranken*:

Esta obra foi tomada por vários artistas europeus, nomeadamente Max Ernst, Paul Klee e Jean Dubuffet, providenciando inspiração aos seus trabalhos. Estimulou igualmente debates na área artística, já que este tipo de trabalhos levanta inúmeras questões, que vão desde a natureza da expressão individual, a intenção e a autenticidade, as fronteiras entre a criatividade artística e a perturbação mental, até a uma redefinição do próprio conceito de arte. Por isso, esta colecção entrou no panorama da arte moderna, tendo sido exibida em contextos diversos (“arte degenerada”, “outsiders art” etc). (VAHIA, 2013 p.12)

Silva (2011), em seu trabalho de pesquisa, questiona a relação entre loucura e pintura contemporânea, com particular incidência nas concepções teóricas e experiências museológicas que se desenvolveram em torno desse tema na primeira metade do século XX. A autora afirma que “o processo criativo de muitos artistas foi influenciado pelas descobertas da psicologia que, por seu turno, encontrou na arte um instrumento fundamental de compreensão do psíquico”. Em suas explicações acerca de momentos significativos do encontro entre psicologia e reflexão sobre arte, elenca três autores fundamentais: Freud, Jung e Prinzhorn. Segundo autora, nesse campo, envolvendo arte e loucura, “se os trabalhos de Freud e Jung foram determinantes no estudo do inconsciente, coube a Prinzhorn fazer a articulação entre os dois domínios” (SILVA, 2011 p.46).

No que se refere ao trabalho de Prinzhorn, Silva (2011) apresenta uma sistematização mais abrangente: evidencia o papel de Prinzhorn na Clínica de Heidelberg; delimita a transposição da arte psiquiátrica para os domínios da reflexão artística, relacionando aspectos fundamentais de *Bildneri der Geisteskranken* aos intentos do movimento expressionista; analisa a recepção dos escritos de Prinzhorn entre os artistas, psicanalistas e psiquiatras e por fim menciona os efeitos do nazismo alemão sobre as tendências vanguardistas e doentes mentais.

Andriolo traz outra informação importante, em seu trabalho “O Método Comparativo no estudo da Psicologia da Arte”, de 2004, no qual apresenta o surgimento do método comparativo nas interpretações psicológicas das produções artísticas da Europa e do Brasil. O autor discorre sobre como, a partir dos discursos da psiquiatria no início do século XX, as interpretações básicas acerca da Psicologia da Arte foram permeadas por esse método, e alerta para o risco que este carrega de encontrar na arte uma manifestação de degeneração. Andriolo

situa Prinzhorn e apresenta panorama geral de informações sobre este na obra *Bildneri der Geisteskranken*, ressaltando a utilização do método comparativo em seus estudos:

Desse modo, o psiquiatra e historiador da arte comparou o processo expressivo de crianças e de “povos primitivos” por meio da observação de seus desenhos ou danças, valendo-se dos resultados para pensar sobre as obras reunidas na clínica de Heidelberg. (ANDRIOLO, 2005 p. 48)

Por meio desse método, Prinzhorn também aproxima a produção artística dos sujeitos asilados às obras vanguardistas. Fayze-Pereira indica que Prinzhorn analisa as obras dos doentes mentais enquanto “Bildneri” (Expressão Artística) e não enquanto “Kunst” (Arte). Mesmo não atribuindo a produção dos sujeitos asilados o status de “arte”, Prinzhorn reconhecia que, ao se ignorar o contexto das obras, os trabalhos dos esquizofrênicos e as produções dos artistas de vanguarda eram indistinguíveis. Como mencionado por outros autores, essa abordagem de Prinzhorn terá consequências complexas com o Nacional-Socialismo que se instala na Alemanha em 1933. Sobre esse fato, Frayze-Pereira faz o seguinte apontamento:

Prinzhorn não viveu para ver os horrores da Alemanha nazista e o uso que se fez de seu trabalho, mas, afirma Gilman, (1985, 238), ele certamente intuía as possibilidades decorrentes do exame a que submeteu a arte dos doentes mentais compreendida como “produção artística”: os nazistas reduziram toda a vanguarda à Bildneri, degradando-as como arte. Sua resposta à questão da criatividade dos insanos foi negá-la, reduzindo os doentes a um nível sub-humano, negando-lhes o estatuto de membros de uma ‘entidade cultural’ e, eventualmente, assassinando-os. Os judeus também foram vistos sob esse prisma, como degenerados cuja patologia é evidente na loucura de sua Bildneri. (FRAYZE-PEREIRA, 1995 p. 113).

Freitas e Amarante (2018), no artigo intitulado “A importância de Hans Prinzhorn para a Reforma Psiquiátrica no Brasil” — a única publicação identificada até o momento que se destina diretamente a abordar o trabalho do médico alemão — trazem contribuições importantes. Os escritos deste artigo podem ser divididos em dois momentos: em uma primeira parte, há uma contextualização da obra de Prinzhorn no processo da Reforma Psiquiátrica brasileira; em uma segunda parte são exploradas as suas conceituações teóricas. Os autores partem da hipótese de que, no processo da reforma psiquiátrica brasileira, há certa autonomia do campo ‘artístico cultural’ com relação ao campo ‘psiquiátrico’. Como precursores históricos desse processo, são apontados Osório César e Nise da Silveira. A partir da consideração da Reforma Psiquiátrica como um processo social complexo, que almeja transformações também na dimensão cultural, os autores indicam que o trabalho de Prinzhorn, ao possibilitar o reconhecimento do caráter estético das obras dos sujeitos asilados, figura como um importante acontecimento:

A inovação e os desafios que Prinzhorn legou têm sido referência, desde então, tanto para o campo artístico — cultural como para o campo psiquiátrico. As experiências, no Brasil, de Osório César e Nise da Silveira são exemplares. Com a reforma psiquiátrica em processo no País há pelo menos três décadas, condições concretas e institucionais para o reconhecimento da autonomia do campo artístico-cultural com relação ao campo psiquiátrico têm sido criadas. Ao trazer para o conhecimento do público brasileiro a obra de Hans Prinzhorn, o artigo pretende contribuir para o aprofundamento e a radicalização da dimensão cultural do processo da reforma psiquiátrica. (FREITAS; AMARANTE, p. 515)

Freitas e Amarante tecem um panorama geral da trajetória do autor, explicitando as principais contribuições teóricas sobre o processo de criação artística. Contextualizam, historicamente, a obra de Prinzhorn, apresentando dados biográficos relevantes. Caracteriza a constituição da Coleção de Heidelberg e apresenta, ainda que de modo conciso, mais detalhes sobre o conteúdo de *Bildneri der Geisteskranken*: para além de mencionar as tendências da configuração, os autores apontam dados importantes sobre a estrutura da obra, e exploram a noção de *Gestaltung* proposta por Prinzhorn. Por fim, descrevem as ressonâncias alcançadas na esfera artística, e a ligação com a Entartete Kunst da Alemanha nazista.

Em uma breve análise dos registros apontados acima, podemos alinhar as algumas informações: Prinzhorn é, inegavelmente, uma referência para os estudiosos contemporâneos do campo arte e loucura. Sua atitude perante as obras produzidas pelos sujeitos asilados é o assinalamento de sua originalidade, afirmando a centralidade no processo de configuração em detrimento às finalidades diagnósticas. A aproximação das obras às produções artísticas vanguardistas, em especial ao movimento expressionista, avança dos domínios da psiquiatria aos domínios da reflexão artística, colocando em xeque o próprio conceito de arte.

Uma constatação comum a todos os autores comentadores do trabalho de Prinzhorn refere-se à importância da obra *Bildneri der Geisteskranken*. Entretanto, apesar de muito mencionada, essa obra é pouco aprofundada. Mesmo considerando os trabalhos de Cruz Jr. (2015) e de Freitas e Amarante (2018), cujas colocações sobre *Bildneri der Geisteskranken* são mais abrangentes, observa-se que, ainda, há uma escassez de informações:

Bildneri der Geisteskranken vai muito além do que foi aqui exposto ou do que conseguimos vislumbrar nos escritos sobre ele. Uma leitura mais atenta de seu conteúdo nos traz a certeza de que ainda não foi feita até hoje uma análise aprofundada. (CRUZ JR., 2015 p.88)

Prinzhorn ainda é muito pouco conhecido entre os brasileiros, as referências à sua obra costumam aparecer marginalmente. E isto contrasta com o destaque que costuma ser dado a Osório César e Nise da Silveira, não por acaso, pois é inegável o papel histórico destes dois psiquiatras brasileiros, que dedicaram suas vidas profissionais ao reconhecimento da importância das atividades artísticas e culturais como alternativas ao tratamento psiquiátrico dominante. (FREITAS; AMARANTE p. 505)

Constitui-se, assim, o que será a questão central desta pesquisa: qual o conteúdo dos escritos de Prinzhorn? O que há de importante capaz de alcançar tantas reverberações, tanto no campo da psiquiatria quanto no campo das artes? Para além de explicitar a trajetória e as ressonâncias do trabalho de Prinzhorn, esta pesquisa intenciona contribuir para a exploração dessa importante lacuna, referente à escassez de informações acerca do conteúdo da obra expoente de Prinzhorn. *Bildneri der Geisteskranken* é uma obra densa, se pensarmos nas quase 400 páginas que a compõe. Não há tradução para o Português, e apoiamo-nos para sua leitura nas edições em alemão de 1922 e na tradução para o inglês de 1972.

Expressão, esquizofrenia, arte

Considerando a análise da fortuna crítica disponível, bem como um mergulho na obra de Prinzhorn *Bildneri der Geisteskranken*, pensamos em uma estrutura para a divisão dos capítulos dessa dissertação. Segue um breve resumo do que será explicitado em cada capítulo.

No capítulo 1, *Trajatória e Ressonâncias*, procuramos contextualizar, historicamente, o trabalho de Hans Prinzhorn, apontando a singularidade de sua trajetória e as ressonâncias de seu trabalho. Esse trajeto perpassa detalhes da constituição da coleção de Heidelberg, o impacto da publicação de *Bildneri der Geisteskranken* e a repercussão do trabalho de Prinzhorn nos meios artísticos, acrescentando a utilização que o regime nazista faz de seus escritos.

No segundo capítulo, *A Gestaltung de Hans Prinzhorn*, pretendemos destacar o conceito central para as concepções de Prinzhorn, bem como apresentar um panorama de seus escritos sobre os Fundamentos da Configuração. O processo de configuração é essencialmente um processo “formador”, pelo qual o sujeito ‘coloca em forma’ expressões que visam unicamente o estabelecimento da comunicação. Para Prinzhorn, a produção artística dos sujeitos doentes mentais são tentativas de *Gestaltung*, e não o mero reflexo de patologias.

No Capítulo 3, *Produções Expressivas* tentamos dar cabo de uma questão importante: a apresentação das obras da Coleção de Heidelberg e as análises que Prinzhorn propõe para as mesmas, sempre com base nas formulações teóricas sobre o processo de configuração, acrescentando agora, suas contribuições teóricas sobre a “perspectiva esquizofrênica. Em todo o material bibliográfico disponível sobre Hans Prinzhorn, não encontramos referências que trouxessem ilustrações explicitando a incidência das tendências supra-individuais da configuração nas obras. Assim, são apresentadas imagens analisadas por Prinzhorn, desde rabiscos desordenados até figuras muito complexas e altamente simbólicas.

A perspectiva esquizofrênica é evidenciada também no capítulo 4, *Os mestres da Coleção de Heidelberg*. Seguindo a trilha da apresentação das obras analisadas por Prinzhorn, este capítulo traz os 10 casos elencados pelo autor como significativos na Coleção de Heidelberg. Ao contrário do que se podia esperar de um estudo envolvendo diagnósticos e produções expressivas, as mudanças percebidas como declínio de personalidade nos sujeitos não estabelecem paralelos com a destreza e habilidades artísticas dos mesmos, em alguns casos, tais habilidades aumentam conforme o sujeito mergulha em seu afastamento do mundo real.

No capítulo 5, *Arte esquizofrênica?* demonstramos como Prinzhorn insiste em isolar e caracterizar o que seriam particularidades essenciais do processo de configuração esquizofrênico. Essa insistência se traduz na questão: haverá, então, um tipo de produção artística, uma “arte esquizofrênica”? A resposta a essa questão nos leva à arte contemporânea, principalmente ao movimento expressionista. Nesse sentido, percebemos que o olhar de historiador de arte de Prinzhorn supera seu olhar como psiquiatra, propondo, de quebra, uma crítica cultural.

CAPITULO 1

TRAJETÓRIAS E RESSONÂNCIAS

Arte no contexto asilar

O surgimento de um discurso que relacionou Arte e Psicopatologia, conforme aponta Andriolo (2005, p. 44), “é localizado na segunda metade do século XIX, como parte de um fenômeno histórico relativo ao positivismo científico, à teoria evolucionista e, de maneira mais ampla do imperialismo europeu”. Esse discurso permitiu que se olhasse para algo que ocorria no interior de pátios e salas em instituições asilares, ‘achados’ expressivos produzidos por internos. VAHIA (2013 p.13) indica que “o mito que relaciona loucura e criatividade artística tem bases em modificações operadas tanto na sociedade quanto na arte e na psiquiatria”. Menciona a reforma verificada nas instituições psiquiátricas e uma glorificação literária por parte dos escritores românticos da figura do louco como único possuidor da verdadeira visão, relacionando a atenção que se dirige para a produção artística dos doentes mentais à máxima “se os artistas são loucos, os loucos também são artistas”. Esse interesse pelas produções dos sujeitos asilados seguirá duas linhas de pensamento entre os autores que se dedicam a pesquisá-las: de um lado, a preocupação em estabelecer correlações entre o conteúdo das produções e a doença; de outro, o reconhecimento do caráter artístico dessas produções.

Os primeiros relatos de pretensões científicas sobre a arte dos loucos são de autoria do próprio Pinel, e se referem à obra *Traité medico-philosophique sur l’alienation, ou la manie*. Para Pinel, a produção dos sujeitos não constitui arte como tal, e sim um caminho às finalidades terapêuticas. (AMARANTE, 2013).

Em 1845 Pliny Earle, um dos fundadores da organização que se tornou a American Psychiatric Association, publicou o ensaio *The Poetry of Insanity*, no qual, pela primeira vez, se analisa a produção artística dos doentes mentais. Earle compreende o trabalho dos doentes mentais como representações de um estado primordial da humanidade. Segundo esse psiquiatra, o doente mental seria como uma criança crescida, expressando, abertamente, seus pensamentos, incapaz de reprimir sua realidade interior. O poeta louco consegue articular sua visão profunda entre seu interior e o mundo (VAHIA, 2013). Após essa publicação, o britânico Forbes Winslow retoma o tema no trabalho intitulado “*On the Insanity of Men of Genius*” (1848), utilizando desenhos de sujeitos asilados que recolheu em diversas instituições. Em 1857, um médico escocês chamado Browne publicou seu livro *Art and Madness*. Na França, o psiquiatra Abroise Tardieu (1872), em seus *Études medico-légale sur la folie*, atraiu a atenção para a pintura de

doentes mentais. Max Simon, médico juntamente ao asilo de Blois e chefe do serviço asilar de Bron, ganhou destaque como um dos pioneiros nesse tema. Em seu trabalho *L'imagination dans la folie: étude sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*, publicado em 1876, Simon elaborou correspondências entre as formas artísticas e seis categorias psiquiátricas do final do século XIX — melancolia; mania crônica; megalomania; paralisia geral do louco; demência e imbecilidade (ANDRIOLO, 2005). Pretendia utilizar as pinturas e desenhos como elementos de diagnóstico. No entanto, aplicou uma abordagem formalista na qual entendia a obra como autorreferencial. O trabalho de Simon foi importante na medida em que, ao aplicar modelos estéticos da época a essas obras, fez com que estas pudessem figurar como objetos estéticos (VAHIA, 2013).

Andriolo (2005) aponta que, a partir desses autores, as manifestações artísticas de internos de hospitais psiquiátricos elevaram-se à condição de documento clínico, possibilitando, por meio delas, instrumentalizar o médico competente a delimitar o tipo de delírio e produzir diagnósticos. Há uma espécie de reflexo entre a doença e a expressão plástica, cabendo ao discurso psicopatológico estabelecer as relações entre ambas.

Figura 1 – estátuas em madeira esculpida da coleção de Auguste Marie

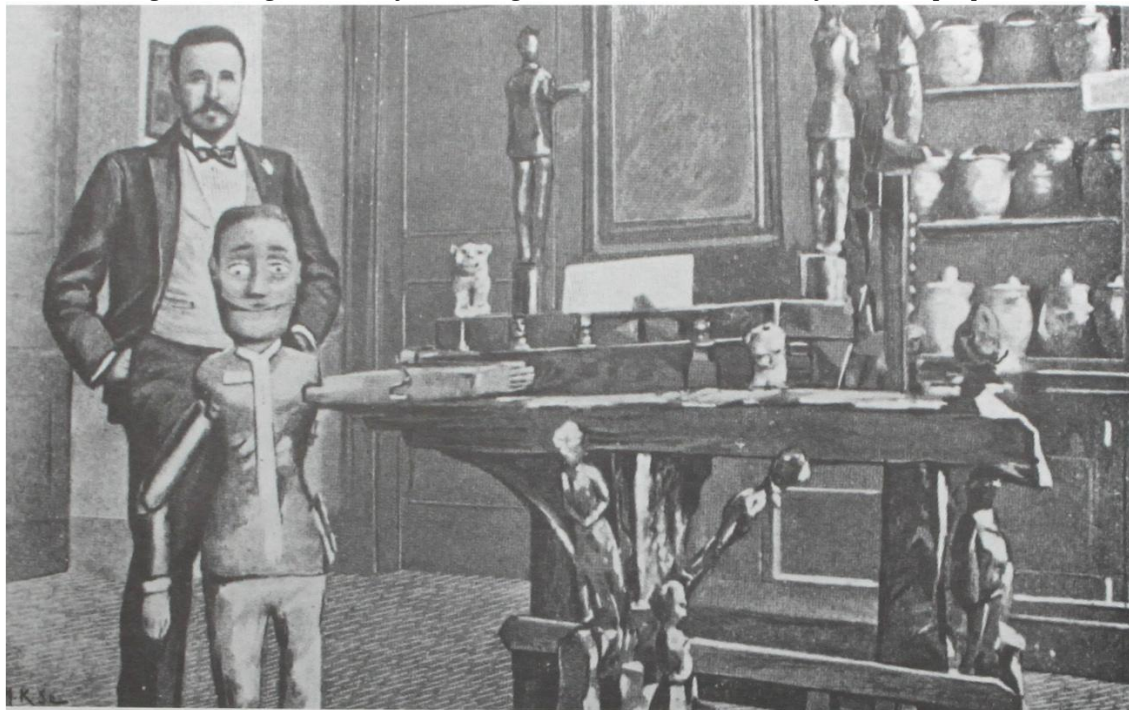


Fonte: SILVA, 2011.

As publicações do início do século XX seguiram essa orientação. Júlio Dantas, em Portugal, editou uma monografia sobre as produções plásticas de doentes do Hospício de Rilhafolles (1900). Auguste Marie, médico francês em Villejuif, por volta de 1905, abre ao público o pequeno *Musée de la Folie*, expondo obras de pacientes. As figuras 1 e 2 trazem exemplares da pequena coleção de Marie. Nesse ano, Rogues de Fursac escreveu *Les écrits et*

les dessins dans maladies mentales et nerveuses. Fritz Mohr publicou, em 1906, *Über Zeichnungen von Geisteskranken und Ihre diagnostische Verwertbarkeit*.

Figura 2- Auguste Marie junto de algumas das obras da sua coleção de arte psiquiátrica



Fonte: SILVA, 2011.

Sobre os mecanismos de percepção dessas produções plásticas, utilizados pelos autores supracitados, tanto Andriolo quanto Dionísio afirmam a utilização do método comparativo. As interpretações que consideravam as obras como indícios de patologia propunham a comparação com as criações de crianças e primitivos — habitantes da África ou Oceania — considerados inferiores. (ANDRIOLO 2005, p. 46). Tal concepção afirma o alienado como um sujeito que retornou a um estado primitivo da civilização, ideia fundamentada em uma ideologia evolutiva e imperialista própria do final do século XIX, que considerava como não civilizados os povos exteriores à cultura europeia ocidental. Sobre essa aproximação entre a criança e o louco, Dionísio (2012, p. 82), na esteira de Foucault, traz um apontamento importante: está aqui o ideário moralizador que, durante o século XIX, domina o campo psiquiátrico, condenando ambos à inferioridade de uma psicologia comum, a saber, a estrutura infantil de condutas.

Nesse ponto, convém incluir as contribuições de Cesar Lombroso, colecionador declarado de “arte asilar”, que em 1874 publicou sua obra *Genio e Follia*. Lombroso reúne a produção artística de 107 doentes mentais, alguns deles artistas, sendo o primeiro a apontar a semelhança entre a arte de alguns alienados com a arte primitiva. Considerou as obras desses

sujeitos alienados como um retorno à “infância da humanidade”. Hans Prinzhorn menciona o trabalho de Lombroso, em sua obra *Bildnerei der Geisteskranken*, apontando uma certa crítica ao fato de que os escritos de Lombroso apresentam esforços em provar que o patológico estaria ao lado da genialidade, suprimindo qualidades das obras analisadas. Essa questão reforça a opinião popular de que os gênios são mais ou menos insanos, e, mesmo considerando, por exemplo, um autor reconhecido universalmente, abre-se margem para a procura de traços patológicos que poderiam estar, inevitavelmente, ligados às habilidades deste.

As concepções de Lombroso somente se tornaram possíveis mediante a Teoria da Degenerescência, de Morel, surgida em 1840 na França, e que logo se estendeu a outros países da Europa. A ligação entre arte e loucura começa a ser ressignificada a partir de uma orientação nosológica para atender a critérios médicos que buscavam aumentar a acuidade de seu instrumento diagnóstico. Uma vez constatadas as obras como documentos clínicos, tornavam-se provas irrefutáveis de uma morbidade.

Para muitos intelectuais do século XX, a genialidade constituía uma neurose originária no mesmo terreno que a loucura. Percebem-se as produções artísticas ganhando prestígio em um quadro de táticas de poder que visavam reforçar, ideologicamente, a psiquiatria, mantendo o profissional detentor de um saber-poder que transformaria um sujeito excêntrico numa classificação nosológica, bem como a superexcitação intelectual desses indivíduos denunciaria a natureza mórbida do processo criativo. “Fica claro que a ‘genialidade mórbida’ e a ‘degenerescência’ só foram aproximadas pelo uso de estratégias de controle, ou melhor, por uma junção arbitrária que advém de uma psiquiatria que progredia muito pouco em seu trabalho clínico” (DIONÍSIO, 2012, p. 85).

Entretanto, há, também, na história, experiências de reconhecimento das obras dos sujeitos asilados a partir de uma perspectiva diferente. No século XX, é publicado na França, (1907) o primeiro livro que reconhece a arte dos sujeitos asilados com uma perspectiva estética: *L'Art chez les fous*. Seu autor, o psiquiatra Paul Meunier, teve que fazer uso de seu pseudônimo Marcel Réja — crítico de arte conhecido — para obter reconhecimento do público interessado pela arte. Segundo Silva (2011), Meunier publicou diversos textos, chamando a atenção de Freud, sobre a psicologia dos sonhos, estabelecendo paralelos entre a insanidade e o mundo onírico — *Analogies du rêve et de la folie* (1903) e *Les rêves et leur interprétation: Essai de psychologie morbide* (1910). O Pseudônimo “Réja” ocultaria um interesse genuíno pela arte que o médico Meunier não quis assumir publicamente. Em *L'Art chez fous* afirma que não é possível estabelecer uma relação direta entre a doença mental e a produção artística do doente, sendo essa associação apenas possível no campo literário. Réja enquadrava as imagens que

compunham sua coleção para fora dos parâmetros psicopatológicos, um feito que desafiou radicalmente os preceitos da sociedade da época. A expressão artística, suas diversas formas — desenho, pintura, escultura, poesia, prosa, música e dança constituíram seu principal interesse. (SILVA, 2011). Essa é a primeira abordagem em que as formas de expressão artística dos sujeitos são descoladas do olhar estritamente médico.

Walter Morgenthaler reúne, entre 1908 e 1910, a coleção de arte psiquiátrica de Waldau. Em 1920 escreveu a primeira monografia de um sujeito asilado: Adolf Wölfl (1864 – 1930), que esteve internado nos últimos trinta anos de sua vida e produziu uma obra extensa, compreendendo, além das obras plásticas, textos em prosa e composições musicais. O trabalho de Morgenthaler é inovador e extremamente importante ao retirar o artista do anonimato. Wölfl é apresentado não apenas como um caso clínico, mas como um artista, nomeado, causando, assim como Réja, grande impacto. Alguns trabalhos de Wölfl estão no *Musée de L'Art Brut*, em Lausanne.

Hans Prinzhorn integra o grupo de autores que são tidos como referência para um entendimento outro sobre as produções expressivas dos doentes mentais. Segundo Aversa (2012), Max Simon, Lombroso, Dantas, Mohr e Marie exibem esforços para enquadrar, cientificamente, as produções figurativas dos sujeitos internados entendendo que a produção constitui apenas uma via para acessar a condição psicopatológica. Em contrapartida, o trabalho de Réja, Morgenthaler e Prinzhorn indicam indícios de uma abertura para além dos muros do manicômio quando esses estudiosos consideram o trabalho dos internos como formas mais ou menos embrionárias de arte.

O interesse pelas produções dos sujeitos asilados no começo do século XX também se relacionava com o desenvolvimento da definição da doença mental. O modelo de doença mental predominante, ao final do século XIX, começa a sofrer alterações com Charcot e Freud. Em 1890 Kraepelin define uma nova categoria de enfermidade, a demência precoce, reestruturada por Eugen Bleuler em 1911, transformando-se no centro das atenções da psiquiatria do século XX: a esquizofrenia. A popularização desse conceito aumentou ainda mais o interesse pela produção artística dos doentes mentais, que agora são importantes para fins diagnósticos. Essas ideias tiveram grande influências para uma nova geração de psiquiatras que utilizaram as obras dos sujeitos esquizofrênicos para compreender a doença, sendo a Clínica Psiquiátrica de Heidelberg um centro de estudos importante. Prinzhorn está incluído nesse grupo que pretendia estudar a produções artísticas dentro dessas novas concepções de doença mental. Entretanto, Prinzhorn assume uma postura diferente em relação às obras, publicando em 1922 o livro *Bildnerei der Geisteskranken*.

Interessa apresentar algumas informações sobre Hans Prinzhorn, intencionando explicitar a atitude singular do autor frente às produções expressivas dos sujeitos asilados. Ao lançar um primeiro olhar aos aspectos biográficos de Hans Prinzhorn, é possível delinear um sujeito cujos interesses o compõe como um mosaico: estudou psicologia, história da arte, filosofia, canto, medicina, psicoterapia e psicanálise. Essa multiplicidade dos olhares talvez tenha sido preponderante para que seu trabalho escapasse ao reducionismo formal da época e adquirisse caráter inovador. Inge Jarchov (1980) refere-se a Prinzhorn como um sujeito “instável e intenso”, cuja trajetória foi marcada por “rupturas e uma luta entre emoções irredutíveis e normas estabelecidas”. Jarchov refere-se a Prinzhorn como alguém “fora da ordem”. Khuni (2011) complementa essa ideia:

Prinzhorn é descrito por seus contemporâneos como inconformado e anti-burguês. Sua natureza artística é acompanhada por uma grande necessidade de independência e uma forte oposição a toda autoridade. Um forte teórico, ele tem uma opinião muito alta de si mesmo e reivindica primazia, ciente de seu talento e das fraquezas de seus rivais. (KHUNI, 2011 p. 161, tradução nossa)¹

A tradução de *Bildnerei der Geisteskranken* para o inglês, de 1972, é acrescida de uma breve biografia, na qual Prinzhorn é citado como “um homem extraordinariamente talentoso e fascinante”, cuja carreira, interrompida precocemente por sua morte aos 47 anos, alcançou um amadurecimento e profundidade excepcionais.

Nascido em 1886, na cidade de Hemer (Westfalen), estudou entre 1904 a 1909 história da arte e filosofia em Tübingen, Leipzig e Munique, graduou-se doutor com uma tese sobre os pontos de vista estéticos e teóricos de Gottfried Semper. No período entre 1909 e 1912, dedicou-se ao estudo de canto, em Londres; exímio barítono, tinha predileção pelas obras de Schubert e costumava apresentar-se para ciclos de amigos restritos. Após breve casamento e separação, em 1912 Prinzhorn casou-se novamente, e dessa união tem duas filhas. Não há outros dados sobre seus familiares nos registros analisados. Seu interesse pela compreensão da essência humana o levou a estudar medicina em 1913, em Freiburg. Durante a Primeira Guerra Mundial, atuou como cirurgião militar, e é provável que seu interesse pela psiquiatria tenha se firmado nesse período.

Em 1918 Prinzhorn recebeu o título de doutor em Heidelberg, sendo contratado como assistente na clínica de psiquiatria, sob a direção de Karl Wilmanns. Wilmanns tem posição de

¹ “Prinzhorn est décrit par ses contemporains comme non-conformiste et anti-bourgeois. Sa nature artistique est accompagnée d’un grand besoin d’indépendance et d’une forte opposition à toute autorité. Solide théoricien, il a une très haute opinion de lui-même et revendique la primauté, conscient de son talent et des faiblesses de ses rivaux. On peut constater que la voix fut un mode d’expression privilégié pour lui”.

destaque na trajetória de Prinzhorn, e alguns anos antes também foi responsável por apoiar Karl Jaspers na preparação de sua importante obra *Psicopatologia Geral*. Ao contratar Prinzhorn, Wilmanns tinha intenções de delegar-lhe a tarefa de ampliar a pequena coleção de desenhos e pinturas de pacientes do hospital, bem como realizar uma investigação sistemática sobre tais materiais. O trabalho de Prinzhorn, a respeito da ampliação dessa coleção, será tratado mais adiante, dada a riqueza de detalhes que precisam ser mencionados. A singularidade do trabalho de Prinzhorn e sua importância estão totalmente imbricados com a história da coleção de Heidelberg.

No início de 1921, Prinzhorn demitiu-se da Clínica Psiquiátrica de Heidelberg. Em 1923 trabalhou por um curto período de tempo no hospital psiquiátrico Weisser Hirsch, em Dresden. Após o fim de seu segundo casamento, mudou-se para Frankfurt, onde abriu sua própria clínica de psicoterapia. Essa época foi marcada pelo encontro com as ideias da psicanálise. A partir de 1925, iniciou uma sequência de viagens e conferências. Segue-se, então, um período de intensa produção escrita, publicando cerca de 13 trabalhos nos 7 anos seguintes.

Em 1926 publicou o livro *Bildneri des Gefangenen (a Produção Artística dos Condenados)*, obra que guarda semelhanças estruturais com *Bildneri der Geisteskranken*, sendo uma espécie de complementação de sua teoria da configuração. No mesmo ano, publicou *Gespräch über Psychoanalysis (Conversas sobre Psicanálise)*; em 1927, o livro *Leib-Seele-Einheit, Ein Kernproblem der neuen Psychologie (Corpo-Alma-Unidade, um Problema central para a nova Psicologia)*; em 1927, *Nietzsche und 20 Jahrhundert (Nietzsche e o Século 20)*; Em 1929 há a publicação de *Psychotherapie; Voraussetzungen — Wesen — Grenzen: eis versuch zur klarung der grundlagen (Psicoterapia; pre-requisitos — pressupostos — fronteiras: uma busca por fundamentos)*, único título traduzido para o Inglês em 1932. A tradução de *Bildneri* para o Inglês de 1972 contempla informações sobre essa obra, destacando a ideia defendida por Prinzhorn sobre a formação e desenvolvimento pessoal do próprio psicoterapeuta. Ainda em 1929, fez uma única viagem aos estados Unidos, prosseguindo com suas palestras. Há indicações de que, devido a suas colocações anti-positivistas, Prinzhorn tenha afastado muitos de seus ouvintes, não encontrando popularidade em terras americanas. Nessa mesma época, fez uma viagem ao México, para estudar drogas narcóticas.

Entre 1930 e 1932, publicou uma série de artigos sobre o nacional-socialismo alemão. Este constitui um episódio controverso na trajetória de Prinzhorn, pois o conteúdo dos artigos versava sobre a ideologia nazista e suas formas de implementação com base em uma perspectiva psicológica, sem críticas ao processo que se instaurava principalmente em relação à questão das minorias. Röske (2005) esclarece esse fato, afirmando que Prinzhorn defendia o Nacional-

Socialismo no que entendia este ser um movimento da “comunidade”, e, assim como outros intelectuais da época, esperava uma “revolução política conservadora”, na qual intentava ajudar em sua qualidade de “pensador”. Ao aspirar a uma vaga na universidade e ter seus planos profissionais frustrados, Prinzhorn retirou-se cada vez mais de cena. Em 1932 publicou seu último trabalho *Persönlichkeitspsychologie (psicologia da Personalidade)*. Em 1933, após uma viagem à Itália, adoeceu, provavelmente contraiu tifo. Nessa época seu terceiro casamento havia falhado. Ao final de sua vida, imerso em uma profunda melancolia, Prinzhorn tinha perdido sua voz e quem o conheceu suspeitava de algum distúrbio psicogênico. Prinzhorn retirou-se à casa de um familiar em Munique, afetado pela doença, faleceu, sem chegar a conhecer as consequências e influências de seus escritos e de seus atos.

A Coleção de Heidelberg

A maioria das publicações psiquiátricas sobre a expressão artística dos doentes mentais foram criticamente revisadas por Prinzhorn no artigo “*Das bildnerische Schaffen der Geisteskranken*”, publicado em 1919 no *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, um jornal da clínica psiquiátrica da Universidade de Heidelberg. Sobre esse artigo, em nota, Prinzhorn menciona os estudos de Fritz Mohr, Marcel Réja, Morgenthaler e Schilder, sempre apontando algumas críticas ao fato de que esses estudos constituem uma exploração geral do tema, e não são direcionados à composição pictórica. Outra crítica se deve ao fato de que não haveria, ainda, uma grande coleção de obras de sujeitos asilados que pudessem embasar pesquisas comparativas sem incorrer em generalizações grosseiras. Até o momento da publicação, existiam algumas coleções particulares, sendo a de Lombroso a mais expressiva. Para Prinzhorn, os escritos produzidos até aquele momento consistiam em argumentações superficiais, cujas exposições sobre as relações com as obras seriam facilmente refutadas sem o subsidio de um grande número de exemplares.

Ao assumir suas funções na Clínica Psiquiátrica de Heidelberg, Prinzhorn percebe a possibilidade de concretizar suas ambições quanto à disponibilidade de uma grande coleção. A coleção de Heidelberg inicia-se na primeira metade do século XX, sob a direção de Emil Kraepelin (1890 a 1903), com um pequeno acervo para finalidades didáticas. Em 1918 Wilmanns já havia ampliado o acervo com alguns poucos desenhos de pacientes da clínica, oferecendo-os também para estudos. Esses materiais incluíam diversos cadernos e folhas contendo o histórico médico, mantidos em uma coleção dedicada ao ensino, separados e organizados segundo o diagnóstico atribuído. A ideia de trabalhar com esse material foi

considerada por Wilmanns em vários momentos anteriores e a chegada de Prinzhorn trouxe um novo impulso. Prinzhorn, em sua primeira conversa com Wilmanns, em 1917, enfatiza sua fascinação pelas fronteiras entre psicopatologia e criação artística, e, num primeiro momento, recusa a oferta, sob a alegação de que os materiais seriam poucos e insignificantes. Na sequência, sem abandonar a ideia do estudo, Prinzhorn envia cartas a outras instituições com a finalidade de averiguar a existência de materiais suficientes, que pudessem prover um trabalho recompensador. Algum tempo depois, Wilmanns envia cartas formais, em nome da Universidade, apenas para instituições em que tivesse familiaridade com seus diretores. O efeito foi imediatamente positivo quando muitos exemplares foram doados. Consolidada a situação de que seria necessário ampliar a coleção para que o estudo fosse viabilizado, Prinzhorn segue em sua tarefa: vai de asilo em asilo, durante dois anos, coletando obras, solicitando interesse em leituras e artigos, e criando um fundo privado. O material existente foi protegido na medida em que o escasso fundo permitiu, sendo montado e emoldurado. O material foi completamente catalogado de acordo com forma e conteúdo e foi arranjado de acordo com as possibilidades do pequeno espaço disponível na Universidade de Heidelberg. Prinzhorn enfatiza o empenho de Wilmanns, diretor da clínica, fundador da coleção original, por permitir que deixasse o trabalho clínico, bem como as viagens e outras situações que a pesquisa solicitou. Cita, também, a compreensão de colegas de trabalho, que não fizeram objeção ao trabalho clínico extra, durante meses, bem como intensa gratidão às instituições e seus trabalhadores, que puderam prover informações necessárias, muitas vezes para além dos registros médicos.

Entre as instituições visitadas por Prinzhorn, estão: Eickelborn; Lindenhaus-Lemgo; Eglefing; Haar; Weissenau; Rottenmünster; Schussenried; Weinsberg; Tübingen; Tannenhof; Kilngenmünster; Wisloch; Emmendingen; Konstantz-Reichenau; Haina; Kennensburg; Eberswalde; Schwetz; Dösen; Langenhorn; Neufriedenheim; Obersendling; Göttingen; Hubertusburg; Sonnenstein; Strecknitz; Kreuzlingen; Münsterlingen; Herisau; Wil; Waldau; Münsingen; Schaffhausen; Werneck; Erlagen; e Bayreuth.

Constitui-se, assim, a Coleção de Heidelberg, com cerca de 5.000 trabalhos de 450 pacientes da Alemanha, Áustria, Suíça, Itália e Holanda. A intenção de Prinzhorn era que esse material pudesse oferecer uma multiplicidade de objetos de estudo para as tantas outras questões que fossem levantadas. A catalogação das obras fornece informações formais e de conteúdo, sendo completadas por cópias do histórico dos casos. Também constam na coleção os materiais de comparação (desenhos de crianças, primitivos, adultos saudáveis etc.). Sobre o material, Prinzhorn intenciona a abertura à variadas leituras:

A coleção pode facilmente se tornar o centro e a base viável para inúmeras questões psicopatológicas, as quais por décadas atraíram psiquiatras, psicólogos e teóricos da arte, atingindo nos tempos atuais o ápice de seu estado de tensão. (PRINZHORN, 1922p. 04)²

Quanto a origem e o tipo do material da coleção, três aspectos são determinantes: 1. O material consiste quase, exclusivamente, no trabalho de “presos” em instituições — homens e mulheres cuja doença mental não se tem dúvidas; 2. Os trabalhos são espontâneos e surgidos das necessidades internas dos próprios pacientes, sem nenhum tipo de inspiração externa; 3. Os pacientes não são treinados em pintura ou desenho, ou seja, não receberam nenhum tipo de instrução, exceto durante o período escolar. Essas características sobre o material da coleção são importantes e embasam a ideia, fortemente, defendida por Prinzhorn sobre uma necessidade de expressão primordial no homem, evidenciada nos trabalhos hermeticamente fechados dos sujeitos asilados.

Quando Prinzhorn deixou a Clínica de Heidelberg em 1921, a coleção havia expandido para cerca de 5000 exemplares. Depois disso, o influxo de obras diminuiu gradualmente. Em 1933 a coleção foi fechada, completamente, por causa da ascensão da ditadura social-nacionalista. Wilmanns foi expulso de seu cargo por se recusar a demitir seus assistentes judeus — sua postura liberal e antifacista era anátema para os novos detentores do poder. O novo diretor do hospital era, então, Carl Schneider. Seu interesse pela Coleção restringiu-se à oportunidade de difamar a arte moderna comparando-a com as “aberrações” de pacientes mentalmente perturbados. A triste ironia nesse processo consiste no fato de que, provavelmente, essa intenção deturpada de Schneider garantiu a sobrevivência da Coleção. Sob o comando de Schneider, a Clínica de Heidelberg colocou o trabalho da coleção à disposição da notória exposição nazista “Entartete Kunst” (Arte Degenerada), que percorria os países de língua alemã na época. A lista de retornos das obras demonstra que muitas se perderam, provavelmente sendo destruídas como inúteis.

A história da coleção durante o regime nacional-socialista constituiu uma das principais preocupações entre as pesquisas realizadas pelo grupo ligado a Coleção Prinzhorn no final da década de 90. A questão é, até que ponto os pacientes cujos trabalhos estão representados na Coleção foram vítimas do movimento de Eutanásia. Os resultados apontam que a maioria dos sujeitos da coleção já havia falecido antes da campanha. Comprovadamente,

² “Leicht kann die Sammlung der Mittelpunkt und die tragfähige Grundlage für zahlreiche psychopathologische Probleme werden, die seit Jahrzehnten in steigendem Masse Psychiater, Psychologen und Kunsttheoretiker gefesselt haben, und heute wohl durch die Entwicklung der Zeitläufte auf dem Gipfel des Spannungszustandes angelangt sind”

quatro pacientes foram vítimas e, em outros 30 casos, a biografia não pode ser satisfatoriamente reconstruída, o que significa que a eutanásia não pode ser excluída como causa da morte.

No tumulto do pós-guerra, pouca atenção foi dada à Coleção Prinzhorn. Em meados da década de 1960, pesquisadores da Universidade de Heidelberg interessam-se em reorganizar a Coleção, ordenando o material que até então estava guardado em caixas e agenciando uma pequena exposição permanente no último andar do hospital. Entre 1980 e 1983, um importante projeto de restauração do material aconteceu. A partir de 1980, foram organizadas diversas exposições na Alemanha e em outros lugares, em colaboração com museus e instituições semelhantes.

Ao final da década de 90, a Coleção foi envolvida em uma polêmica: a Associação Regional Berlim Brandenburg de Psiquiatras e a Universidade de Heidelberg entraram em confronto pela posse das obras. A intenção da Associação era utilizar a Coleção como atração principal de um memorial dedicado às vítimas do programa de Eutanásia, localizado no prédio onde funcionou o escritório principal do programa nazista, em Berlim. Referente a esse fato, a Universidade de Heidelberg lançou uma nota, no ano de 1999, cujas considerações são apresentadas aqui: mesmo o Museu para as obras da Coleção Prinzhorn já estando em fase de planejamento, a Associação divulgou a mudança da Coleção Prinzhorn para Berlim. Ante a recusa de Heidelberg em ceder a coleção, a Associação iniciou ampla campanha, principalmente por meio da mídia, contra os profissionais de Heidelberg. René Talbot, representante da Associação na época, acusava Prinzhorn como “ideólogo racista, antissemita e nazista”, fazendo uma referência clara ao período em que Prinzhorn escreveu no jornal *Der Ring* sobre o Nacional-Socialismo. Heidelberg não se esquivou em admitir que Prinzhorn “flertou” com o nacional-socialismo a partir de 1930, porém, ressalta que, em nenhum momento nos escritos de *Bildnerlei der Geisteskranken*, exista alguma passagem que justifique a acusação, bem como ressalta a postura antifascista de Prinzhorn principalmente durante a década de 20³.

Outra questão suscitada pela Associação diz dos direitos de propriedade da Coleção de Heidelberg. A Associação mais uma vez questiona Heidelberg sobre como as obras foram coletadas. Esta é uma questão interessante, pouco abordada nas leituras sobre a constituição das coleções em geral. Entretanto, mais uma vez, a Associação parece atacar o núcleo Prinzhorn em Heidelberg, mesmo a Universidade apresentando uma perícia legal atestando a propriedade sobre as obras. Membros da associação insinuaram que obras foram captadas de modo irregular,

³ Estão registradas nesta tese as colocações que o Museu Prinzhorn divulga á época dessa polêmica. Sobre as acusações contra Prinzhorn, colocando-o como fascista, há, ainda, de se garimpar mais informações que possam esclarecer sobre esse fato.

usando termos como “saques a arte” “para implicar expropriação e posse ilícita” das obras. No mesmo comunicado, Heidelberg responde narrando fatos sobre a aquisição das obras: as obras chegaram às mãos dos médicos de várias maneiras, provavelmente a maior parte foi ignorada por seus criadores e seriam destruídas caso não tivessem despertado o interesse dos médicos. Em outros exemplos, quando os sujeitos experimentaram o interesse dos médicos como reconhecimento e encorajamento, deram-lhes com presentes. Em casos individuais, os trabalhos foram retirados, não constituindo uma regra. Deve-se considerar que, por volta da virada do século, quando a maior parte dessas obras foram criadas, o trabalho artístico, por parte dos sujeitos asilados, era visto, quase exclusivamente, como uma expressão de seu transtorno mental e, para os médicos, não haveriam situações em que as obras tivessem características de “obras de arte”.

Em 2001 a Coleção é definitivamente transferida para um Museu, que leva o nome de Prinzhorn, na Universidade de Heidelberg. Seu acervo histórico compreendia mais de 6.000 desenhos, aquarelas, pinturas, esculturas e textos produzidos por sujeitos internos em instituições psiquiátricas no período entre 1840 – 1945. Entre os autores mais conhecidos, estão Else Blankenhorn, Franz Karl Bühler, Karl Genzel, Paul Gosch, Emma Hauck August Klett, August Netter, Agnes Richter, Joseph Schneller, Barbara Suckfüll e Adolf Wölfli. Atualmente o Museu tem cerca de 14.000 peças, incluindo obras de Friedrich Boss, Gudrun Bierský, Vanda Vieira-Schmidt, Sonja Gerstner, Alfred Stief e Dietrich Orth. O Museu apresenta de três a quatro exposições temáticas ao ano. Constitui um elemento de resistência e desestigmatização dos sujeitos portadores de sofrimento mental, funcionando, também, como centro de pesquisa para profissionais e estudiosos.

Bildnerei der Geisteskrankren

Prinzhorn teve a incumbência de gerir a pequena coleção existente na Clínica Psiquiátrica de Heidelberg, bem como elaborar um projeto de investigação científica para fins médicos. Em dois anos, ele amplia, consideravelmente, o número de exemplares e, aparentemente contrário ao que lhe foi encomendado, utiliza tal oportunidade para concretizar outros intentos: consolidar uma teoria sobre os processos de configuração.

Desde 1921, com as obras da Coleção de Heidelberg expostas, já se tem um importante debate público sobre as produções dos sujeitos asilados. Entretanto, tal debate não se refere a avanços no campo da psiquiatria e sim a tendências que a arte do começo do século identificam. O contato com as obras causou estranheza, sendo a Coleção visitada por jornalistas e artistas da

época. Também em 1921 Prinzhorn demite-se da Clínica de Heidelberg para, no ano seguinte, publicar *Bildneri der Geisteskranken — Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung* — (A Expressão Artística dos doentes mentais - Uma contribuição para a Psicologia e Psicopatologia da Configuração, em tradução livre). Cruz Jr. comenta sobre o lançamento do livro e a popularidade do autor na época:

O livro alcançou sucesso imediato, rendendo uma segunda edição já no ano seguinte. Uma estratégia de *marketing* inteligente, um assunto da moda, inúmeras reproduções, muitas delas em cores (pela primeira vez nesse assunto), fez de Prinzhorn um intelectual conhecido e conferencista” (CRUZ JR. p. 80).

O livro despertou a atenção não apenas de psiquiatras e psicólogos, mas igualmente de amantes da arte e do público intelectual em geral:

A ideia dominante até então da ‘esterilidade’ da loucura foi contradita com as evidências apresentadas por Prinzhorn. As esculturas, as aquarelas e os desenhos dos chamados insanos chocavam o público da época. Havia muita coisa em comum entre Van Gogh, as obras do acervo da Clínica de Heidelberg, os já consagrados Kandinsky e Klee, as telas cubistas de Picasso e de Braque, e os quadros de fauvistas como Matisse, sem falar de Cézanne, e assim por diante” (FREITAS; AMARANTE, 2018 p. 508).

O trabalho de Prinzhorn na constituição da Coleção de Heidelberg e a publicação de *Bildneri* são um marco para o campo arte e psiquiatria, “pela primeira vez, segundo André Breton, foi assegurada às obras produzidas nos asilos uma apresentação digna delas” (AMARANTE; FREITAS, 2018 p. 508)

Sobre o tema estudado em *Bildneri* — as produções artísticas dos sujeitos doentes mentais — Prinzhorn propõe a exploração de um novo campo para conhecimento, apontando para o fato de que esse campo novo — ou não estudado seriamente ainda — necessita de uma metodologia apropriada. A seu ver, *Bildneri* oferece duas possibilidades metodológicas homogêneas, duas possibilidades de leitura: um catálogo dentro dos parâmetros científicos das obras de arte, seguidos por uma apresentação clínica e patológica dos casos; ou uma investigação completamente metafísica baseada nos processos de composição plástica. Segundo Cruz Jr. (2015, p. 83, apud McGregor, 1989), há uma dicotomia óbvia na dupla intenção de Prinzhorn: seu primeiro objetivo, a realização de um catálogo com informações clínicas e descrições psicopatológicas foi, certamente, ditado pelas orientações de Wilmanns, cuja concepção original do projeto era estritamente clínica. O outro objetivo foi mais ambicioso: “explorar as fronteiras para um futuro estudo da psicologia da *Gestaltung*”.

Sobre essa última opção, Prinzhorn destaca que seu estudo pretende explicitar:

[...] psicologicamente as obras e os estados excepcionais de onde elas emanam, situando-as como variações da expressão humana sob um conceito de um impulso original para a configuração, através do qual só há uma necessidade universal de

expressão. Em suma, este estudo estaria além dos domínios psiquiátricos e estéticos, atingindo o domínio das formas fenomenológicas” (PRINZHORN, 1992 p. III tradução nossa).⁴

Resumidamente, a investigação proposta deve permanecer na esfera da observação fenomenológica de formas existenciais, completamente fora da psiquiatria e estética. Assim, indica que há, apenas, um caminho que permanece aberto para o tratamento das obras em questão: que estas não sejam medidas ou julgadas por nenhum padrão fixo, abstendo-se, por enquanto, de todo tradicional e especializado sistema de valores, sejam eles psiquiátricos ou artísticos.

Apesar de evitar julgamentos de valores, Prinzhorn identifica um conceito central, norteador de sua pesquisa: a configuração (*Gestaltung*). Seu método de observação das obras está na trilha desse conceito, assumindo a existência de um processo humano básico e universal por trás da superfície estética e cultural da configuração. Esse processo básico seria “essencialmente o mesmo no mais soberano desenho de Rembrandt, como na apresentação mais miserável de um paralítico: ambos seriam expressões da psique” (PRINZHORN, 1922 p. IV, tradução nossa)⁵.

A questão que se interpõe aqui refere-se aos motivos que teriam levado Prinzhorn a considerar a produção artística dos sujeitos asilados como um campo, ainda, não explorado, rejeitando as concepções vigentes dentro dos domínios da psiquiatria e da arte. Segundo o autor, mesmo na efervescência do início do século XX sobre a conceituação da doença mental, as teorias que se destinavam a tratar as obras dos sujeitos eram insuficientes.

No que se refere ao olhar dentro do campo artístico, Prinzhorn indica que a mera classificação das obras como Arte não seria interessante. Ao se determinar que uma obra é de fato tida como “arte”, imediatamente teríamos outras obras desprezadas, por não atender a alguns critérios. Isso implica um julgamento de valor baseado em concepções vigentes do que seria a própria arte. Essa recusa a julgamentos de valor sobre as obras é refletida na escolha de Prinzhorn pelo termo *Bildnerei*, para se referir a totalidade de produções realizadas pelos sujeitos doentes mentais. “Arte dos Loucos”, “arte dos mentalmente doentes”, “arte psicopatológica”, “arte dos insanos” são expressões essencialmente evitadas por Prinzhorn. O

⁴ “Darin würden die psychopathologisch erschlossenen Ausnahmewerke und die ihnen zugrunde liegenden Ausnahmezustände als eine Spielart menschlicher Entäußerung in ein Gesamtbild des Seins unter dem Begriffe eines ursprünglichen Gestaltungsdranges eingeordnet, hinter dem nur noch ein allgemeines Ausdrucksbedürfnis als triebhafte Grundlage zu finden wäre. Kurzum, eine solche Untersuchung stünde völlig jenseits von Psychiatrie und Ästhetik im Reich phänomenologisch erschauter Seinsformen”.

⁵ “Der wäre in seinen Wesen der gleiche in der souveränsten Zeichnung Rembrandts und in dem kläglichsten Gesudel eines Paralytikers: Ausdruck von Seelischen”.

uso da palavra “arte” inclui um julgamento de valor, estabelecendo uma distinção entre uma classe de objetos criados e outra muito parecida denominada de não arte. Assim, faz-se adequado um cuidado com a utilização do significante “arte”. Em alternância ao termo *Kunst* (arte) para se referir á totalidade de obras roduzids por sujeitos asilados, Prinzhorn utiliza o termo *Bildneri*, apontando este como “uma expressão incomum para os meios psiquiátricos”.

Em nota, Prinzhorn esclarece que o resgate do significante *Bildneri* é essencial. Em uma leitura mais desavisada, seria possível atribuir ao termo *Bildneri* apenas as esculturas, e esse foi de fato o significado original de *bilden* (*formar*). Winckelmann⁶ menciona que a palavra *bilden* foi menos utilizada para aquarelas e telas. Grimm⁷ resume como “conceitualmente o significado geral de representações desenvolvidas a partir da formação artística da madeira e da pedra”. Sanders⁸ propõe as seguintes definições: *Bildner* = ein *Bildender* (criador de formas), especialmente para interesses de criação artística; *Bildneri* = atividade ou trabalho de um *Bildner*. O termo é apropriado para uniformizar o significado, enfatizando que não há julgamento de valor artístico implicado quando se denominam por *Bildneri* (expressão artística) os objetos produzidos por um *Bildender Kunst* (criador de formas artísticas) (PRINZHORN, 1922 p.352)

A questão em torno da utilização do termo *Bildneri* amplia-se quando tentamos estabelecer seu correspondente em Lingua Portuguesa: *Bildneri* é de difícil tradução. Para defirnirmos o termo correspondente adequado nesta dissertação, convém explicitar que nos atentamos também para o modo como o termo aparece nas traduções e como os autores comentadores referem-se a ele. A tradução inglesa, publicada em 1972, utiliza o termo “Artistry”, que traz o sentido de habilidade, talento. A tradução francesa, de 1984, utiliza o termo “Expressions”, mais abrangente. Mario Pedrosa (1979, p. 106) refere-se ao título como “Imaginária dos doentes mentais”; Ferraz (1998, p. 22) usa “Expressão da Loucura” quando menciona o título da obra de Prinzhorn. Concordamos com Frayze-Pereira (1995, p.113) em utilizar, nos escritos desta pesquisa, o termo “Expressão Artística”, por considera-lo o que mais se aproxima do proposto por Prinzhorn.

Prinzhorn considera um modo de abarcar quaisquer produções em seu escopo de investigação, desde simples rabiscos a telas muito elaboradas, pois todas estas são, em sua

⁶Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) foi um historiador da arte e arqueólogo alemão, um dos fundadores da arqueologia científica moderna e o primeiro a aplicar de forma sistemática categorias de estilo à história da arte.

⁷ Jacob Grimm (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859). Além do registro de fábulas, os irmãos Grimm também tiveram grandes contribuições à língua alemã por meio do trabalho *Deutsches Wörterbuch* (O Dicionário Alemão).

⁸ Daniel Sanders, em *Wörterbuch des Deutschen Sprache*, 1876.

essência, expressões humanas. A partir dessa renúncia à submissão das obras ao cânone artístico, Prinzhorn aponta um caminho fértil a seguir, caminho que se torna o norteador de sua pesquisa: a noção de *Gestaltung* (configuração). As obras serão analisadas segundo esse critério.

Prinzhorn concebia as produções dos sujeitos asilados como “tentativas de configuração”. Ao centralizar sua perspectiva no processo de configuração, Prinzhorn consegue equacionar duas questões importantes: a notável semelhança entre os desenhos dos sujeitos doentes mentais, primitivos e crianças, e a relação entre essas produções e a arte de seu tempo. Seria possível, então, considerar que tais obras se assemelham ou diferem. Podemos dizer que Prinzhorn utiliza o método comparativo de modo diferente de seus contemporâneos que consideravam como um retorno a um estado primitivo: ele estaria na pista de um impulso expressivo primordial, supra-individual, que se manifesta em todos os seres humanos, em todos os momentos históricos.

Até então, o fato de os sujeitos asilados em geral desenharem, pintarem ou produzirem obras fascinantes esteve restrito aos círculos psiquiátricos, constituindo pequenas coleções particulares, em sua maioria não citadas em literatura técnica, apenas servindo como coleções de ‘curiosidades’. Os escritos mais recorrentes relacionavam-se às proposições de Lombroso, que equiparava a genialidade à loucura. Essa concepção de Lombroso reforçava a ideia de que todo gênio, também, é louco e afirmava a procura de traços psicopatológicos com base em obras de quaisquer autores. Prinzhorn, ao incitar essa questão, fala das patografias, espécies de históricos médicos suplementares agregados às biografias de personalidades importantes. As pioneiras patografias da literatura médica foram feitas por J.P. Moebius sobre Rousseau, Goethe e Nietzsche, por W. Lange sobre Hölderlin e, por K. Jaspers sobre Nietzsche, Strindberg, Van Gogh, Swedenborg e Hölderlin.

As críticas de Prinzhorn às patografias residem no fato de que, apenas se o sujeito produtor de tal obra é considerado mentalmente doente no momento em que as realiza, existe validade em identificar traços psicopatológicos nas obras:

Quando um trabalho se tornou parte do patrimônio comum e o autor estava definitivamente doente mentalmente, como Hölderlin⁹ por exemplo, é possível derivar fatos com valor psicológico da experiência psiquiátrica. Mas, quando um psiquiatra se considera justificado para explicar um trabalho controverso, lançando a

⁹ Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770 – 1843) foi um poeta e romancista alemão. Em 1807 foi diagnosticado como doente mental, tendo vivido confinado, em uma torre em Tübingen, até sua morte em 1843.

suspeita da doença mental em um autor que lhe é desconhecido, ele então age de modo descuidado e estúpido (PRINZHORN 1922 p. 09, tradução nossa)¹⁰

Quando se faz o caminho reverso, e tenta-se provar, com base na obra, que determinado sujeito é doente mental, os esforços são inúteis: “Se o trabalho é verdadeiramente valioso, o que importa que os psiquiatras — um grupo culturalmente insignificante — possam provar que o autor deve ser submetido publicamente ao diagnóstico, mesmo depois de sua morte?” (PRINZHORN, 1922 p.09, tradução nossa).¹¹

Mesmo se considerarmos, invariavelmente, que o sujeito produtor de obras expressivas é um doente mental, analisar as obras sob o ponto de vista psiquiátrico não constitui uma novidade. Até então, os psiquiatras vinham procurando nas obras signos da doença mental. Prinzhorn menciona a “Nova Psiquiatria” — em referência ao grupo de psiquiatras, principalmente em Heidelberg, que se dedicavam a conceituar a esquizofrenia — e cujos textos continham descrições “da cópia mecânica e realista feita por idiotas e epiléticos, da desordem e os riscos sujos dos maníacos e a desajeitada distorção com tendências obscenas dos paralíticos, entre outros”. Ainda sobre o ponto de vista psiquiátrico, Prinzhorn ressalta que a centralidade nos diagnósticos é um fazer comum aos médicos. Porém, há alguns problemas evidentes: mesmo que seja possível estabelecer um diagnóstico baseado na expressão artística do sujeito doente mental, se o médico não é capaz de fazê-lo sem essa ajuda, também não o fará com ela. Além disso, considerando que a porcentagem de sujeitos que produzem algum tipo de material artístico é pequena, um estudo superficial sobre esse tema não teria grandes contribuições, no máximo seriam possíveis localizar nos materiais artísticos alguns sintomas típicos, como os descritos nos manuais.

Ao analisar as obras, as intenções de Prinzhorn são outras: justamente ressaltar as particularidades fascinantes dessas obras, até então pouco estudadas. Nesse sentido, submeter as obras a enquadramentos diagnósticos seria, apenas, uma reprodução de estudos já elaborados, não tendo grande serventia: “nós acreditamos, em outras palavras, que mesmo o melhor dos métodos psiquiátricos psicopatológicos não nos protege de conclusões sem sentido sobre nosso heterogêneo material” (PRINZHORN, 1922 p. 06, tradução nossa)¹².

¹⁰ “Ist das Werk Gemeingut geworden und der Schaffende sicher geisteskrank gewesen (wie bei Hölderlin), so kann man immerhin noch aus psychiatrischer Erfahrung Tatsachen von psychologischem Wert beibringen. Lässt sich aber ein Psychiater bereit finden, ein umstrittenes Werk dadurch zu klären, das er den ihm sonst unbekannten Autor in den Verdacht der Geisteskrankheit bringt, so handelt er fahrlässig und dumm, er sei sonst, wer er wolle”.

¹¹ “Is das Werk gestaltet und lebt in anderen – was verschlägt es, ob die als Kulturfaktor winzige Gruppe von Psychiatern nachweisen kann, der Schöpfer müsste wenigstens nach seinem Tode die und die Diagnose tragen vor allem Volke?”.

¹² “Wir sind also der Meinung, dass die besten psychiatrischen und psychopathologischen Methoden nicht davor schützen, aus diesem ihren heterogenen Material unsinnige Schlüsse zu ziehen”.

Ainda assim, Prinzhorn concorda como movimento de sua época, que considera as obras dos esquizofrênicos como as mais prolíficas, constituindo uma fonte de conhecimento. A maior parte das obras analisadas por Prinzhorn são produzidas por sujeitos esquizofrênicos.

Ante o exposto, sobre os limites das vertentes artística e psiquiátrica acerca do tema, Prinzhorn recusa as antíteses aplicáveis ao assunto em questão: nem mesmo os pares doença e saúde, arte e não arte estão claramente definidos senão dialeticamente. Prinzhorn propõe uma metodologia que não se baseia em convenções culturais legitimadas, não considera o cânone artístico, tampouco reduz as obras a instrumentos diagnósticos.

Ao situar sua investigação acerca do material da Coleção de Heidelberg fora da psiquiatria e fora da estética, Prinzhorn tem uma dupla preocupação: por um lado criar condições para a suspensão de julgamentos de valor, e iniciar profissionais do campo médico psiquiátrico no desenvolvimento de uma atenção estética, terreno este no qual ainda não se tinha um modelo científico consolidado; por outro, inversamente, levar os especialistas da arte (historiadores, críticos e artistas) a suspenderem igualmente seu próprio dogmatismo, que os levava a distinguir, *a priori*, o que é arte e o que não é. (FREITAS, AMARANTE, 2018, p.510).

Prinzhorn evita enquadrar as obras tanto na esfera artística quanto na esfera psiquiátrica, e define como referências centrais para seu trabalho o processo de configuração e a perspectiva do sujeito doente mental, em especial dos sujeitos esquizofrênicos. Afirma que o conteúdo de seu livro intenciona explorar essa fronteira, contribuindo para uma futura psicologia da configuração. Assim resume as intenções de seus escritos, formulando uma questão norteadora das discussões: “Uma análise psicológica completa provará que essas condições — o processo artístico, inspirador e criativo, por um lado, e a perspectiva dos loucos por outro — estão de alguma forma relacionados? (PRINZHORN, 1922/1972 p. 15, tradução nossa).¹³

A resposta a essa questão é obtida ao longo da leitura de *Bildnerei der Geisteskranken*. A base para as discussões de *Bildnerei* provém do material da coleção de Heidelberg — ao total são apresentadas cerca de 170 obras. A proposta de Prinzhorn para essas obras é que não sejam julgadas nem medidas por nenhum padrão fixo, apenas analisadas visualmente, destacando a configuração como conceito central norteador das discussões. Para subsidiar a análise, Prinzhorn elabora uma parte teórica sobre os fundamentos da configuração, em que explicita as seis tendências (necessidade de expressão, impulso de ativo, impulso de ornamentação,

¹³ ‘Will a thorough psychological analysis prove these conditions — the artistic, inspirational, creative process on the one hand, and the outlook of the insane on the other — to be somehow related?’

tendência à cópia, tendência à ordem e a necessidade de símbolos). A breve explanação teórica é complementada por uma seção sobre configuração e imagem eidética. A intenção de apresentar essa seção, explica o autor, consiste em aumentar a credibilidade e aceitação sobre os esforços para abordar todas as imagens sem julgamento de valor.

Essas tendências são observáveis na parte sequencial do livro: os trabalhos dos sujeitos. As obras – cerca de 85 imagens são apresentadas - evidenciam as tendências mencionadas na parte teórica, com base em desenhos mais simples aos mais complexos, nos quais figuram imagens muito significativas, problemáticas e altamente simbólicas. A “atitude”, segundo Prinzhorn, perante as investigações, sempre contém um componente fenomenológico, mesmo que não seja aplicado de acordo com os métodos rigorosos de Husserl. A discussão sobre o material leva até os 10 mestres da coleção de Heidelberg. As imagens produzidas por esse grupo são analisadas e complementadas por esclarecimentos acerca de suas biografias. A próxima parte do livro é destinada a sintetizar os “resultados e problemas” suscitados das análises das obras. Acrescenta-se, ainda, uma parte destinada a comparações com desenhos de crianças e primitivos. E, por fim, conceituações sobre uma “configuração esquizofrênica”.

A recepção entre os artistas

No campo das artes, seu percurso experimental buscava espaços inovadores de expressão formal, levando ao encontro com o trabalho dos sujeitos asilados. Entre as vanguardas europeias, principalmente as correntes expressionista e surrealista interessam-se pela produção artística dos internos. Conforme aponta Aversa (2012), esse contexto viabiliza o encontro entre arte e loucura, pois ambos se alimentam mutuamente. A expressão do mundo interno e a espontaneidade do louco inspiram os artistas modernos, ao passo que estes, por sua vez, lançaram um outro olhar para a loucura e suas produções. Assim, pela via da arte, a loucura passa a habitar, novamente, o domínio da linguagem. As produções plásticas da loucura, que serviam, inicialmente, a fins diagnósticos ganha novos contornos com a aproximação dos artistas vanguardistas que conferiam o estatuto de arte às suas produções.

Ao longo da primeira metade do século XX, as manifestações artísticas incluíram temas voltados às questões da psique. O *Manifesto Surrealista* escrito por André Breton em 1924 inclui uma discussão inovadora da relação entre arte e loucura. Vários artistas utilizaram técnicas que encorajavam livres associações de imagens. A partir de 1925, Max Ernst recorreu à fotocoloragem, à decalcomania (transferência de tinta entre duas superfícies pressionadas uma contra a outra) e ao “frottage” (obtenção de imagens através da fricção – a lápis, nomeadamente

– de determinados materiais). Salvador Dalí, transformou uma perturbação psíquica, o delírio paranóico, no método paranóico-crítico (utilizado sobretudo entre 1929 e 1939) que consiste em criar imagens a partir de outras imagens, por meio de associações espontâneas e interpretações delirantes. Dubuffet construiu a *Collection d'Art Brut*. Ele incluía sob esta designação as artes psiquiátrica, primitiva e infantil, o que revela as influências de Réja e Prinzhorn. Dubuffet considerava que todas essas formas de expressão tiveram impacto na formação dos movimentos artísticos do início do século XX. A coleção que reuniu, a partir de 1945, deu origem, em 1948, à *Compagnie de L'Art Brut* (com um acervo de cerca de 5 000 obras) e contou com a colaboração de André Breton (entre 1948 e 1951). Parte da coleção, exibida no Château de Beaulieu em Lausanne desde 1976, inclui, maioritariamente, arte realizada em contexto psiquiátrico (SILVA, 2011).

Atribui-se à sua formação como historiador de artes o fato de Prinzhorn atingir um público vasto. Ele contribuiu, decisivamente, para arrancar essa problemática aos circuitos psiquiátricos, transportando-a para o domínio da reflexão artística. Esse fato modificou, também, a perspectiva sobre a loucura. Como historiador da arte, Prinzhorn atribuiu a maior relevância aos aspectos formais. Algumas das imagens consideradas apresentavam um extraordinário sentido estético; outras possuíam um potencial expressivo incomum. Sensível às concepções artísticas do seu tempo, Prinzhorn era um anti-acadêmico. Ele não valorizava por isso a mera imitação da natureza. Partilhava com os expressionistas o gosto pela espontaneidade que reconhecia não só nos doentes mentais, mas também nas crianças e nas sociedades ditas primitivas.

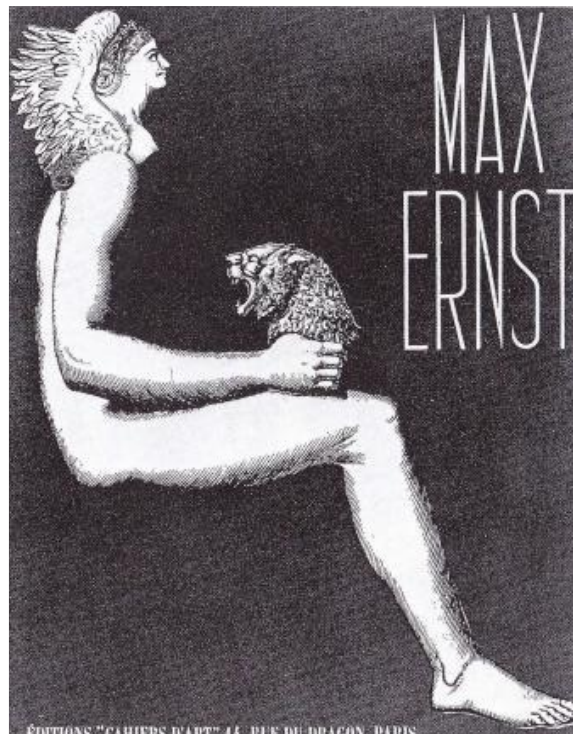
A obra de Prinzhorn inspirou, decisivamente, o trabalho de muitos artistas para quem a loucura se havia convertido num tema privilegiado. Segundo Silva (2011) Paul Klee, Alfred Kubin, Max Ernst, André Breton e Jean Dubuffet são alguns dos exemplos mais significativos. Todos esses artistas leram *Bildnerei der Geisteskranken*, encontrando fonte de inspiração nas obras aí comentadas e ilustradas; a loucura constituía, então, um novo modelo de criatividade.

Figura 3 - August Netter, O Pastor Milagroso (Lápis e aquarela) Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: SILVA, 2011

Figura 4 - Max Ernst, Oedipe, 1937, Colagem Capa para um número especial dos Cahiers d'Art, inspirado em Netter.



Fonte: SILVA, 2011

Paul Klee e Max Ernst, dois criadores com especial protagonismo na arte de vanguarda conheceram, em primeira mão, a obra de Prinzhorn. A atividade docente de Klee na Bauhaus facilitou a difusão da coleção no âmbito acadêmico. Tendo vivido em Berna, Paul Klee terá conhecido o trabalho de Wölflí no museu do hospital de Waldau. Fascinado com as expressões artísticas das crianças, dos loucos e dos primitivos, a quem reconheceu a “faculdade de ver”, Klee interessou-se, vivamente, pela coleção estudada por Prinzhorn, mesmo antes da publicação da sua obra. O artista esquizofrênico que mais inspirou o seu trabalho foi o escultor Karl Brendel (um dos dez artistas comentados por Prinzhorn). A criatividade e a espontaneidade da arte dos loucos consistiu, também, um dos grandes temas que comunicou aos seus alunos durante o período em que ensinou na Bauhaus (início dos anos 20).

Max Ernst, quando foi viver em 1922 em Paris para se unir ao grupo surrealista, levou consigo o *Bildnerei der Geisteskranken* como uma prenda simbólica para o poeta Paul Eluard, fato que permitiu a difusão do trabalho de Prinzhorn dentro do grupo surrealista (Breton, Dalí, Miró). No movimento Surrealista, a procura de um saber recolhido das profundezas da psique levou a um grande interesse pela doença mental. Breton, teórico do grupo, considerava que as operações psicóticas da loucura, da mesma maneira que o transe hipnótico, o sonho e o

automatismo, permitiam entrar nos “processos primários” situados no inconsciente que, em geral, estavam inacessíveis devido aos processos de “culturação”. Assim como Klee, Ernst também entrou em contato com a obra de Prinzhorn antes mesmo da publicação do livro. Costumava frequentar coleções psiquiátricas em Bonn, chegou a colecionar algumas peças produzidas por doentes mentais para, posteriormente, compor um estudo sobre elas, mas desistiu quando foi publicado o livro de Prinzhorn.

Em consonância com os artistas do seu tempo, Prinzhorn revelou uma atitude inconformista e irreverente, desafiando os limites da ciência em ambos os domínios em que trabalhou. Prinzhorn não se mostrou interessado em definir critérios que separassem as expressões artísticas dos doentes mentais das obras dos artistas experientes. Ele privilegiou em particular a comparação entre trabalhos de doentes mentais e de pintores expressionistas. Na sua opinião, eles tinham em comum a renúncia ao mundo exterior (aparente). Distinguia-os um único fato: a alienação não era uma escolha para os doentes esquizofrênicos enquanto os artistas expressionistas tinham o propósito (a intenção) de se alhear da realidade exterior. (GRAMMARY, 2005)

Entartete Kunst

Em 1933 a Europa Ocidental iniciou um de seus períodos mais nebulosos com a ascensão de Hitler ao poder. Como é sabido, o regime nazista procurou, de um modo sistemático, conformar as teorias desenvolvidas em diversos domínios científicos às doutrinas de superioridade racial. No caso da arte contemporânea alemã, a derrocada se deu em face das comparações com as teorias sobre a arte dos doentes mentais. Considerando-se a arte como desempenhando papel fundamental na promoção da ideologia, os nazistas, rapidamente, submeteram instituições artísticas ao controle do regime. Nesse ano, Willmanns é destituído da diretoria da Clínica em Heidelberg, sendo substituído por Carl Schneider, membro do partido nazista desde 1912.

Figura 5 - Catálogo da exposição de Arte Degenerada (1937)



Fonte: SILVA, 2011

A noção de uma arte patológica serviu aos fins do regime nazista de reconhecer aqueles que não se enquadrassem aos critérios de pureza de raça. A relação estreita entre o expressionismo alemão e a arte dos doentes mentais tornou-se perigosa para os artistas, uma vez que o regime identificava no movimento o resultado de uma degenerescência herdada geneticamente. A política cultural comandada por Josef Goebbels era reacionária, e pretendia excluir toda expressão artística que não se encaixasse nos moldes da arte oficial escolhida pelo regime. Assim, iniciou-se um programa destinado a expulsar da Alemanha artistas contemporâneos; obras modernas foram retiradas das coleções e destruídas. Existiam leis que impediam artistas de ensinar, expor e produzir obras, sob pena de inspeção.

A movimentação nazista em torno da arte moderna tem seu ápice com a *Entartete Kunst* – Exposição de Arte Degenerada, em 1937, inicialmente na cidade de Munique, e, posteriormente, por várias cidades alemãs. Essa iniciativa, que fazia parte do programa de manifestações públicas para expor a concepção de arte ideal do III Reich, reuniu coleções de hospitais psiquiátricos com obras de artistas modernos, as quais eram comparadas por psiquiatras do governo. Artistas profissionais como Otto Dix, Heckel, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoshka, Franz Marc, Nolde, entre outros foram expostos ao lado de obras recolhidas

nas coleções psiquiátricas, como a coleção formada por Prinzhorn, na qual figuravam peças de Karl Brendel, Paul Goesch e Georg Birnbacher. Brendel foi o primeiro caso explicitado no livro de Prinzhorn de 1922. No Catálogo de exposição de 1937, duas obras de Brendel foram reproduzidas ao lado de esculturas modernas.

Figura 6 - Entrada da exposição Entartete Kunst, Berlim 1937.



Fonte: SILVA, 2011

Também, em 1937, no dia anterior ao início da Entartete Kunst, inaugurou-se a *Grosse Deutsch Kunstausstellung* (Grande Exposição de Arte Alemã), destinada a exemplificar o ideário de arte do regime, expondo, apenas, artistas autorizados pelo partido nazista.

A aproximação entre a afirmação da esteticidade das obras dos doentes mentais e as vanguardas modernas pela via da Teoria da Degenerescência teve confluências muito sérias durante o regime nazista. Destaca-se o papel de Paul Schultze Naumburg, segundo o qual, “arte é o espelho da saúde de um povo”. Em uma exposição itinerante que antecede a Entartete Kunst, Paul Schultze utiliza fotos de pessoas deformadas e doentes mentais para comparar com obras vanguardistas, ligando a degeneração à perversão artística.

A arte oficial do III Reich assemelhava-se à Arte Antiga e, assim como as esculturas gregas expressavam o desejo de um povo em representar sua raça, seria inconcebível que a arte moderna representasse seu povo com o caos. Para Paul Schultze, a arte moderna somente poderia exemplificar a doença e a morte encontrada em manicômios.

Em 14 de julho de 1933, é sancionada a lei que obriga a esterilização de doentes, devido à hereditariedade. Em março de 1935, ocorreu em Berlim uma exposição “o Milagre da Vida”, reforçando a Teoria da Higiene Racial, alertando a população para o crescimento do número de doentes entre os sadios. De um lado da exposição, havia as fotos e obras de Paul

Schultze e, de outro, uma mostra sobre preservação da raça e cultura. Nesse contexto o médico surge como líder da política racial, capaz de assegurar o maior princípio da beleza: a saúde. Problemas estéticos passaram a ser problemas de saúde. O médico deixou de estar a serviço do corpo do sujeito para cuidar do corpo da raça.

A propaganda racial de Hitler afirmava a necessidade de se eliminar doentes incuráveis. Inicia-se um momento obscuro principalmente para os sujeitos asilados. O termo Eutanásia, comumente usado como “atitude de ajudar alguém que sofre a morrer”, ganhou outro significado no contexto da política social nazista. Um escritório em Berlim foi aberto, localizado na rua Tiergarten, n.º4. Daí deriva o nome AktionT4, em referência a esta localidade. O programa desenvolvido usa o termo a eutanásia, elegendo o assassinato como melhor forma de terapia para manter o corpo do povo.

Formulários eram enviados aos asilos e hospitais, solicitando informações sobre raça, capacidade para o trabalho, patologias, religião e ficha criminal. No formulário havia espaço para a decisão do médico: azul significava permanecer vivo; vermelho a morte. Os sujeitos asilados selecionados eram enviados para localidades diferentes. Nesse período da mudança, a família recebia três correspondências, uma justificando a mudança devido à guerra; outra afirmando que o sujeito havia chegado bem e uma última justificando a causa fictícia da morte. Os pacientes eram agrupados em câmaras de gás e os corpos eliminados nos crematórios. Estima-se que cerca de 70.000 internos de asilos e hospitais psiquiátricos morreram nesse programa, dentre os quais, alguns dos artistas da coleção de Heidelberg.

CAPÍTULO 2

A *GESTALTUNG* DE HANS PRINZHORN

Um conceito central

A publicação de *Bildnerei der Geisteskranken* não alcançou a mesma repercussão no meio médico como obteve nos meios artísticos. O próprio autor reconhece que, em seu trabalho, a psiquiatria foi relegada a um segundo plano. Segundo Cruz Jr. (2015, p. 87, apud Weber, 1894), esse fato decorre, também, do uso do conceito *Gestaltung*, termo estranho à psiquiatria e à psicopatologia na época.

Já no prefácio de *Bildnerei*, Prinzhorn define a *Gestaltung* como o único conceito norteador de sua pesquisa e, de fato, este é o eixo pelo qual as obras são analisadas. Entretanto, em nota, esclarece que o termo *Gestaltung*, ao qual se refere, não se aproxima das teorias sobre a Psicologia da Gestalt, reconhecendo uma certa “vulnerabilidade terminológica” em seu trabalho. Isso se deve ao fato de que ele evita enfrentar investigações desenvolvidas na época sobre a Gestalt — citando nomes como Witasek, Koffka, Wertheimer, Khöler, Bühler e Jaensch. Destaca que sua intenção considera mais importante isolar os fatos psíquicos em “fronteiras estabelecidas” do que “vacilar entre as opiniões das escolas psicológicas que ainda não estão fundamentadas”. Entende que o problema abordado em seus escritos não seria facilmente apreendido, devido a uma “falta de compreensão acerca da arte criativa”. Alinhados às suas ideias, estão apenas alguns poucos artistas ou amigos mais dedicados aos estudos da criação artística. Define sua atitude com pronta para “reconhecer o processo configurável como um fenômeno basicamente honrado mesmo em suas variações mais distorcidas, sejam elas de um iniciante grotescamente audacioso ou de um artista senil” (PRINZHORN, 1922 p. IV, tradução nossa)¹⁴.

A palavra *Gestaltung* é, também, de difícil tradução para o Português. Tem origem no verbo *gestalten*, que podemos traduzir como “por em forma”, ou “dar uma estrutura significante”. Os substantivos *Gestalt* e *Gestaltung* derivam desse verbo. O primeiro pode ser entendido como ‘forma’ ou “figura”; e o segundo como “formação”, “realização” ou “configuração”. A tradução para o Inglês utiliza o termo “configuration” e em francês a preferência dos autores é pelo “*mise en forme*”.

O termo *Gestaltung* faz alusão a um certo “processo formador”, no qual Prinzhorn buscou articular um “conjunto de funções que ultrapassassem o indivíduo como tal”, ou seja,

¹⁴ “[...] den Gestaltungsvorgänge noch in jeder Abart, sei es auch bei einem grotesk-verstiegenen Anfänger oder bei einem ruinenhaften Künstlergreise”

componentes supra-individuais comuns a todos os seres humanos. Trata-se de um conceito básico, pois é o fundamento de toda atividade artística e é a explicação da necessidade humana para a expressão. Ao estabelecer a configuração como conceito central norteador das discussões, Prinzhorn o faz não por uma razão psicológica, mas por uma questão metafísica: porque concebe a própria vida como uma hierarquia de processos formativos, uma hierarquia de processos de *Gestaltung*, e espera chegar a conclusões significativas apenas por referências a esses processos. Assim, o processo criativo, desprovido de traços individuais e de todas as relações com elementos secundários, permitirá compreender o significado metafísico da configuração, geralmente obscurecido pela civilização que lhe atribui fins estranhos.

Prinzhorn opõe-se a considerar os trabalhos dos sujeitos asilados como tentativas de resolução de conflitos internos. Ele favorece a atitude estética e a capacidade de experimentar a essência de um trabalho formado em um objeto totalmente desprovido de qualquer finalidade externa. A única intenção observada por Prinzhorn é que o impulso expressivo tende ao estabelecimento de uma comunicação com outros seres humanos. Não é de se espantar que, em alguns casos, como poderemos observar nas análises dos casos analisados de Orth e Pohl, os sujeitos não mais se comunicam com outros sujeitos, a não ser por meio de suas produções. Ressaltando a dificuldade que a maioria das pessoas tem em olhar e experimentar um trabalho artístico sem imediatamente confrontado a explicar as razões pelas quais este trabalho foi executado, Prinzhorn propõe a identificação das tendências supra-individuais nas obras, tendências estas que são gerais, comuns a todos os seres humanos.

Prinzhorn se propõe a buscar o sentido de todo o objeto formado na “*Gestaltung*”, bem como o poder de perfeição da expressão da *Gestaltung*”. Essa parece ser a única escala de valores presente nas definições de Prinzhorn, e relaciona um certo “poder configurativo”. Segundo o autor, não há definição mais certa da perfeição de um trabalho que não obedeça a essas palavras: “o mais alto grau de vitalidade é atribuído conforme a expressão é mais consumada”. Qualquer outra escala de valores, a não ser esta, deverá recorrer a perspectivas diferentes e culturalmente complementares, fato do qual Prinzhorn tenta distanciar-se. (PRINZHORN, 1922 p. 15). Essa escala de valores a que Prinzhorn se refere se traduz em um termo que será utilizado nesses escritos: o “poder de configuração”. Esse poder de configuração está ligado à capacidade que o sujeito autor da obra tem de traduzir imagens de sua memória ou humores em uma produção, de tal forma que o espectador possa participar da experiência o mais próximo possível, e isso independe de suas habilidades técnicas. O poder de configuração aumenta à medida em que a forma é preenchida com conteúdos expressivos. Na seção dedicada

às conceituações de Prinzhorn, a respeito das imagens eidéticas, este traz mais contribuições acerca desse poder configurador.

Em resumo, tomamos os escritos de Khuni (2011), no qual resgata a introdução ao tema existente na tradução francesa de *Bildnerei der Geisteskranken*:

Prinzhorn, falando do princípio da *Gestaltung*, faz dele um universal: uma emanção direta de um absoluto biológico, independente da personalidade do artista. Numa linguagem que não é a de Freud, o princípio da *Gestaltung* é referido como o processo "primário" ou "nuclear". Ele transmitiria "idéias universalmente humanas". Prinzhorn afirma uma teoria em que os arquétipos de Carl Gustav Jung poderiam encontrar seu lugar; mas ele sustenta, com mais cautela, a condicionalidade da hipótese: "Em cada indivíduo haveria, no estado latente, uma série de funções que sob certas condições conduziriam necessariamente, em todos os lugares e sempre, a mesma natureza. (KHUNI, 2011 p. 12, tradução nossa)¹⁵

Os Fundamentos da Configuração

Abordaremos, nesta seção, conteúdos propostos por Prinzhorn na parte em que se dedica a traçar as principais características de uma obra remetendo-a ao processo de configuração.

Para o autor, não há necessidade de se procurar um propósito no processo de configuração, uma vez que todo propósito atribuído é estranho à essência da configuração, por mais justificado que seja. Em vez disso, “buscamos o significado de cada elemento criado dentro da própria configuração”. Assim, para traçar essas características de uma obra, Prinzhorn elabora uma parte teórica sobre postulados psicológicos que podem ser considerados importantes para qualquer observação de arte. Desenvolve um “esquema das tendências da configuração”, um esquema visual que explicita relações hierárquicas entre as seguintes instâncias do processo de configuração: uma necessidade de expressão central, complementada pelo impulso ativo, a necessidade de simbolização e o impulso de ornamentação. Sob a influência desses impulsos, concretizam-se formas (desenhos, rabiscos) em que podem ocorrer as tendências à cópia ou imitação (ligadas ao impulso ativo e concretizadas em imagens ilustrativas), a simbolização (ligada a necessidade de simbolização, concretizadas em imagens abstratas) e a tendência a ordem e ritmo (ligadas ao impulso ornamental, concretizadas em a objetos/imagens ornamentais e decorativas). Essas tendências podem ocorrer, simultaneamente,

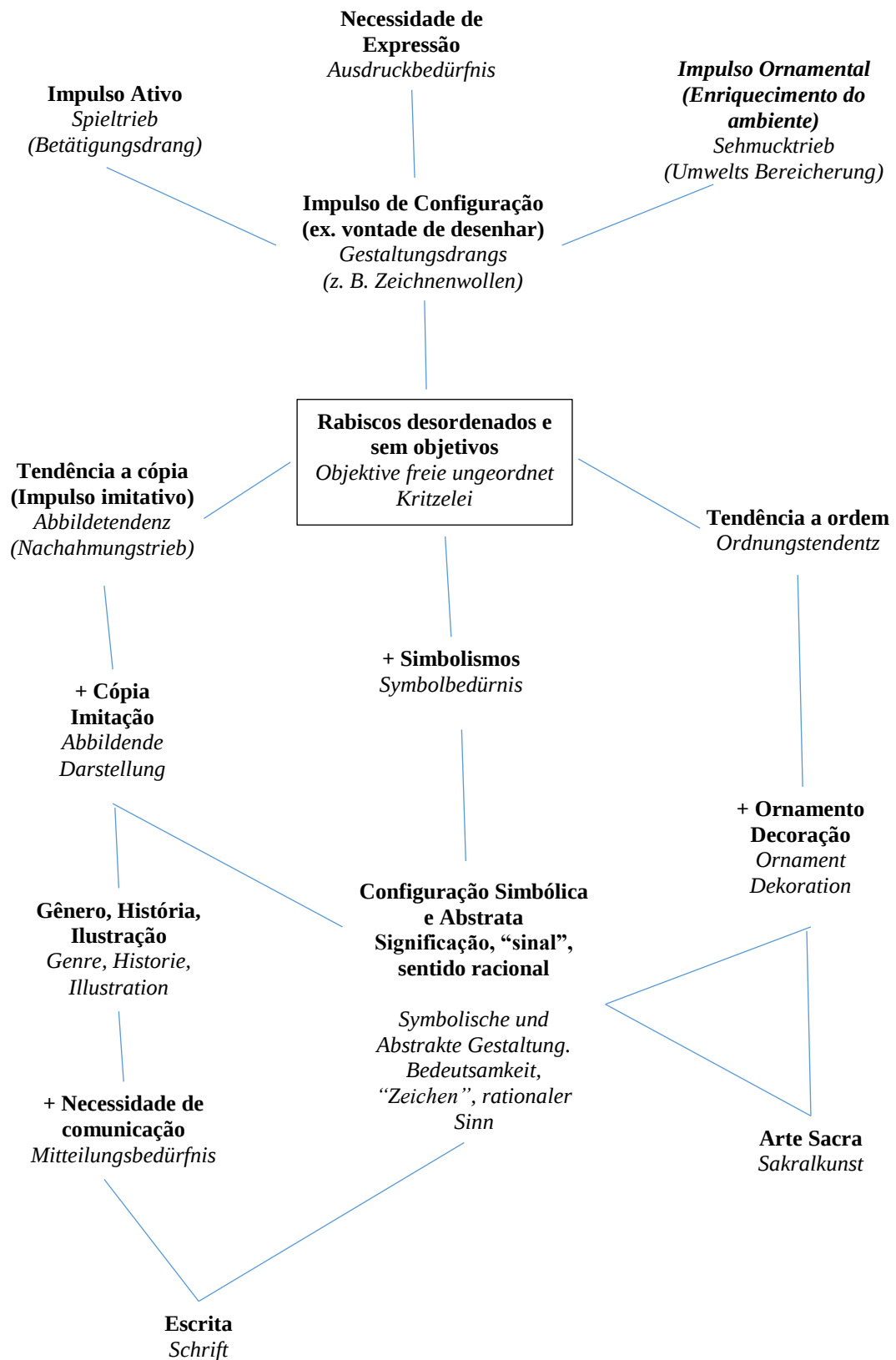
¹⁵ “Prinzhorn, parlant du principe de *Gestaltung*, fait de lui un universel: une émanation directe d’un absolu biologique, indépendant de la personnalité de l’artiste. Dans un langage qui n’est pas celui de Freud, le principe de *Gestaltung* est désigné comme “processus primaire” ou “nucléaire”. Il véhiculerait des “idéées universellement humaines”. Prinzhorn énonce une théorie où les archétypes de Carl Gustav Jung pourraient trouver leur place; mais il s’en tient, plus prudemment, au conditionnel de l’hypothèse: “En chaque individu il y aurait, à l’état latent, une série de fonctions qui dans certaines conditions aboutiraient nécessairement, partout et toujours, à des processus de même nature”.

bem como uma pode predominar sobre outras. Prinzhorn discorre sobre cada uma delas, como uma preparação para a parte que se segue: a análise a partir das obras. Acrescenta, ainda, um capítulo sobre o processo de configuração e as imagens eidéticas. É enfatizado que as tendências da configuração apresentadas trabalham juntas no impulso criativo geral. O peso atribuído a tendências individuais depende de várias condições, e os efeitos de vários componentes será diferente em cada imagem. Cada tendência pode dominar ou desaparecer. O importante é ressaltar que as seis tendências descritas são relevantes em cada caso analisado, o que significa que nunca se pode derivar uma explicação completa de um único impulso.

O esboço gráfico das seis raízes da configuração deve conter a ideia presente nesta analogia: “como a água subterrânea que se infiltra na superfície e flui para a corrente em muitos riachos, os impulsos correm em muitos caminhos criativos para o grande fluxo da arte. Nem historicamente, nem de acordo com a teoria psicológica, existe um ponto de partida. Em vez disso, existem muitas fontes que, finalmente, transcendem toda a vida” (PRINZHORN, 1922 p. 21, tradução nossa)¹⁶. A figura 7 ilustra o esquema das tendências da configuração elaborado por Prinzhorn.

¹⁶ “Wie sickern des Wasser im Bodem zutage drängt und in vielen Quell-Läufen zum strome rinnt, so drängen und rinnen Ausdrucksimpulse auf vielen Gestaltungsbahnen zu dem gossen Strome der Kunst. Historisch wie psychologisch-theoretisch kein Anfangspunkt, sondern weite Quellgebiete, die schliesslich alles Lebensdige durchdringen”.

Figura 7 – Esquema das Tendencias da Configuração



A necessidade de expressão (*Ausdruckbedürfnis*)

O primeiro conceito trabalhado por Prinzhorn é o mais central em seu esquema: a necessidade de Expressão. Prinzhorn inicia a explanação teórica sobre a necessidade de expressão citando Piderit, Wundt, Darwin, Croce e Kohnstamm como autores que descreveram a área ambígua da expressão. Cita, também, Kraepelin, na área da psiquiatria, como o responsável por tornar comum o conhecimento dos distúrbios dos conteúdos expressivos como uma unidade em si. Entretanto, aponta que apenas Klages¹⁷ conseguiu sistematizar uma teoria completa da expressão. Apesar de Klages proceder suas formulações baseando-se na análise da escrita principalmente, e secundariamente na linguagem, há também uma dedicação em realizar incursões sobre a composição pictórica. Essas incursões são, na ótica de Prinzhorn, mais esclarecedoras do que os esforços teóricos que se iniciam a partir da arte. Entre os estudos de Klages, vale ressaltar que o que mais impressionou Prinzhorn foram as raízes inconscientes da expressão espontânea, incluindo rabiscos, desenhos e outras configurações artísticas não valorizadas. A coleção de Heidelberg, bem como as obras exemplares trabalhadas em *Bildnerie der Geisteskranken*, abarca todo tipo de material expressivo visual produzido pelos sujeitos asilados, desde rabiscos desordenados em pedaços de papel higiênico até desenhos complexos e elaborados.

Para Prinzhorn, trata-se de uma tendência, de uma compulsão, de uma necessidade para a expressão da psique e, portanto, da identificação de processos vitais compulsivos que não são subordinados a nenhum propósito externo, mas dirigidos, unicamente, a sua própria realização. O que aqui é chamado de impulso expressivo “é uma compulsão escura e involuntária, que não tem meios de resolução, como o impulso no sentido estrito”. (PRINZHORN, 1922 p. 18)¹⁸.

As intenções de Prinzhorn explicitam um registro de pensamento distinto daquele da psicologia do “indivíduo” dominante na época. Para ilustrar as limitações dessa psicologia do indivíduo, Freitas e Amarante (2018 p. 509) retomam o emprego usual da palavra expressão:

Existe o hábito de dizer que a obra é a expressão do artista – e são utilizados termos ‘psicológicos’ como expressão do seu Eu, de sua personalidade, de seu gênio, de seu inconsciente. Não haveria aí um reducionismo ao psicológico de algo que, por natureza, escapa a esses limites? (FREITAS; AMARANTE, 2018 p.509)

¹⁷ Em nota, Prinzhorn indica que a teoria desenvolvida por Klages, bem como a diferenciação desta com a de seus antecessores (exceto Piderit) é apresentada mais incisivamente na segunda edição de *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck, Leipzig, 1921* (Movimento de Expressão e Poder Criativo. Fundação da Ciência da Expressão).

¹⁸ “Damit als Ausdrucksbedürfnis benennen, ist eis dunkler triebhafter Drang, der na sich keine einige Form der Entladung besitzt, wie der Trieb im engeren Sinne”.

Assim, Prinzhorn liga uma particularidade de seu conceito principal, a *Gestaltung* a esse primeiro impulso: a *Gestaltung* é, então, um processo que nasce da necessidade universal de expressão, não uma expressão de si mesmo, mas sempre uma tentativa de estabelecer uma conexão com os outros. A concepção de “expressão” nos escritos de Prinzhorn trata de uma necessidade básica de expressão, um instinto global, para além da expressão de conteúdos individuais. Fundamentalmente, todo o objeto a que se dá forma concretiza movimentos expressivos de seu autor, perceptíveis imediatamente enquanto tais, sem que intervenham uma finalidade ou qualquer outra tendência racional.

Prinzhorn, seguindo as conceituações de Klages, acreditava que os movimentos expressivos são os meios empregados pelo psiquismo para se concretizar. Qualquer descarga motora pode ser um suporte para processos expressivos, não apenas movimentos voluntários, mas também manifestações reflexas fisiológicas, como o rubor. Com base no movimento proposital do braço, o gesto provocado pela alegria ou pela raiva, para o “gesto oral” da palavra e sua manifestação por escrito ou em uma imagem, há um elemento psicológico que é sempre comunicado de forma simples e direta, sem a intermediação de um aparato racional. Para Prinzhorn, os movimentos expressivos não são submetidos, enquanto que tais, em sua essência, a qualquer outra finalidade que não seja aquela de concretização do psíquico, e desse modo de estabelecer a comunicação com o outro.

Mesmo que os gestos expressivos desempenhem um papel vital em todas as ações vitais (nos termos de Wundt podem ocorrer como efeitos colaterais de qualquer movimento automático, instintivo ou voluntário), há uma faceta da vida que pode ser completamente compreendida de gestos: o domínio da configuração, especialmente a configuração artística. Essa necessidade de expressão mencionada por Prinzhorn pode se satisfazer na configuração, por meio de diversos tipos de gestos expressivos. Uma vez que a investigação de Prinzhorn preocupa-se, apenas, com a configuração pictórica, há uma limitação quanto a esses gestos expressivos, que se resumem, apenas, a formas de expressão que se manifestam no visual e concreto.

O impulso ativo (*Spieltrieb*)

O impulso ativo é uma das tendências da configuração mais identificadas nas obras por Prinzhorn. Esse impulso é caracterizado pelo movimento, pela atividade sem objetivo direcionado, e pode ser observado com clareza em desenhos infantis e rabiscos não intencionais de adultos. Na verdade, toda a atividade lúdica e sem objetivo devem ser entendidas apenas como gestos expressivos. Os exemplos dessa atividade sem objetivo referida neste capítulo tem

relação mais próxima com os problemas da configuração. A compreensão que torna clara essas acepções foi possível por meio de exemplos analisados no livro, apontando até que ponto a atitude sem objetivo, racionalmente incompreensível e brincalhona, se estende para as criações artísticas mais complicadas, como no caso de August Klotz.

Tomamos exemplo práticos da vida cotidiana para ilustrar o que Prinzhorn pretende introduzir com o impulso ativo: um sujeito que, durante uma conversa ao telefone, dispondo de papel e caneta na mão, começa a “rabiscar” desatentamente formas simétricas ou concêntricas. Ou os rabiscos produzidos por crianças bem pequenas. São situações em que o impulso ativo se manifesta em formas voltadas para a configuração visível. Prinzhorn identifica nessas situações uma espécie de atividade lúdica dos homens, uma marca específica da vida da criança que desaparece da vida do adulto, quando este a subordina a algum propósito. Para esclarecer esse ponto, Prinzhorn menciona Kröttsch¹⁹, um dos poucos autores a produzir sobre esse tipo de expressão das crianças. Há poucos estudos, pois os adultos, geralmente, começam a prestar atenção somente quando as crianças, seguindo suas orientações, tentam explicar seus rabiscos em objetos reais. Segundo Kröttsch, se os adultos não exercem influências sobre a criança, ela continua desenhando livremente, a partir do impulso ativo, sem qualquer significado pretendido, para além do quarto ano de vida. Os exemplos citados de atividades pictóricas acima têm em comum apenas um fato: seu principal objetivo não é um objetivo prático nem qualquer significado.

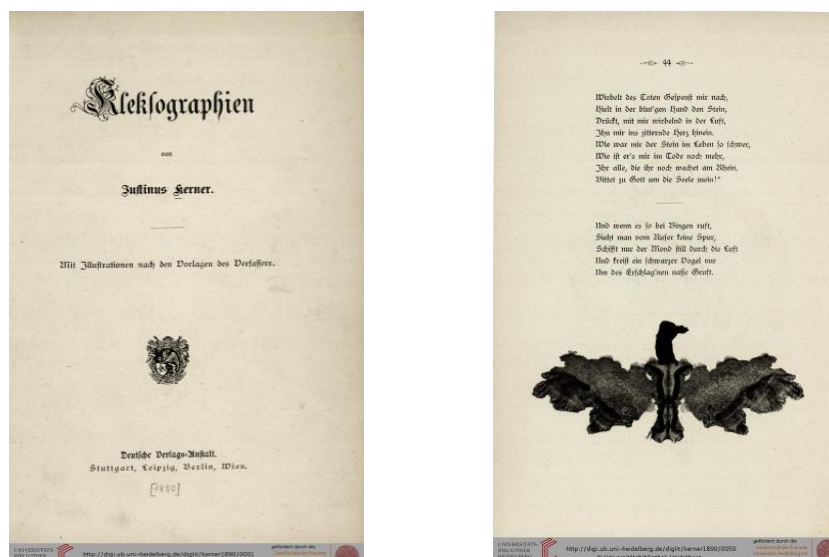
Importante ressaltar que uma outra tendência se mistura imediatamente ao “desenho lúdico”²⁰: cada forma, indefinida e não objetiva exige interpretação. Mesmo que essa demanda por interpretar seja sentida, de forma diferente, para um observador ou o próprio desenhista, para uma criança ou um adulto, para um artista ou um cientista, pertencem ao fenômeno básico que afeta a atividade lúdica e se relacionam com o processo de configuração que Prinzhorn pretende explicitar. Todos somos suscetíveis ao jogo da interpretação, e a medida em que o fazemos, diminuímos sensivelmente o impulso ativo. (PRINZHORN, 1922, p. 25).

¹⁹ Walther Kröttsch (1878 – 1951) foi professor de artes em Leipzig. A obra citada (*Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung*, Leipzig, 1917).

²⁰ Prinzhorn refere-se, à manifestação visual do impulso ativo como ‘desenho lúdico’ e ‘atividade lúdica’ como termos equivalentes.

O embasamento teórico que Prinzhorn lança mão para explicitar essa estreita relação do impulso ativo que se traduz em formas e o desejo de interpretar remete a série de gráficos de borrões feitos por Justinus Kerner²¹. O trabalho de Kerner constitui-se de borrões, acompanhados de poemas nos quais o autor expande livremente suas interpretações dos motivos grotescos que se desenham, e são chamadas *Kleksographie*. MUNHOZ (2016) explicita mais detalhes sobre a *klecksographie*. O nome faz referências a Klecks (mancha, borrão, em alemão). Este trabalho específico de Kerner era conhecido, apenas, por um ciclo restrito de amigos, sendo publicado, oficialmente, em 1890. A técnica de Kerner consistia em utilizar manchas de tinta, as vezes de café, dobrando a superfície imediatamente, para conseguir uma figura simétrica. As figuras eram retocadas, guiadas pela intuição, até que se obtivesse a imagem final, inspiração para o poema.

Figura 7 - klecksographie, de Kerner



Fonte: Biblioteca digital Universidade de Heidelberg²²

A temática melancólica deu à obra de Kerner uma essência romântica inconfundível. Interessante mencionar o fato de que, ao observar as figuras de Kerner, inevitavelmente estabelecem-se relações com o trabalho de Rorschach, e de fato, este foi conhecedor e admirador da técnica de Kerner. Prinzhorn, apoiado no trabalho de Kerner, ressalta, ainda, que a ‘prontidão’ para o jogo interpretativo dependerá, de como esse sujeito apreende o ambiente ao seu redor, numa relação mais afetiva do que objetiva/perceptiva, e que essa tendência

²¹ Justinus Kerner (1786 – 1862), foi escritor, poeta e médico alemão. Kerner é reconhecido por seus estudos sobre butolismo. Particularmente interessa a obra *Kleksographien*, publicada em 1890, anos após sua morte.

²² Acessível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerner1890/0050/image>

interpretativa tem um caráter ligeiramente ‘estranho’ (Umheimlich), mesmo dentro dos parâmetros psicologicamente tido como normais.

Na esfera artística, Prinzhorn localiza momentos em que o impulso ativo e seu complemento interpretativo pode aparecer: especialmente em toda a arte que não é completamente realista. Prinzhorn cita, para fundamentar essa colocação, Leonardo da Vinci, em trecho da obra *Tratado de Pintura*²³. Afirmar que, mesmo ante as intenções de transformar a pintura em ciência, da Vinci reconhece, plenamente, os componentes lúdicos do impulso ativo e seu correlato interpretativo, e fala de um “tipo de visão recém descoberta que pode parecer estreita e quase ridícula”, mas que “desperta o espírito de inventar”. Essas imagens que “despertam o desejo de inventar” podem ser uma nuvem, uma mancha na parede, a partir da qual imaginamos sua continuidade em alguma forma. Entretanto, alerta para o fato de que, apesar dessas manchas e sinais indefinidos abrirem a mente à inventividade, não contribuem para o aprendizado de técnicas.

Outro caso interessante mencionado por Prinzhorn são os trabalhos de Adolf Hölzel²⁴, que passou por três ciclos de tendências artísticas: o realismo, impressionismo e o modernismo expressivo. Hölzel estudou os resultados da atividade expressiva sem propósitos e posterior interpretação desta. Para Prinzhorn, as experimentações de Hölzel levam ao processo de configuração, e convém explicitá-los brevemente: o processo consiste em tomar uma folha de papel, evitando o olhar para ela, registrando uma confusão de linhas e curvas diversas e fortemente projetadas. Só então, procurando pela primeira vez a inspiração, imaginar alguma composição, seja figura ou paisagem. É possível enfatizar essa composição por meio de acréscimos de alguns contornos, e o resultado é um desenho de caráter muito mais unificado do que um esboço semelhante montado a partir de detalhes. A opinião teórica de Hölzel implica que as “ferramentas” do artista (os elementos básicos, linhas, formas e cores) têm algum poder próprio, ou seja, contêm uma energia potencial que existe em qualquer combinação, e são vistas, interpretativamente, com o olhar para a coesão pictórica. Prinzhorn afirma que essa observação de Hölzel pode ser descrita como uma mitologia fantástica dos elementos artísticos, que envolvem personificações simplistas, entretanto, contém uma visão profunda que proporciona uma melhor abordagem ao processo configurável central do que deduções conceituais.

²³ Das Buch von der Malerei, ed. por H. Ludwig, Viena, 1882, pt II, seções 60 e 66.

²⁴ Adolf Hölzel (1853-1934) foi um pintor e artista alemão cujo trabalho tornou-se referência para o modernismo expressionista. Foi Professor de Emil Nolde. Também escreveu artigos teóricos que tiveram efeitos sobre gerações futuras de artistas membros da Bauhaus.

O impulso Ornamental (*Schmucktrieb*)

Nas discussões acerca da origem da arte, historiadores, filósofos e psicólogos têm frequentemente mencionado a necessidade de ornamentação como uma fonte real de toda atividade artística. É possível demonstrar que a necessidade de ornamentação está presente na vida cotidiana, ainda mais na religião dos povos primitivos do que na dos povos civilizados. É possível também identificar inúmeros fenômenos animais que podem ser atribuídos a essa necessidade. À medida em que a ornamentação em animais é limitada, principalmente, aos machos e durante a época do acasalamento, há um grupo que considera esses fatos o suficiente para suportar uma interpretação evolutiva da ornamentação. Entretanto, Prinzhorn afirma reconhecer limitações nessa última constatação, uma vez que a ornamentação nos animais está intimamente ligada à sexualidade, e, o que é mais importante, o animal “não se adorna”. A ornamentação em animais ocorre, parte dela ao menos, sem seu conhecimento ou ação intencional.

Quando os primitivos se adornam, podemos inferir que o fazem, principalmente, para se assemelhar aos animais, se usam pinturas coloridas ou máscaras. Não importa aqui o quanto esse comportamento se assemelha ao dos animais, importa uma distinção crucial, que envolve o significado da palavra “ornamentação”, ou seja, há uma ênfase intencional que é dada a um objeto, seja um homem ou uma coisa inerte, por meio de uma ação “enriquecedora”. A motivação pode ser de base psicológica, ou um significado mágico, ou o desejo de afetar os outros. Visualmente, o significado será sempre a distinção do que é decorado por meio de um ornamento. No contexto da vida real, esse significado, provavelmente, será ofuscado por significados inerentes à ocasião, como quando as pessoas se pintam para a guerra, os funerais, os ritos de puberdade, os casamentos.

A necessidade de ornamentação se estende a tudo que é criado para atender a necessidades básicas (casa, a roupa, armas e ferramentas) e a todas as invenções posteriores (dos vasos de argila e instrumentos de ossos e pedra às lâmpadas e livros dos nossos dias). É possível categorizar, a respeito do impulso de ornamentação, três tipos distinguíveis: o aplicado ao corpo humano, próprio ou outro; para ferramentas, implementos e dispositivos de proteção; e decoração usada em toda atividade individual. O impulso ornamental também existe em todos os outros produtos humanos que não se destinam a ser práticos. O desejo de enriquecer o ambiente é básico para o homem.

A tendência à ordem (*Ordnungstendenz*)

Em todos os tempos e sociedades, alguns princípios de ordem formal têm sido recorrentes e, de modo geral, esses princípios têm sido dominantes no campo do ornamento. Esses princípios formais pictóricos são aqueles sequenciamentos, de mudanças regulares, de simetria, de proporcionalidade — rastreáveis em números e relações matemáticas, e ainda em tal harmonia com a estrutura do corpo humano. É possível justificar esses princípios de forma na constituição e movimento do homem — no ritmo do pulso, da respiração, na disposição simétrica do corpo, na proporcionalidade de sua estrutura. É possível, ainda, apelar as leis cósmicas para relacionar tal tendência a ordem e ritmo. Se visualizarmos a estrutura simétrica de cristais e plantas, a alternância entre dia e noite, refluxo e maré, verão e inverno, estaremos mais distantes da medida antropocêntrica, e mais inclinados a reconhecer que a medida e o modelo para a ordem e o ritmo advêm de todos os processos vitais. O que mais interessa reside no fato de que essas tendências de ordenamento se manifestam e aparecem mais do que a própria imagem.

Tomamos por base o significado preciso do ornamento: primeiro decora e, em segundo lugar, é regido por uma lei intrínseca, um decreto ditado não pelo objeto representado, mas por princípios formais abstratos. Tanto as formas ornamentais mais simples, encontradas nos primeiros vasos de argila muito antes da invenção da roda do oleiro, como aquelas usadas na decoração do corpo, como as conchas usadas em uma corda, têm pouca importância na definição de um ornamento. Entende-se um ornamento como um objeto decorado dominado por regras de ordem, sem consideração por seu uso em qualquer lugar em particular. “Ornamental”, então, significa formas que não derivam suas regras da continuidade real e objetiva de um modelo, mas sim de uma ordem abstrata.

Habitualmente, as mudanças sucessivas de elementos semelhantes são chamadas de ritmo. Em geral, o desenvolvimento do gesto formal é chamado rítmico devido a seu significado original, “fluído”. O ritmo enfatiza todos os gestos formais e suas manifestações como portadoras de processos vitais acima de outras ocorrências que seguem regras mensuráveis, seja por meio da regularidade geométrica, seja uma sequência exata de elementos formais, curvas etc. O “ritmo” de um desenho consiste no desenvolvimento mais ou menos constante de suas linhas assim que estas se aproximam de um tipo definido. Não importa o que as linhas signifiquem, ou se elas são significativas, um fluxo rítmico uniforme pode dar ao seu arranjo uma força que tem um efeito mais forte do que todos os outros componentes formais. Prinzhorn menciona Klages para efetuar a distinção entre ritmo (sequência de quantidades semelhantes em segmentos cronológicos ou espaciais semelhantes) e regras, cadência, lei (o exato, uma

sequência mensurável de quantidades iguais em segmentos cronológicos ou espaciais iguais).
Enfatiza a importância desta distinção:

Por estarmos acostumados com a uniformidade produzida por máquinas, a nossa resposta ao ritmo de vida é extraordinariamente baixa hoje. Uma vez que a capacidade de compreender e avaliar as configurações depende principalmente de tal resposta, devemos, no entanto, persistir em manter nossa significação de ritmo como movimento vivo, uniforme e nossa definição de regra e lei como uniformidade mecânica e exata. Ambos participam da tendência à ordem” (PRINZHORN, 1922 p. 33, tradução nossa).²⁵

A tendência a imitação (*Die Abbildetendenz*)

A tendência à cópia ou imitação foi, durante muito tempo, e ainda hoje continua a ser, a mais popular. Prinzhorn menciona-a, apenas, nesse ponto do texto com o propósito de, justamente, de não a ressaltar sobre as demais tendências. Propôs-se, até agora, a discutir as raízes da unidade criativa como um grupo com a intenção, dentre outras, de mostrar quantos aspectos essenciais do processo criativo é possível enfatizar sem falar deste em especial. É bastante claro que o prazer da imitação bem-sucedida foi mais importante durante muito tempo e em sociedades inteiras do que a necessidade de realizar objetivamente os símbolos. Para ilustrar toma como exemplo a pintura holandesa, que, sem restrições, apresentava alegorias do mundo real. Sempre guiada apenas pela tradição das escolas de arte, nunca deixou de representar o mundo de modo a parecer tão fiel à natureza quanto possível. O mesmo impulso ingênuo imitativo impôs-se ao naturalismo do século XIX, combinando a perspectiva dos tempos, cada vez mais dedicados a um culto materialista de ‘realidade’ muito prejudicial à cultura artística.

Prinzhorn esboça uma trajetória dentro da história da estética e suas teorias sobre a cópia apontando-a com um dos melhores exemplos da tenacidade com que o pensamento reforçado dogmaticamente pode fascinar a humanidade por séculos. Sócrates define a pintura como imitação do que é visível, e Platão distingue-a como arte imitativa das artes da técnica. Do mesmo modo, Platão se opõe, na *Republica*, ao uso da perspectiva que conduz à decepção ilusionista, sugerindo regras formais para governar a imitação. Os ensinamentos de Aristóteles sobre a imitação — infelizes, na concepção de Prinzhorn —, que fixaram para todas as artes

²⁵ “Zumal die Gewöhnung an maschinelle Gleichförmigkeit hat verschuldet, dass heute die Ansprechbarkeit durch lebendige rhythmische Werte ausserordentlich gering ist. Da nun aber eben hierin die Fähigkeit, Gestaltetes zu erfassen und zu werten, vorwiegend beruht, so werden wir an dem Wortgebrauch festhalten, Rhythmus als lebendig gleichförmige Bewegtheit; Regel oder Gesetz als mechanische Gleichförmigkeit zu bestimmen. Beides liegt auf dem Wege der Ordnungstendenz. Was verwirklicht wird im Gestalteten, hängt von anderen Instanzen ab”

essa única e superficial característica, perduraram até Immanuel Kant. Os ensinamentos de Aristóteles ainda conservam sua popularidade, como todos os ensinamentos que se baseiam em fatos tão simples. Segundo Aristóteles a realidade é imitada na pintura, a ação no drama, o humor na música e os movimentos psíquicos na dança. Que essas definições fornecem apenas um sistema vazio, ao qual o próprio Aristóteles acrescentou uma infinidade de ideias valiosas, é facilmente esquecido, permanecendo, apenas, o clichê ameaçador “segundo Aristóteles, a pintura é a imitação da realidade”.

Prinzhorn segue propondo um exame das raízes da unidade criativa que já foram apresentadas, identificando em que grau elas são independentes do impulso imitativo ou quão estreitamente estão conectadas a ela. A atividade lúdica é essencialmente independente da tendência à cópia, embora possa facilmente lavar a tal tendência. Na medida em que a tendência à cópia domina, o caráter lúdico da atividade declina. A importância da atividade de cópia ou imitativa é ainda menor na necessidade de ornamentação. O objeto ornamentado como o fim da ornamentação subordina todo esforço formal a si mesmo. Na ornamentação os princípios básicos e formais são de grande importância. Há estilos ornamentais inteiros sem modelos reais, como os desenhos geométricos — tidos como os mais essenciais estilos ornamentais. Qualquer modelo usado para ornamentação não é recriado naturalmente, em vez disso, é abstratamente estereotipado ou estilizado. Existe uma tendência implícita de não enfatizar formas objetivas como tal, mas incluí-las como elementos sob as leis da ornamentação (como quadrados, triângulos e círculos).

A tendência a cópia aparece como auxiliar quando consideramos as imagens do ponto de vista da necessidade expressiva. A reprodução de objetos certamente não é necessária para o outro propósito da necessidade expressiva, a expressão objetiva dos sentimentos. Para Prinzhorn, toda experiência afetiva se liga a imagens de pessoas e objetos, e, nesse sentido, pode ser ligada também a linhas, cores, formas espaciais, experiências musicais. Prinzhorn diz da necessidade de discussões sobre como a arte formal está entre dois pólos de criação artística: a imitação direcionada à natureza e a forma dirigida para a abstração, a regra e a forma. Mais perto daquele está a escultura e a poesia épica, e, mais próximo deste, a música.

A necessidade de símbolos (*Symbolbedürfnis*)

Prinzhorn explicita a necessidade de símbolos ou a tendência ao significado simbólico: é a tendência a se referir a complexos emocionais e pré-conceituais, que não podem ser representados visualmente, em configurações representacionais. O espectador não pode, simplesmente, perceber uma emoção em uma efígie ou ornamento. Ele é dependente da

mediação de explicações conceituais sempre que os símbolos convencionais não são usados. Prinzhorn tem o cuidado em apontar, em nota, que as definições dos conceitos explicitados são completamente superficiais e insuficientes, uma vez que não há intenções de adicionar ao material pesquisas sobre o confuso conceito de símbolo.

O próximo passo consiste em questionar como o significado simbólico em uma obra se caracteriza. A experiência ensina, principalmente no caso de uma dominância da tendência à cópia: ninguém procuraria um significado simbólico em um buquê de flores ou em uma paisagem ou retrato. Quanto mais naturalista é o trabalho, mais improvável ter um significado simbólico. Mas, se, por outro lado, aparecem combinações de formas ou objetos que não são da experiência comum, algum tipo de processo psíquico deve ter ocorrido dentro de seu autor, do qual resultou tal combinação. O trabalho obtém um significado que não é óbvio, mas que pode ser decifrado, segundo Prinzhorn, por um especialista.

Além do significado simbólico, podem haver referências simples a eventos externos ou experiências internas, em uma tentativa de transmitir ou ampliar o significado contido na obra. Prinzhorn menciona as Bandeirolas que, especialmente na arte medieval, parecem sair da boca das pessoas representadas e que se organizam como curvas fluentes no padrão linear das imagens, tendo como principal objetivo a transmissão direta ao observador de pensamentos ou exclamações. Esses fenômenos são, portanto, portadores de conteúdo racional e aumentam o significado de uma cena, além da impressão que o desenho sozinho é capaz de dar. Esse componente racional, que não pertence ao processo criativo original, tem outras variações, como legendas que identificam pessoas, comentários do artista, ou mesmo versos, que roubam o desenho de sua independência e a reduzem a uma ilustração.

A combinação simples da interpretação racional e da significância simbólica se faz porque ambos são de fato — como fenômenos psicologicamente diferentes — completamente distintos dos componentes criativos específicos que podem ser analisados apenas do ponto de vista puramente formal. Eles direcionam a atenção para além das manifestações perceptíveis da configuração. Conduzem à atenção aos fenômenos expressivos, às relações essencialmente imperceptíveis, ou seja, às origens de todos os elementos psíquicos e emocionais. Essas forças psíquicas e emocionais não podem, no entanto, ser retratadas no sentido estrito, só podem ser representadas simbolicamente.

Sempre que o significado simbólico domina uma obra, perde seu propósito inerente e se torna portador do simbolismo. Por exemplo, Prinzhorn enfatiza a importância da magia nas obras dos povos primitivos. Uma pedra não formada pode representar um demônio, bem como

uma estátua. A consagração mágica é o que é importante, não o trabalho feito no objeto, que constitui, apenas, sinal para o que isso significa.

Configuração e imagens eidéticas (*Gestaltung und Anschauungsbild*)

Prinzhorn acrescenta às formulações sobre os fundamentos da configuração uma seção dedicada à exploração da conceituação das imagens eidéticas. O termo imagem eidética que optamos por utilizar nesta dissertação origina-se de da tradução *Bildneri der Geisteskranken* para o inglês (*Eidetic Images*). O termo utilizado por Prinzhorn para esse conceito, que também nos auxilia a clarear sua concepção é o *Anschauungsbild*, que poderíamos traduzir como “Imagem vista”, ou mesmo “Imagem concebida”. Em um breve resumo do que esta seção tratará, apresentamos aqui as ideias principais: 1. A realidade não é a mesma para todas as pessoas. 2. A imagem vista não é formada pelo objeto real, mas sim uma imagem eidética que sempre carrega um aparato conceitual do sujeito que a produziu. 3. A imagem eidética é mais intensa não pela composição de suas partes, mas pela disposição do que é mais importante para o sujeito que a produziu. 4. Quanto mais o autor consegue traduzir uma imagem eidética ou um humor em uma obra, de tal modo que consiga transmitir ao espectador um pouco de sua experiência, mais “poder configurativo” essa obra terá. (Para ilustrar esse ‘poder configurativo’ nos ocorre mencionar a obra “O Grito” de Edward Munch). Esta é a única escala de valores que Prinzhorn admite em suas análises. Seguimos adiante no texto com o detalhamento do modo como Prinzhorn chega a essas conclusões. Propõe, então, que tenhamos em mente que as imagens desenvolvidas pelos sujeitos sempre carregam um pouco de seu aparato perceptual, num mecanismo complexo que as transforma em manifestações no visual e concreto. Assim, não são imagens em seu sentido amplo que Prinzhorn aborda em seus estudos, mas sim imagens eidéticas. Imagens que carregam para além da reprodução, o modo como sujeito vê e sente o mundo ao se redor.

Iniciando as questões sobre imagem eidética e configuração, Prinzhorn traz uma concepção sobre o objeto baseada na fisiologia da visão. Entretanto, essa apresentação vem acompanhada de várias críticas:

As gerações anteriores imaginaram que poderiam encontrar a base da nossa concepção de objetos na fisiologia da visão. Sua crença foi apoiada pela psicologia, então predominantemente orientada fisiologicamente, e apoiada pela visão de uma era de mentalidade naturalista e materialista. A *Kunstphysiologie* (fisiologia da Arte) de dois volumes de Georg Hirth mostra a que grau surpreendente as pessoas espiritualmente

conscientes se perderam em delírios fisiológicos” (PRINZHORN, 1922 p. 40, tradução nossa).²⁶

Ilustra essas críticas com base em um caso “particularmente crasso”, apontando que esse exemplo seria melhor do que qualquer consideração teórica sobre erros primitivos que podem resultar em perspectivas limitadas. O caso em questão refere-se ao pintor El Greco, cujo trabalho tornou-se muito popular, tendo sido redescoberto e recomendado ao público por jornalistas de arte habilidosos. Enquanto amigos da arte se deixavam cativar pela extática animação de suas imagens e, voluntariamente, integraram o comprimento exagerado de suas figuras humanas em sua experiência total, alguns escritores fisiologicamente orientados tentaram provar, circunstancialmente, que El Greco havia representado suas figuras dessa forma porque havia algo errado com sua visão.

A ideia era provar a ocorrência do astigmatismo. Pensa-se que qualquer pessoa que tenha especulado sobre objetos, cognição, conceitos e representação deve encontrar inconsequências no argumento: se o pintor realmente visse as pessoas do seu ambiente desse modo por causa de uma estruturação de seus olhos, tendo a intenção de trazer uma reprodução fiel disso — sua visão — para a tela, obviamente a reprodução teria um modelo final que combinasse por completo. Ele teria feito coincidir as proporções das figuras pintadas, na percepção de seus olhos astigmáticos, e teria comparado a imagem percebida de uma pessoa real com a imagem percebida de uma figura pintada. Se as proporções de ambas as imagens forem iguais, as proporções do homem e da figura pintada, também, devem ser iguais. Isso traz uma certa “vergonha” para os psicólogos que desejavam encontrar um distúrbio ótico de El Greco como responsável por sua ignorância. As anomalias no processo de visualização fisiológicas podem, sem dúvidas, afetar a concepção de objetos reais e sua representação. Mas as tentativas de localizar distúrbios no trabalho de qualquer artista são totalmente insatisfatórias.

Prinzhorn questiona que concepções atravessadas pelas explicações fisiológicas sempre começam de uma falácia: toda as pessoas podem concordar com uma concepção da realidade. Em oposição a essa opinião, segundo o autor, não é possível enfatizar, suficientemente, o fato psicológico básico de que, em cada “imagem”, os fatos objetivos já foram ativamente trabalhados, não apenas na recordação, mas já no processo cognitivo. Para

²⁶ “Die vorigen Generationen wähten in dem physiologischen Sehprozess die Grundlagen unserer Vorstellung von den Gegenständen zu erfassen. Sie konnten diesen Glauben auf die Betrachtungsweise der vorwiegend physiologisch gerichteten Psychologie stützen, hinter der die Weltanschauung einer naturalistisch und materialistisch gesinnten Zeit stand. Bis zu welchem erstaunlichen Grade verhältnismässig spirituelle Köpfe sich in solchen physiologischen Wahn verannten, zeigt etwa Georg Hirths zweibändige ‘Kunst-physiologie’”.

equacionar essa questão, Prinzhorn propõe, em vez do termo “imagem”, com suas várias definições e usos, utilizar o termo “imagem eidética” para o fenômeno psíquico pretendido aqui. Os julgamentos baseados na experiência e outros componentes conceituais ultrapassam os dados perceptivos na “ideia” sobre um objeto. Se quisermos citar todas as fontes de concepções, cuja importância seja um pouco superestimada, o visual seria o mais provável de produzir imagens eidéticas por si só.

Para Prinzhorn, os fatos psicológicos podem ser descritos da seguinte forma: primeiramente há o reconhecimento do objeto real como uma coisa, um processo durante o qual, no início, apenas alguns dados sensíveis entram em sua imagem eidética. Em seguida, o caos dos dados sensíveis é ordenado visualmente. O processo de compreensão segue seu curso de forma variada, dependendo da atitude do observador. Também conduz, auxiliado por uma subsunção conceitual dos dados sensoriais, a uma imagem cognitiva que corresponde a concepções no sentido usual e ao conhecimento do objeto, ou se dirige à consolidação do que é visto em uma imagem eidética. Essa imagem pode ser intensificada para se tornar uma realidade válida por meio da escolha dos dados sensoriais e da ênfase nos traços constituintes, um processo no qual os valores expressivos desempenham um importante papel.

Prinzhorn faz referências a Konrad Fiedler, cujo pensamento teórico tem influências significativas na composição de seus escritos. Konrad Fiedler (1841 – 1895) foi um crítico e historiador de arte que desenvolveu sua carreira acadêmica em Munique, em estreita associação com artistas de sua época. Foi amigo íntimo de Hans von Marées. Fiedler rejeitou a estética idealista, derivada de Kant e Hegel, tão intensa em sua época. Em seu trabalho, especialmente em *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876), ele insistiu na experiência da arte como produto do conhecimento perceptivo, uma estrutura mental por direito, capaz de uma cognição autêntica. Fiedler adentra o campo da fenomenologia muito antes dos fenomenologistas chegarem a cena. Também antecipou a psicologia da Gestalt, uma vez que a experiência perceptiva já mobiliza o contributo significativo de organização de forma e configuração. Seu trabalho teve influências em várias gerações de críticos de arte.

Em especial, nesse ponto, Prinzhorn se refere à obra *Der Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit*, Leipzig, 1896. (*A Origem da Atividade Artística*). Afirma que Fiedler produziu a descrição mais lógica desses primeiros elementos do processo de configuração: na imaginação, uma imagem de objeto é formada durante a observação, “a forma está englobada na confusão que domina apenas as áreas subdesenvolvidas da consciência” no estágio pré-artístico da percepção. Em qualquer coleção de impressões sensoriais, já existe um fragmento de forma que, criativamente, começa a penetrar no material disjunto fornecido pelos sentidos. Mas a

percepção não resulta mediatamente na imagem formada porque ainda existem compulsões contrárias aos seus objetivos — o mais provável, esforços racionais para o conhecimento que se interpõe no caminho para tornar-se forma. Prinzhorn afirma que as conclusões de Fiedler estão em consonância com suas ideias, e servem para:

Proteger contra a interpretação errônea e tendenciosa de que o processo trilateral (percepção — configuração — trabalho) deve necessariamente dissociar-se de todos os fins — em particular do impulso cognitivo visando o conhecimento porque esse impulso não visa a uma imagem perceptiva, mas uma imagem completa”. (PRINZHORN, 1922 p. 43, tradução nossa).²⁷

Mais conhecimento entra em uma imagem eidética quanto mais sua identidade está ameaçada. Não existe uma relação recíproca entre percepção e conhecimento. Em vez disso, o conhecimento perturba a conceituação perceptual, e o último deve corrigir o dano pelo aumento do desempenho. Para Prinzhorn trata-se de um potencial que pode ser descrito como poder criativo, ou talento pictórico, cuja relação com a cognição é tão fundamental que é possível identificá-lo como totalmente desenvolvido, mesmo em pessoas em uma quantidade mínima de conhecimento racional.

Embora Prinzhorn não se estenda às discussões filosóficas sobre o assunto, e reconheça que existe algo como “uma lei da forma”, aponta para a importância de se lançar luz aos fatos psicológicos do processo de configuração. Salienta que numerosos fatores desempenham um papel na modelagem perceptual, e estes já ocorrem durante o ato de observação, uma vez que pertencem à personalidade do observador e têm sua impressão. Esses fatores pessoais podem ter um efeito retardador ou acelerador na imagem eidética e, à medida em que está se formando, sempre ajudam a determiná-la. Essas são forças parcialmente ancoradas no próprio indivíduo, sua “marca”, como se pode dizer, em que sua constituição afetiva se funde com seu talento expressivo geral, com numerosas influências de desenvolvimento e seu conhecimento sobre o objeto, bem como outras características, como idade e os arredores em que nasceu. Para melhor elucidar esse processo, Prinzhorn menciona um fato “pouco conhecido”, e lembra ao leitor as descrições de Goethe em sua jornada à Itália: ele se sente constantemente pressionado para ver a paisagem por meio dos olhos de pintores reconhecidos; ou seja, ele traz imagens eidéticas completas das paisagens e percebe como deve ajustar as imagens recém recebidas para aquelas que já estão presentes. Em uma sentença clara,

²⁷ “Fiedler Zeugnis bekräftigt damit unter anderem unsere Meinung und schützt sie vor tendenziöser Missdeutung, dass es im Wesen des dreigliedrigen Prozesses Anschauung – Gestaltung – Werk liegt, von jeder anderen Zweckverknüpfung gelöst, insbesondere von dem auf Wissen ausgehenden Erkenntnistrieb frei zu sein. Der nämlich zielt nicht auf das anschauliche Bild, sondern auf das vollständige”.

Prinzhorn resume: “declarados brevemente, os fatos provam que nossa imagem eidética não é formada pelo objeto individual, real e externo; em vez disso, formamos uma imagem eidética pessoal desse objeto, aplicando um sistema pessoal” (PRINZHORN, 1922 p. 44, tradução nossa).²⁸

Esses fatos podem ser visados a partir de um outro campo de interesse: a etnologia. Os etnólogos realizaram pesquisas sobre a vida psíquica dos primitivos, começando por uma etnopsicologia que exclui amplamente as convenções civilizadas profundamente enraizadas. Inicia a explicação dizendo sobre os índios Cora, no México, para os quais o céu era, no início, certamente uma imagem eidética (diante das estrelas), que a Terra era considerada uma pessoa, que toda espécie de animais e plantas eram pensadas como criaturas individuais, e que a sombra de um homem, a imagem espelhada e o nome eram considerados partes de seu corpo, que, por outro lado, muitas espécies de abelhas foram identificadas, separadamente, enquanto o conceito de ‘abelha’ ainda não existia. Diante desses fatos psicologicamente divergentes, emerge a conclusão de que o agrupamento de dados sensoriais em imagens e conceitos eidéticos ocorre de forma muito diferente para essas pessoas, existindo uma outra qualidade de complexidades para ela. A concepção dos fisiologistas acerca da possibilidade unanime da compreensão dos objetos na realidade pode ser colocada em questão: a realidade não é a mesma para todos.

Outro aspecto das imagens eidéticas deve ser considerado: elas não são formadas apenas por objetos dentro do compasso da percepção do objeto real. Muitas vezes, um complexo de ideias se forma dentro de uma imagem cujos componentes derivam de várias percepções sensoriais, contendo elementos essencialmente abstratos. Prinzhorn se vale de um exemplo para demonstrar como esses componentes podem se organizar em uma imagem eidética em que as partes essenciais dos complexos conceituais são realizadas: um pintor atravessado pela experiência de “um dia de verão quente e claro”. A imagem eidética dessa experiência é composta, principalmente, por uma confusão heterogênea de cores fortes especificamente selecionadas, dominada por verdes com manchas coloridas, amarelos e azuis, a luz radiante intensamente presente, enquanto os castanhos enferrujados do outono certamente estarão ausentes. É irrelevante quais objetos reais estão incluídos, seja um pico de montanha, um vale ou um prado. Tudo depende de como os componentes formados na imagem eidética sugerem fortemente o tema, o suficiente para atrair para si outros elementos por associação. Os componentes implícitos se juntam em torno de poucos “ingredientes” pictóricos, enquanto os

²⁸ “Knapp formuliert beweist dieser Tatbestand dies: unser Anschauungsbild wird nicht von dem einzelnen realen Gegenstand draussen geprägt, sondern wir prägen uns diesem Gegenstand mittels eines persönlichen Schematismus ein persönliches Anschauungsbild

elementos concretos como casas, árvores ou pessoas tendem a atrair a atenção para si mesmos, e alterar a imagem eidética em uma concepção compreensível, um conhecimento sobre os objetos. “A imagem eidética é mais intensa, não pela adição de todas as peças que se encontram visualmente na memória, mas através da seleção e disposição hierárquica do visualmente mais importante” (PRINZHORN, 1922 p. 45, tradução nossa).²⁹

Objetos reais podem ser formados, representativamente, de diversas maneiras. Assim que qualquer tendência a cópia começa a se manifestar, trona-se uma questão de transposição de uma imagem eidética em forma espacial tangível. O processo psíquico básico permanece o mesmo, e dizem respeito à atitude do autor para o seu objeto, que pode oscilar entre o realismo mais completo (naturalismo e dominação pelo material) ao irrealismo mais amplo (abstração e dominação pelo formal). O naturalismo artístico consciente já transfere o acento para o processo configurável, independentemente do quão dependente permaneça no objeto real. O detalhe é sacrificado para alcançar um efeito uniforme, ocorrendo a seleção e a abstração. De um pólo a outro existem, apenas, gradações, não contradições. O realismo mais completo é alcançado somente quando a duplicação é feita do mesmo material. Boa parte da grande massa de arte europeia encontra-se entre esses dois pólos. Permanece, porém, uma parte de imagens curiosas produzidas por primitivos e crianças, que não são agrupadas como citado acima, não podemos enquadrá-las nessa escala, tampouco em escala próxima ao realismo completo ou ao irrealismo abstrato. Nas produções de crianças e primitivos, os objetos reais não são destinados a ser representados nelas. Obviamente, antes de representar tais imagens, os sujeitos formaram uma imagem eidética, determinada pelo seu grau de cultura, idade e experiência. No caso das crianças, a imagem eidética é subdesenvolvida e, no caso das culturas primitivas, vinculadas a tradições religiosas mágicas.

Recorrendo aos escritos de Max Verworn³⁰, Prinzhorn esclarece que, sem dúvidas, quando se trata de representação objetiva, existe, apenas, uma polaridade simples entre uma proximidade mais materialmente ligada à natureza (reprodução objetiva do objeto, uma duplicação) e um distanciamento mais abstrato e formal da natureza (a reprodução de um objeto de modo criativo, tendendo ao abstrato). Essa polaridade é definida por Verworn em dois conceitos, dois estilos de representação artística: de um lado o “fisioplástico”, a duplicação, a

²⁹ “Nicht durch Addition aller in der Erinnerung auffindbaren Teile, sondern durch Auswahl und hierarchische Anordnung der anschaulich wichtigsten formt sich das Anschauungsbild zu höchster Intensität”.

³⁰ Max Richard Constantin Verworn (1863 – 1921) foi um fisiologista alemão que empreendeu, entre seus escritos, investigações sobre a criatividade humana e o processo de pensamento. Em seus estudos sobre a arte, Prinzhorn destaca: *Die Anfängeder Kunst*, 1909; *Ideoplastische Kunst* 1914; e *Zur Psychologie der Primitiven Kunst*, 2.ed. 1917.

cópia mecânica; e, de outro, o “ideoplástico”, quando a tentativa é intencionalmente recriar um objeto, incorporando o conhecimento e a percepção subjetiva do autor na imagem. Mesmo reconhecendo a existência desses dois polos, Prinzhorn julga impossível separar esses dois movimentos no processo de configuração. Se toda imagem produzida por um sujeito é a representação de uma imagem eidética, esses processos fisioplásticos e ideoplásticos ocorrem ao mesmo tempo, não são movimentos contraditórios, mas sim complementares. Existiria, então, um movimento, apenas, que Prinzhorn nomeia como um fato psicológico: fora do caos do objeto, a configuração produz imagem eidética da qual, por sua vez, a configuração contínua produz uma imagem.

O trabalho de Prinzhorn aborda o processo configurativo que se repete de forma característica regularmente, seja em um desenho infantil, em um pintor ou escultor de qualquer época ou um aborígene australiano. Constatado isso, Prinzhorn indica que desviará o olhar para escalas de valores. Certamente, seguindo as proposições da investigação de Prinzhorn, os julgamentos “bom” ou “ruim” não cabem aqui. Essa escala dos valores refere-se ao grau de tensão presente na obra.

A descrição e análise dos materiais não depende desses julgamentos de valor. Entretanto, Prinzhorn considera que eles, inevitavelmente, ocorrem, mesmo nas descrições mais simples. Há um elemento que torna uma imagem entre outras mais importante, deve chamar-se “poder de configuração do originador”, o que significa que sua capacidade de traduzir o que se move — seja uma imagem eidética ou um humor — em uma imagem de tal forma que o espectador qualificado possa participar da experiência o mais próximo possível. O poder configurável tem suas raízes na vida psíquica total, na medida em que ela emite impulsos expressivos. Ele supera a lacuna de qualquer necessidade expressiva em imagens eidéticas para o trabalho ou entre experiência e forma. Sua maior conquista é preencher a forma com tanto conteúdo expressivo que essa tensão aumenta. Essa tensão, explica o autor, não é uma tensão afetiva visível no objeto da representação, uma vez que é possível observar que essa tensão, no sentido a que Prinzhorn a atribui, pode dominar no realismo mais sóbrio (citando Hodler³¹). Tampouco podemos vincular o poder configurativo às capacidades e habilidades técnicas, já que essa tensão pode mesmo faltar em obras de grande virtuosidade. Prinzhorn termina por salientar que esse poder de configuração é frequentemente subestimado quando se fala em autores de obras sem habilidades técnicas, e é justamente esse último fato que Prinzhorn

³¹ Ferdinand Hodler (1853 – 1918) foi um importante pintor suíço.

pretende ressaltar em suas composições teóricas: o fato de que, um sujeito isolado do mundo, sem acesso a treinamentos, consiga alcançar tamanho poder de configuração.

CAPÍTULO 3

A PRODUÇÃO EXPRESSIVA

A perspectiva esquizofrênica

Ante ao heterogêneo material de Coleção de Heidelberg, Prinzhorn define sua abordagem, a qual retomamos nesta seção: a investigação proposta tem centralidade na questão entre a perspectiva do sujeito esquizofrênico e os processos de configuração. As explicitações acerca das tendências da configuração tentam dar cabo de uma Teoria da Configuração aplicável a todas as obras, independentemente de quem as produziu. Resta, então, aprofundarmos o que seria a perspectiva esquizofrênica na visão de Prinzhorn. É oportuno que façamos, inicialmente, essas conceituações antes de apresentarmos as análises das obras propriamente ditas. Neste capítulo, descrevemos considerações importantes que Prinzhorn faz em *Bildnerei der Geisteskranken* sobre a esquizofrenia.

Observando-se as estatísticas de Prinzhorn quanto ao grupo de sujeitos que produziram materiais da coleção de Heidelberg, o grupo esquizofrênico é proporcionalmente dominante. Prinzhorn, em concordância com outros autores de seu tempo, entende que as produções de sujeitos esquizofrênicos constituem campo de investigação bastante promissor. Assim, na tentativa de esclarecer o leitor acerca desta perspectiva esquizofrênica, Prinzhorn faz um breve resumo do que, em sua leitura, são traços inerentes a quadros esquizofrênicos, sempre afirmando que a intenção não é sistematizar uma lista de sintomas individuais e buscá-los, sequencialmente, nos desenhos, e sim compreender os traços psicológicos considerados típicos no esquizofrênico. Esses traços não são apreensíveis nas obras, mas dizem da “perspectiva esquizofrênia”, um modo de compreender o mundo marcado por tais manifestações.

Um fenômeno central da esquizofrenia pode ser melhor caracterizado pela palavra “autismo”. Segundo Prinzhorn, a palavra ‘introversão’ também pode ser utilizada, e ambas passaram por uma mudança do uso psicopatológico para o uso descritivo. Essa mudança se dá pelo fato de que as peculiaridades funcionais que, a princípio pareciam peculiares às mentes doentes, podem aparecer abundantemente em pessoas psicologicamente normais, desde que estas sejam sensíveis a elas. Com a mente doente, nunca se observa uma questão envolvendo sintomas únicos, mas uma mudança no padrão total de hábitos e, acima de tudo, na relação com o meio ambiente e visão de mundo. O autismo esquizofrênico é singular na medida em que não pode ser influenciado, que não está aberto a considerações objetivas. Nele, os processos psíquicos que são inalterados em suas funções mecânicas tornaram-se sujeitos ao regime

arbitrário de um ego dominador que se tornou independente do mundo exterior. O resultado mais importante é que a distinção habitual entre “real” e “irreal” é descartada e subordinada ao ego. (PRINZHORN, 1922 p. 54).

O sentimento de autoimportância compulsivamente experimentado pelo sujeito dá origem ao que se chama megalomania: um sentimento de graça, de ter uma missão, de salvar o mundo, ser um príncipe, Cristo ou Deus. A partir disso, surge, também, um desejo de estabelecer um efeito ativo no ambiente, mesmo totalmente sem constatação no mundo real. Assim, o esquizofrênico constrói seu próprio mundo em completa solidão, voltado totalmente para dentro, por inspiração compulsiva e arbitrariedade psíquica. Sobre a realidade percebida pelo do sujeito esquizofrênico:

O esquizofrênico autista e megalomaniaco, naturalmente, cria para si mesmo um mundo completamente diferente e mais rico de dados sensoriais de seu ambiente que, de acordo com nossas discussões, já estão sujeitos a transformações durante o ato de percepção e se tornam imagens eidéticas pessoalmente determinadas, um mundo cuja realidade não se estabelece por convenções lógicas ou se reconcilia com as impressões dos outros, mas que para ele continua a ser matéria-prima para suas impressões, sua arbitrariedade e suas necessidades. O mundo real com tal é desvalorizado e não obriga qualquer reconhecimento; pode usá-lo ou desligá-lo, como deseja” (PRINZHORN, 1922 p. 55, tradução nossa)³²

Embora a atitude do sujeito esquizofrênico sobre seu entorno seja, na visão do autor, de fácil descrição, seu comportamento afetivo não pode ser reduzido a fórmulas simples. Prinzhorn menciona a “ambivalência afetiva”, erupções inesperadas após uma provocação insignificante, uma expressão emocional inadequada, mudanças mais estranhas e incompreensíveis que ocorrem na esfera emocional. Os sintomas descritos até o momento indicam uma divisão interna, e a ambivalência emocional é parte disso: como se duas pessoas estabelecessem relações emocionais como mesmo objeto, entretanto, as experiências emocionais estão ocorrendo dentro da mesma pessoa.

Outro sintoma derivado dos traços básicos da esquizofrenia constitui o “afrouxamento associativo”. No cotidiano, as pessoas têm a oportunidade de experimentar algo semelhante nos sonhos. A associação livre de ideias que pertence à psicanálise é semelhante ao que Prinzhorn salienta, acentuando-se que, na associação livre, os estados psíquicos são temporários, exceto

³² Aus den sinnlichen Daten der Umwelt, die nach unseren Ausführungen schon normalerweise der Bearbeitung im Wahrnehmungsakt unterliegen und zu persönlich bestimmten Anschauungsbildern werden, macht sich der autistischselbstherrliche Schizophrene natürlich eine ganz andere, reichhaltigere Welt, die er nicht durch logische Konventionen sichert und mit anderen Menschen in Einklang bringt, sondern die ihm eben Rohmaterial für seine Einfälle, seine Willkür, seine Bedürfnisse bleibt. Die reale Umwelt wird als solche entwertet, sie verpflichtet zu keiner Anerkennung – man kann sie benutzen oder schalten, ganz nach Belieben”.

nos sonhos, e podem ser induzidos deliberadamente. O afrouxamento esquizofrênico das associações ocorre, necessariamente, e é quase impermeável a mudanças.

Prinzhorn julga como fato central da mudança esquizofrênica de personalidade a sua mudança de relação do eu com o mundo externo; a mudança coincide com distúrbios profundos do comportamento afetivo, levando a rupturas em várias esferas psíquicas. Geralmente, ocorrem como resultado de ilusões e experiências excepcionais, especialmente alucinações sensivelmente percebidas ou sensações físicas acompanhadas de estados de excitação. Se a doença persistir, a confusão e a loucura se tornam uma “dissolução da personalidade” e ao “estado final esquizofrênico”. Por fim, após explicitar os sintomas e traços do sujeito esquizofrênico, Prinzhorn afirma que, raramente, se tem contato com a psique no estado final fortemente confuso, indicando as imagens de seu trabalho como uma importante fonte de acesso.

Análise das obras

É justamente Prinzhorn quem nos evidencia a imprescindível necessidade de se observar as obras dos sujeitos da Coleção. Segundo o autor, as partes de seu livro destinadas às análises dessas obras, bem como a apresentação dos dez mestres esquizofrênicos, são as mais importantes. Obviamente, se Prinzhorn pretendia identificar os processo de configuração por meio das obras, justifica-se a apresentação dos conteúdos deste capítulo.

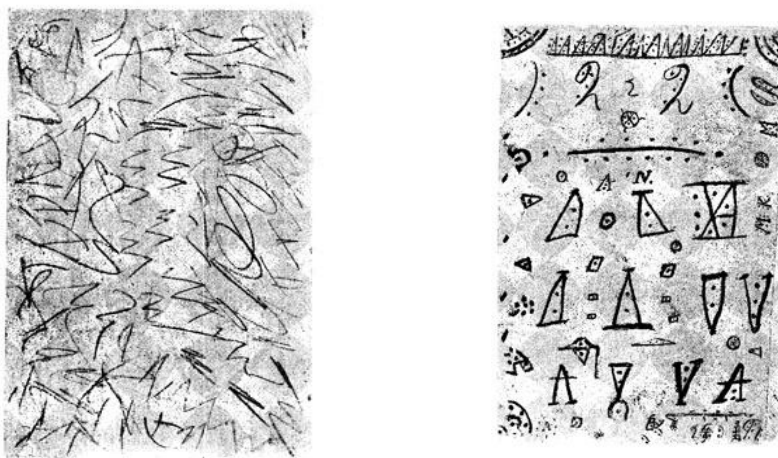
Contudo, antes de prosseguirmos, são necessários alguns apontamentos: ao todo nesta seção do livro de Prinzhorn são apresentadas 85 imagens, oriundas da Coleção de Heidelberg. O autor buscou apresentar exemplares “típicos” da coleção, para que o leitor tivesse uma ideia de sua diversidade e originalidade. Como mencionado anteriormente, os exemplares são produções criadas espontaneamente por adultos internados em instituições asilares, cuja “doença mental não se tem quaisquer dúvidas” e que não receberam nenhum tipo de instrução sobre desenhos, a não ser no período escolar. Os materiais utilizados para a composição das obras são os mais variados: pedaços de papel higiênico, miolo de pão, madeira, lápis e giz de cera, telas e tintas. Prinzhorn não esclarece como os sujeitos tiveram acesso a esses materiais dentro da instituição. Dentre esses 85 exemplares da Coleção, selecionamos alguns que pudessem ilustrar, de modo mais efetivo, as análises de Prinzhorn. Optamos por manter a estrutura apresentada em *Bildnerlei*, partindo dos desenhos mais simples aos mais complexos, seguidos por um resumo das características dos mesmos.

Rabiscos desordenados

Prinzhorn observa que, na tentativa de comunicação, como ao escrever uma carta, os sujeitos internados não realizam intenções de noticiar familiares e amigos. Em vez disso, produzem rabiscos aparentemente insensatos. Além disso, quaisquer materiais tornam-se atrativos, jornais, papéis impressos, também são comumente cobertos por rabiscos desordenados. Em um asilo, uma equipe bem treinada poderá não encontrar muitos materiais desse tipo, uma vez que são orientados a descartá-los e apenas preservar interesse sobre aqueles materiais cujos desenhos são razoavelmente compreensíveis.

Nesse ponto a análise recai sobre esse tipo de material, que geralmente é destruído, fato que explica tais artefatos aparecerem em fragmentos. É possível agrupar esses desenhos ao longo de uma escala de ascensão qualitativa, embora todos compartilhem um traço básico: são rabiscos sem objetivos. Os desenhos de uma extremidade da escala seriam caracterizados pela desordem completa de suas linhas, sua opacidade, o caos dos traçados de lápis. Em outras páginas, a confusão não é totalmente opaca. Prinzhorn tenta argumentar que todos tem sua importância como gesto expressivo. Segundo o autor, não há quase nenhum material comparativo de adultos “normais” disponível, e, para efeitos de comparação, apenas o material surgido espontaneamente seria valioso. Para evitar interpretações subjetivas que não podem ser empiricamente apoiadas, Prinzhorn recusa a tratar os desenhos simples como espelhos de personalidades, embora ressalte, novamente, que algumas correlações nesse sentido serão feitas na análise dos 10 artistas asilados.

Figuras 9a (esquerda) e 9b (direita) – Caso 165. Rabisco (lápis). 14x21. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE³³

³³ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/18>

As figuras 9a e 9b fornecem exemplos de rabiscos mais simples. As linhas lembram formas alfabéticas ou figuras geométricas, sem intenções perceptíveis. A distribuição das formas na folha não indica a presença de qualquer tendência á ordenação. Há um único recurso comum: as folhas são preenchidas inteiras até a borda, sugerindo um movimento incessante, sem descanso, até que todos os espaços fossem preenchidos. Esses exemplos de desenhos não objetivos e desordenados constituem o que Prinzhorn denomina “ponto zero na escala de composição”.

Sobre o conteúdo dessas imagens, Prinzhorn aponta três aspectos essenciais. Mesmo o mais simples é uma manifestação de um gesto expressivo, portador de componentes psíquicos e toda a esfera da vida psíquica em perspectiva, por trás do elemento mais insignificante. É possível apontar um impulso para o gesto do desenho, especificamente a necessidade expressiva, além de um impulso ativo, também considerado básico e distinto da necessidade expressiva, apesar da relação estreita; por fim, tem-se a tendência a enriquecer o ambiente. Nas três tendências mencionadas, os componentes determinantes de uma unidade formal ainda não são direcionados para qualquer tipo de objeto real, formal ou simbólico.

Figura 10a – Caso 216 rabiscos (lápiz) 10x16.

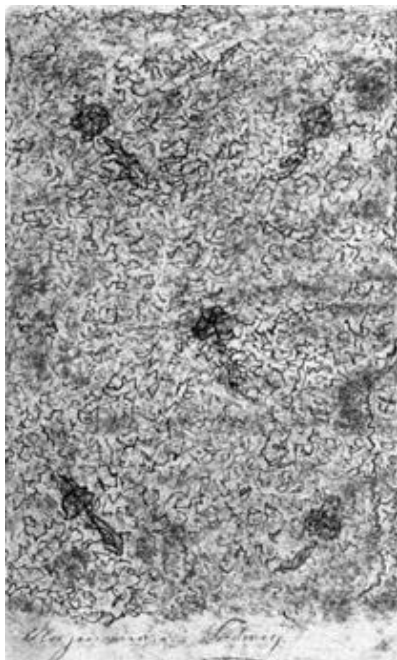
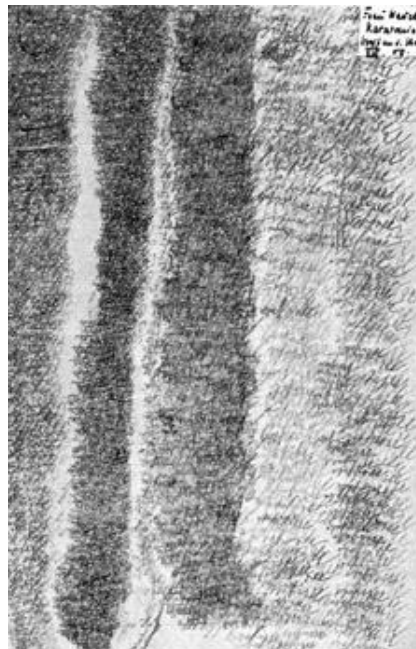


Figura 10b – Caso 216 rabiscos (lápiz) 10x16.



Fonte: Projekt Gutenberg DE³⁴

³⁴ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/18>

Figura 10c – Caso 216 rabiscos (lápiz) 10x16

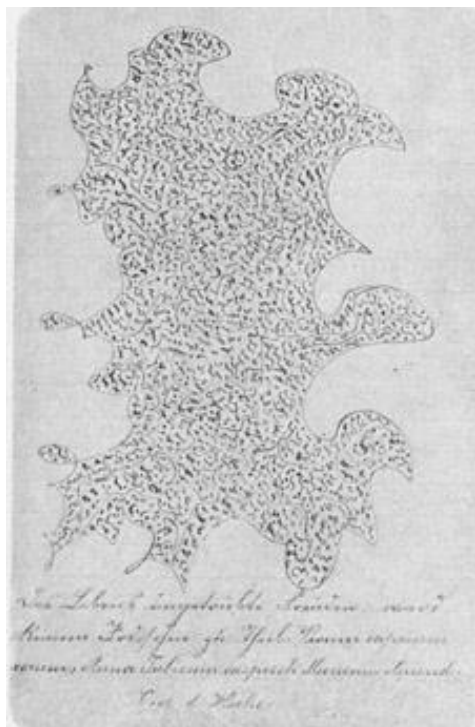


Figura 10d – Caso 216 rabiscos (lápiz) 10x16.



Fonte: Projekt Gutenberg DE³⁵

As figuras 10a, b,c e d representam o desenho para além do mais básico. A inovação reside no fato de que os elementos não são mais distribuídos uniformemente em toda a folha, mas coletam-se em pontos e faixas escuras nas figuras 10a e 10b, e assumem uma forma firme nas figuras 10c e 10d, enquanto se organizam na folha regularmente, não importa quão primitivas são suas formas individuais. É possível reconhecer uma tendência à ordem nesses rabiscos, bem como a manifestação dos princípios básicos de composição: linhas, alternância regular e simetria. A figura 9b deve ser considerada um arquétipo de ornamentação; as figuras 10c e 10d arquétipos de decoração.

Desenhos lúdicos com tendência a ordem (ornamentação e decoração)

Entre as tendência ao ordenamento, Prinzhorn distingue a uniformidade rítmica livre de movimento de linhas únicas das regras formais aplicadas a objetos individuais (ornamento) e a divisão de uma superfície plana (decoração).

³⁵ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/18>

Figura 11 – Caso 267 *Rabiscos decorativos* (lápiz) 32x21. Coleção Prinzhorn, Heidelberg

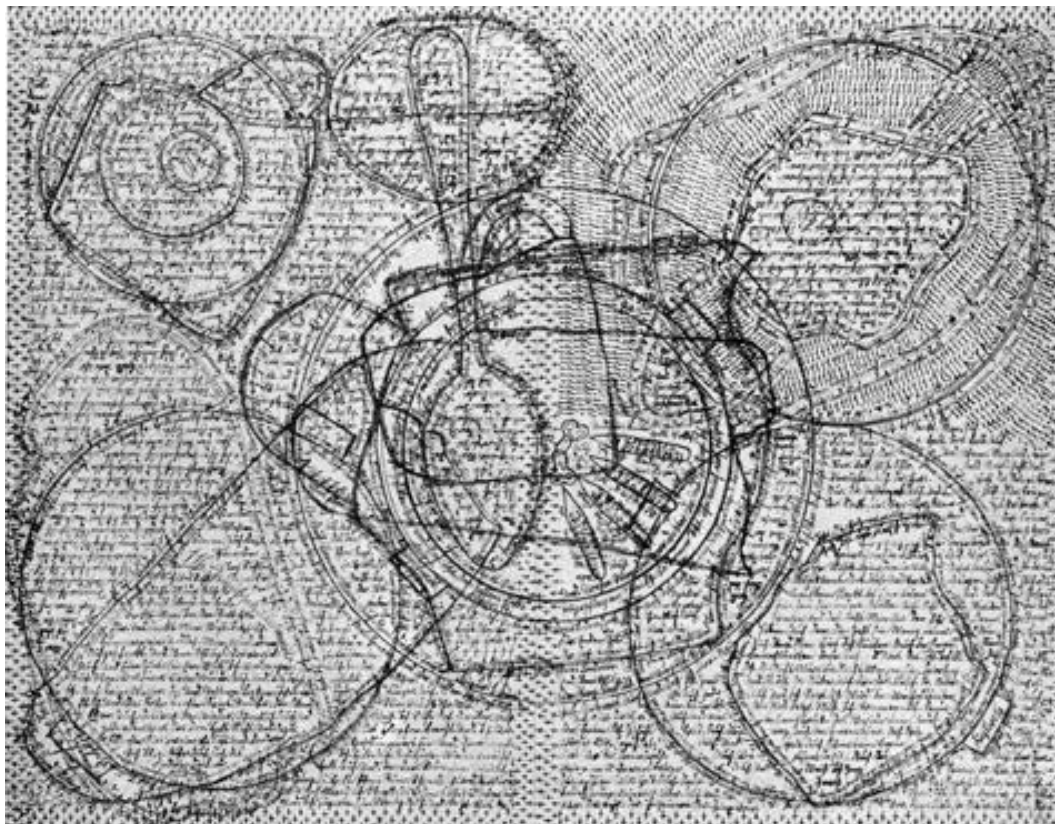


Fonte: Projekt Gutenberg DE³⁶

O primeiro é mostrado, na figura 11, em que dois motivos de gesto, a curva (que se assemelha a um círculo) e os paralelos diretos usados para ordenar os espaços intermediários, constituem todo o fundo de forma. Esses motivos são executados de forma lúdica, sem qualquer planejamento, de uma ponta a outra, criando uma impressão uniforme somente por sua regularidade.

³⁶ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/19>

Figura 12 – Caso 164. *Jogo Decorativo* (tinta) 43x32. Coleção Prinzhorn, Heidelberg

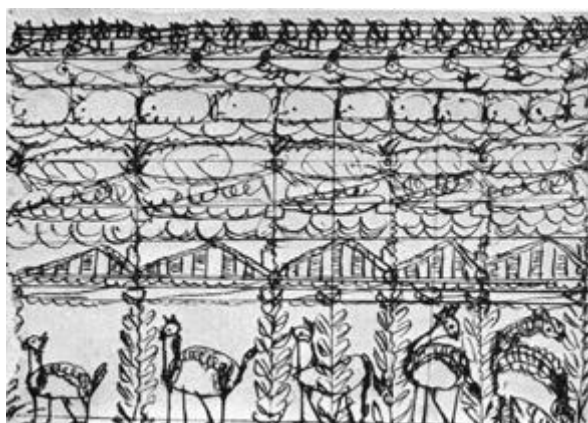


Fonte: Projekt Gutenberg DE³⁷

A figura 12 consiste numa tentativa de transformar formas naturais simples, feitas para exibir um modesto efeito decorativo. Prinzhorn a classifica com um “exemplo particularmente bizarro”. Os contornos dos utensílios do cotidiano são ordenados em torno do centro, sem considerar sobreposições, dentro de uma confusão de palavras e números: pratos colheres, xícaras, lata, fatias de pão, penas, moedas etc. Os contornos dos objetos foram criados aparentemente porque são acompanhados de inscrições, e linhas perpendiculares escritas são limitadas aos interstícios, alguns deles preenchidos com inúmeras repetições do numeral 1. As bordas possuem três fileiras de cruzes, mesmo as bordas que se encontram ao lado da dobra da folha de tamanho oficial, em que, dificilmente, se pode ter um efeito de enquadramento. A dobra afeta, sugestivamente, o autor do desenho, para que, numa lógica sem sentido, ele repita o motivo de cruzes no meio da folha também. Prinzhorn aponta que a mistura de desenho e escrita é recorrente no material da coleção.

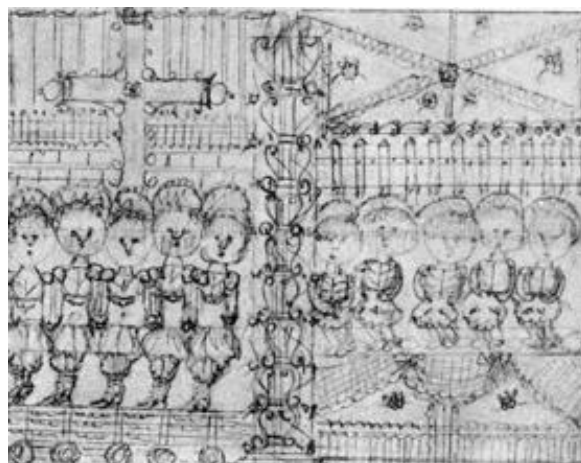
³⁷ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/19>

Figura 13 - Caso 123. *Desenho decorativo* (tinta) 17x12. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE³⁸

Figura 14 – Caso 123. “*Madonna- Soldaten*” (lápis) 10x7. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE³⁹

As figuras 13 e 14, ricas e vivas, são rabiscadas em papel higiênico. Foram produzidas pelo mesmo paciente, em uma “condição esquizofrênica final altamente perversa”. Com leveza de traços, ele combina a tendência à repetição estilizada com um sentido explícito para dividir a superfície e modestas variações do mesmo motivo. O animal repetido cinco vezes na figura 13 é, portanto, alterado a cada versão, as linhas perpendiculares tornam-se mais estreitas em direção à direita. Os complexos conceituais não objetivos têm um desempenho maior na figura 14 do que nos desenhos examinados até agora. O paciente denomina este trabalho de “Madonna-Soldaten”. Parece ter pretendido figuras femininas com halos, sobre as quais as cruzes ficam à esquerda. O dossel na cama, no canto inferior direito, foi explicada pelo paciente como um expressão secreta no rosto: “e não nos leve à tentação”.

³⁸ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/19>

³⁹ Acessível em <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/19>

Figura 15 - Caso 229. *Jogo Decorativo Abstrato* (lápis colorido) 31x23. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte:Projekt Gutenberg DE⁴⁰

Para Prinzhorn, a figura 15 é marcadamente misteriosa, e difícil de ser analisada. Formas fortemente coloridas, exóticas, lembram flores coloridas misturadas em um labirinto irregular e intrincado, embora nenhuma forma única se torne reconhecível como um objeto real. A cabeça quase realisticamente executada parece ainda mais estranha nesse jogo abstrato, caleidoscópico. Outros elementos, diferentes da cabeça, são ambíguos e racionalmente incompreensíveis. Também não podemos encontrar nenhum elemento unificador além da cor dominante e ângulos afiados das formas individuais que chamaríamos de rítmicas. Há uma unidade nessa estrutura que não pode ser reduzida a um conjunto familiar de regras, mas decorre da arbitrariedade de uma personalidade liberada de alguma restrição.

⁴⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/19>

Desenhos com tendência à cópia predominantes

Se, por um lado, Prinzhorn define a tendência à ordem como uma indicação para as regras de ordem abstratas que não se baseiam nas fórmulas, por outro lado, define a tendência à cópia como uma indicação geral para as imagens eidéticas.

Figura 16 – Caso 159. *Cabeças* (lápiz) 10x12. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



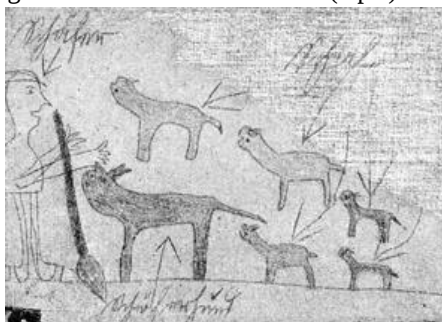
Fonte: Projekt Gutenberg DE⁴¹

Os desenhos na figura 16 seguem a a apresentação fragmentos de objetos reais. É composta por um maior número de cabeças, entre as quais alguns braços tornam-se visíveis e, novamente inscrições compõe os motivos. Cada concepção é jogada no papel tão causalmente quanto parece: Prinzhorn utiliza a expressão latina “disjecta membra”⁴² para esse fenômeno. O modo como os sujeitos inscrevem, aleatoriamente, partes de objetos reais são essencialmetne importantes para Prinzhorn, pois, sob seu olhar, são manifestações expressivas livres de convenções e regras, tendo significado apenas para aquele que a produziu. Estão próximas à associação livre.

⁴¹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/19>

⁴² Disjecta membra, expressão cujo significado é “membros despedaçados”. Corresponde à expressão de Horácio (Sátiras, I, IV, 62) “disiecti membra poetae” (os membros do poeta despedaçados). Costuma referir-se aos fragmentos de uma obra literária que não esteja organizada coerentemente (obras aforísticas, por exemplo).

Figura 17 – Caso 101. *Animais* (lápis) 28x18

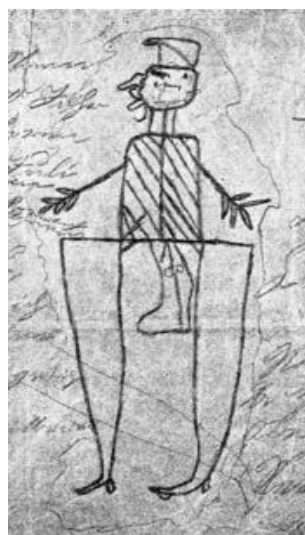


Fonte: Projekt Gutenberg DE⁴³

Figura 18 - Caso 431 12x20. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Figura 19 - Caso 75. Figura Infantil (lápis) 15x25. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



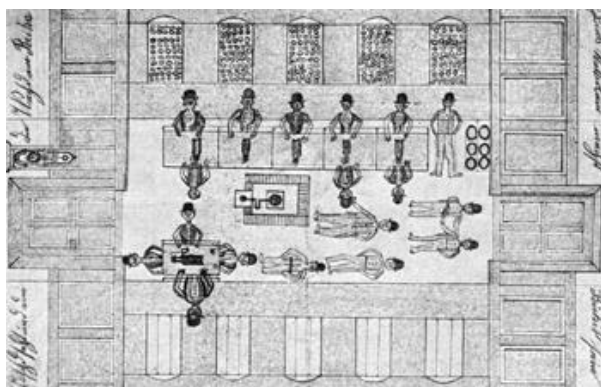
Fonte: Projekt Gutenberg DE⁴⁴

Ao referir-se as figuras 17, 18 e 19, Prinzhorn menciona que uma grande parte do material da coleção de Heidelberg são representações grosseiras de homens e animais — que, frequentemente, são associadas aos desenhos de crianças e primitivos, ou mesmo tentativas lamentáveis de alguns adultos não treinados. Prinzhorn utiliza, de fato, parte de materiais com essas características para efetuar comparações com produções expressivas de crianças e povos primitivos pertencentes a Coleção de Heidelberg. Seu intuito é afirmar, por meio da semelhanças entre as peças, a presença de um impulso expressivo, uma necessidade de desenhar que ocorre independente do tempo histórico e avanço civilizatório.

⁴³ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

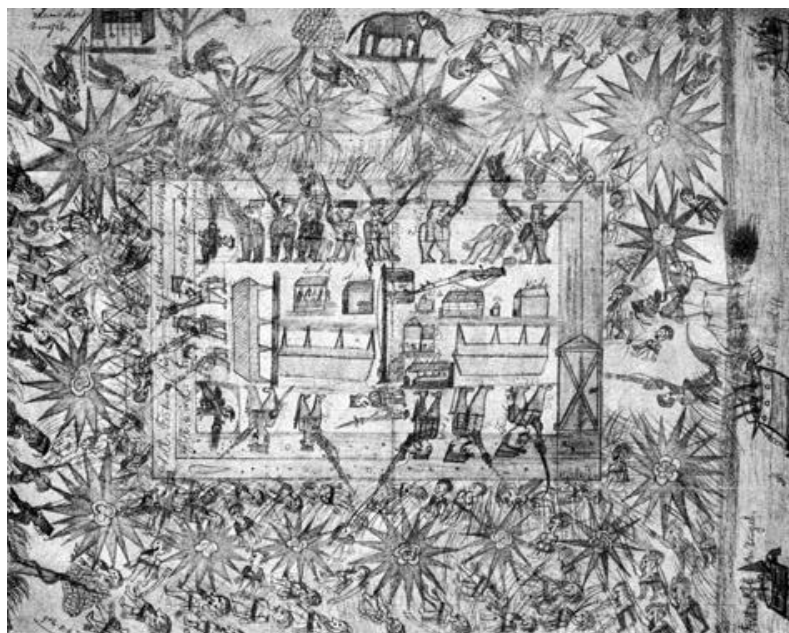
⁴⁴ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

Figura 20 - Caso 309. Interior da salão (lápiz) 32x21. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁴⁵

Figura 21 - Caso 109. Cerco a Fortaleza Atschin (lápiz) 45x36. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁴⁶

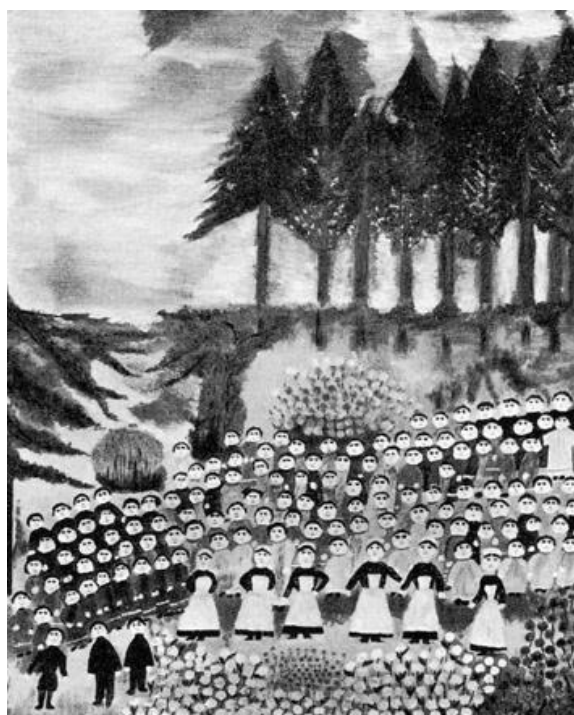
Considerando as figuras 20 e 21, Prinzhorn analisa o fato de que um determinado sistema pode predominar na imagem, especialmente quando o sujeito desenha cenas, como no caso da figura 20. Os muros parecem ser dobrados, cuidadosamente, para fora, assim como os convidados sentados as mesas. Esse desenho vem de um carpinteiro esquizofrênico. Os mesmo princípios são aplicados na figura 21, o complexo trabalho ‘Cerco a Fortaleza Atschin’. O artista participou da batalha em Sumatra, como soldado colonial holandês, descrevendo suas

⁴⁵ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

⁴⁶ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

próprias experiências. O modo peculiar como esses sujeitos resolvem, formalmente, questões envolvendo a distribuição espacial e a ausência de perspectiva são para Prinzhorn comparáveis às soluções que crianças costumam criar para tais situações em seus desenhos. Mais uma vez, tende a afirmar que as produções destes adultos são manifestações do impulso expressivo livres de regras tradicionais.

Figura 22 - Caso 258. Crianças na paisagem (óleo) 76x63.



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁴⁷

Na figura 22 Prinzhorn ressalta a observação do que seria um passo do desenvolvimento típico do desenho infantil: muitos especialistas o consideram um arranjo em que um motivo aparece acima do próximo, enquanto as sobreposições de perspectivas são evitadas, tanto quanto possível. Cabeças de tulipas e cabeças de crianças estão espalhadas como maçãs em uma prateleira. As cabeças na parte traseira são maiores que as da frente. O fato de o solo ser entrecortado horizontalmente no topo é visível, apenas, porque a fileira de objeto que se estendem para o céu a partir dessa horizontal nos induziu, ligeiramente, a pensar em perspectiva. Nas linhas rígidas das cabeças, podemos sentir uma compulsão à repetição estereotipada, à medida que progredimos lentamente de uma cabeça para outra durante um exame minucioso.

⁴⁷ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

Figura 23 - Henri Douanier. Femme se promenant dans une foret exotique. 1905; (Óleo em tela)



Fonte: Webmuseum, Paris⁴⁸

Há uma objetividade infantil nessa representação em massa que tenta comunicar o conceito de abundância por meio de uma multiplicação ingênua. Prinzhorn menciona a pintura popular e a obra de Henri Rousseau⁴⁹, o “Douanier”, sujeito que se tornou pintor “de repente”, e cuja obra impactou conhecedores fascinados pelas imagens eidéticas completamente diretas que surgiram de seu ser “encantadoramente infantil”. A figura 23 é um exemplo da obra de Duanier. Prinzhorn sugere, ainda, que as imagens e história de vida de Henri Rousseau, provavelmente, o enquadrariam em um estado de esquizofrenia silenciosa: a ternura e estranheza decisivas de seu mundo em combinação com seus traços visionários.

⁴⁸ Acessível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rousseau/>

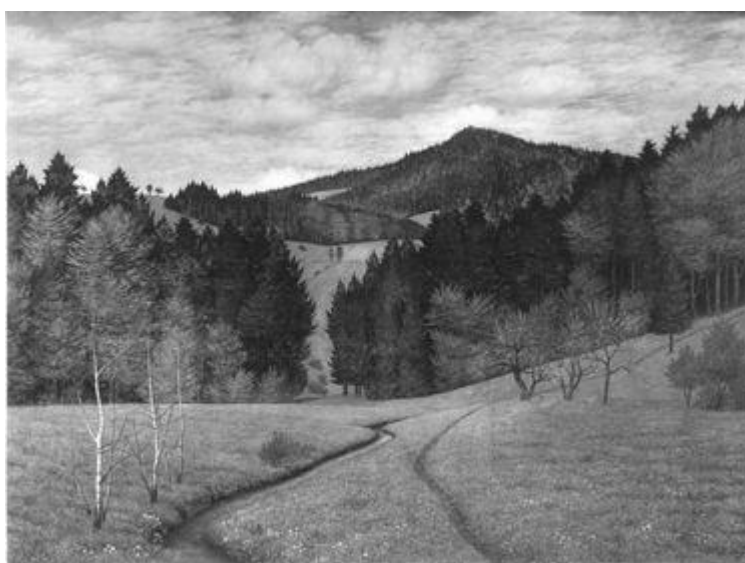
⁴⁹ Henri-Julien-Felix Rousseau (1844 – 1910), conhecido também como “Douanier” (aduaneiro, por ter trabalhado com inspetor da alfândega), foi um pintor francês inserido no movimento pós-impressionista. Sua obra foi pouco compreendida pelo público em geral e pelos críticos contemporâneos, sendo constantemente remetida à arte naïf e primitivista — por seu caráter autodidata, resultado da inexistência de formação acadêmica no campo artístico, pela recusa aos cânones de arte reconhecida até então e pela aparente ingenuidade grotesca.

Figura 24 - Caso 111. *Paisagem* (lápiz). 20x14. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁵⁰

Figura 25 - Karl Haider - *Frühlingslandschaft bei Hausham* (1896).



Fonte: Bayerische Staatsgemäldsammlungen⁵¹

Na figura 24, Prinzhorn aponta que uma condição esquizofrênica final não exclui a possibilidade de representações espaciais claras e calculadas. A imagem foi produzida por um agricultor, que, segundo fontes credíveis, não pintava enquanto estava saudável, mas agora incansavelmente reproduz imagens de sua paisagem rural no papel. Acredita-se que pessoas de sua região tenham reconhecido as localidades. Enquanto a objetividade e o tratamento estilizado, especialmente das árvores, remetem à arte popular, o desenvolvimento

⁵⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

⁵¹ Acessível em: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/karl-haider/fruehlingslandschaft-bei-hausham>

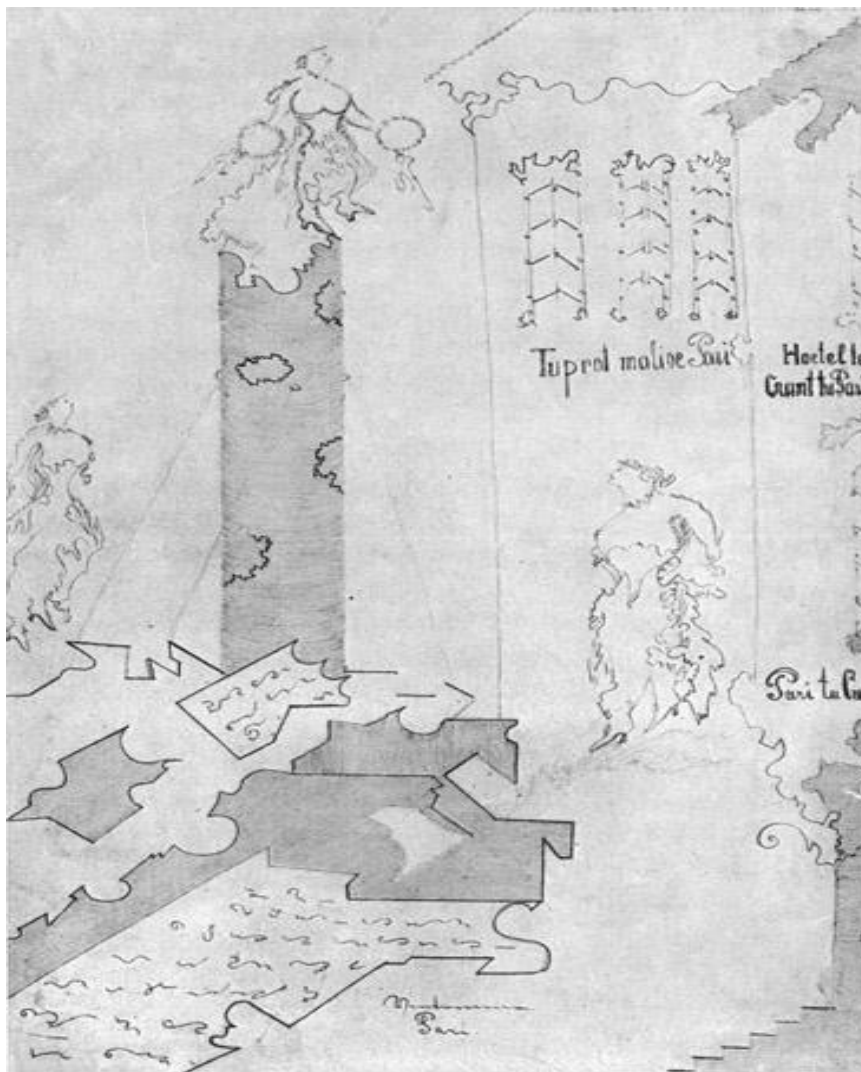
extremamente claro do terreno ondulado na folha por meios lineares e de perspectiva deve ser creditado ao talento individual do autor. Para Prinzhorn, é possível encontrar um ponto de vista intimamente relacionado em várias paisagens de Karl Haider⁵², como no exemplo da figura 25.

A investigação de Prinzhorn acerca dos materiais da coleção de Heidelberg não se atém a representações comuns ou convencionais, e o autor afirma que tais representações não faltam completamente no acervo. Arranjos florais, paisagens são muitas vezes desenhadas de forma objetiva a partir da natureza ou da memória dos pacientes. Entretanto, quando esses sujeitos seguem suas inspirações, preferem combinações altamente bizarras. Segundo o autor, isso deveria provar que imagens fantásticas não implicam um fracasso na percepção. A relação entre a cópia e os métodos de desenho livremente inventivos depende exclusivamente — conforme as observações da investigação indicam — das habilidades que a pessoa tem como amadora. Prinzhorn retoma as considerações sobre as imagens eidéticas: a observação de objetos reais produz, necessariamente, a imagem eidética, inicialmente formada de modo trabalhoso, testada pela configuração artística objetiva e finalmente concretizada. Em contraste, quando se trata de desenhos imaginativos, livremente inventivos, os componentes não objetivos, sejam conceituais (especialmente os simbólicos) ou afetivos, aparentemente predominam. A maioria dos pacientes que desenhavam paisagens, cenas de seus arredores, tem alguma experiência anterior com desenho. Quando uma pessoa não treinada tenta executar tais paisagens, mistura uma boa quantidade de material não objetivo, representando mais um estado mental do que uma parte de seu mundo. Prinzhorn aponta que, a menos que o autor da obra seja altamente treinado, se sentirá prejudicado na representação realista de experiências internas devido a suas imagens eidéticas imperfeitas, enquanto a pessoa totalmente desinteressada, cheia de memórias emocionalmente carregadas “se manifesta de forma acrítica quando confrontada com papel e lápis: os resultados são poderosos” (PRINZHORN, 1922 p. 82).

Considerando-se as colocações de Prinzhorn sobre os efeitos impressionantes que os sujeitos podem alcançar quando se deixam invadir por suas percepções internas sobre o mundo que os cerca, há duas figuras interessantes, tentativas que incorporam elementos do mundo real, realizados sob a ótica do sujeito doente mental asilado.

⁵² Karl Haider (1846 – 1912) foi um pintor alemão de paisagens e retratos.

Figura 26 - Caso 194. “Coluna Vendome” (lápis) 21x32. Coleção Prinzhorn, Heidelberg

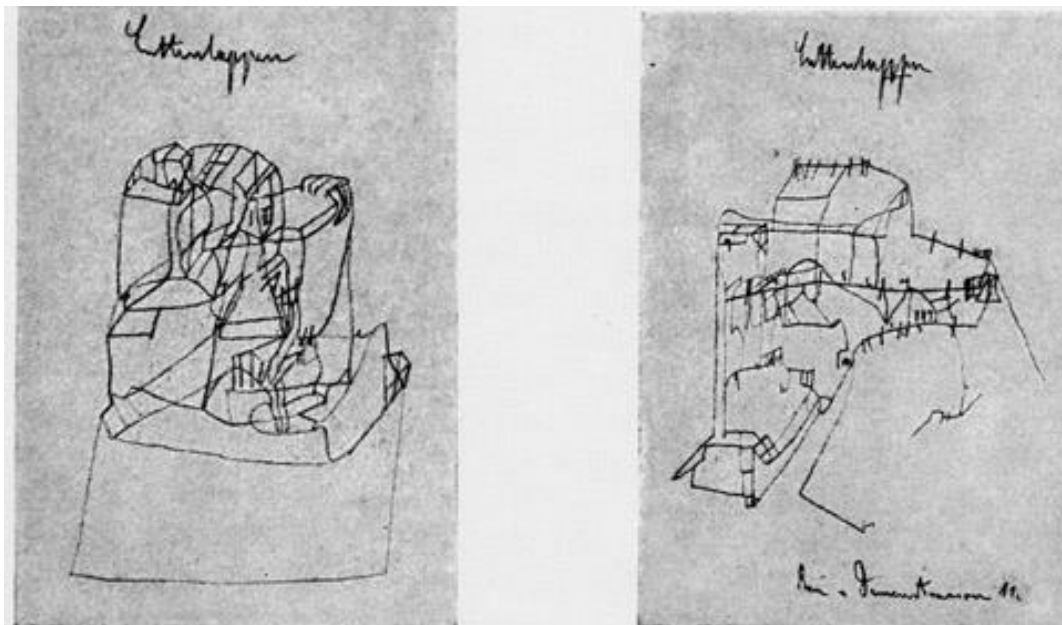


Fonte: Projekt Gutenberg DE⁵³

Na figura 26, Prinzhorn ilustra como diferentes tendências formais podem ser combinadas em um trabalho. De acordo com a legenda, esse desenho representa a coluna Vendôme em Paris. Talvez uma ilustração tenha servido de modelo. O resultado, de fato, é um desenho bizarro que consiste em algumas curvas típicas usadas repetidamente pelo desenhista. Além do eixo da coluna e do canto do prédio ao lado, dificilmente pode ser encontrada uma forma realista. A “Coluna Vendôme” é uma mistura levada ao absurdo.

⁵³ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

Figura 27 - Caso 27. Desenhos abstratos (lápiz) 11x17. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁵⁴

Na figura 27, Prinzhorn observa-se a predominância de uma tendência semelhante à abstração. Duas folhas de papel higiênico que compõe uma grande série de “demonstrações de construção”. Se detivermos o olhar atento, mal seria possível imaginar uma massa arquitetônica estruturada, especialmente no desenho à esquerda. Entretanto, o encanto desses desenhos sem sentido, quando vistos racionalmente, reside no movimento rítmico uniforme com o qual os rabiscos são unidos em massas aparentemente estruturadas. Prinzhorn menciona que tendências similares são encontradas no caso analisado de Welz.

Prinzhorn considerou as três categorias de desenhos mencionadas acima (sem objetivos, com tendência à ordem e com tendência a cópia) como “desenhos simples”. Sobre esse material, ele procede ainda uma análise geral tendo como base, apenas, o conteúdo formal das obras (evidenciando o processo de configuração) e evidenciando dois dos traços esquizofrênicos: associação livre e o autismo. Vale ressaltar que as notações sobre os traços esquizofrênicos não dizem de sintomas presentes nas obras, e sim da “perspectiva do sujeito esquizofrênico”.

Sobre as características dos desenhos mais simples, Prinzhorn aponta que os rabiscos desordenados e sem objetivos não apresentam diferenças com o que comumente é produzido por sujeitos ditos normais; os desenhos ornamentais contêm uma vitalidade genuína, tão

⁵⁴ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/20>

estrangulada pelas convenções e pelo treinamento. Prinzhorn afirma que estes são a “expressão de uma impulsividade desimpedida pela reflexão”

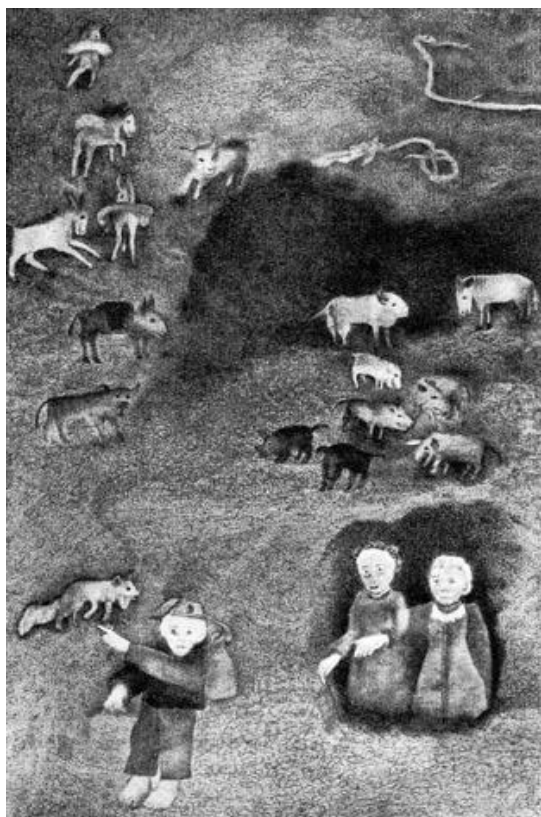
Quanto à tendência à cópia, chama a atenção o fato do grande descuido na escolha dos motivos, nos quais nenhuma relação representativa é pretendida e, em vez disso, o que quer que surja na consciência como associação livre é indiferentemente retido no desenho. Prinzhorn aponta que a falta de técnica desses desenhos não constitui indícios de alguma patologia, uma vez que em adultos tido como normais também o fazem. Há uma tendência a preencher todo o espaço da folha, na qual a necessidade natural de clareza parece ser contrariada pela necessidade do cobrir a folha de uma ponta a outra.

Outro ponto importante da análise desses desenhos diz de seu “caráter hieroglífico”. Prinzhorn vê semelhanças entre o modo de escrita com figuras do Antigo Egito e desenhos da coleção. No caso, o desenhista não se preocupa em imaginar objetos, ele, apenas, inscreve objetos que são importantes para si mesmo. Por exemplo: é descrita uma cena na qual há um homem com um cachimbo manuseando um martelo. O sujeito desenha um cachimbo, um martelo, pregos e outros elementos em associação livre, criando uma gravura autística. Diferentemente dos registros do Antigo Egito, nos quais há um consenso sobre o significado das figuras, nos desenhos da coleção, quando o sujeito cria uma gravura deste tipo, apenas ele tem a chave para sua significação.

Fantasiais visuais

São incorporadas agora as imagens mais complexas, e há uma discreta mudança no modo como Prinzhorn as analisa e apresenta. As tendências formais podem se manifestar em qualquer processo de configuração, entretanto, há, também, características que se manifestam que são individuais, a marca do sujeito que as executa. Assim, as imagens apresentadas nessa seção se propõem a destacar a predominância das fantasias visuais, considerando as características individuais. Segundo Prinzhorn, quanto mais o conteúdo individual de uma imagem se amadurece em uma configuração comumente compreensível e comunicativa — e isso ocorre independente da habilidade técnica — maior será sua classificação como conquista criativa. As imagens complexas selecionadas por Prinzhorn terão esse traço: apesar de incluírem as marcas individuais, foram escolhidas aquelas em que o significado aparente é representado sem que se exijam maiores explicações de seus autores.

Figura 28 - Caso 121. “Caminho Íngreme” (lápis). 11x18. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁵⁵

A figura 28 foi executada por um sujeito esquizofrênico que foi fotógrafo anteriormente. Notam-se traços de retoque no sombreamento fino nessa imagem intitulada “Caminho Íngreme”. Animais híbridos se distinguem do fundo nublado, que pode representar uma inclinação da montanha ou do espaço infinito. Na parte inferior direita, duas figuras feminizadas aparentam sair de uma caverna escura, visíveis até os joelhos. Uma terceira figura, meio gnomo, meio garoto, fica em primeiro plano, apontando um ponto acima e para trás. Os rostos encaram diretamente a imagem, impassíveis e pálidos. Os animais são distribuídos vagamente, sem conexão entre eles e duas cobras no canto superior direito se contorcem. A imagem tem uma qualidade estranha devido a imprecisão dos detalhes, e a atmosfera mágica se dá precisamente por sua impressão ambígua. A coesão relativa não pode ser explicada de modo convincente nem pela composição nem por nenhuma relação racional entre as figuras e a atmosfera mágica, obscura, provém do ritmo do sombreamento suave que preenche toda a superfície.

⁵⁵ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/21>

Figura 29 – Caso 13. Duas cabeças (Giz). 70x83. Coleção Prinzhorn, Heidelberg

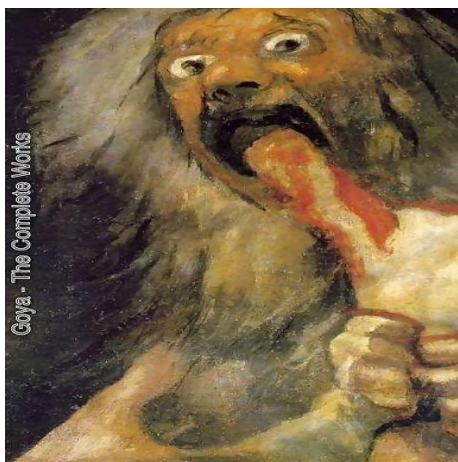


Fonte: Projekt Gutenberg DE⁵⁶

A figura 29 foi realizada por um paciente com certo grau de instrução, que produziu este desenho pouco antes de sua morte. Prinzhorn menciona o estranho triângulo na testa da mulher e o rosto do homem corroído, que indicam que a imagem é baseada em uma experiência profunda, e pode, ainda, indicar uma expressão facial que carrega medo ou mesmo representar uma alucinação genuína. Em qualquer caso, o motivo impactante aborda a arte fantástica. Prinzhorn menciona semelhanças com os traços e efeitos de Goya e Barlach. As figuras 30 e 31 são exemplos da expressividade aterrorizada identificada nos traços dos artistas mencionados.

⁵⁶ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/21>

Figura 30 – Francisco Goya Saturno (detalhe)



Fonte: Goya – The complete works⁵⁷

Figura 31 - Ernst Barlach Barmherziger Samariter (xilogravura) 1919



Fonte: MOMA.Org⁵⁸

Figura 32 - Caso 116. “Pequena Garota Morta” (Giz de cera). 49x30. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁵⁹

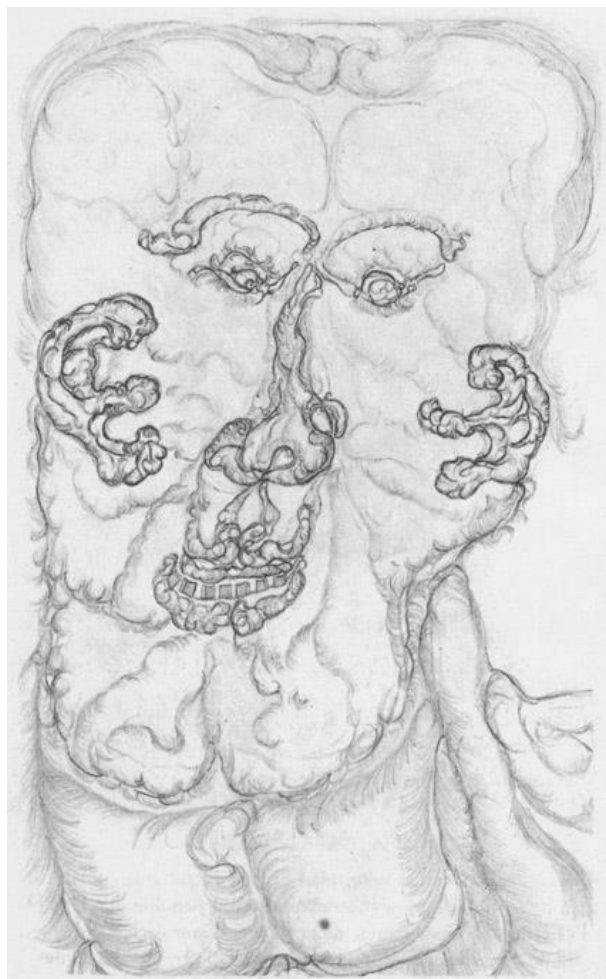
Na figura 32, denominada ‘Pequena Garota Morta’, Prinzhorn observa a expressividade que a imagem proporciona. O pequeno corpo escasso parece evaporar, a cabeça grande com contornos em ruínas tem os olhos paralelos, a videira fértil à esquerda e a árvore de frutas fantásticas não possui coesão pictórica entre si. Entretanto, a mistura estranha é, de alguma forma, impactante.

⁵⁷ Acessível em: <https://www.franciscogoya.net/Saturn-Detail.html>

⁵⁸ Acessível em: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-335_role-1_sov_page-54.html

⁵⁹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/21>

Figura 33 - Caso 26. “*Aparição Aérea. Alucinação*” (lápiz). 19x33. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁶⁰

Prinzhorn aponta que as representações de alucinações são extraordinariamente escassas. Muitas sugerem alucinações como partes de suas origens, e não são aquelas em que predominam o impulso ativo. Na figura 33, há relatos médicos que sugerem a influencia de alucinações na composição: o paciente relata seus “esboços de fantasia” e “desenhos de ar”, e percebe-se que não são fantasias, e sim fragmentos de experiências únicas, “aparições”. A descrição do sujeito sobre as aparições explica algumas características marcantes do desenho: há uma transparência vítrea. Assim que se reconhece o formato de uma cabeça, há um atração do olhar para o ritmo textual dos traços, que cobre toda a folha comum crescimento independente, e a vitalidade dos traços quase supera seu significado representacional. Há uma variedade de formas sugeridas nesse rosto humano que explica o horror da imagem total.

⁶⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/21>

Figura 34 – caso 355. “Der Wackelfels” (aquarela). 33x21. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁶¹

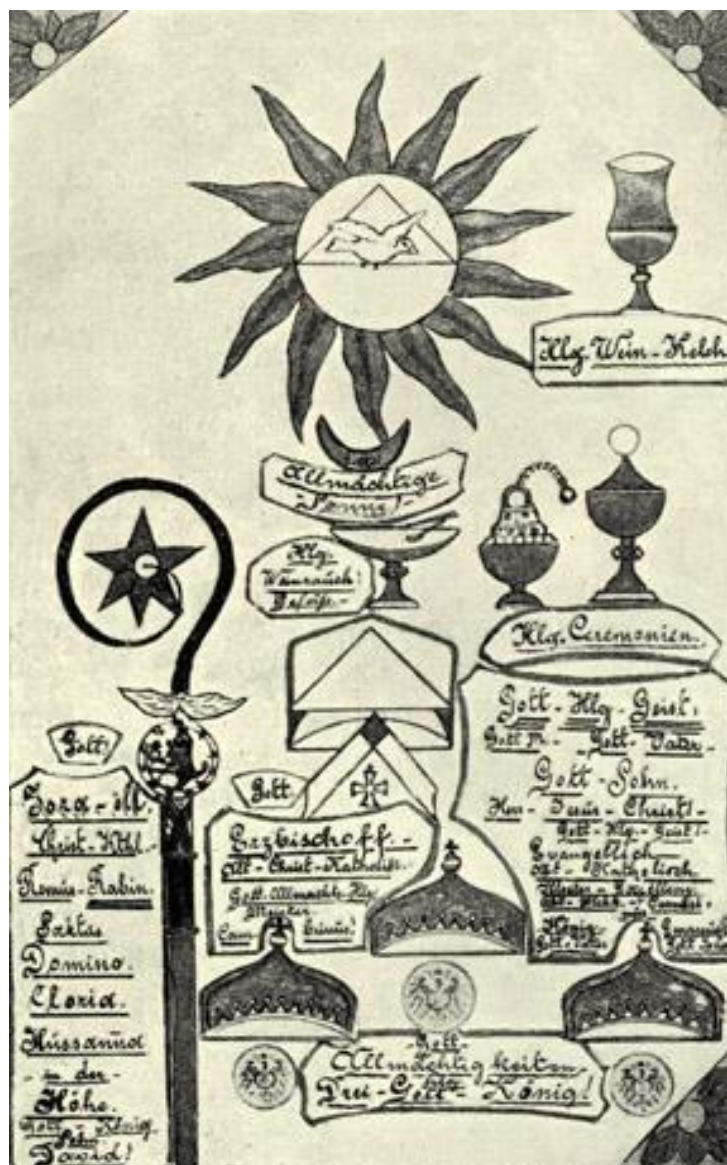
A figura 34 , executada por um paciente idoso, é parte de uma série de desenhos que contém descrições complexas, palavras aparentemente sem conexão e sentido, mas quando justapostas à obra, auxiliam na compreensão. A descrição desta em particular sugere que a inspiração para a imagem veio de uma antiga lembrança de uma caminhada. Atrai o efeito da construção da paisagem, além da técnica de aquarela sutil. As habilidades de perspectiva rudimentar são misturadas em uma acumulação bastante infantil de motivos individuais dispostos um o lado do outro sequencialmente. O efeito espacial consequente é estranhamente suspenso entre uma ‘forma correta’ e sua ingenuidade infantil.

Simbolismos

As imagens selecionadas nesse ponto apresentam significados expandidos, para além do óbvio oferecido ao espectador. O simbolismo, em seu sentido mais amplo, existe na medida em que se encontram elementos abstratos, psíquicos ou sobrenaturais entre o que é apresentado objetivamente, ou quando uma imagem se torna uma metáfora. Nesta seção, apresentamos apenas algumas maneiras como a tendência simbólica pode se misturar a outras tendências.

⁶¹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/21>

Figura 35 - Caso 171. *Desenho simbólico* (tinta e aquarela). 20x33. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁶²

A figura 35 apresenta símbolos eclesiásticos associados, simplesmente, lado a lado. Seu autor criou inúmeras outras imagens similares. As inscrições são uma realização gráfica de implementos e símbolos sem qualquer tentativa de arranjo construtivo ou ordem decorativa consistente. somente a pomba, suspensa no centro do círculo de raios na parte superior, em frente ao triângulo (o olho de Deus) unifica a construção solta.

⁶² Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildner-der-geisteskranken-8420/22>

Figura 37 - Caso 20. “Luz da igreja” (aquarela). 47x73. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁶⁴

A figura 37 demonstra como um sujeito treinado projeta uma imagem fantástica repleta de significados secretos. O paciente que fez esse desenho, até o início de sua doença, era um desenhista litográfico. O desenho data de 1890, e não pode ser explicado pelas próprias descrições do autor. Seu conhecimento é reconhecido principalmente pela tentativa de perspectiva, que, no entanto, não é completamente bem sucedida, considerando o canto superior direito. Nele há figuras crucificadas, seguidas por dois anjos abaixo e dois corvos acima. As

⁶⁴ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildner-der-geisteskranken-8420/22>

nuvens aparecem empurar um grupo para baixo. Uma figura idosa e uma lanterna fica no primeiro plano. As figuras menores, assim como a base no primeiro plano com um leão fracamente modelado, resistem à interpretações. Mais uma vez, as inscrições acrescentam um ponto especial: “Luz da Igreja. Pintura de Michelangelo, Execução Papal”.

Sobre os desenhos mais complexos, Prinzhorn acrescenta mais detalhes de sua análise geral: mesmo nos desenhos exemplificados na seção de fantasias visuais e simbolismos, há predominância do impulso lúdico. Com a análise dos casos de Klotz e Knupfer essa incidência e seus efeitos interessantes serão mais evidenciados. Essa é a forma básica do processo configurativo, e traduz um desejo de expressão que atua sem qualquer objetivo externo. Para afirmar que não há traços de patologias na incidência ampla desse impulso ativo, Prinzhorn menciona, novamente, os trabalhos de Justinius Kerner, descritos no capítulo 2 desta dissertação. A diferença marcante entre Kerner e Klotz reside no fato de que, para este último, tal atividade é um imperativo, não uma escolha. Aliada ao impulso lúdico está a tendência a realizar formas exuberantes, em explosões de cor e forma, apresentando uma ‘alegria bárbara’ e ingênua. Assim como ocorre com o impulso ativo, segundo Prinzhorn, as linhas e traços exuberantes, que serão mais detalhadas no estudo de caso de Beil, não caracterizam sinais de patologia, constituindo uma pulsão sem direção e controle.

O ponto mais importante reside na observação de Prinzhorn sobre o tratamento impiedosamente livre que o sujeito dispensa ao mundo exterior. Não há preocupações realistas nas produções. Assim, há um aumento do poder configurativo sempre que se diminui a obrigação em retratar objetos reais. Prinzhorn relaciona essa marca das produções artísticas analisadas com a obra de Bruegel, Hieronymus Bosch e Kubin. As misturas ousadas e os resultados absurdos dessas composições refletem uma arbitrariedade nas escolhas. Essa arbitrariedade pode, em parte, ser relacionada ao impulso ativo, mas sempre dependerá da relação do sujeito com o mundo que o cerca. Os objetos não retêm valor em si, e são partes de um todo. Servem como portadores e representantes do movimento da psique do artista: em outras palavras, são expressões e tem a marca pessoal de seu autor. Essa marca pessoal a que Prinzhorn se refere trata do grau de autismo a que o sujeito está submerso, e esses elementos terão significados e ligações apenas para o sujeito que as produziu. Por fim, o que se pode inferir sobre isso, segundo Prinzhorn, é a avaliação de que até que ponto o sujeito utiliza símbolos convencionais ou cria novos para si.

CAPÍTULO 4

OS MESTRES DA COLEÇÃO DE HEIDELBERG

Prinzhorn acrescenta ao seu trabalho envolvendo as obras de sujeitos asilados uma espécie de “monografia artística” de 10 sujeitos cujas obras são extremamente relevantes para a Coleção de Heidelberg. Tal atitude pode ser entendida como uma tentativa de reconhecimento destes como artistas legítimos que, protegidos por pseudônimos, saem do anonimato quando não são referidos como “casos”, “números em prontuários”, ou mesmo reduzidos a seus diagnósticos. Contrário às patografias, Prinzhorn estabelece que a apresentação de dados biográficos dos sujeitos servirá, apenas, como pano de fundo para suas colocações, focando, mais uma vez nas obras produzidas por esses sujeitos.

As conceituações sobre a perspectiva esquizofrênica foram tratadas no capítulo 3, inicialmente. Ao apresentarmos as análises de Prinzhorn sobre os casos da Coleção de Heidelberg, tentamos avançar no que Prinzhorn definirá como ‘Configuração esquizofrênica’. Por meio do estudo de casos, é possível visualizar algumas particularidades do processo de configuração sob a perspectiva do sujeito marcado pelas mudanças que a esquizofrenia proporciona.

As informações consideradas por Prinzhorn para refazer a trajetória de seus 10 “mestres esquizofrênicos” são as mais diversas: registros em prontuários médicos, cartas escritas pelos próprios sujeitos, as obras em si, o conteúdo de relatos produzidos na ocasião das visitas que Prinzhorn fazia aos asilos. Sempre que possível, Prinzhorn inclui trechos de cartas, poemas e outros materiais escritos, bem como as explicações do próprio autor sobre a obra, às vezes, transcrevendo-as integralmente.

Serão explicitados um resumo de dados biográficos dos dez sujeitos mencionados, e selecionadas algumas obras que evidenciem o modo como Prinzhorn procedia sua análise. Basicamente, Prinzhorn segue o mesmo roteiro para todos os casos: apresenta dados básicos do sujeito, familiares, formação, trabalho, enfim, um panorama da vida desses sujeitos antes do acometimento de suas doenças. Localiza as datas e as circunstâncias em que esses sujeitos adentraram as instituições asilares. Predominantemente, estão os sujeitos em “fases agudas da doença”, em processos esquizofrênicos já desencadeados. Em alguns casos, não é possível identificar quando esse desencadeamento se deu. Na sequência, Prinzhorn indica como esses sujeitos se adaptam ao cotidiano da instituição. O próximo passo, então, consiste em localizar, cronologicamente, o momento em que esses sujeitos começam a produzir suas obras para finalmente adentrar às análises. Quanto às análises, Prinzhorn evidencia aspectos formais e de

conteúdo, tentando traçar relações com as tendências da configuração expostas na parte teórica de *Bildnerei der Geisteskranken*, ressaltando sempre o caráter singular e os traços marcantes do autor. Em alguns momentos, faz comparações com obras produzidas por crianças e primitivos, bem como artistas reconhecidos.

Karl Brendel

“Quando tenho um pedaço de madeira à minha frente, há uma hipnose – se eu o seguir, algo vem dele; do contrário, haverá uma briga”⁶⁵

Karl Brendel

Karl Brendel nasceu em 1871, em uma cidade de Tübingen. Filho de um transportador de cargas, estudou entre os 6 e 14 anos, aprendendo, posteriormente, ofício de pedreiro. Em 1895 casou-se com uma viúva que tinha 3 filhos, e desta união teve mais duas crianças. Segundo as falas de Brendel, durante as entrevistas, o mesmo considera-se uma criança feliz e amável. Viveu até meados de 1892 sem maiores intercorrências, e, a partir dessa data, começou a envolver-se, repetidamente, em conflitos com a polícia, sendo condenado 12 vezes por assalto, resistência à prisão, difamação e danos materiais. Em 1900 sofreu um acidente no qual sua perna foi esmagada e submeteu-se a diversas cirurgias que culminam em uma amputação. Em 1902 Brendel passou um tempo preso, ocasião que marcou o fim de seu casamento. Excetuando-se os procedimentos da amputação, Brendel não passou por outros tratamentos em saúde.

Um relatório médico de 02 de outubro de 1906 parece indicar o início de sua doença mental. Na prisão, é observado por um médico que atenta para suas falas, constatando e enquadrando Brendel como doente mental. Recebe, assim, a “proteção” do código civil vigente, não cumprindo a pena que lhe foi atribuída. Esse primeiro relatório médico diz de um Brendel orientado em relação ao tempo e lugar, com instrução considerável, de um temperamento tranquilo, que lê livros em sua cela, respondendo inicialmente de modo correto às perguntas que lhe são feitas. Entretanto, se lhe é permitido que se estenda em sua fala, expressa ideias aparentemente relacionadas à questão, mas que, posteriormente, se dispersam em articulações completamente insensatas, sempre ligadas à megalomania ou à sua persecutoriedade: é um

⁶⁵ “Wenn ich eis Stück Holz vor mir habe, dann ist da drin eine Hypnose – folge ich der, so wird etwas daraus – sonst aber gibte es einen Streit”

monarca, irmão de um imperador, e estão tentando envenená-lo. Apesar de cortês, apresenta episódios violentos.

Em 1907 Brendel foi transferido para outra instituição, a qual fornece relatórios médicos mais detalhados. Ao longo dos 15 anos em que permanece asilado, Brendel mantém uma dinâmica de alternância entre períodos estáveis e de extrema agitação. Em momentos estáveis, nos quais seu comportamento é alegre, bem-humorado e prestativo, adapta-se bem ao cotidiano dos serviços da instituição, e em muitas situações, auxilia médicos e outros funcionários. Nos períodos de extrema agitação e agressividade, suas expressões são preenchidas com delírios intensos, conversa consigo mesmo e faz ameaças.

A esse quadro acrescentam-se delírios sensoriais: tem ossos quebrados, seu corpo inteiro é uma estação de rádio pela qual passam ondas e relata ter experimentado uma “morte sacrificial”. Sua fala é marcada por neologismos, palavras recém inventadas muitas vezes incompreensíveis. Apesar disso, tem boa memória e inteligência, sua teia de confabulações envolve uma mistura de lembranças e delírios em torno de personalidades importantes, e mesmo de modo confuso, permite apreensões sobre fatos de sua vida, seu casamento, o acidente que sofrera, a amputação, a consequente batalha na justiça pela pensão.

Prinzhorn esboça a trajetória de Brendel com base nos escritos em prontuários médicos das diversas instituições pelas quais o mesmo passou. Entretanto, para além das considerações clínicas, Prinzhorn utiliza como material as falas registradas, alguns escritos do próprio Brendel (dois cadernos volumosos e cerca de trinta páginas soltas), Prinzhorn transcreve conteúdos de relatórios, evidencia sentenças, e mesmo reconhecendo que há uma dificuldade em obter informações sobre eventos da vida de Brendel, aponta que alguns exemplos dos escritos são mais reveladores do que qualquer descrição.

Em um resumo dos traços básicos da personalidade de Brendel, Prinzhorn afirma-o como extremamente expansivo, bem-disposto e geralmente alegre. Sempre inclinado à fantasia, sua irritabilidade e a natureza forte o levaram a conflitos com a lei. Esforça-se por uma compreensão ativa do mundo, e é ressaltado seu poder criativo, mesmo quando apenas descreve e gesticula. Possivelmente, Brendel possuía uma inteligência acima da média, cuja plena realização fora prejudicada por sua instabilidade. O fato é que os traços esquizofrênicos de Brendel se encaixam bem a seus traços de personalidade, a ponto de não o modificar totalmente. Prinzhorn aponta esse caso com uma situação em que o sujeito mantém melhor sua integridade diante do processo esquizofrênico.

Figura 38 - Caso 17. Cabeça (pão amassado). Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁶⁶

A partir das apreensões sobre a vida de Brendel, é indicado que este já estivesse inclinado a esculpir. Segundo relatos do médico que o acompanhava, Brendel recusava modelos, mesmo que fossem expressamente ofertados, e não fez tentativas preliminares, demonstrando seu estilo desde o início. Entre 1912 e 1913, Brendel começou a modelar figuras com pão amassado, sendo a figura 38 o único exemplar restante. Prinzhorn destaca o efeito inquietante produzido pelos olhos salientes e os sulcos no topo da cabeça sem crânio.

Figura 39 - Caso 17. O modesto animal (madeira). 14,5x11. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁶⁷

A figura 39 é representativa das primeiras esculturas em madeira, cujas características são passíveis de comparações com esculturas realizadas por crianças: a falta de realismo e a negligência de detalhes característicos. Brendel a classificou como “A vaca que seguiu o caminho católico”. Entretanto, apesar da irrealidade e da pobreza de detalhes, a expressão antropomórfica e a atitude física, particularmente suas patas dianteiras ajoelhadas, exercem um

⁶⁶ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

⁶⁷ Acessível em: : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

forte apelo. Prinzhorn menciona que, após a primeira impressão deste trabalho como uma mera expressão de incapacidade infantil, um sentimento de mistério se instala no observador. Esse elemento de emoção, é associado ao trabalho de Franz Marc⁶⁸, e Prinzhorn ressalta o fato de que ‘uma obra de um simples pedreiro, sem instrução e enclausurado, pode parecer a muitos expectadores, a mesma atitude emocional presente na arte da última geração’.

Figura 40 – Franz Marc Yellow Cow 1911.



Fonte: Franz Marc. org⁶⁹

A figura 40, de Franz Marc é mencionada para tentar trazer um pouco da “atitude emocional presente na arte da última geração” a que Prinzhorn se refere. Trata-se da obra de um importante pintor expressionista, que tenta captar em suas produções uma visão de “necessidade interior”. A vaca amarela de Marc rende-se à sua natureza, está abandonada a seus próprios impulsos, seus gestos comunicam um estado alegre. Essa emoção transmitida pela obra vai de encontro ao que Prinzhorn conceitua e que já é um forte elemento entre os expressionistas: um conceito de ‘necessidade interior’, um sentimento essencial que não deriva de circunstâncias culturais. Para Marc, os animais possuíam um sentimento que os homens haviam perdido há muito tempo. A unidade entre o animal e a natureza é complementada pela coloração amarela, branca e azul, que se repete na figura da vaca e nas montanhas ao redor. Marc, assim como Van Gogh, utiliza as cores para representar emoções, usando-as para humanizar formas naturais na paisagem.

⁶⁸ Franz Marc (1880 – 1916) Foi um pintor alemão, ligado ao expressionismo. Suas telas retratavam entre outros, animais, com um forte elemento emocional transmitido pela utilização das cores. Foi um dos fundadores do movimento *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) com Wassily Kandinsky, , August Macke, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Lyonel Feininger e Albert Bloch. As relações entre a arte vanguardista e o trabalho de Prinzhorn será aprofundada no capítulo 5.

⁶⁹ Acessível em: : <http://www.franzmarc.org/Yellow-Cow.jsp#prettyPhoto>

August Klotz

August Klotz nasceu em 1864, filho de um comerciante na cidade próspera na Baviera. Estudou em sua cidade natal, recebeu treinamento como comerciante e entre 1886 e 1891 prestou serviços militares. A partir de 1891 começa a trabalhar com seu pai e vai para o exterior, principalmente Bélgica e Inglaterra, como representante de empresas exportadoras de vinho e champagne. Considerado reservado e tímido na infância, Klotz teve uma vida aparentemente elegante, tocava piano e violino e costumava dizer que se interessava, apenas, por “vinho, mulheres e música”. Foi um homem de negócios capaz, de considerável urbanidade, e um pouco melancólico. Aparentemente, sua doença começou antes de 1903, quando ele se tornou cada vez mais reticente, e, após um quadro gripal forte, entrou em um estado depressivo. São relatadas alucinações nessa época, culminando num gesto em que Klotz desfere uma facada em seu abdômen. A partir desse evento, é levado para o asilo.

Na instituição, permanece triste, choroso, meditativo e com uma expressão de medo por alguns dias, surgindo, então, a megalomania: ele agora era Cristo, descreve os sofrimentos da crucificação e aponta o local do ferimento em seu abdômen como se tivesse sido atravessado por uma lança. Klotz segue com seu comportamento peculiar, às vezes explodindo em agressividade. Gradualmente, os delírios foram aparecendo, ouvia obscenidades, acusações e ameaças, e rostos de demônios sorriam para ele nos padrões do papel de parede. Tudo ao seu redor era indício de uma conspiração, envolvendo guardas, pacientes, médicos. Seu corpo havia sido mudado, seu coração removido e sangue errado foi sobre ele derramado.

Klotz começa a desenhar mais cedo do que a maioria dos outros artistas relatados no livro. É compelido a responder as imagens que vê na parede desenhando uma série de figuras simbólicas com gordura, para que não fossem apagadas. Os significados dessas imagens são de difícil compreensão, e Klotz os denomina “sinais da maçonaria”. Começa, então, a ver crânios em todos os lugares e a fazer cálculos, anotações esquemáticas e listas, além de escrever cartas. Nessa época, afirma Prinzhorn, a fase aguda da doença conclui-se, Klotz se ajusta a suas ilusões, alcançando uma típica visão de mundo esquizofrênica e um autismo explícito. As ligações com seu antigo ambiente e o mundo externo dissolvem-se, seus traços básicos não apresentam mais mudanças, entretanto, suas excentricidades aumentaram cada vez mais.

Em 1905 foi para um novo asilo, onde encontrou entorpecido, imerso em suas ilusões. Eventualmente, teve períodos de excitação nos quais irrompe sobre outros pacientes. Em conversa, é cortês, responde corretamente, e aos poucos se deixa levar por seu delírio, frequentemente respondendo às vozes que lhe falam.

Apesar de Klotz não desenvolver um sistema com o de August Netter, sua vida imaginária é regida por algumas tendências fixas, que ajudam a compreender o processo de composição pessoal. Como mencionado anteriormente, Klotz se sentiu compelido a responder as visões percebidas no papel de parede, produzindo marcas com gordura. As impressões vistas continuam sendo o primeiro estímulo básico para suas atividades pictóricas. Como estímulo secundário está a compulsão por sistematizações. Já, em 1905, ele produziu listas relacionando diversos elementos como códigos secretos. Fez esquemas, utilizando a soma de dígitos de palavras e correspondendo-a a letras específicas, criando códigos.

Os desenhos de Klotz seguem um método particular: uma impressão visual geralmente serve com primeiro estímulo — uma mancha na parede, uma folha ou pedra no jardim, mesmo uma nuvem. Klotz não tinha uma concepção completa quando começou a desenhar, e se deixou levar como se seus olhos estivessem fechados. Esse método de composição foi discutido na seção teórica da obra de Prinzhorn, especificamente na manifestação do impulso ativo dentro do esquema elaborado por este sobre a necessidade de expressão e as tendências da configuração. Assim como Justinus Kerner faz em seus gráficos borrados, Klotz tenta estabelecer relações frouxas entre formas acidentais dentro do desenho. Esse processo, também, se verifica na integração de palavras, que acompanham suas obras: aparentemente, a palavra começa como uma assinatura, e o jogo da livre associação transcorre, incorporando outras palavras.

Figura 41 - Caso 36. Seis faces (lápiz e aquarela). 19x19. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁷⁰

A figura 41 é de 1912, acompanhada no verso por um extenso poema, sem qualquer conexão aparente entre eles, permitindo uma infinidade de interpretações. Prinzhorn diz, categoricamente, que não é possível afirmar a doença de Klotz como causa principal para seu método de composição.

Existem, ainda, imagens que se destacam do grande número de pequenas obras, geralmente originais de Klotz, que são agudas, dificultado a explicação sobre seu método, essencialmente baseado no impulso ativo, sem admitir que componentes racionais foram expressos

⁷⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Figura 42 – Caso 36. "Adega, taberna, salão, em um estábulo. Charuto fora" (lápiz e aquarela). 23x30. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁷¹

. A figura 42 é um exemplo de caricatura interessante: vem acompanhada de uma legenda (que se pode traduzir como “adega, taberna, salão, em um estábulo. Charuto fora”). Apesar de soar surpreendente, a legenda aproxima-se do que realmente é mostrado. Cenas diferentes são combinadas na imagem, mas não lado a lado. A adega é aparentemente representada pelas linhas curvas à esquerda, que devem ser entendidas como as bordas de um barril. A taberna pode ser indicada pelo fato de os dois perfis se enfrentarem. O salão é representado pelo homem e o estábulo pela cabeça de um boi no canto inferior direito. “Charuto

⁷¹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

fora” liga-se ao jovem e a águia, indícios da imagem representativa de Ganimedes⁷² que deixa cair um charuto. O mesmo espaço representado simbolicamente por partes da imagem num processo de condensação. Klotz não começa a imagem com o intuito de representar os lugares, apenas desenha, sem rumo, ouvindo vozes que não podem ser avaliadas de modo diferente de qualquer outra inspiração. Em comparação a um sujeito dito normal, não é possível, se o equiparmos com um sujeito esquizofrênico, distinguir o fluxo de inspiração e um ou de outro, e caracterizá-los como doentes ou sãos.

Figura 43 - "Buracos de minhoca, etc." (aquarela). 25x33. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁷³

Klotz desenhava, durante anos, incansavelmente, obtendo mérito artístico por meio de sua enorme prática. Para Prinzhorn, a figura 43, com seus arcos peculiares, é monumental, solene e simples ao mesmo tempo. Nota-se a tendência a decoração, bem como o impulso ativo

⁷² Ao que indica, o desenho refere-se a imagem, representada por Rubens em 1638, do mito grego de Ganimedes, transformado em águia e retirado ao Olimpo por Zeus.

⁷³ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

na composição dos arcos que consistem em uma combinação de vermes com dedos e unhas, e também representam o cabelo. O desenho foi feito em 1919 e suas inscrições representam, novamente, o método da associação livre.

Em resumo, Prinzhorn define que, em seu método de composição, Klotz sempre se permite ser guiado por impulsos momentâneos, suas imagens incorporam componentes inconscientes em um raro estado de pureza. Seu desenvolvimento é acompanhado desde produções caóticas em torno de detalhes até imagens de qualidade considerável. Ele compõe de maneira passiva, quase como um espectador, e, posteriormente, tenta interpretar suas configurações. Prinzhorn admite que Klotz estabelece uma atitude inspiradora em vez de uma inspiração: embora planos e intenções sejam estranhos a ele, ele se comporta como se esperasse revelações contidas nos resultados concretos de seus impulsos momentâneos. A configuração é para ele um jogo de interpretar formas interminável, sem sentido, de alguma forma agradável, e que, em algumas situações, se aproxima da arte séria.

Peter Moog

“Eu encontro centenas de rostos em um mosaico de chão ou em uma parede salpicada - Deus favorece o homem com Sua fortuna. Esses são presentes para aqueles que O servem com arte ... Eu frequentemente sinto o poder vibrando na mão, de modo que, muitas vezes, tudo fica bem com tinta; mas normalmente tenho que delinear a lápis”.⁷⁴

Peter Moog

Peter Moog nasceu em 1871, numa região pobre de Eifel. Há relatos de que seu pai apresentava perturbações mentais, mesmo nunca tendo sido internado, tinha um irmão e sua mãe ainda era viva na ocasião das entrevistas realizadas por Prinzhorn. Não há muitos fatos registrados sobre sua família. Moog é descrito como um garoto brilhante e gentil, tendo frequentado a escola. Adulto, tornou-se garçom e passou um tempo no exército. Em 1900 casou-se, e até 1907 foi proprietário de uma taberna, que faliu nesse mesmo ano. Os principais traços da personalidade de Moog são descritos a partir desses fatos: um homem que, oriundo de um ambiente rural modesto, tornou-se bastante informado e urbano trabalhando como

⁷⁴ “Aus einem Bodenmosaik, aus der gesprenkelten Wand find ich hunderte von Gesichtern – Gott kommt mit seinem Zufall den Menschen zu Hilfe. Das sind Geschenke Für die, die ihm dienen durch die Kunst – In der Hand fühle ich oft vibrierend die Kraft, so das soft sogleich etwas mit Tinte; aber meist mss ich erste mit Blei Vorzeichnen”.

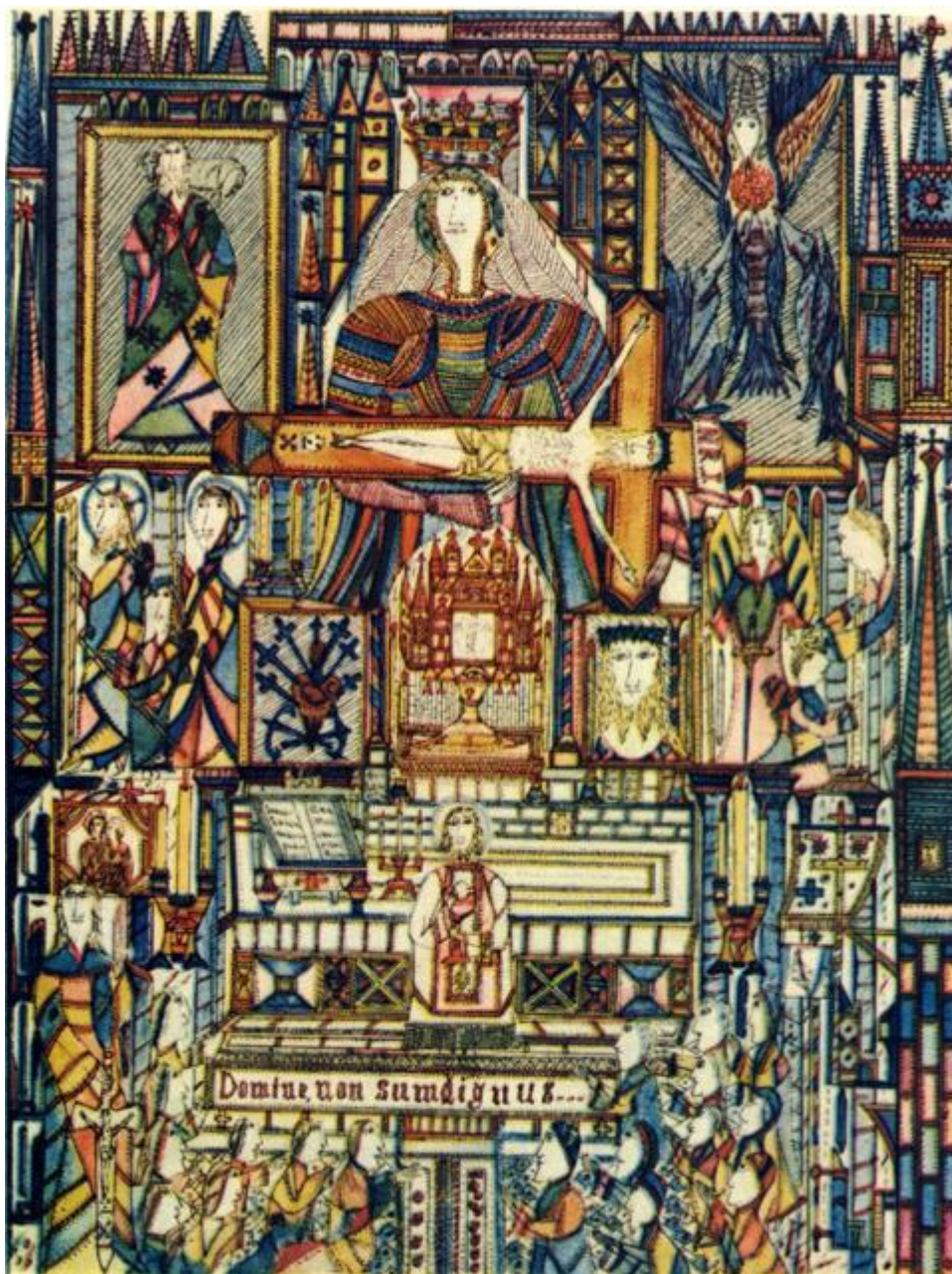
garçom. Seu temperamento e a facilidade com que socializava indicam que sempre foi criativo. Esse temperamento, também, o leva ao alcoolismo e excessos sexuais, e o fim de seu casamento em 1907 o deixou totalmente sem raízes.

Em 1908, após trabalhar alguns meses como gerente de um grande hotel, período em que invariavelmente bebia, foi examinado por um médico que lhe atribui o diagnóstico de “choque nervoso” ou “apoplexia”. O próprio Moog fez declarações sobre o dia do diagnóstico: subitamente, sentiu-se invadido por uma corrente elétrica de 100 mil volts vindo do céu, sentiu convulsões percorrendo seu corpo, seu cérebro virou um moinho de café. Gritou pelas ruas e recusou-se a ir para o asilo quando lhe propuseram, pois sentia-se imensamente forte. Perambulou pelas cidades vizinhas durante as semanas que se seguiram, e os relatos desse período são muito inconsistentes. De fato, Moog parece ter visitado lugares conhecidos nesse período e, tendo seu dinheiro acabado, foi para a casa de sua mãe. Uma grande mudança havia ocorrido, tanto física como mentalmente. Após seis semanas de seu diagnóstico, em meio a desavenças intensas com sua família, Moog foi internado em um asilo.

Prinzhorn afirma ser impossível distinguir a fase aguda da doença de Moog e atribui ao seu comportamento a classificação de “mania flutuante”. Na instituição, sentiu-se extraordinariamente bem, feliz por estar num ambiente tão agradável, vangloriou-se de sua riqueza e afirmou ter construído um dirigível. Teve, também, momentos de depressão em que chorava muito e queixava-se de torturas noturnas. Trabalhava, pacificamente, no que lhe era ofertado, e escrevia sempre que possível. Apesar de suas ações confusas, prestou serviços ao escritório do asilo por vários anos, até que sua obstinação e delírios irritantes o limitaram novamente à sua seção.

A inclinação ao artístico já era notada em Moog desde sua infância. Em 1912 começou a copiar postais ilustrados, dos quais não restaram nenhum exemplar. Ocorreu, então, uma reviravolta, que somente foi admitida por Moog posteriormente: ele recebe um chamado para pintar santos. A época exata em que tomou consciência dessa sua vocação não é definida. Ao se debruçar sobre as obras, Prinzhorn utilizou as descrições quase na íntegra fornecidas por Moog.

Figura 44 - Caso 16. Altar com padre e Madonna (aquarela). 20x28. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁷⁵

A figura 44 foi executada em 1918, é a mais clara em sua construção e a mais compreensível em seus motivos. Em seu centro, em uma mesa de altar, uma Madona gigante segura um crucifixo. Em frente, há um pequeno sacerdote com barba, halo e cálice na mão. Outras figuras humanas, os fiéis, se ajoelham em primeiro plano. Um motivo é construído sobre o outro estritamente ao longo do eixo central, e cada um é espalhado o máximo possível. Os

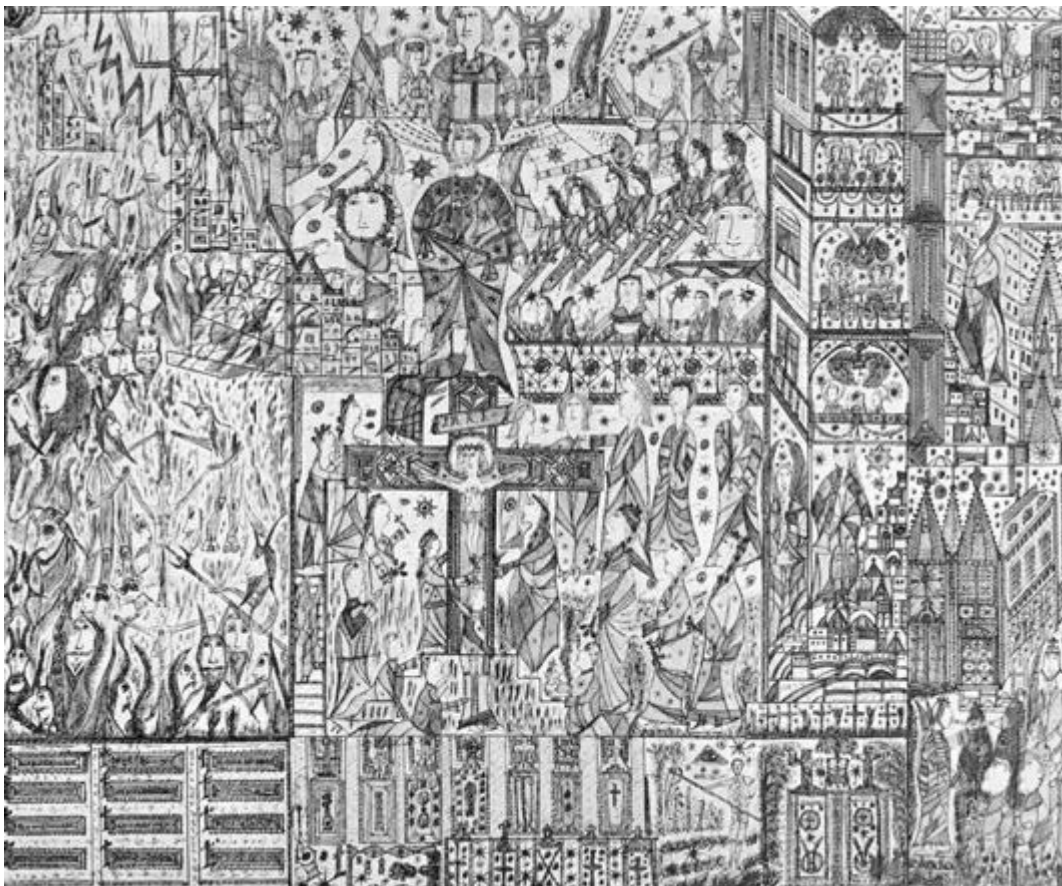
⁷⁵ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

candelabros dos dois lados do altar não têm suporte, são principalmente decorativos e não há bases realistas. Um grande anjo está de guarda no canto inferior esquerdo e a “Sagrada Família está representada no meio da margem esquerda durante sua fuga para o Egito, saindo de casa, é abençoado por seu pai. Tobias carrega uma bolsa na qual ele amarrou uma bota. Ao lado dele, está o anjo acompanhante”⁷⁶. O gesto de benção do pai pertence às melhores realizações de Moog. Mais acima, estão, o que pode ser a parte mais notável do conteúdo da imagem: um pelicano cuidando de seus filhotes, alimentando-se do próprio sangue. Outros elementos, como o Bom Pastor, Tobias são passíveis de associações, exceto o Pelicano. A estrutura do grupo pelicano encontra soluções muito elegantes. Apenas o eixo central e as diagonais do retângulo suportam os eixos dos corpos e das asas. A metade superior pertence à ave mãe, a cabeça abaixada e as asas levantadas. Os três jovens esticam seus longos bicos de focinho em direção ao peito de baixo com deliberação gananciosa. O peito, feito em pontos vermelhos, brilha como um leito de rosas contra o fundo azul-acinzentado. Todos os elementos da imagem são hesitantes, incertos e sem qualquer concepção formal, mas o efeito total é de uma exaltação mística. Moog insistiu que a ideia do Pelicano veio de um símbolo observado em uma igreja na sua cidade natal. “Todas as ideias estão arraigadas na infância, afinal de contas”, diz ele. Não se sabe se existe mesmo tal imagem na igreja ou se foi uma visão de Moog.

Prinzhorn indica a importância e riqueza das explicações feitas pelos autores das obras, e muitas vezes as transcreve na íntegra. Utilizou como material para suas análises quaisquer tipos de registros encontrados, para além dos registros médicos em prontuários, incluindo cartas, anotações, e, principalmente, as declarações sobre as obras feitas pelos próprios autores nos momentos em que Prinzhorn visitou instituições para coletar obras. Para Prinzhorn, essas explicações são muito valiosas, e auxiliam, determinantemente, a compreensão do processo de como os autores vão concebendo os elementos presentes nas imagens.

⁷⁶ Relatos de Peter Moog. Prinzhorn inclui a fala dos próprios autores, quando indagados sobre a obras, para obter explicações e construir suas ponderações.

Figura 45 - Caso 16. Último Julgamento (tinta e aquarela). 45x36. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁷⁷

A exemplo do modo como Prinzhorn evidenciava a fala dos sujeitos, transcrevendo suas explicações em *Bildneri*, temos a figura 45, na qual o Moog descreve os conteúdos de sua obra:

No centro acima do crucifixo, Cristo desce do céu com as balanças, com grande poder e majestade, rodeado de anjos com trombetas e anjos vingadores. Espadas. Acima deles está o tribunal de detenção de Deus Pai; ele abriu o grande livro dos pecados do povo e também está cercado de anjos. As estrelas e os fogos do céu caem em toda a parte central da imagem — assim como o sol ou Júpiter e a lua ou Vênus [as grandes cabeças à direita e à esquerda de Cristo na altura do peito]. Davi está sentado na varanda de sua casa, abaixo dos sete anjos vingadores, cercado por seu séquito e participa do julgamento. O purgatório com as almas salvas que entrarão no céu envolve o crucifixo. Os salvos estão, em parte, apenas se levantando da sepultura e, portanto, ainda não purificados. Alguns juntam o sangue das feridas de Cristo. Abaixo vemos chamas bruxuleantes. Aquelas figuras que são completamente visíveis já estão escapando das chamas do purgatório, entre elas três eruditos, dois patriarcas com ramos de palmeiras e coroas, e algumas solteironas que levaram vidas duras e trabalhadoras. Para a esquerda, na beira do inferno, uma escada leva ao céu. Aos pés do juiz do mundo, um homem está empurrando quem mal conseguiu passar do inferno — ele deveria representar Cohn, um advogado de X. O lado esquerdo imagina o inferno. No centro, os condenados deslizam por uma navalha longa e reta. Satanás, Lúcifer e todos os grandes do inferno estão reunidos com todos os vermes do diabo,

⁷⁷ Acessível em: Fonte: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/23>

como retratado em antigas revistas domésticas [Moog alega lembrar-se dessa cena em seu oitavo ano]. Acima dos diabos, estão mulheres condenadas que, para mostrar sua lascívia, são muito decote. No topo estão figuras nuas que já estão condenadas e, portanto, não precisam mais buscar suas roupas. Outros entre os condenados esperam em vão por salvação atrás de cercas e nas masmorras.

O lado direito da imagem representa o céu. Na parte inferior, estão dois santos com dois anjos, acima deles São Pedro, em Roma, por meio do qual a salvação é anunciada. À esquerda, ao lado da igreja, está a Jerusalém celestial, que se expande, gradualmente, para os castelos do céu e se torna mais bela. Acima estão quatro sacadas celestiais. À direita, uma santa fêmea sobe e puxa uma corda de sino para chegar às regiões superiores do céu. A fileira de sepulturas abaixo significa várias coisas. À esquerda estão 12 sepulturas escuras dos condenados e, ao lado deles, os túmulos dos ressuscitados, que são decorados com belas lápides e um tonel de incenso. Os cinco memoriais transparentes acima denotam a sepulturas de pequenos filhos espirituais. As pessoas diziam que, quando uma pessoa se masturbava, ele matava um anjo; as sepulturas, portanto, são as de crianças que foram vítimas dessas pessoas, entre elas meu filho Emil, que morreu com sete meses de idade. (PRINZHORN, 1922 p. 192-194, tradução nossa).⁷⁸

Moog define como se iniciam os processos de suas pinturas e desenhos, afirmando que, ao começar, tem um plano geral vago em mente. Ele primeiro esboça cabeças e contornos, e, talvez, as dobras da roupa, com um lápis. Somente, então, ele pensou sobre o que os grupos podem significar e estabelece um motivo, que às vezes pode mais tarde ser alterado. As peças

⁷⁸ “In der Mitte über dem Kruzifix kommt Christus mit der Wage vom Himmel herunter, in grosser Macht und Herrlichkeit, umgeben von Engeln mit Posaunen und Racheengeln mit Schwertern. Darüber Gott Vater in den Wolken, wie er Gericht hält; er hat das grosse Schuldbuch der Menschen aufgeschlagen und ist auch von Engeln umgeben. Auf dem ganzen Mittelstück des Bilds stürzen Sterne und Feuerregen vom Himmel – ebenso auch die Sonne oder Jupiter und der Mond oder Venus (die grossen Köpfe rechts und links von Christus in Brusthöhe). Unter den 7 Racheengeln sitzt David auf dem Balkon seines Hauses im Kreise seiner Getreuen und nimmt am jüngsten Gericht teil. Um das Kruzifix herum ist das Fegefeuer gemeint und die Saligen, die in den Himmel eingehen werden. Diese steigen z. T. erst aus den Gräbern und sind daher noch nicht gereinigt.

Einige sammeln das Blut aus den Wunden Christi. Unten sieht man züngelnde Flammen. Die ganze sichtbare Schreie schon aus dem Fegefeuer heraus; darunter drei Gelehrte, zwei Patriarchen mit Palmen und Krone, einige alte Jungfern, die sich ihr Leben lang geübt haben. Links am Rande der Hölle geht es die Leiter hinauf in den Himmel. Zu Füßen des Wetzrichters zwingt sich ein Mensch durch, der eben noch na der Hölle vorbeigekommen ist – das soll der Rechtsanwalt sein aus X. sein.

Die linke Seite stellt die Hölle dar. In der Mitte rutschen die Verdammten auf einem langen Rasierrmesser herunter. (Nach der Schreckenskammer in Castans Panoptikum!) Satan, Luzifer und alle Grossen der Hölle sind verammelt, dazu das ganze Teufelsgewürm, wie es in der Hauspostille abgebildet war. (Aus seinem 8. Jahr sei ihm dies heftig geblieben). Über den Teufeln verdammte Weiber, die Unzucht getrieben haben, in ihrer verführerischen Schlechtigkeit, dekolletiert. Oben ganz nackte Leute, die schon verdammt sind und daher ihre Kleider nicht mehr zu holen brauchen. Andere Verdammte hoffen vergebens hinten Gittern und in Verliesen auf Erlösung. Die rechte Seite stellt den Himmel dar. Ganz unten zwei Heilige mit zwei Engeln. Darüber die Peterskirche in Rom, durch welche die Seligsprechung erfolgt. Links neben der Kirche das hammlische Jerusalem, wie es sich allmählich in die Himmelsburgen erweitert und verschönt. Darüber vier himmlische Balkone. Rechts davon klettert eine Heilige hinauf, zieht einen Glockenzug, um zu oberen Regionen des Himmels zu gelangen. Unten die Reihe verschiedenartiger Gräber bedeutet vierlei. Links 12 dunkle Gräber der Verdammten. Daneben Gräber seliger Auferstandener, mit schönen Grabsteinen geschmückt und einem Weihrauchfass dabei. (Weiterhin eine hübsche biedermeierische Gruppe: Tod, mit Hippe, Sternen, dem Auge Gottes, wie er Unverhofft kommt und auf uns niedersaut, und weiter das Familiengrab für die Eltern seiner Jugendfreundin.) Die fünf kleinen glashellen Denkmäler darüber bezeichnen die Grabstätten von kleinen Geisteskindern, die gestorben sind. Man sagt gewöhnlich, wenn ein Mensch Onanie treibt, tötet er einen Engel. Gemeint sind also die Gräber der kleinen Kinderseelen, die auf diese Weise gestorben sind. Darunter ist auch der 7 Monate alt gewordene Sohn Emil”.

grandes levaram dois meses para serem executadas. Moog nunca usou modelos. Originalmente, todas as suas imagens eram destinadas à catedral de Colônia. Ele, também, planejou imagens para a grande sala comum do asilo em que viveu, e costumava doar suas obras sem hesitação. Seus trabalhos artísticos servem a um propósito, ele precisa realiza-las, sem receber alguma remuneração para isso, para pagar suas “dívidas”: “no momento em que eu exijo dinheiro, minha vocação se foi; isso seria simonia. Quando eu entrego as coisas, elas são pagas. Tudo isso serve para pagar minha dívida — comprei um hotel naquela época e ainda devo uma parte do preço”. (PRINZHORN, 1922 p. 203, tradução nossa)⁷⁹. O chamado que o levou a pintar “santos” relaciona-se com sua constituição psíquica e a manifestação de seus impulsos ao desenho e a criação artística são uma espécie de ‘obrigação’. Esse é um diferencial importante que Prinzhorn utilizará para conceituar suas ideias sobre a configuração no sujeito esquizofrênico: o que, para um sujeito tido como normal, é uma inspiração, para o sujeito esquizofrênico, não é uma escolha, é uma necessidade.

August Netter

August Netter nasceu em 1868, na região da Baviera. Filho de um caixa bancário, o mais novo de nove filhos, era tido como brilhante e aprendia com facilidade. Depois de frequentar a escola secundária por sete anos, aprendeu o ofício de mecânico. Serviu o exército por um tempo, tendo abandonado por falta de interesse, segundo ele próprio. Isso o levou a viajar por toda parte, Suíça, França e até mesmo a América. É mencionado que nessas viagens contraiu sífilis. Após trabalhar como mecânico em várias grandes cidades alemãs, fundou seu próprio negócio em 1907, administrando-o muito bem. Casou-se e permaneceu sem filhos. Prinzhorn fala de Netter como um “homem talentoso, ambicioso e aventureiro”. Conseguiu se dedicar a seus planos intensamente por um tempo, mas, ao mesmo tempo, era teimoso e tornou-se completamente indiferente quando algo não o agradava. Prinzhorn deduz que as características mencionadas são reflexos de seu caráter, tomando como material as cartas produzidas por Netter durante a fase inicial de sua doença.

Em 1907 Netter sinaliza que “não podia se interessar por nada, não tinha a mente em seu trabalho”. Ostensivamente, ele dedicou seu tempo à construção de várias invenções e patentes, ficando noites em dormir. Durante o verão, sua condição piorou, estava deprimido,

⁷⁹ “Mit dem Augenblick, wo ich geld verlangen wolltw, ist meine Berufung dahin: das wäre Simonie. Wenn ich die Sachen abgegeben habe, sind sie bezahlt. Das alles dient zu Tilgung meiner Schuld – ich habe já damals ein Hotel gekauft und muss eine Teil der Kaufssumme noch abtragen”

tinha pensamentos hipocondríacos e falava, insistentemente, sobre o juízo final. Depois de tentar cortar os pulsos, foi internado em um hospital. Logo ficou claro que Netter estava na fase aguda de um processo esquizofrênico fortemente expansivo, acompanhado por inúmeros delírios. As alucinações de Netter têm um papel importante em suas produções.

Netter tem, então, uma alucinação importante: a “aparição” no céu”, descrita por ele inúmeras vezes, e sempre da mesma maneira:

No começo eu vi uma mancha branca na nuvem, muito perto — as nuvens pararam — então a mancha branca se retirou e permaneceu no céu o tempo todo, como um tabuleiro. Nesse quadro ou na tela ou no palco, imagens seguiam-se umas às outras como raios, talvez dez mil em meia hora, para que eu pudesse absorver o mais importante apenas com a maior atenção. O próprio Senhor apareceu, a bruxa que criou o mundo — no meio havia cenas mundanas: quadros de guerra, partes da terra, monumentos, cenas de batalha das Guerras da Libertação, palácios, palácios maravilhosos, enfim as belezas do mundo inteiro — mas todos estes em imagens supra-terrestres. Eles tinham pelo menos 20 metros de altura, podiam ser vistos claramente e eram quase incolores, como fotografias; alguns eram ligeiramente coloridos. Eles eram figuras vivas que se moviam. No começo, pensei que eles não estavam realmente vivos; então eles foram transcendidos com êxtase, o êxtase foi inspirado neles. Finalmente foi como um filme. O significado tornou-se imediatamente claro à primeira vista, mesmo que um só se tornasse consciente dos detalhes mais tarde enquanto os desenhava. A coisa toda foi muito emocionante e misteriosa. As fotos eram manifestações do juízo final. Cristo não pôde completar a redenção porque os judeus o crucificaram cedo demais. Cristo disse no Monte das Oliveiras que ele tinha tremido sob as fotos que apareceram lá. Estas são imagens, em outras palavras, como aquelas de que Cristo falou. Eles são revelados a mim por Deus para a conclusão da redenção. (PRINZHORN, 1922 p. 204 – 205, tradução nossa).⁸⁰

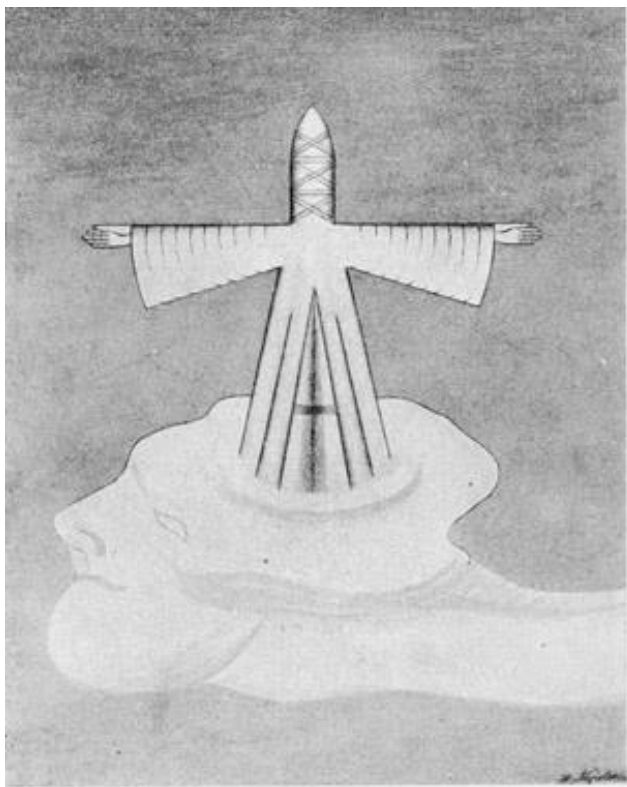
Em sua admissão no asilo, Netter estava consciente do tempo e lugar e demonstrava bom conhecimento, às vezes queixava-se de algumas sensações físicas. O progresso da doença de Netter causou pouca mudança em seu comportamento, embora seu humor vacilasse. Às vezes, as ideias depressivas e hipocondríacas predominavam, em outras a megalomania aparecia. O que é interessante é que as estruturas dos delírios se tornaram cada vez mais sistemáticas. Na ocasião das visitas, Prinzhorn descreveu Netter reforçando o comportamento

⁸⁰ “Zunächst sah ich in den Wolken einen weissen Fleck in nächster Nähe – die Wolken bleiben alle stehen – dann entfernte sich der weisse Fleck und stand während der ganzen Zeit wie ein Brett am Himmel. Auf diesen Brett, oder dieser Leinwand oder Bühne, folgten einander nun blitzschnell die Bilder, wohl 10.000 in der halben Stunde, so dass ich nur mit äusserster Anstrengung die wichtigsten auffassen konnte. Der Herrgott selbst erschien, die Hexe, welche die Welt erschuf – dazwischen weltliche Szenen: Kriegsbilder, Erdteile, Denkmäler, Schlachtenbilder aus den Befreiungskriegen, Schlösser, wunderbare Schlösser, einfach die Herrlichkeiten der Welt – aber dies alles in überirdischen Bildern. Sie waren wenigstens zwanzig Meter gross, deutlich zu sehen, fast farblos, wie Photographien, manche auch etwas farbig. Es waren lebende Figuren, die sich bewegt haben. Zuerst meinte man, dass sie eigentlich kein Leben hätten, dann wurden sie mit einer Verklärung durchdrungen, es wurde sogleich klar beim Anschauen, wenn auch das Einzelne erst später beim Zeichnen bewusst wurde. Das Ganze war sehr aufregend und unheimlich. Die Bilder sind Offenbarung des Weltgerichts gewesen. Christus konnte die Erlösung nicht vollenden, weil ihn die Juden vorzeitig gekreuzigt haben. Christus sagte am Ölberg, dass er unter den dort erschienenen Bildern gezittert habe. Das hier. Sind also Bilder, wie die, von denen Christus gesprochen hat. Sie werden mir zu Vollendung der Erlösung von Gott offenbart”.

já descrito: o homem que há 13 anos vive na instituição ainda é gentil, teimoso, temperamental e obstinado em suas invenções técnicas, das quais fala muito.

Netter construiu todas as suas experiências e conhecimentos em um sistema, uma hierarquia mundial, na qual ele mesmo representa o mais alto ponto. Ele não possui a tendência de integrar a imaginação (fantasia) e uma “realidade que pode ser discutida”. O mundo real não tem um caráter objetivo, servindo, apenas, para fornecer material que ele trata arbitrariamente. Seu caso, diferentemente de outros, os delírios predominam, mas estão totalmente organizados em seu sistema ordenado. Tudo o que ele faz e pensa revela uma certa disciplina, uma lógica quase objetiva, tanto em questões práticas quanto no sistema delirante.

Figura 46 – Caso 18. Anticristo (lápis). 20x26. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: SILVA, 2011

A figura 46 é denominada como “O Anticristo”, e também “O Profeta”, “A Rocha Papal Canônica”, “St. Tomás”, ou “o espírito de Deus nas Nuvens”. Transcrevemos aqui a descrição realizada por Netter em 1919 sobre ela:

Nesta imagem aparece primeiro uma tigela de tubo, de um cano que está na posse do meu irmão e vem de Napoleão I. O cano da haste retrata um andarilho com uma mochila. O caminhante senta-se em um tronco de árvore e carrega em sua mochila um telescópio muito pequeno e — uma mulher nua. Então a fumaça saiu da tigela do tubo, isto é, quando o papa canônico aparece ou o anticristo, então ele fuma ... E então uma figura humana em uma camisa se levantou na fumaça que parecia com nuvens. A figura tinha a forma de uma cruz. A letra A se formou nas dobras do manto. Os braços

se moviam, em vez da cabeça havia uma bala de canhão — e a concha se tornava uma tiara — e finalmente uma pilha de palha, ou seja, a concha pode subir em chamas como palha: a transitoriedade do mundo! ”. (PRINZHORN, 1922 p. 212, tradução nossa).⁸¹

A imagens de Netter também correspondem às impressões de sua personalidade e de sua obstinação sistemática. As pinceladas revelam uma objetividade clara e sóbria, como as de um desenho técnico. Ele tentou processar fatos com a maior precisão possível. Netter começou a desenhar em 1911, e é possível distinguir dois tipos de imagens: aquarelas bastante sóbrias e realistas e o grupo é explicitado aqui, as imagens cujas declarações de Netter indicam uma experiência alucinatória. Prinzhorn é cauteloso quanto a questão da representação de alucinações, e só considera as obras como influenciadas por estas, aquelas em que Netter fez declarações consistentemente ao longo de um período.

Figura 47 - August Netter, O Pastor Milagroso (Lápis e aquarela) Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: SILVA, 2011

⁸¹ “Bei diesem bild erschien zunächst ein Pfeinkopfe und war von einer Pfeide, die im Besitze meines Bruders ist und von Napoleon I. herammt. Das Pfeifenröhrle stellt einen Wanderer dar mit einem Tornister. Der Wanderer sitzt auf einem Baumstumpf und trägt in seinem Tornister ein gaz kleines Fernrohr und – ein nacktes Weib.- dann kam aus dem der Antichrist, dann raucht es. - - Und dann sich auf den Rauch, der wie Wolven aussah, eine menschliche Figur gestellte im Hemd. Die Figur hatte die Form eines Kreuzes. Aus den Rockfalten hat sich der Buchstabe A gebildet. Die Arme haben sich bewegt, statt dem kopfe war eine Granate – und aus der Granat wurde die Tiara – und zuletzt ein Strohhaufen, d. h. dass die Granate losgehen kann wie Stroh; die Nichtigkeit der Welt!!”.

Na figura 47, chamada o “O Pastor Miraculoso”, Netter apresenta as seguintes colocações, em 1919:

No início uma cobra estava no ar, iridescente verde e azul. E então veio o pé (ao longo da cobra). Então o outro pé veio. Nesse segundo pé, apareceu o rosto do meu sogro em W: o milagre do mundo. A testa estava amassada — e as estações do ano vieram dela. Então se tornou uma árvore. A casca da árvore foi quebrada na frente, de modo que a abertura formou a boca do rosto. Os ramos da árvore formavam o cabelo. Então, apareceram genitais femininos entre a perna e o pé, aqueles que se soltam do pé do homem, ou seja, o pecado vem da mulher e faz o homem cair. Um pé está encostado no céu, o que significa a queda no inferno. Então veio um judeu, um pastor que tinha uma pele de ovelha enrolada em volta dele. Havia lâ nele, aqueles eram muito W, isto é, muito aí virá. Esses Ws foram transformados em lobos, esses lobos eram lobos perigosos. E estes lobos foram transformados em ovelhas: eles eram as ovelhas em roupas de lobos. E as ovelhas então correram ao redor do pastor. Eu sou o pastor — o Bom Pastor — Deus!” Ele diz tudo isso muito cerimoniosamente. “Os lobos são os alemães, meus inimigos.” Essas imagens eram destinadas apenas a ele; outros poderiam tê-los visto também, mas “significaria a morte deles”. Deus falou diretamente com ele através dessas aparições. (PRINZHORN, 1922 p. 217 – 218)⁸².

A singularidade dos desenhos de Netter tornou necessário citar detalhadamente suas explicações, pois, ao menos uma vez, o conteúdo das imagens apresentou-se muito mais importante do que suas formas. Ambos têm conexões com a repetida lembrança da “aparição no céu”. O questionamento de Prinzhorn é sobre as alucinações, e com estas podem manifestar-se em composições artísticas. Segundo Prinzhorn, contrariando o esperado, em todo o material da Coleção de Heidelberg, há poucos exemplares em que se pode afirmar que o conteúdo se refere, exclusivamente, a alucinações. Nesse sentido, os exemplares produzidos por Netter são importantes: mesmo o conteúdo sendo muito marcado pela ‘aparição no céu’, não são identificados por Prinzhorn como alucinações, mas sim como uma forte influência que vem de uma alucinação, e só afirma esse fato porque Netter repete diversas vezes e do mesmo modo a ocasião da aparição.

⁸² “Da stand zunächst eine Brillenschlange in der Luft, grün und blau schillernd. Und daran kam der Fuss (der Schlange entlang). Dann kam der andere Fuss daran. Der wurde aus einer rübe gebildet. (auf Befragen:) Das Märchen von Rübezahl: Reua bezahl! – An diesem zweiten Fusse erschien das Gesicht von meinem Schwiegervater in W.: das Weltwunder. Die Stirn wurde in Falten gelegt – und daraus wurden die Jahreszeiten Dann wurde ein Baum daraus. Die Rinde des Baumes wurde vorn abgebrochen, so dass die Lücke den Mund zu dem Gesicht gebildet hat. Die Haare haben die Äste vom baum gebildet. Dann erschien zwischen bein und Fuss ein wieblicher Geschlechtsteil, der bricht dem Manne den Fuss ab, d. h. die Sünde kommt durch das Weib und bringt den Mann zu Fall – Der eine Fuss stemmt sich gegen den Himmel, das bedeutet den Sturz in die Hölle (-an diesem Fusse sind die Zehen Noten, warum, weisst er nicht -). Dann kem ein Jude, ein Horte, der hat ein Schaffell um sich hängen gehabt. Auf diesem war Wolle, das waren lauter W. d. h. es kommen viele Weh. – diese W wurden in Wölfe verwandelt; es wares reissende Wölfe. Und disse Wölfe wurden in Schafe verwandelt: das waren die Wölfe in den Schafskleidern. Und die Schafe sind dann um den Hirten harumgelaufen. Der Hirt bin ich – der gute Hirt – Gott! (- Er sagt ganz feierlich. -) – ‘Die Wölfe sind die Deutschen, meine Gegner’. Diese Bilder waren alle nur für ihn allein; andere Hätten sie zwar auch sehen können, aber ‘es ware ihr Tod gewesen’. Gott hat durch diese Erscheinungen direkt zu ihm gesprochen. Vieles muss sich erst in der Zukunft erfüllen”.

Johann Knüpfer

Johann Knüpfer nasceu em 1866, em uma aldeia na floresta de Oden, o mais jovem de quatro irmãos. Knüpfer era um aluno médio, foi aprendiz de padeiro por dois anos e meio e, posteriormente, foi para o exterior. Ele foi dispensado do serviço militar por motivos de saúde. Já adulto, entre os 20 e 30 anos, trabalhou em uma cidade grande, primeiro em uma padaria, depois permanecendo por dois anos e meio em uma fábrica de cimentos e mais seis anos e meio em uma oficina, na qual aprendeu serralheria. Não há detalhes disponíveis sobre os anos de mudança, exceto pela autobiografia que Knüpfer escreveu enquanto estava no asilo.

Knüpfer desenvolveu cedo forte desconfiança em relação a sua esposa e outras pessoas. Uma paranoia distinta começou a se estabelecer e não havia mais informações sobre esse período. Seus hábitos tornaram-se cada vez menos regulares, trabalhava pouco, passou muito tempo fora de casa, e, quando voltou, agrediu sua esposa. Em 1902 ele andava à deriva, sendo sentenciado sete vezes por mendigar. Nesse mesmo ano, ante a um forte desespero, Knüpfer tentou o suicídio com uma facada no peito. Após esse fato, foi internado.

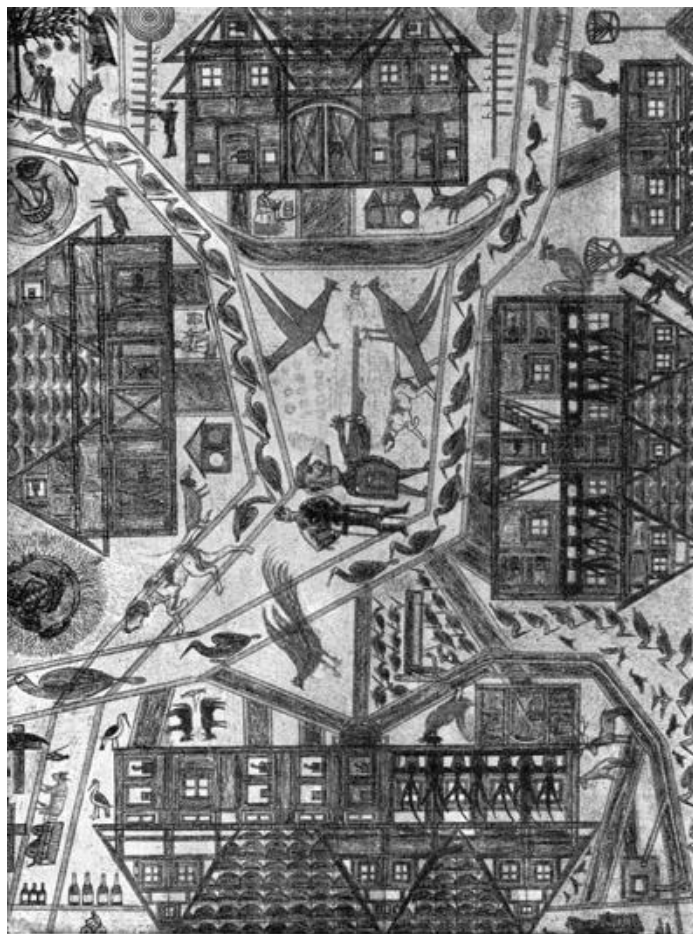
Knüpfer esteve sujeito a ilusões durante anos, e suas atitudes frente ao mundo eram completamente determinadas por elas. Ele acreditava estar sendo perseguido, relata que já foi envenenado, ouvia pessoas sussurrando que deviam matá-lo. Cristo havia lhe falado, explicando muitas coisas, incluindo as ações de seus perseguidores. Para escapar deles e de suas torturas, Knüpfer viajou para muitos lugares, mas onde quer que fosse, as “coisas” também estavam lá. Ele descreve sua experiência com palavras fortes, como “torturas terríveis”, mas usa um tom de voz monótono e sem emoção.

No asilo, sua megalomania religiosa se acentuou. Estava predestinado a sofrer como Cristo, e em determinado momento, solicitou que o médico terminasse com seu sofrimento e o matasse logo. Seu percurso na instituição não mudou muito no período seguinte. Continuou sendo um paciente difícil, que geralmente está tão envolvido com suas ilusões que se irrita com qualquer interrupção. Entretanto, seu amor pelos animais é digno de nota. Ele afirmava compreender, completamente, as vozes dos pássaros.

Para Prinzhorn trata-se de uma esquizofrenia silenciosa, na qual nenhuma fase aguda pode ser discernida. Diferentemente de outros casos, Knüpfer não é invadido por visões magníficas. Sua perspectiva esquizofrênica consiste em inúmeras pequenas experiências e interpretações ilusórias que se fundem lentamente. Sua imaginação religiosa é central. Em suma, é quieto, um pouco introspectivo, sem talentos especiais. As mudanças de comportamentos, que indicam a doença, começaram com o falecimento de sua mãe, com quem tinha um intenso vínculo.

Knüpfer começou a desenhar logo após sua admissão no asilo, e seus motivos eram muito parecidos com o que se encontrava no material escrito. Prinzhorn indica um impulso de comunicar-se com estímulo decisivo para seu desenho. É possível notar, na obra de Knüpfer, dois grupos de imagens, um dominado por ilusões religiosas e outro, que remetem a suas lembranças infantis e familiares, memórias às quais Knüpfer, cada vez mais, tem recuado.

Figura 48 - Caso 90. Fazenda (grafite e lápis colorido). 95x70. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁸³

A figura 48 diz da predileção de Knüpfer pelo tema de suas lembranças familiares. Apresenta a tendência ao rigor formal na divisão da superfície, sempre que possível, estabelece eixos simétricos. Prinzhorn aponta que adultos não treinados e crianças costumam desenhar casas semelhantes. De qualquer forma, o “ideoplástico” de Knüpfer que busca a integridade é limitado. A imagem dá a impressão de que as casas são dobradas, outras características de

⁸³ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

desenhos de primitivos e adultos destreinados, para quem a tendência à abstração formal é sempre característica. O núcleo da imagem permite fazer ligações com a personalidade de Knupfer, apresenta motivos de pássaros estilizados, cães bem delineados, e aves que se assemelham a patos.

Figura 49 - Caso 90. Aves (lápis). Cerca de 32x42.



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁸⁴

Na figura 49, Knupfer alcança um efeito interessante. Os pássaros suspensos, rifles e punhais, uma das poucas imagens sem inscrições, causa um efeito inquietante. Os pássaros-sombras rígidos transmitem um sentimento sobrenatural, provavelmente causada pela distribuição destes animais na folha, pairando, entre a ordem e a arbitrariedade: um deles, nomeio, não está suspenso no centro, enquanto as do lado de fora estão dispostas em pares. Os dois pares maiores, aqueles na parte superior e inferior, embora alinhados uniformemente, estão posicionados de tal maneira que os dois pássaros à esquerda tocam as caudas, enquanto os da

⁸⁴ Acessível em: Fonte: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

diretia deixam espaço suficiente para outro par menor que entreou em sua direção. Certamente, Knupfer não estava consciente dessas características, e Prinzhorn vê nisso um reflexo de sua esquizofrenia.

Viktor Orth

Viktor Orth nasceu em 1853, em uma família pobre. Não há relatos de sua cidade natal. Desenvolveu-se, normalmente, como uma criança de habilidades medianas, sempre muito irritado, desconfiado e retraído. Cadete naval, a maior parte de seu serviço foi em um navio de treinamento no qual ele viajou para as Índias Ocidentais, entre outros lugares. Ocasionalmente, bebia muito e vivia irregularmente. Em 1878 começou a ser atormentado por uma paranoia, principalmente com relação a seus familiares. Dois anos depois, ele fugiu de seu navio, atirou-se ao lado de um trem e, tendo sido aposentado como doente mental, foi internado em um asilo. Pouco tempo depois, Orth voltou a ficar sob cuidados da família, sem sucesso, e a partir de 1883 até sua morte em 1919, ele foi continuamente hospitalizado. Sua paranoia voltou-se para um medo de ser envenenado e teve fortes estados de excitação. Pensa ser um filho de um príncipe, um duque e um rei da Polônia. Em 1883 já estava muito confuso, inacessível emocionalmente e autista. Nessa época, não mostrou inclinações para pintar.

Em 1900 Orth já havia se tornado um arquétipo de peso na fase final da doença: apático e muito confuso. Necessitava de auxílio até para comer. Respondia a perguntas em voz baixa, quando fazia perguntas, estas eram completamente absurdas. Nessa condição, começou a pintar com uma ânsia considerável. Nenhuma superfície foi desperdiçada. Pintou animais, paisagens, sobretudo cenas marinhas, que aparecem rapidamente em paredes, madeira e papel. Suas explicações são tão descabidas quanto a tudo o que ele diz. Aparentava ser um idoso infantilizado, brincava com botões, pedrinhas no chão, não respondia mais racionalmente e pintava tudo o que via.

Orth produziu quatro tipos de imagens: marinhas, figuras, “desenhos catatônicos” e ‘fantasmas’. As cenas marinhas vêm de sua memória. Prinzhorn aponta que, em seus últimos desenhos, há uma elegância real, passíveis de comparação com as obras de W. Stöwer. Apesar destes últimos desenhos apresentarem diferenças, a maior parte da obra de Orth é construída de acordo com suas próprias regras.

Figura 50 - Três-mestres à noite no mar (aquarela). 29x21. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁸⁵

A figura 50 é dividida em várias seções em azul, vermelho e cinza, diagonalmente opostas em conjunto que dão um leve efeito de pôr-do-sol no mar. Apesar de sua inabilidade desleixada, suas imagens são naturais e homogêneas, e tem um tipo de unidade que é valorizada particularmente em obras de arte. São esboços espontâneos e seguros em aquarela.

Prinzhorn lançou uma questão: será isso pensado ou será alguma certeza instintiva? A resposta é que cada um destes pode existir. Orth não se atentou para um mundo excessivamente rico em formas e cores. Para ele isso tudo é muito indiferente, pois não há mais relacionamento com o mundo. Ele meditou o tempo todo, completamente em si mesmo. Foi impedido de permanecer assim por longos períodos porque a equipe do hospital insistia em o interpelar. Ao mesmo tempo, e surpreendentemente, raios de espontaneidade psíquica continuamente se manifestam: Orth se atirou sobre tudo o que podia ser pintado, livros, papeis, paredes, tudo o que inspirava, mesmo em dias de maior embotamento.

Orth, ainda na figura 48, projeta um longo casco com três linhas verticais para representar os mastros e a extensão das velas. Usando a forma escura como um centro, ele desenha outras linhas em relação a ele, às vezes direcionando-as para ele, às vezes enquadrando-

⁸⁵ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

o enquanto, ao mesmo tempo, equilibra a direita e a esquerda. A escolha de cores também é tão peculiar, como quando o navio cinza-violeta é separado de uma parte ainda mais violeta por uma faixa azul, enquanto as velas se estendem em um fundo vermelho brilhante. e os quatro cantos são preenchidos com tons de cinza-azulado, amarelo-cinza, cinza-azeitona e vermelho-morango. Podemos ver que as cores foram aplicadas apressadamente, molhadas quando molhadas, e algumas impressões digitais não foram removidas. O efeito global das combinações de cores implica que Orth pretendia dar a impressão de um pôr do sol no mar. Qualquer um que esteja sintonizado com suas cores e seu arranjo pode certamente experimentar uma satisfação estética.

Prinzhorn indica uma variação do impulso de configuração intimamente relacionado com um impulso ativo indeterminado, que faz com que Orth atinja indiscriminadamente qualquer superfície com suas pinturas. Esse desejo ativo, obstinado, é complementado por um fundo vívido de lembranças, existe apesar de sua apatia. Também há um impulso lúdico para a atividade, guiado pelas formas acidentais que ocorrem na pintura. Por mais que as mesmas memórias venham a surgir, as imagens nunca são estilizadas. Orth demonstra seu poder configurativo precisamente na diversidade e na inventividade das variações e pela maneira como obtém efeitos uniformes pela decoração linear e o ritmo constante de seus traços, especialmente em desenhos com giz de cera.

Hermann Beil

Herman Beil nasceu em 1867. Era um trabalhador agrícola da Baixa Saxônia, e sua vivência familiar foi complicada. Não se tem notícias de seu pai, que já estava morto em 1880. A mãe foi internada em uma instituição psiquiátrica em 1885 por causa de distúrbios mentais e negligência. Um de seus irmãos também foi internado repetidas vezes por apresentar sintomas maníacos depressivos.

Beil chegou, pela primeira vez, ao asilo em 1904. O hospital só foi capaz de contê-lo em uma cela, devido a seus episódios violentos. Falava incessantemente, interagiu com estranhos, mas, ao mesmo tempo, altamente irritável, tinha rompantes violentos. Foi diagnosticado como hipomaníaco. No decorrer de alguns meses, Beil se tornou trabalhador silencioso e amigável alternando seus estados depressivos e hipomaníacos. Em 1906 apresentou novamente uma crise violenta e novamente só pode ser contido no confinamento. Essa fase foi seguida por um terceiro surto em 1908, ainda mais violento. Como anteriormente, passados alguns meses, Beil estava novamente em um período construtivo, cooperativo e enérgico.

Recebeu autorização do asilo para ir viver com um familiar, seu cunhado, mas retornou ao asilo em um mês, em um estado depressivo, chorava constantemente e tinha ideias suicidas. Em 1910 e 1911, o ciclo se repetiu: uma nova fase de excitação, a qual se seguiu um período de dois anos de estabilidade, em que Beil trabalhava ativamente com seu cunhado. Nos anos de 1913, foi admitido no asilo nesse mesmo movimento maníaco-depressivo, permanecendo por quatro meses. Em 1916 e 1920, Beil passou por mais duas dessas crises, a primeira durando quatro meses e a segunda oito meses. Ao longo dos anos, nesses períodos alternados de confinamento e convívio social, Beil apresentou uma acentuação de sua megalomania e algumas alucinações apareceram em relatos a partir de 1910: ele dizia um rei, imperador, demitia médicos ou lhes aumentava o salário, comandava exércitos. Mesmo assim, não é possível, com base nesses sintomas, afirmar que Beil era esquizofrênico. Prinzhorn encontra descrições de Beil como um “maníaco exuberante”. Apesar da escassez de dados biográficos, Prinzhorn esboça alguns traços da personalidade de Beil: um sujeito “bruto”, capaz de se adaptar a diversos tipos de trabalho, mas não adere a nenhuma regularidade. É eficiente se consegue permanecer quieto, e igualmente inclinado a discussões quando a oportunidade para tanto se faz. No asilo, inventou métodos para limpeza e cultivo de plantas muito práticos, e realizava tarefas de restauração nas edificações sem precisar de qualquer auxílio, sendo muito elogiado pelas equipes.

Exceto em seus dias mais melancólicos, quando ficava por muito tempo isolado, Beil quase sempre desenhava em suas fases eufóricas. Prinzhorn, entretanto, adiantou que esse impulso dificilmente poderia ser considerado uma necessidade de configuração, no sentido estrito que este termo comporta. Os desenhos de Beil relacionam-se com um simples impulso à atividade, que ocorre simultaneamente em sua fala compulsiva, suas ideias transitórias, e a multiplicidade de outras atividades que realiza nestes períodos. Durante os efeitos desses impulsos ao desenho, Beil cobria todo o papel que encontrava, principalmente com figuras humanas. O material mais utilizado é o papel higiênico, por lhe ser mais acessível.

O material produzido por Beil apresenta tendência simples à decoração. Os desenhos — Beil gostava de realizar cópias distorcidas de gravuras —, como dito anteriormente, são reproduções de figuras humanas. Tem algumas características mais ou menos constantes, como a execução de cabeças grandes, umbigos, mamilos e as vezes genitais a mostra, olhos sempre grandes e fixos. Nesse conjunto, um traço é marcante: suas linhas tremulas peculiares. Prinzhorn diferencia essas linhas de outras semelhantes causadas por tremores orgânicos, uma vez que não resultam em zigzagues, mas sim em arcadas, linhas curvas.

Figura 51 - Caso 10. Figura feminina (lápis). 9x15. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁸⁶

Na figura 51, que data de 1907, Beil adaptou sua linha decorativa de modo lógico às dimensões humanas básicas. Torax, abdômen e pernas são distinguidas na imagem, embora haja conexões entre estes por meio das linhas. A borda da saia e a parte superior do casaco terminaram em pontos delicados, como se fossem feitos de um excesso de impulso ao movimento. Os braços, no entanto, parecem flutuar, causando sensação estranha que não remete a braços reais. Eles são conduzidos pelos ornamentos na cabeça que sobem como fogos de artifício e seguem a estrita simetria que domina toda a figura ornamental. Além da presença das linhas tremulas características de Beil, essa figura é marcada pela mistura entre a exibição ornamental e a construção simétrica orgânica, passando por uma considerável falta de objetividade.

⁸⁶ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Figura 52 - Caso 10. Ídolo? (Lápis). 25x33. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁸⁷

Na figura 52, desenvolvida em um momento de intensa mania de Beil em 1920, a mesma técnica foi desenvolvida e apresenta efeitos mais variados. A linha trêmula original foi menos utilizada, surgindo numerosos tipos de ziguezagues e rabiscos irregulares, longas linhas e fragmentos que dão a imagem um conteúdo inquietante. Provavelmente Beil também usou um modelo para construir sua obra. A estrutura superior é, a partir desse modelo, livremente fantasiada, numerosas cabeças e figuras humanas e animais podem ser interpretadas nos rabiscos. Em comparação com a figura anterior, percebe-se que a estrutura orgânica do corpo é completamente negligenciada: Beil está em um processo de dissolver-se em abstração, originando um rico padrão que se assemelha a um tipo de renda, preenchida com uma “vitalidade exuberante” que resiste a toda a ordem.

⁸⁷ Acessível em: : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

A prova de que Beil dissolve cópias de modelos em seus desenhos é finalmente observada em uma outra figura num trabalho de Beil executado à época da visita de Prinzhorn. A figura 53 é a ilustração original, e a figura 54, a produzida por Beil. Não podemos falar em cópia quando observamos o trabalho desenvolvido por Beil, posto que ele utilizou, apenas, os contornos. Seus rabiscos desinibidos, familiares nas outras figuras expostas aqui, preenchem todo o espaço vazio, como se a insipidez do original exigisse acréscimos estimulantes.

Figura 53 – Original para figura 54. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁸⁸

Figura 54 – Caso 10. Retrato duplo (lápiz). 21x31. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁸⁹

⁸⁸ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

⁸⁹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Heinrich Wetz

Heinrich Wetz, nascido em 1883, era advogado. Consta que, em sua família, especialmente seu pai e um irmão eram essencialmente excêntricos. O próprio Wetz, contudo, foi uma criança saudável e talentosa, e, na adolescência, foi retratado como muito sensível e idealista, tendo dedicado-se a escrever poesia. Suas experiências amorosas são incorporadas em seus poemas, e há relatos de que nessa fase tenha se excedido mental e fisicamente. Posteriormente, Wetz desenvolve um estado depressivo, preocupava-se com seu coração, sentindo uma fadiga constante. Prinzhorn atribui a essas primeiras manifestações o início da esquizofrenia. Wetz relacionava-se com uma mulher que sofria de um tipo grave de histeria. O relacionamento conturbado, que incluía diversas ameaças de suicídio, culminou na partida dos dois para o exterior. Antes disso, contudo, Wetz dedicou-se a estudos sociológicos, sendo bastante racional em seu pensamento. Em um determinado momento, Wetz parou de se comunicar. Rompeu com sua parceira e isolou-se mesmo de pessoas muito próximas. Permaneceu trancado em casa por mais de 10 dias, quando seu irmão tentou resgatá-lo. Nesses momentos ele alucinou intensamente, falava coisas sem sentido, tinha medo de ser envenenado e ficava excitado repentinamente. Em pouco tempo, foi conduzido para o asilo.

A história médica de Wetz no asilo é marcada pelos sintomas descritos acima. Além disso, sentia um forte desejo de repetir movimentos determinados, especialmente cambalhotas, que ele executava de forma imprudente. Outro ponto de atenção para Wetz é o mundo mágico: queria descobrir relações sobrenaturais para todos os tipos de eventos externos, bem como para suas experiências estranhas. Inicialmente, Wetz atribui suas sensações físicas ao magnetismo polarizado de seu corpo. Para equilibrar essa perturbação, dava cambalhotas em intervalos distintos, ou permanecia horas com os olhos fechados, para não “roubar a força de seus irmãos”. Anexa nomes de familiares, às vezes termos sociológicos, às árvores do jardim e, ao alinhar essas árvores, cada uma com vários nomes, de várias direções, descobre relações surpreendentes, que ele considera como produção de um conhecimento novo e real.

A primeira fase da doença de Wetz é marcada por fortes estados de excitação, seguidos por períodos de estupor catatônico. Seus movimentos repetidos tornaram-se mais violentos e impetuosos. Em alguns momentos, Wetz insurgia de sua rígida catatonia, batia em algum técnico, ou cortava-se repentinamente, para imediatamente deitar e voltar a seu estado anterior catatônico. Entretanto, havia períodos em que esses sintomas regrediam, e Wetz apresentava-se sociável e acessível. Lia jornais, analisava seus sonhos, ocupava-se com seus sistemas sociológicos e desenhava. Na ocasião da visita Prinzhorn, Wetz já quase não falava, e, aparentemente, estava preocupado com suas alucinações. Ele explicava seu silêncio dizendo

sobre a telepatia com a qual mantinha comunicações com o mundo todo. Isso tornava sua fala supérflua.

Figura 55 - Caso 193. "Círculo de ideias de um homem" (lápiz). 24x33. Coleção Prinzhorn, Heidelberg

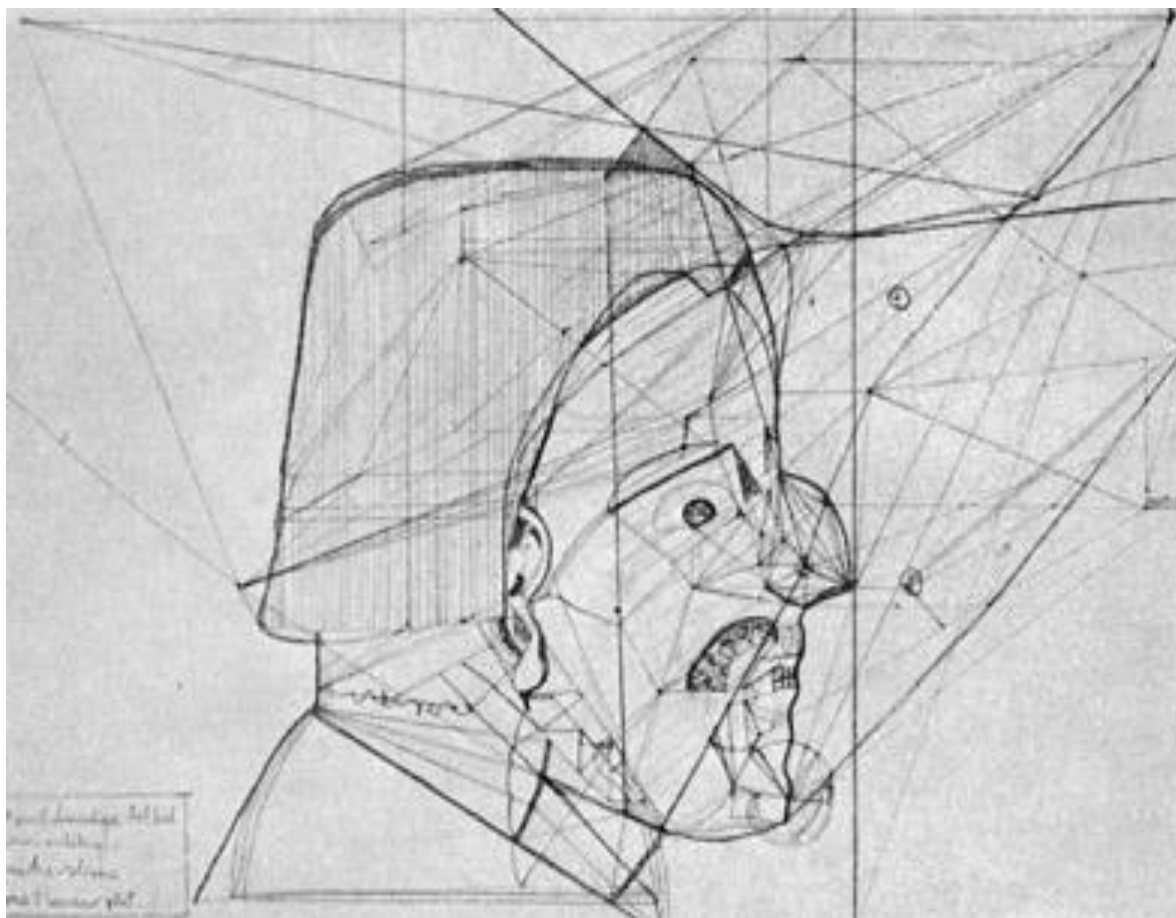


Fonte: Projekt Gutenberg DE⁹⁰

Weltz já havia experimentado o desenho antes pintando como amador, e conhece bem a história da arte até 1912. Começou a produzir obras já no início de sua estadia no asilo. A figura 55 é denominada “Círculo de Ideias de um Homem, projetado para o mundo exterior”. A cabeça é configurada assemelhando-se a uma laje de pedra que se abre no topo, transformando-se em uma projeção de pequenas cenas: um palácio, um torneio, leões e mulheres. Há uma espécie de tira que une o crânio a esses cenários expandidos. A construção uniforme e a precisão dessas partes afirmam o treinamento anterior de Weltz no desenho. Contudo, o efeito inquietante da cabeça é complementado pela calma com que Weltz descreve o círculo projetado de ideias, como se este fosse tão tangível quanto a cabeça do homem. Weltz pretendia, aparentemente, transmitir fluxos de pensamento e abstrações pelas linhas onduladas.

⁹⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Figura 56 - Caso 193. Retrato geométrico (lápiz). 26x18. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁹¹

Ao observarmos a figura 56, ‘retrato geométrico’, essa questão sobre o fluxo de pensamentos fica mais evidente. Wetzl dissolveu uma cabeça perfilada em desenhos geométricos. Assumiu a existência de vários centros de onde irradiam linhas de força, de acordo com suas ideias sobre a projeção de pensamentos e a polarização do corpo humano em relação a terra e a outros corpos. Para Prinzhorn, há um gesto de regularidade nas imagens de Wetzl, entretanto, ainda permanece uma questão: que elemento no desenho nos dá a sensação de regularidade enquanto pensamos em arbitrariedade sem chegar a um equilíbrio? (PRINZHORN, 1922 p.254)

⁹¹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Figura 57 – Caso 193. Retrato. (Lápis) 26x18. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutemnerg DE⁹²

Na figura 57, nomeada por Wetzl como “Observação vital do Pasto Obermaier”, Prinzhorn observa que a questão sobre a regularidade e a arbitrariedade são combinadas e desenvolvidas. Todas as sugestões do físico, quase todos os detalhes realistas são suspensos. À primeira vista, a imagem parece um esboço de uma paisagem. As ranhuras lineares, que se assemelham a sulcos em um campo e fileiras de árvores sugerem uma exibição ornamental. Ainda assim, podemos notar um esboço de rosto humano que aparece na confusão de linhas. Prinzhorn aponta que Wetzl, finalmente, produz um retrato abstrato sem detalhes realistas. Seguindo seu desejo por sistematizar, Wetzl dá livre curso às suas tendências à abstração, tentando representar as ideias graficamente em curvas ou poucas linhas. Aparentemente, ele acredita poder mergulhar tão profundamente em uma ideia que, em uma curva ou linha, resultante de sua concentração, incorporará, magicamente, parte do extrato da ideia. Durante os anos em que precederam a visita de Prinzhorn, Wetzl já não desenhava mais, imerso em um profundo silêncio. Tal silêncio, rompido no contato com Prinzhorn, é explicado por Wetzl: desistira de falar, pela mesma razão, pela qual desistira de desenhar, já não era mais necessário. Agora, teria alcançado a capacidade de se comunicar, formando linhas e formas apenas olhando para o papel.

⁹² Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Joseph Sell

Joseph Sell nasceu na Baviera, em 1878. Filho de um supervisor de construção, tornou-se um desenhista do ramo da arquitetura. Sua família não apresentava dados de doenças mentais anteriores. Sell sempre foi, em sua infância, uma criança fraca, que gostava de ficar sozinho, era gentil e, às vezes, excêntrico. Na escola foi um aluno mediano, aprendeu carpintaria e frequentava a escola de construção civil, onde tornou-se desenhista de arquitetonico de ferrovias. Com o tempo, sofreu distúrbios nervosos, e sua desconfiança foi aumentando, especialmente com relação a seus superiores. Em 1907 essa desconfiança já se tornara uma paranoia. Ele acreditava que seria assassinado, que haviam pessoas falando sobre ele ou que alguém estava atirando em sua janela. Nesse mesmo ano, foi, voluntariamente, para o asilo.

Em sua estadia no asilo, detectou-se a presença de alucinações auditivas, que de fato vinham ocorrendo para Sell há, pelo menos, três anos antes. Ainda assim, era amigável e acessível na instituição, apresentando um comportamento rígido e alegre. Após um período em que Sell negava sintomas, para ser liberado do hospital, retornava em um estado muito confuso e delirante. Nesse estado, no qual figuram sensações físicas, delírios e irritação, duas grandes concepções emergem; Sell conceituou um circuito elétrico alimentado por um gerador que o conecta a numerosas outras instituições e transmitiu-lhe todas as experiências, as quais ele conta constante e incansavelmente. Ele havia tornado-se receptivo a todas as ondas elétricas que se movem em sua direção pelo ar. Sell organiza sensações físicas, fantasias sexuais, e delírios muito logicamente, em um sistema que aponta para suas tendências sadomasoquistas. A corrente a que Sell está ligado, e que o conecta ao mundo inteiro, transmite, principalmente, pensamentos dirigidos a ele. Ele, também, ouve tudo o que ocorre no mundo, e, portanto, é capaz de compreender melhor do que os outros. Toda dor física resulta do fato de que os outros vivem de seu poder vital. Algumas dessas pessoas são mulheres que o usam sexualmente, outras são pessoa doentes, e na maioria são pessoa importantes. A ideia central é que ele tem de sofrer para que os outros experimentem o prazer. De fato, ele encontra prazer nesse sofrimento. Seus desenhos e textos acrescentam um complemento sádico ao seu masoquismo. Quanto à origem real de seus delírios, há frequente menções em seus relatos médicos sobre um episódio em que Sell foi chicoteado em um bordel. Entretanto, essa questão envolvendo a sexualidade não caracteriza um sintoma derivado de sua doença, tendo originado-se anteriormente.

As declarações escritas de Wetzl compõe o material analisado por Prinzhorn, e demonstram, para além de suas imagens, que o mesmo está completamente imerso em seu sistema delirante. Por essa razão, Prinzhorn não se aprofunda em estabelecer as descrições da personalidade de Wetzl. O que se pode apreender diz de um sujeito que, desde a infância, foi

sempre muito tímido. Sua inteligência foi apontada com acima da média e sua percepção psicológica, incomum. O julgamento que ele fez das instituições sociais e políticas é muitas vezes perspicaz, apesar de toda a confusão. Seu traço mais notável é a desconfiança paranoica, que se manifesta na ocasião da visita de Prinzhorn: Wetz não confia nesses visitantes, pois estes estão “conectados com assuntos diplomáticos e policiais”. Quando finalmente foi induzido a falar, mostrou-se reticente em se expressar sobre suas obras, tentando, constantemente, descartá-las, com exceção de seus escritos sobre “o trabalho de vida sádico”. Este trabalho foi desenvolvido entre os anos de 1910 e 1914 e, como o próprio Sell assegura, foi um substituto à atividade sexual.

Figura 58 - Caso 180. "Prisão Chicana" (lápiz). 17x21. Coleção Prnzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁹³

A figura 58 é uma mistura da precisão técnica sóbria na qual o desenhista arquitetônico se expressa, com a fantasia de horror sádico. À primeira vista, essa sobriedade técnica pode ofuscar a fantasia presente por meio dos traços. Uma coluna entre duas janelas góticas se desenvolve no topo em uma máquina semi-humana, elevando-se como um caranguejo,

⁹³ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

agarrando, com seus braços de metal, o cinto de uma mulher, enquanto as janelas inclinam-se uma para a outra. A mulher, que tem chicotes nas mãos, inclina-se em direção a uma urna. Lâmpadas em arco balançam com as janelas, as quais estão estranhamente presas. Além desse exemplo, existem outros materiais de Sell nos quais essa temática do horror sádico é predominante, bem como sua linguagem plástica excêntrica.

Prinzhorn observa que, ao longo dos anos, Sell vai aumentando sua habilidade artística. A figura 59 demonstra as evidências de seu progresso. Essa figura é também especial, pois ilustra a fase aguda das alucinações de Sell, embora o mesmo negue, veementemente, que essa obra seja de fato, uma alucinação.

Figura 59 - Caso 180. “Universumstulp” (lápiz de cor) 15x22. *Coleção Prinzhorn, Heidelberg*



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁹⁴

A ilustração dessa obra de Weltz é seguida pela descrição do próprio autor, a qual transcrevemos nesta dissertação. Como em outros momentos, Prinzhorn julga mais adequado

⁹⁴ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

reproduzir o conteúdo das explicações dos autores. Concordamos com Prinzhorn, e entendemos que as falas dos sujeitos doentes mentais, mesmo que completamente desconexas, são importantes. Em 1919, na ocasião da visita de Prinzhorn Sell explana sobre a figura da seguinte forma:

Esse é o crime que foi perpetrado contra mim — uma nação inteira ouve minha voz e sabe que estou aqui há 13 anos. Mas eu não posso ir a tribunal e processar este caso, embora tenha feito apelos bem fundamentados dezenas de vezes. Os papas fizeram esse tipo de coisa para os outros também quando alguém os fez de errado. O Conselheiro Kraepelin passou pela mesma coisa quando as tiras de pele pendiam da bochecha naquele momento; Eu observei de perto. Abaixo, à esquerda, estou no banho; é terrível o que se tem que sofrer lá. Não era nada para ser experimentado, e para que um não morresse um estava ligado a uma baleia ... Todo o crime se originou na corte, eu sei que com certeza. Baleias? Isso é difícil de explicar, isso é simplesmente uma questão de apoio através de animais. Tem a ver com a alimentação porosa do universo, todo poro é o ânus de outra pessoa. Você mora no banho por cinco dias e uma velha refeição flutua por cima, o ácido da salada entra nos poros, e também o ácido laranja se você pegar uma casca de laranja na cabeça - se você borrar um pouco em uma mosca ele gira em torno de um algumas vezes e morre. Todo o universo se inverte de tal forma que toda a superfície externa se torna um revestimento estomacal ... Quando alguém experimentou isso, a inversão do universo é pior do que um Cristo morrendo ... Abaixo, um pequeno boneco está envolto em cânhamo. Isso é devido ao fato de que eu fui influenciado anteriormente a urinar em uma tigela de água, então as mulheres ficaram presas nas bonecas desembrulhadas e depois na vagina ... Isso aconteceu muitas vezes naquela época. A cadeia está lá para provar que as cerimônias de arame farpado foram realizadas como um calendário no chuveiro; o urso polar no topo é uma aparição mais teológica. Ele estava sentado em E. naquela época nas dobras da roupa, usando luvas de pelica. Deve ter sido um desdobramento das roupas. Eu já tive essa aparição quando era jovem. De repente, uma freira se sentou do outro lado da minha cama, eu não confiava em mim mesmo para me mover por medo. O lugar? Eu estava na clínica lá, por causa da moralidade, eles disseram ... Eles falam de moralidade enquanto as telhas no telhado subiram por causa dos crimes ... onde os corpos etéreos subiram através do telhado da experiência. A parte à esquerda é uma nave, com uma arena dentro com células para coletar os torsos de éter - também é possível ver a coisa toda como um olho ... pelo qual as pessoas mais altas são protegidas ... É assim que os animais eram usados para proteja-me, que eu tive que viver ... Lá em cima no ar está o Papa Leão XIII. Ele me apareceu teologicamente. Eu tive que apoiá-lo porque ele tinha os mesmos sintomas, a inversão do universo e essas coisas ... Ele dirigiu através das nuvens, eu estou na sombra ao lado dele, assediando-o teologicamente. As pequenas figuras azuis são todas monarcas, eu não queria ser muito preciso sobre elas, é apenas uma notação e também apareceu para mim. O sol também é apenas uma notação porque é preciso apoiá-lo, porque é o príncipe das questões sexuais. As pequenas figuras mostram o caso de que agora é preciso entrar na água, agora no fogo e sentir a roda elétrica girando ... A bola representa o mundo, também apenas como notação ...” (PRINZHORN, 1922 p 266, tradução nossa).⁹⁵

⁹⁵“Dass ist das Verbrechen, das na mir verübt worden ist – ein ganzes Volk vernimmt meine stimme und Weiss dass ich seit 13 Jahren hier. Bis. Aber ich kann ja nicht vor Gericht und prozessieren über diese Angelegenheit, obgleich ich ein dutzendmal begründete Anträge gestellt habe. So was haben die Päpste auch anderen angetan, wenn sich jemand gegen sie vergangen hatte. Auch Hofrat Kraepelin etwas ähnliches durchgemacht, wie ihm damals die Hautfetzen an der Backen heruntergehängt sind, das habe ich genau beobachtet. Links unten ist meine Person im Bad, das ist schrecklich, was man da durchmachen muss. Zum Erleben wars nicht und dass man nicht sterben könnte, wurde man mit einem Walfisch verbunden. -- Das ganze Verbrechen ging vom Hof aus, das Weiss ich genau. (Walfische?) das ist schwer zu erklären, das ist halt eine Stützangelegenheit durch Tiere. – Es handelt sich um die Porenernährung des Universums, jede Pore ist das Arschloch einer anderen Person. Da liegt man fünf Tage im Bad und eines altes verdorbenes Essen schwimmt ober drauf, die Salzsäure dringt durch die Poren ein,

Por meio dos relatos de Sell sobre sua obra é possível o contato com uma ‘particularidade cada vez mais suprimida nos tratamentos dispensados aos sujeitos doentes mentais: o conteúdo de delírios. Em relatos médicos, não encontramos registros deste tipo, uma vez que as manifestações delirantes são tidas apenas como um sintoma da doença. Prinzhorn, ao reproduzir integralmente o que esses sujeitos falam, sem as considerar como manifestações sintomáticas, permite o acesso ao modo como o sujeito doente mental habita a linguagem, ao mesmo tempo em que conduz o leitor a apreender conteúdos extremamente criativos, que causam tanta inquietação quanto as próprias obras.

Figura 60 - Caso 180. Imagem da cidade (lápis colorido).16x21.Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte; Projekt Gutenberg DE⁹⁶

dazu die Orangensäure wenn man eine Orangenschale auf den Kopf kriegt – besprizt man eine Stubenfliege damit, macht sie einige Umdrehungen und stirbt. Das Universum überstülpt sich, so dass die ganze Aussenfläche eine Magenfläche wird. – Wenn man das mitgemacht hat – der Universumstulp ist schlimmer als ein sterbender Christus. – Rechts unten liegt eine kleine Puppe in Hanf gewickelt. Das kam daher, man hat mich vorher gespulten Puppen hineingesteckt und dann in die Scheide. – das ist damals viel vorgekommen” (die Kette?) “die ist da, um zu beweisen, das Stacheldrahtzeremonien wie ein Kalender im Dauerbad abgehalten worden sind; darüber der Eisbär ist mehr eine theologische Erscheinung. Der hat dortmals in E. in den Kleiderfalten gesessen mit Glacehandschuhen. Es wird wohl eine Entfaltung der Kleider gewesen sein. In der Jugend hab ich schon mal eine solche erscheinung gehabt. Da sass auf einmal eine Betschwester an meinem Bett, da hab ich mich vor Angst nicht zu rühren getraut” (Der Ort?) “ Da bin ich doch in der Klinik gewesen, wegen der Sittlichkeit, haben sie gesagt – Die haben schön reden von Sittlichkeit, wo die Dachplanken sich gehoben haben durch die Verbrechen, - wo de Ätherleiber sich vom Experiment durchs Dach gehoben haben. – Die partie links unten ein Schiff, darin eine Arena mit Zellen zum Sammeln der Ätherleiber – man kann das Ganze auch als Auge sehen – wordurch höhere persönlichkeiten geschützt werden. – so wurden Tiere angewandt um mich zu schützen, dass ich leben musste. - Oben in der Luft ist Papa Leo XIII. Der is mir theologischen erschienen. Für den hab ich alt eintreten müssen, weil er dieselben Symptome hatte, den universumstulp und diese sachen. = Der fuhr die Wolken, daneben bin ich im Schatten, ihn theologisch schindend. Die blauen Figürchen sind sämtlich Monarchen, die hab ich nicht so genau treffen wollen, es ist nu reine Notiz und mir auch erschienen. Auch die sonne ist nu reine Notiz, weil man dafür eintreten muss, denn sie ist der Fürst für geschlechtliche Angelegenheiten. Die kleinen Figuren zegen die Affäre, dass man bald ins Wasser, bald ins Feuer muss und die elektrischen Radtouren spürt – Die Kugel stellt die Welt dar, auch nur als Notiz

⁹⁶ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

A figura 60 é exibida aqui por conter aproximações com artistas das vanguardas. Prinzhorn indica as semelhanças com as produções de Ensor e Kubin, ressaltando a vista do alto de ruas estreitas, na qual pequenas figuras estilizadas se movem. A figura 61, de James Ensor, ilustra a comparação feita por Prinzhorn. Ensor, pintor belga, teve influência no movimento expressionista alemão, produziu, entre outras obras importantes, uma série de gravuras sobre vistas das cidades.

Figura 61 – James Ensor *Musik at Vlaanderenstraat*. 18x24. Museu real de bela Artes da Antuérpia



Fonte: jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be⁹⁷

Em suas últimas produções, Sell demonstrou uma tendência bem definida para se afastar da representação de objetos reais, na direção de formas cada vez mais abstratas. Essas imagens constituem lembranças, em parte ornamentais, de sua juventude, ou variações dela. Contudo, são criações extremamente originais.

⁹⁷ Acessível em: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/themes/city-views>

Figura 62 – Caso 180. Miríades da Além-Ressurreição (lápis colorido). 11x27. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt gutenber DE⁹⁸

A figura 62 é um exemplo interessante dessa fase de produções de Sell. Trata-se de uma fantasia abstrata na qual ornamentos, objetos tectônicos, candelabros, borboletas são insinuados e combinados sem qualquer propósito. A maioria das peças é colada, e o desenho recebeu o nome de “Miríade da Ressurreição do Próximo Mundo”. No caso de Sell, o aspecto da configuração é menos importante, principalmente porque Sell teve instruções sobre métodos de desenhar. O que se deve ressaltar refere-se ao fato de que as experiências psicóticas enriqueceram seu trabalho, e suas composições têm alto grau de qualidades artísticas, resultando em produções notáveis. Mesmo no asilo, Sell chegou a vender algumas de suas obras a interessados por arte.

⁹⁸ Acessível em: : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Franz Pohl

Franz Pohl, nascido em 1864, no Alto Reno, foi um serralheiro. Sobre sua família, tem-se registros de que seu avô era altamente irritável, já seu pai, cujo ofício também era a serralheria, era tido como calmo e educado, cujo interesse por cultura em geral o tornou um homem incomum, dada sua pouca instrução. Não há dados sobre a juventude de Pohl, consta apenas que ele frequentou a escola média e escolas industriais em Munique e Karlsruhe. Trabalhou como professor em uma escola de artes industriais, entre os anos de 1893 a 1897. Apesar de não estar claro, há indícios de que o desligamento da instituição educacional se deu devido ao comportamento excêntrico de Pohl. Já em 1898, familiares relatavam que Pohl ouvia vozes desde os 16 anos.

Pohl era tido como inteligente e talentoso, tanto quanto arrogante e beligerante. Durante os anos de 1897 e 1898, viveu em Hamburgo, não trabalhou e gastou muito dinheiro em teatros e bordéis. Há relatos sobre suas fortes “necessidades sexuais”. Nesse tempo, durante o inverno, sua paranóia aumentou consideravelmente. Ele ouvia ameaças em todos os lugares, as pessoas o podiam ouvir por meio das fechaduras das portas, e ele teve de mudar de seu apartamento. Em um ataque de muito medo, Pohl nadou, em um canal, no inverno, sendo conduzido, então, ao asilo.

Na instituição, sua paranoia logo foi estendida aos médicos, auxiliares e pacientes. Esse sintoma dominava o comportamento de Pohl durante o tempo em que permanecia no asilo. Alimentava-se mal, temia ser envenenado. Apesar de não se considerar doente, Pohl adapta-se, relativamente bem, ao cotidiano institucional, sendo mantido nas dependências de segurança mínima. Ele ocupa-se com ordenações nos espaços e escreve cartas. Mas, em pouco tempo, sua linguagem tornou-se muito confusa, e sua personalidade mais fraca, e os médicos chegam a cogitar um estado de demência.

Já em 1900 seu comportamento corresponde ao que poderíamos chamar de “fase esquizofrênica final”. Durante os 22 anos em que viveu no asilo, Pohl se aprofundou, cada vez mais, em seu autismo. Diferentemente de outros casos, esse autismo não resultou de enfrentamentos entre seu ambiente e suas alucinações: Pohl, simplesmente, enclausurou-se. Os relatos médicos dificilmente apontavam rompantes de excitação. As respostas curtas que ele emitia quando era questionado são confusas e distraídas. Mesmo a visita de Prinzhorn, cuja presença produziu uma espécie de estímulo de vitalidade nos sujeitos entrevistados, não teve efeitos em Pohl: ele continuava muito desconfiado, reticente mesmo em apresentar suas produções, inventando modos muito inteligentes de frustrar as intenções dos visitantes. Mesmo que Pohl tenha aceitado participar desse momento da visita, uma conversa não foi possível.

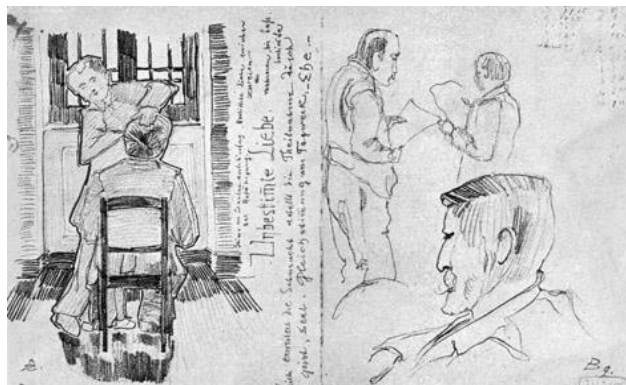
Sabe-se que Pohl já era um desenhista profissional quando se retirou do mundo, tendo sido professor, por alguns anos, em uma escola de artes industrial. Sobre sua personalidade, antes do acometimento da doença, há poucas informações a acrescentar e Prinzhorn limitou-se a defini-lo como um sujeito quieto e voluntarioso que, a julgar pela escrita e pelo vocabulário, tinha uma certa quantidade de conhecimento. Dada a escassez de informações, Prinzhorn aproveitou o que lhe pareceu mais pertinente para sua análise: o grande número de produções artísticas de Pohl. De certo modo, Pohl conseguiu datar a maioria das obras, mesmo que não diretamente. Prinzhorn se atentou para essa cronologia e rastreia as mudanças de perspectiva ocorridas em seus desenhos ao longo de 20 anos na instituição. Para Prinzhorn, Pohl é duplamente distinguido de todos os outros casos analisados. Em primeiro lugar, distingue-se pelo fato de ter tido acesso à instrução formal em desenho; em segundo, pelo fato de que, ao longo do tempo, há uma mudança clara em seus desenhos, que não pode ser chamada de deterioração.

Essa mudança a qual Prinzhorn se refere pode ser melhor explicitada: ao longo de sua doença, Pohl transformou-se, lentamente, no homem bizarro e confuso, mergulhado totalmente em seu autismo; entretanto, suas habilidades técnicas com relação ao desenho persistiram, mantendo-se mais ou menos independente do declínio de sua personalidade. Mesmo assim, ocorreram mudanças no modo como Pohl desenhava — e é possível que haja influências de sua doença —, mas, de certo modo, essas mudanças aumentavam o “poder configurativo” das produções: “notamos, então — talvez com certo espanto — que uma psicose não destrói as habilidades de um homem, mas pode até mesmo reforçar tais habilidades” (PRINZHORN, 1922 p. 275). Apesar de constatar que as mudanças no desenho de Pohl ocorreram devido à evolução de sua doença, Prinzhorn esclarece que essa constatação não ocorreu no sentido de estabelecer reflexos de sintomas esquizofrênicos nas obras. O que ele pretende é demonstrar que a visão de mundo de Pohl é influenciada pela esquizofrenia, e que as mudanças em seus traços ocorreram com base nessa questão.

O início da estadia de Pohl asilo foi marcado por uma gama de produções completamente realistas. Pequenas cenas foram retratadas, pessoas foram modeladas em inúmeras poses. A única coisa que se pode destacar dessa fase de desenhos de Pohl é que aparecem pequenas inscrições estranhas que acompanham as gravuras. Nessa fase, o ato de desenhar constitui, para ele, apenas outra atividade comum desenvolvida por no asilo, como comer ou dormir. Não se destina a representar sua vida no presente, mas sim em seu passado. Segundo Prinzhorn, a relação com o mundo, para Pohl, já está dissolvida internamente, mas

continua a funcionar como de costume na esfera objetiva, como percepção e reprodução automáticas, como um órgão que sobrevive a morte.

Figura 63 - Caso 244. Esboços (lápis e lápis colorido). 34x21.



Fonte: Projekt Gutenberg DE⁹⁹

A figura 63, datada de 1900, representa bem esta etapa: figuram pessoas em atitudes físicas indiferentes, bem como uma cena em uma barbaeria estilizada com decorações de livros, incluindo contornos dobrados e um sombreado simples. O grupo é bem construído e pode servir como uma medida do talento e habilidade natural de Pohl.

Com o tempo, começam a aparecer figuras como a 64, na qual uma corrente de impulsos selvagens parece ser subjugada em curvas uniformes. Prinzhorn atribui o dinamismo desses traços às mudanças esquizofrênicas que Pohl experimenta.

Figura 64 - Caso 244. Animais fictícios (lápis de cor). 29x40. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹⁰⁰

⁹⁹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

¹⁰⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Figura 65 - Caso 244. Animais fictícios (lápis de colorido). 29x40. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹⁰¹

A figura 65 é entendida por Prinzhorn como oriunda de uma alucinação. O fundo representa uma passagem muito realista para um jardim, com a porta aberta, assemelhando-se a um quarto do asilo. Uma figura monstruosa, combinando talvez um javali, um cachorro, um homem e um cervo aproxima-se, ameaçadoramente, como se estivesse empurrando a cabeça para fora da imagem. Ao lado está um cão pequeno e peculiar, com olhos opacos. Há, ainda, uma borboleta gigantesca e duas menores abaixo da figura monstruosa. As qualidades

¹⁰¹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/23>

desajeitadas, cruas e deprimentes da imagem, cuja cor no original é um vermelho brilhante, é extraordinariamente brutal.

As próximas imagens demonstradas correspondem às produções de Pohl em seu “estado esquizofrênico final”, conforme registros médicos.

Figura 66 - Caso 244..Madonna com corvos (lápis colorido). 29x40. Coleção Prnzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹⁰²

A figura 66, denominada “A Madona com os corvos”, mostra como o trabalho de Pohl agora é tão natural e livre quão ricos os seus meios expressivos se tornaram. O velho motivo

¹⁰² Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

parece bastante surpreendente em uma floresta áspera e sem folhas, em cujos galhos bandos de corvos esvoaçam. Prinzhorn considera essa ideia de Pohl invejavelmente original e admiravelmente executada, uma vez que a imagem é convincente e ganha vitalidade toda vez que se olha para ela. Quanto aos detalhes formais, é possível facilmente visualizar quaisquer partes sem tropeçar nos traços.

Na sequência, Prinzhorn faz a pergunta: é possível encontrar vestígios de doença nessa obra? A resposta é dada pelo autor da seguinte forma:

Acreditamos que, se a imagem fosse exibida em um lugar neutro, nenhum espectador seria movido a solicitar uma opinião médica sobre seu autor, embora pudesse se surpreender com a maneira como a Madonna é colocada em cena e considerar o pintor um excêntrico não tradicional. Com essa reserva, a maioria das pessoas, dependendo de sua receptividade, apreciaria a imagem como uma obra de arte. (PRINZHORN, 1922 p. 282, tradução nossa).¹⁰³

O auge de Pohl é representado por sua última fase de representações. Ao longo dos anos, ele produziu uma série de autorretratos, e normalmente ele retratava, apenas, a cabeça, ligeiramente inclinada para a frente, com olhos vívidos e curiosos.

Figura 67 - Caso 244. Auto-retrato (lápis colorido). 19x28. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹⁰⁴

¹⁰³ “Wir sind allerdings der Ansicht, dass dieses Bild, an neutralem Orte gezeigt, keinen Betrachter veranlasse würde, ärztliche Meinung über seinen Urheber einzuholen. Man würde vielleicht über die Art, wie die Madonna in den Raum gesetzt ist, verwundert sein, in dem maler einer Eigenbrötler vermuten, der sich na keine Tradition anschliesst – aber dann würde jedermann, nach dem Grade seiner Empfänglichkeit, das Bild als Kunstwerk geniessen”.

¹⁰⁴ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Ainda sobre o auge de Pohl, Prinzhorn encerra a apresentação das imagens trazendo “o anjo Vingador”, figura 68, que ilustra a contracapa da edição original em alemão de *Bildnerei der Geisteskranken*.

Figura 68 - – Caso 244. O Anjo Vingador (giz de cera) 29x40. Coleção Prinzhornr, Heidelberg



Fonte: Projekto Gutenberg DE¹⁰⁵

¹⁰⁵ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>

Nessa imagem, Prinzhorn identifica que impulsos são intensificados pela mente esquizofrênica, resultando numa obra sem igual. O anjo, em sua brilhante coroa de raios de luz, invade a imagem e estende seu braço esquerdo com suas longas garras, enquanto segura uma espada com a mão direita, pensativamente, em seu rosto.

O pé esquerdo, entre as mãos, fica na garganta de um homem que agarra o próprio pescoço com a mão direita enquanto com a mão direita tenta desviar o atacante. Na borda, a vítima levanta as pernas, que são trocadas e vistas pelas costas. Pohl compôs uma confusão de membros nesta imagem com maestria. Há, de fato, algo grandioso na maneira pela qual a dinâmica do movimento foi ordenada, fornecendo uma visão clara que ao mesmo tempo não diminui a sensação de tensão. O alto padrão é complementado pelas cores: Pohl reúne vermelhos brilhantes, verde e azul, mas seus contrastes extremos são conciliados por tons de verdes e amarelos. Prinzhorn compreende nessas combinações de cores semelhanças com o trabalho de Grünewald e Dürer. Ainda segundo o autor, todos os recursos característicos na análise de Pohl se refletem nessa obra, considerada sua obra prima. A arte do serralheiro é refletida na coroa de raios do anjo, para a qual Pohl encontrou um truque técnico mais eficaz: linhas onduladas pressionadas no papel com um ponto duro na direção dos raios. A força convincente do horror das imagens alucinatórias domina nessa imagem. Uma certa simplicidade natural acrescenta um traço de clareza, apesar de todas as tensões provocadas pela forma e cor.

Prinzhorn, mais uma vez, lançou a questão: o que há de esquizofrênico nessa imagem? A resposta não deixa alternativas: se considerarmos essa imagem como reflexo da esquizofrenia, estamos a concordar que a mudança esquizofrênica não resulta, apenas, em deterioração patológica. O caso de Pohl é decisivo para Prinzhorn, que observa uma força produtiva surpreendente no processo esquizofrênico. A obra de Pohl traduz os intentos de Prinzhorn em qualificar as obras dos sujeitos asilados:

Em vez disso, temos que nos decidir, de uma vez por todas, a contar com um componente criativo separado e a procurar o valor de um trabalho apenas dentro do próprio trabalho — mesmo que seja o de um esquizofrênico. (PRINZHORN, 1922 p.288, tradução nossa)¹⁰⁶.

¹⁰⁶ “Man muss sich vielmehr endgültig entschliessen, mit einer produktiven Komponente ein für allemal zu rechnen und allein in dem Niveau der Gestaltung einen Wetmassstab für zu suchen – auch bei Schizophrenen”.

CAPITULO 4

ARTE ESQUIZOFRÊNICA?

A escolha de Prinzhorn em analisar as produções expressivas dos sujeitos doentes mentais, tendo com eixo central os processos de configuração, permitiu que o autor fizesse uma série de apreensões importantes. Explorando a fronteira entre a perspectiva do sujeito esquizofrênico e o processo de configuração, Prinzhorn elaborou sistematizações teóricas que tenta dar cabo dessa questão. Nesse processo, utilizou muitas vezes um termo que, a nosso ver, pode ser controverso: “Configuração esquizofrênica” (*Schizophrene Gestaltung*). A existência de um processo de configuração específico dos sujeitos esquizofrênicos não nos levaria a contradizer a primeira rejeição de Prinzhorn sobre a existência de uma arte psicopatológica? É deste questionamento que emerge o título deste capítulo: existirá, então, uma arte esquizofrênica? Os escritos que se seguem tentam esclarecer essa questão, e perspasm as formulações de Prinzhorn na seção do livro *Bildneri der geisteskranken* destinada a problematizar os resultados encontrados pelo autor nas análises sobre o material expressivo da Coleção de Heidelberg.

É sabido que o que torna a obra de Prinzhorn singular reside no fato de que suas análises sobre o material descontroem as limitadas conclusões da psiquiatria que considerava as obras como indícios de patologias. No tratamento dado às produções dos sujeitos asilados, Prinzhorn elabora uma seção teórica explicitando as tendências da configuração, e ao identificá-las nas obras, deixa claro que as incidências de tais tendências não são exclusivas das produções dos sujeitos doentes mentais, bem como também não são indicativos determinantes de qualquer patologia. As manifestações dessas tendências são, em sua essência, expressões de um impulso criativo primordial, comum a todos os sujeitos, sejam eles diagnosticados como doentes mentais ou não.

As fundamentações de Prinzhorn sobre o processo de configuração permite, assim, toda uma desconstrução do paradigma vigente sobre as produções dos sujeitos asilados, assinalando a singularidade de seu olhar. Porque, então, caracterizar uma ‘configuração típica esquizofrênica? A resposta para essa questão não é simples, e trata da direção apontada por Prinzhorn: a proximidade do conteúdo das obras dos sujeitos asilados com a arte de seu tempo. Nesse sentido, percebemos que o olhar de historiador de arte de Prinzhorn supera seu olhar como psiquiatra, propondo, de quebra, uma crítica cultural.

Para contextualizar suas proposições, Prinzhorn primeiro apresenta as áreas de comparação possíveis, sempre lembrando que o eixo de análise proposto é o da *gestaltung*, ou

seja, as obras como tentativas de dar forma a impulsos expressivos. Além do que vinha sendo utilizado como comparação à época, as produções de crianças e primitivos, Prinzhorn acrescenta, ainda, algumas produções artísticas mais recentes e produções realizadas por sujeitos em “estado de consciência alterados”. Não poderíamos nos abster de exibir as imagens utilizadas por Prinzhorn, e selecionamos algumas que pudessem ilustrar os intentos de Prinzhorn nessas comparações. A ideia de Prinzhorn é que, ao final de sua explanação sobre as áreas de comparação, seja possível identificar e isolar características específicas do processo de configuração para o sujeito esquizofrênico.

As comparações

As figuras produzidas por crianças apresentam muitas semelhanças com o material de Coleção de Heidelberg. São consideradas por Prinzhorn a partir do olhar proposto por Krötzsch, em seus estudos, já mencionados na seção destinada a explicitar o impulso ativo (*Spieltrieb*). Segundo esse autor, o impulso ativo manifesta-se na criança desde a mais tenra idade, e relacionam-se com o gesto simples de desenhar livremente, num ritmo próprio, sem formas pretendidas. Somente quando a criança começa a denominar seu mundo por palavras, os desenhos se tornam forma completas, objetos começam a se formar e a etapa dos “rabiscos” é concluída. O movimento espontâneo é transformado no movimento de escrever, copiar e decorar. Outro autor a quem Prinzhorn recorre é Stern, principalmente suas conceituações sobre a divisão espacial nos desenhos infantis. A principal característica diz da ausência de profundidade nos desenhos de crianças.

Figura 69 - Rabiscos de uma criança de 3 anos. (Lápis) 20x14. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹⁰⁷

¹⁰⁷ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>

A figura 69 é um exemplo típico, executado por uma criança de 04 anos, que nunca foi “guiada” por um adulto em suas criações. Em seus desenhos, predominam um princípio simples de ordem, como o paralelismo simples da maioria das linhas e repetição de certas curvas distintas.

Figura 70 - O gigante. (Lápis.) Desenho de um menino (6 anos). 25x16. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹⁰⁸

A figura 70, “*Die Riese*” (*O Gigante*), realizada por uma criança de 06 anos, segundo Prinzhorn, remete à inclinação à fantasia infantil.

Figura 71 - animail mítico desenhado por uma criança de 6 anos (giz). 11x7. Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹⁰⁹

A figura 71 é um exemplo de uma série de outros animais fantásticos produzidos pela mesma criança. O importante sobre esse desenho refere-se ao fato de que, após entrar para a escola, a criança em questão para de desenhar. Há um tipo de desenho que as crianças produzem antes mesmo das diversas orientações que recebem na escola. Segundo Prinzhorn, a linguagem e a conceituação interferem no desenvolvimento contínuo de imagens edéticas, e a independência dos desenhos se dissolve quando a criança entra na escola. Prinzhorn identifica, também, nos adultos, diagnosticados ou não, tanto o impulso ativo do primeiro desenho quanto

¹⁰⁸ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>

¹⁰⁹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>

a submissão dos aspectos dos desenhos numa espécie de ensinamento. Cita o fato de que imagens produzidas por adultos não treinados se assemelham às produções das crianças pois são essencialmente imagens eidéticas. Essas imagens eidéticas perdem suas particularidades à medida em que os sujeitos em questão são submetidos a ensinamentos e treinamentos.

No que se refere às semelhanças entre as obras dos sujeitos asilados e as obras de povos primitivos, Prinzhorn identifica uma ampla quantidade de peças que apresentam semelhanças entre si. São peças oriundas de diversas regiões como o sul da Nigéria, Congo francês, nova Guiné e Ilha de Pascoa.

Figura 72 - Brendel *Figura dupla com quatro faces* (madeira). Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹¹⁰

Figura 73 - escultura originária de povos primitivos da Papua Nova-Guiné. Stuttgart, Museu Linden



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹¹¹

Como ilustração para a questão que Prinzhorn pretende abordar, utilizaremos, apenas, uma comparação, sempre evidenciando que a Coleção de Hidelberg traz outros itens. Trata-se de uma escultura de Brendel (figura 72) em comparação com uma escultura oriunda de Papua nova-Guiné (figura 73). Os contornos sugerem que o escultor africano tinha uma imagem eidética das pernas muito semelhante à imagem de Brendel. Em ambos o dorso mantém a forma cúbica original do bloco de madeira, enfatizando os dois lados como igualmente válidos. O modo como as cabeças são unidas e parecem repousar sobre a coluna, quase como um organismo independente é novamente similar em ambos, com uma diferença, o africano repete a mesma face enquanto Brendel distingue uma face barbada e outra sem.

¹¹⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/23>.

¹¹¹ Acesível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildnerei-der-geisteskranken-8420/25>

Prinzhorn constata que a relação entre essas figuras existe sem qualquer influência mútua direta. Como explicar esse fato? Como seria possível que dois sujeitos, ambientados em mundos completamente diferentes, pudessem produzir peças tão semelhantes? Para explicar essa colocação, referindo-se as semelhanças entre tais composições, Prinzhorn recorre à etnologia, inicialmente destaca uma percepção antiga de que haveria padrões de pensamento comuns a todos os homens, inclusive àqueles sujeitos que estariam limitados a grupos culturais. Tal percepção foi obscurecida pela Teoria Animista dominante no século XIX, principalmente com Tylor e Frazer:

As visões psicológicas dos etnólogos eram determinadas principalmente pelo "animismo" ensinado pela escola anglo-americana de Tylor e Frazer, que, com uma psicologia popular completamente racionalista, invocava os conceitos modernos da psique para explicar os modos primitivos de pensamento (PRINZHORN, 1922 p. 320, tradução nossa).¹¹²

Nos escritos sobre psicologia, Prinzhorn destaca a participação de Wundt, em seu trabalho *A psicologia dos povos*, no qual também são perceptíveis as influências da concepção animista. Entretanto, se Prinzhorn cita tais autores e suas concepções é justamente para refutá-las: seu esquema conceitual seguia uma nova tendência, na qual não se poderia, simplesmente, “aplicar” um sistema de pensamento ao modo de existir dos primitivos; não seria possível pensar o funcionamento de tais povos, uma vez que são modos de conceber a existência qualitativamente diferentes:

Durante as últimas décadas, uma abordagem psicológica mais sólida ganhou terreno em oposição. Seus primeiros representantes foram Vierkandt e Preuss na Alemanha e os sociólogos Dürkheim e Levy-Brihl na França. Eles e seus seguidores, cujos números estão crescendo rapidamente, estão certos de que não se pode explicar a vida psíquica dos primitivos demonstrando seu uso parcial ou unilateral dos padrões de pensamento lógico que nos são familiares — mas sim que eles têm modos de pensamento qualitativamente diferentes (PRINZHORN, 1922 p. 321).¹¹³

Em psicologia, um discípulo de Wundt, que se distancia de seu pensamento, chama a atenção de Prinzhorn: Krueger, em 1915. Prinzhorn interpreta os escritos de Krueger, alocando

¹¹² “Die psychologischen Anschauungen der Ethnologen wurden vorwiegend bestimmt durch die Lehre vom ‘Animismus’, die aus der englisch-amerikanischen Schule von Tylor und Frazer hervorging und mit durchaus rationalistischer Popularpsychologie moderne Seelenvorstellungen zur Erklärung der primitiven Denkweise heranzog”.

¹¹³ “Dagegen hat sich nun in den letzten Dezennien ganz stetig eine psychologisch besser fundiert Anschauungsweise angebahnt, deren erste Vertreter in Deutschland Vierkandt und Preuss, in Frankreich die Soziologen Dürkheim und Levy-Brühl waren. Ihnen und ihrer schnell wachsenden Gefolgschaft steht es fest, dass man die unvollkommene oder einseitige Verwendung der uns geläufigen logischen Denkschemata bei ihnen aufzeit – sondern dass den Primitiven eine qualitativ andere Denkweise eigen ist. Es handelt sich dabei kurz gesagt um die durchaus mystische kollektive Vorstellungsweise, die gern als prälogisch bezeichnet wird, weil für sie das Gesetz des Widerspruches noch nicht gültig ist”.

seu pensamento no que chama de ‘nova etnologia’. Essa nova etnologia “estaria preocupada tanto com a metodologia, quanto com a teoria evolucionista., abrindo caminho para um método de observação verdadeiramente comparativo, que tenta ser o mais imparcial possível em julgar cada estágio da vida psíquica, começando com o dos animais” (PINZHORN, 1922 p. 322). Krueger delimita, em sua pesquisa, a distinção entre uma análise das partes de um determinado fenômeno, incluindo a totalidade de suas qualidades e uma análise das condições necessárias a ele — a única que pode levar a uma investigação comparativa de fenômenos relacionados. Rejeitando qualquer tipo de mecanismo atomístico da psique humana, Krueger reafirma o objetivo: provar uma sujeição específica e, na medida do possível, uniforme, de todos os fenômenos psíquicos a uma lei comum, uma lei regular, constante e funcional.

Essas constantes são universais e se aplicam a todas as formas de processos afetivos, como ocorrem nos seres humanos em todos os estágios da evolução e em todos os períodos. Essas constantes também se aplicariam à vida psíquica das crianças, dos primitivos e dos doentes mentais, justamente os três grupos aos quais a antiga psicologia julgou mais violentamente. Prinzhorn, ainda sobre as semelhanças entre as atitudes psíquicas desses três grupos, afirma que os mesmos têm sido sistematicamente negligenciados. A exceção seriam os escritos dos “inovadores e difamadores da nova psicopatologia”: Freud e Jung. Prinzhorn admite o trabalho de Freud em *Totem e Tabu* como “decisivo”, quer suas conclusões sejam aceitas ou não, para a possibilidade de se fazer comparações válidas.

A constatação de Prinzhorn sobre a existência de semelhanças formais e expressivas entre numerosas produções de sujeitos doentes mentais e primitivos, sem que qualquer modelo tenha sido utilizado, reforça a concepção da “nova etnologia”, na qual existiriam pensamentos elementares, básicos a todos os seres humanos. Haveria, então, um limite para o número de variações formais, dentro do qual recaíram as tentativas de uma pessoa, por exemplo, ao desenhar uma efígie, caso fosse possível excluir todos os componentes individuais que pudessem interferir. Para Prinzhorn, é justamente isso que ocorre com um sujeito internado em um asilo, isolado do mundo exterior por um longo período: está livre para manifestar.

Para além das comparações entre os trabalhos expressivos dos doentes mentais e de povos primitivos, Prinzhorn também lança mão de comparações com produções ocorridas em diversos períodos históricos. Consideramos agora as figuras 74, de Lycostenes, produzida em 1557, Figura 75, realizada por uma mulher da terra Ekoi, no sul da Nigéria e a figura 76, um trabalho Knupfer. Essas imagens são reproduzidas não pela estilização dos animais, mas por sua composição — cujo efeito pudemos notar no trabalho de Knupfer —, tem em comum a tensão suspensa entre ordem e capricho que nunca podemos compreender completamente, e

que nos faz retornar à imagem de novo e de novo para procurar o significado secreto para seu grupo irracionalmente entrelaçado.

Figura 74 - Vögel aus Lycosthenes (1557)



Fonte: Projekt Gutenberg DE ¹¹⁴

Figura 75 - Leopardo, lagartos, cachorro (arte produzda por povos primitivos ao sul da Nigéria) de Mansfeld, Urwalddokumente



Fonte: Projekt Gutenberg DE ¹¹⁵

Figura 76 - Kupfer. Vögel (lápiz). 32x42.
Coleção Prnzhorn, Heidelberg



Fonte; Projekt gutenberg DE ¹¹⁶

Para Prinzhorn, o fato de que existam semelhanças entre as produções dos sujeitos doentes mentais e primitivos não indica os sujeitos doentes mentais regrediram a estados primitivos da consciência. O que ocorre, segundo o autor, é que, em determinadas condições, um impulso expressivo universal, pertencentes a todos os seres humanos, emerge e pode ganhar forma nessas produções.

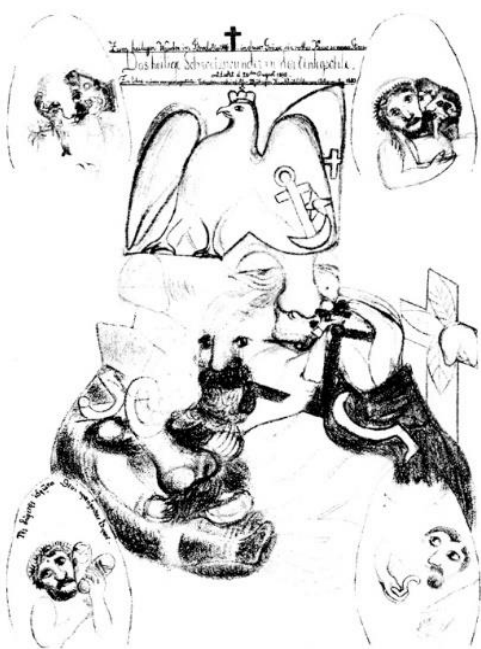
¹¹⁴ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>

¹¹⁵ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>

¹¹⁶ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>

Os paralelos entre as composições que Prinzhorn observa não se limitam a estágios culturais primitivos, mas aparecem a todo o momento. O que importa aqui não é a habilidade com a qual as obras foram finalizadas, seus significados racionais ou as maneiras possíveis com que as formas podem ser combinadas, mas apenas o modo pelo qual suas partes formais são organizadas. A figura 77 pode, nesse sentido, ser comparada a figura 78 de Hieronymus Bosch, bem com as figuras 79, de Klotz e 80, uma parede de ouro micênica. Prinzhorn menciona, ainda, um último ponto passível de comparações com o trabalho dos sujeitos doentes mentais: as produções ocorridas em estados psíquicos alterados. O autor cita a “arte mediúnica, e algumas obras produzidas por sujeitos histéricos em momentos de um certo tipo de despersonalização, um estado de “transe” no qual experimentam uma compulsão por desenhar.

Figura 77 - “Milagre do suor sagrado” (Lápis).
Coleção Prinzhorn, Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹¹⁷

Figura 78 - Hieronymus Bosch: Tentação de Santo Antônio. (Detalhe).



Fonte: Projekt Gutenberg DE¹¹⁸

¹¹⁷ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/22>

¹¹⁸ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>.

Figura 79 - -Klotz “*Fuchsschnecken*”
(Aquarela). 15x6. Coleção Prinzhorn,
Heidelberg



Fonte: Projekt Gutenberg DE ¹¹⁹

Figura 80 - Caixa de ouro de origm Micênica.



Fonte: Projekt Gutenberg DE ¹²⁰

A configuração esquizofrênica

A partir das observações feitas sobre os diversos materiais da Coleção de Hedeilberg, das produções expressivas dos dez mestres esquizofrênicos e agora incorporando as observações acerca das áreas passíveis de comparações, Prinzhorn tenta delimitar o que seria próprio de um processo de configuração para o sujeito esquizofrênico. Ao contrário do que o título de sua investigação parece sugerir, curiosamente, Prinzhorn vai, passo a passo, desconstruindo indícios de que as obras dos sujeitos esquizofrênicos contenham sintomas de doença.

A primeira observação de Prinzhorn trata da presença primordial do impulso ativo nas composições. Essa tendência ocorre como uma primeira etapa em todo o processo de configuração, no grupo das crianças, em adultos sem treinamento, primitivos e até em grandes artistas. Essa tendência recorrente, que se origina de uma ausência de subordinação a regras formais sobrepostas, não indica em si, um sintoma, ou um traço específico do sujeito

¹¹⁹ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>.

¹²⁰ Acessível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bildneri-der-geisteskranken-8420/25>.

esquizofrênico em seu processo de configuração, mas pode apontar para “um grupo de desvios funcionais”, entre os quais há sempre uma diminuição da consciência. Em outras palavras, o impulso ativo demonstra apenas um impulso de liberação mecânico que não é dirigido ao intelecto, e pode aparecer sob circunstâncias muito diferentes. Podemos dizer que o mesmo processo descrito acima, também, ocorre quando notamos nas obras a tendência decorativa: esta será mais expansiva a medida em que o sujeito que a executa não seja limitado ou forçado a se conformar a tradições culturais firmes. Essa “liberdade” pode acompanhar uma condição psicótica, mas não é específica dela.

Quanto à tendência a ordem, suas manifestações também não poderiam ser consideradas sintomas. Prinzhorn apoia-se, mais uma vez, nas formulações de Krötzsch, afirmando que a ocorrência de linhas rítmicas, sem qualquer vontade de configuração formal, pode indicar um estado de “esgotamento” ou “ausência de concentração”, bem como uma “perturbação interior”. Interessante ressaltar que Prinzhorn recorre à literatura para exemplificar o que seria essa “perturbação interior”: na obra *Der Grüne Heinrich* de Gottfried Keller, há uma passagem na qual Prinzhorn acredita ser a “descrição clássica” desse estado psíquico, ao mesmo tempo em que explicaria um processo de rabiscar que lembra muito os exemplos da Coleção de Heidelberg. Nessa passagem a personagem experimenta um “estado profundo de dissipação”, no qual inscreve linhas aleatoriamente, como se estivesse “testando uma caneta”, sem pensar nas bordas. Com o tempo, surge um tecido interminável de rabiscos que cobriam toda a superfície, expandidos em uma teia. Ao final a personagem observa a confusão de linhas mais de perto e nota que há uma certa coesão no labirinto formado: estaria, então, diante de um novo processo de composição. Assim, Prinzhorn conclui que tal “perturbação interna” que se declina em composições formais em linhas rítmicas não é limitada ao esquizofrênico, não consistindo em um sintoma característico.

O fato de que o sujeito esquizofrênico mantém um tratamento livre e arbitrário do mundo exterior, um mundo, agora considerado apenas como matéria prima sem valor intrínseco, não constitui, em si, um sintoma de doença. Prinzhorn aponta para o fato de que esse tipo de tratamento livre do mundo exterior também está presente, com muita frequência, em obras de arte fantásticas e todo o trabalho que visa à abstração. Em outra questão que toca a relação das obras dos sujeitos doentes mentais e obras de grandes artistas, Prinzhorn fala sobre os significados. A arte em geral é dominada por regras unificadoras, sejam de forma e conteúdo, e, mesmo em imagens difíceis, é possível intuir algum “significado”. No caso das obras de sujeitos doentes mentais, crianças e primitivos, esse significado às vezes não é apreensível. Em produções de doentes mentais, em especial obras fantásticas e simbólicas, há uma discrepância

absurda entre o que é apresentado visualmente e seu significado. Estaríamos diante de uma manifestação esquizofrênica? Prinzhorn adianta-se em explicar que, antes de tudo, o que se manifesta nessa discrepância entre o visível e o significado não é o estado mental do sujeito esquizofrênico, mas o movimento lúdico que estabelece relações entre elementos de acordo com inspirações momentâneas. Esse movimento lúdico que entrelaça quaisquer objetos se apresenta nas crianças, primitivos, doentes mentais e qualquer adulto que se deixa tocar pela fantasia, e, ocasionalmente, se liberta de restrições racionais deixando-se levar por jogos de formas e interpretações livres. Para Prinzhorn, artistas como Bosch, Bruegel e Kubin são emblemáticos nesse sentido e auxiliam a explicação de que não há sintoma nessa situação.

Prinzhorn conclui que, em geral, há muito pouco conteúdo nas obras que possa conduzir, diretamente, a um diagnóstico de esquizofrenia. Poderíamos falar das alucinações, primeiramente. As manifestações alucinatórias, principal sintoma observado nos sujeitos esquizofrênicos, são raramente ligadas às obras de modo estrito, ao contrário do que se poderia esperar. Poderíamos considerar as experiências sobrenaturais como especificamente esquizofrênicas, mas, dadas as comparações, notamos que essas experiências são recorrentes e tem um papel significativo na arte dos primitivos e em muitos períodos da história da arte. Representações de aparições assustadoras ocorrem e são abundantes na arte oriental, principalmente na Ásia. Um breve olhar às representações do sobrenatural da Idade Média Ocidental também corrobora a ideia de que essas manifestações não sejam exclusividade de sujeitos esquizofrênicos. Ao concluir suas análises, Prinzhorn é categórico: “O resultado final da nossa pesquisa é bastante modesto. Não podemos afirmar com certeza que qualquer imagem vem de uma pessoa mentalmente doente apenas porque ela tem certas características (PRINZHORN, 1922 p. 337, tradução nossa).¹²¹

Mesmo constatando que não seria possível delimitar, a partir das obras, características que apontassem para um diagnóstico esquizofrênico, Prinzhorn ainda se detém em alguns pontos, estes seriam os pontos-chaves para a distinção de uma “configuração tipicamente esquizofrênica’. Começamos, então, a vislumbrar os intentos de Prinzhorn em, apesar de recusar referências a um tipo de arte psicopatológica no início de seus escritos, insistir na conceituação dessa ‘configuração esquizofrênica’.

Um primeiro ponto trata do fato de que, apesar do conteúdo das produções dos sujeitos asilados não constituírem declínios da personalidade dos autores, ou meros reflexos de sua

¹²¹ “Das Gesamtergebnis unserer Umschau ist bescheiden. Man kann nicht mit Sicherheit sagen: dies Bildwerk stammt von einem Geisteskranken, weil es diese Merkmale trägt”.

doença, há um inegável sentimento de estranheza em muitos exemplares, com o qual ficamos impressionados. Buscando compreender o que haveria de singular no processo de configuração que culminaria nesses resultados tão inquietantes, Prinzhorn define, finalmente, o que seria a essência da configuração esquizofrênica: a chave para essa questão estaria justamente na perspectiva do sujeito esquizofrênico perante o mundo que lhe cerca, em seu mergulho em um autismo que o distancia da realidade e permite que conteúdos expressivos venham a tona livres de racionalizações. Nessa perspectiva o sujeito, quando desenha, estabelece uma regularidade formal que não busca consistência significativa. Essa unidade formal é resultado do ritmo ingênuo de seus golpes, que refletem um fluxo desinibido de invenções. As ideias podem manter-se independentes, em vez de se integrarem em uma representação geral. Prinzhorn atribui essa característica à ambivalência que o sujeito esquizofrênico experimenta.

Outra particularidade do processo de configuração do sujeito esquizofrênico, que Prinzhorn alia a essa primeira observação sobre a unidade formal dos desenhos, trata das aspirações do autor da obra quanto sua receptividade. Para Prinzhorn, todo artista busca, de certo modo, uma ressonância em outras pessoas para que sua obra seja entendida do modo como é pretendida. Mesmo o artista incompreendido, que tem a atitude mais distorcida e negativa em relação ao público, sempre terá uma ‘confiança’ em que, em algum momento, sua arte será reconhecida no mundo. A certeza de tal ressonância apoia todo artista e alimenta seu desejo criativo. Assim, o artista, mesmo o mais solitário, mantém contato com a humanidade. Já o sujeito esquizofrênico encontra-se a margem dessa realidade. Não está nem apto nem disposto a restabelecer contato com o mundo. Seu autismo o afasta de qualquer contato com o mundo real: “percebemos em nossos quadros o isolamento autista completo e o macabro solipsismo que excede em muito os limites da alienação psicopática, e acreditamos que nele encontramos a essência da configuração esquizofrênica (PRINZHORN, 1922 p. 340, tradução nossa).¹²²

Prinzhorn, após todo um desdobramento de análises na qual evidencia tendências da configuração em obras da Coleção de Heidelberg, comparando-as com as produções de outros grupos — crianças, primitivos, artistas —, desmistifica, sempre com referências ao processo de configuração dessas produções, uma série de preconceitos que poderiam nos levar a acusar sintomas de doenças mentais nas obras. E vai além: sua ideia é, mais do que demonstrar a

¹²² “Von dieser völligen autistischen Vereinzelung, dem über alle Schattierungen psychopathischer Weltfremdung hinausgehenden grauenhafte Solipsismus spüren wir in den typischen Bildwerk den Abglanz, und hiermit glauben wir die Eigenart schizophrener Gestaltung im kern getroffen zu haben”.

ausência de sintomas características nas obras, evidenciar que o processo esquizofrênico pode também, em alguns casos, permitir que o sujeito consiga desenvolver um grande “poder configurativo”, capaz de produzir imagens de qualidade artística inquestionável.

Em resumo, Prinzhorn aponta que a totalidade das obras da Coleção de Heidelberg podem ser agrupados sob diversos olhares. Ele opta, então, por elencar os trabalhos analisados em quatro momentos: excluindo os desenhos mais simples e desajeitados, comparáveis com os de crianças e adultos tido como “saudáveis” sem treinamento em desenho, há um primeiro grupo de trabalhos em predominam tendências formais únicas, especialmente a ordenação, e alguns trabalhos são relevantes. Um segundo grupo é determinado pelas excentricidades de seus autores, apresentando distorções confusas em suas partes formais, cujas relações não podem ser deduzidas a partir de sua aparência. Nessa categoria há poucos exemplos com uma qualidade formal interessante. Pensamos aqui nos desenhos com tendência a cópia predominantes.

Há ainda um terceiro grupo, cujas obras são muito diferentes das dos grupos citados anteriormente. Estão incluídas nesse grupo imagens que representam experiências muito vívidas e ricas. Muitas dessas obras atendem plenamente o requisito formal de toda *Gestaltung*, de toda a configuração: transmitem uma experiência inequívoca, tem um poder configurativo interessante, mas ainda apresentam inadequações técnicas. Pensamos aqui nos desenhos mais complexos, com predominância de fantasias visuais e simbolismos. Esse grupo já começa sinalizar o fato do que a experiência esquizofrênica pode propiciar um “poder configurativo”, principalmente quando questões sobrenaturais estão envolvidas.

Por fim, haveria um último grupo, no qual estão inseridos a maioria dos trabalhos dos sujeitos asilados mais produtivos e distingue-se pelo talento formal inerente. Pensamos aqui nas produções dos dez mestres esquizofrênicos. A proporção de sujeitos que se enquadram neste grupo é pequena — cerca de dois por cento —, e há pouca diferença se compararmos com o mundo dos “ditos normais”, no qual a proporção de sujeitos que produzem obras extraordinárias também é pequena. Dentre esse grupo, estão sujeitos que tiveram, de certo modo, um acesso a algum tipo de treinamento em desenho anteriormente ao desencadeamento da doença. A experiência comprova que esses talentos não se dissolvem com a progressão da doença, permanecendo inalterados por longos períodos. Consideramos Weltz, Beil e Pohl nessa situação: mesmo asilados, confusos, eles, inicialmente, produzem desenhos como costumavam fazer em momentos anteriores á doença. Entretanto, quando acompanhamos a evolução de suas imagens, notamos uma ocorrência: à medida que a doença progride, maior o poder de configuração presente nas obras.

Durante o processo esquizofrênico, ao mesmo tempo em que a personalidade do sujeito sofre alterações significativas, declinando para um estado final, confuso, inacessível, sua destreza artesanal desenvolve um grande poder configurativo, lhe permitindo produzir imagens de qualidade artística indubitável. Pohl é o caso mais ilustrativo, mas também podemos apontar Moog e Brendel. De qualquer modo, em todos os casos apresentados, não se observa uma deterioração progressiva das habilidades artísticas paralela à deterioração da personalidade do sujeito. Esse apontamento de Prinzhorn é também observado sobre os artistas que se tornaram esquizofrênicos, em especial Van Gogh. É notório que a potência criativa de Van Gogh se acentua durante a doença, elevando seu trabalho a padrões anteriormente inatingíveis. Prinzhorn conclui que o poder da *Gestaltung* é capaz de extrair um componente produtivo do processo esquizofrênico.

Existe, então, uma ‘configuração esquizofrênica’ que, ao contrário do que poderiam vislumbrar psiquiatras da época que se dedicavam a estudar a esquizofrenia, não se constitui, apenas, de morbididades. Ao contrário, as produções alcançam tamanho poder configuracional que, isolando-se o contexto em que foram produzidas, expectadores não saberiam dizer se tal obra foi executada por um sujeito asilado ou por um artista reconhecido.

Prinzhorn reconhece, considerando as produções dos sujeitos asilados cuja poder configuracional é intenso, em seu valor artístico. Faz a seguinte pergunta: o que essas obras têm a ver com a arte séria? E, mais especificamente, no que se relacionam com a arte de seu tempo? Esquivando-se, mais uma vez, de adentrar a psiquiatria e psicopatologia, sempre contrário às patografias, Prinzhorn não tem intenções de desmembrar, psicologicamente, a vida dos artistas para encontrar traços que conduzissem à doença, e assim à configuração esquizofrênica. Muito menos aplica tal procedimento nas análises sobre os 10 mestres esquizofrênicos: Prinzhorn utiliza as biografias para situar as mudanças de perspectiva que ocorrem no sujeito esquizofrênico, apenas como pano de fundo para suas conceituações. A centralidade permanece nos processos de criação.

A discussão entre configuração esquizofrênica e arte caminha para um outro sentido, que Prinzhorn nomeia como “uma questão de orientação para sua investigação”: a relação entre dois estados psíquicos, de um lado, do artista, (inspiração e configuração) e, de outro, o sujeito esquizofrênico (perspectiva e configuração). No que se refere ao artista, analisando o par inspiração — configuração, notamos que a tradição e o treinamento desempenham um papel importante. Ao longo do tempo, a arte de muitos indivíduos sempre aparecerá como o esforço combinado de uma geração. A história da arte falará, portanto, em escolas e estilos de certos períodos, dando destaque para aquelas personalidades que, dada sua singularidade,

criam estilos próprios e tornam-se pioneiros. Esse reconhecimento pela história da arte raramente é dado a indivíduos destreinados, isolados do mundo e reduzidos a seus próprios recursos. De acordo com Prinzhorn, o Douanier Rousseau é um caso único. No que se refere ao sujeito esquizofrênico, a relação entre perspectiva e configuração é marcada por sujeitos que produzem mais ou menos autonomamente, com pouco conhecimento sobre técnicas. As pessoas que produziram essas obras não se alimentaram da tradição e da escolaridade a que são atribuídas a maioria das obras de arte. O processo de configuração emerge nesses sujeitos de forma impulsiva, desprovida de qualquer finalidade externa. Nesses casos, a tradição e o treinamento não são decisivos, e tem, apenas, influência periférica nos processos de configuração. Emerge nessa configuração um processo expressivo nuclear pelo qual todo o homem tem predisposição. Para complementar essa colocação, Prinzhorn retoma o exposto sobre as produções das crianças, cuja necessidade de configuração se manifesta livremente, em um ambiente que favoreça, mas rapidamente, desaparece na estrutura hiper-racional da escola, que transforma a criança criativa e lúdica em uma criança consciente e proposital.

Prinzhorn é categórico: para ele, o impulso original da *Gestaltung*, inerente ao ser humano, foi abafado pelo desenvolvimento da civilização. Quando essa necessidade de expressão encontra uma saída em sujeitos esquizofrênicos, Prinzhorn vê uma ativação de uma capacidade pertencente a todo o ser humano, mas que permanece, geralmente, latente ou atrofiada. Quanto às causas dessa ativação, poderia, primeiramente, ser atribuída a uma mudança interna do sujeito, sua introversão autística, sua inatividade, seu isolamento do mundo exterior. A mudança de ambiente, também, é mencionada por Prinzhorn, e, em outras instituições asilares, como prisões ou conventos, também seria de se esperar essa tal ativação, bem como em qualquer processo de introversão. Prinzhorn lança uma última explicação: o sujeito alcança um poder configuracional sob o efeito muito específico da esquizofrenia. De outra forma, não seria possível alcançar tais efeitos (sem a perspectiva esquizofrênica), uma vez que, em sua psique, se produziriam processos de configuração idênticos aos do artista (um ato intencional, regulado por normas, pelas escolas, com toda a influência racional).

Assim, se, por um lado, não é possível afirmar que existam características particulares nas obras que indiquem a esquizofrenia no sujeito que as produziu, por outro lado, é inegável que haja uma particularidade nos processos de configuração dos sujeitos esquizofrênicos. Essa particularidade, a essência da configuração esquizofrênica, trata de um afastamento do mundo exterior que permite a emergência de um impulso original criador, tão sufocado pela civilização. Essa conceituação é importante para os desdobramentos que Prinzhorn propõe,

especificamente nos pontos de congruência entre a configuração esquizofrênica e a arte contemporânea.

Perspectiva esquizofrênica e arte contemporânea

Ainda na esteira das relações entre as obras produzidas por sujeitos esquizofrênicos e arte, é notório que as obras da Coleção de Heidelberg mantinham uma proximidade com o que os circuitos artísticos da época propagavam, atraindo a atenção de diversos olhares. Prinzhorn parte da observação do impacto que as imagens da Coleção de Heidelberg causaram em diversos grupos de pessoas que se dispuseram a contemplá-las: enquanto pessoas culturalmente conservadoras e historicamente orientadas não reagiram à individualidade das imagens ou tentaram reinterpretar impressões fugazes em tendências culturais e políticas, todos os observadores que vivem com os problemas da configuração pictórica ou estão intimamente envolvidos com a psicologia anormal responderam ansiosamente para os trabalhos mais estranhos. Alguns dos artistas, alguns conservadores, outros expressionistas radicais, entregaram-se a um estudo calmo das peculiaridades das imagens, admiraram inúmeras imagens sem restrições e dispensaram outras, sem sequer considerá-las divididas entre aquelas que são saudáveis e aqueles que estão doentes.

Outros, novamente, pertencentes a escolas muito diferentes, renunciaram a todo o material, classificando-o como não arte, mas, mesmo assim, prestaram viva atenção a todas as suas nuances. Um terceiro grupo, finalmente, foi abalado até os alicerces e acreditou ter encontrado o processo original de toda configuração, pura inspiração, para a qual, afinal, todo artista tem sede. Alguns deles passaram por uma série de crises de desenvolvimento, das quais, ao final, encontraram o caminho de volta para um maior conhecimento sobre si mesmos e sobre seu trabalho. (PRINZHORN, 1922 p. 346).

O terceiro grupo mencionado por Prinzhorn é de extrema importância, pois propõe um direcionamento do olhar para os processos de configuração do sujeito esquizofrênico. Nessa linha de pensamento, Prinzhorn estabelece aproximações entre a arte contemporânea e as produções dos sujeitos asilados. Prinzhorn acentua a recusa em aproximar paralelos entre a arte contemporânea e as obras apresentadas por doentes mentais com base, apenas, em características externas. Considera que essas comparações são supérfluas, quando não vulgares e sensacionalistas, baseadas em um grande erro: inferir uma igualdade das condições psíquicas subjacentes a partir de semelhanças externas:

A conclusão de que um pintor é mentalmente doente porque ele pinta como determinado doente mental não é mais inteligente ou convincente; isto é, que

Pechstein e Heckel são africanos dos Camarões porque produzem figuras de madeira como as dos africanos dos Camarões. (PRINZHORN, 1922 p. 346, tradução nossa).¹²³

Prinzhorn nega-se a remeter aproximações entre o sujeito doente mental e o artista considerando apenas as obras, e volta sua atenção para uma certa “atitude emocional geral” evidenciada pela “mais recente arte séria”:

Ali encontramos, de fato, como um traço básico, uma renúncia do mundo externo como comumente entendida, bem como uma desvalorização da aparência externa, da qual toda a arte ocidental até então dependia e, finalmente, uma virada decisiva para dentro do eu. Nós usamos a mesma fórmula em nossos esforços para descrever a perspectiva dos esquizofrênicos. (PRINZHORN, 1922 p. 347, tradução nossa).¹²⁴

Essa atitude, a renúncia ao mundo exterior e a inflexão para as profundezas do eu, constituem a comparação possível entre os sujeitos esquizofrênicos e artistas contemporâneos. Entretanto, mesmo com essa aproximação explícita, há diferença a ser ressaltada: o que para o artista é uma escolha, para o sujeito esquizofrênico, é um imperativo.

O sujeito esquizofrênico vivencia os processos de afastamento do mundo exterior de uma maneira fatídica. Essa alienação impõe-se a ele como um evento inescapável, contra o qual luta por algum tempo, até que começa, pouco a pouco, a habituar-se em seu mundo autista, povoado agora por delírios. Para o artista contemporâneo, a alienação da realidade pode resultar de uma experiência avassaladora, mas envolve decisões conscientes e racionais. A insatisfação do artista, perante sua realidade, provém de sua longa e dolorosa autoanálise, na qual a sociedade lhe parece repulsiva.

Quando Prinzhorn faz menção a uma “mais recente arte séria”, está a dizer sobre um movimento típico da Alemanha que buscou grandes rupturas nas primeiras décadas do século XX: o expressionismo. O termo é claro em suas intenções: “ênfatisar a expressão e transpor o espectador-leitor da realidade apenas exterior para um drama subjetivo que se quer coletivo”. O expressionismo foi um movimento artístico radical, extremado, que intencionava romper com os conceitos de harmonia, de belo e de bom. Atingiu vários âmbitos da arte como a poesia, drama e épica, unidas às artes plásticas, sobretudo à pintura e às artes gráficas, e também ao cinema, inaugurando uma arte midiática. (MOURA, 2007 p. 247).

¹²³ “Der Schluss: dieser Maler malt wie jener Geisteskranker, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u. a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger”.

¹²⁴ “Und da finden wir in der Tat als einen Grundzug die Abkehr von der schlicht erfasseten Umwelt, ferner eine konsequente Entwertung des äusseren Scheins, an dem die gesamte abendländische Kunst bislang gehangen hatte und schliesslich eine entschiedene Hinwendung auf einige Ich. Diese Formeln aber sind uns bei unseren Bemühungen, das Weltgefühl des Schizophrenen zu umschreiben, ganz geläufig geworden”.

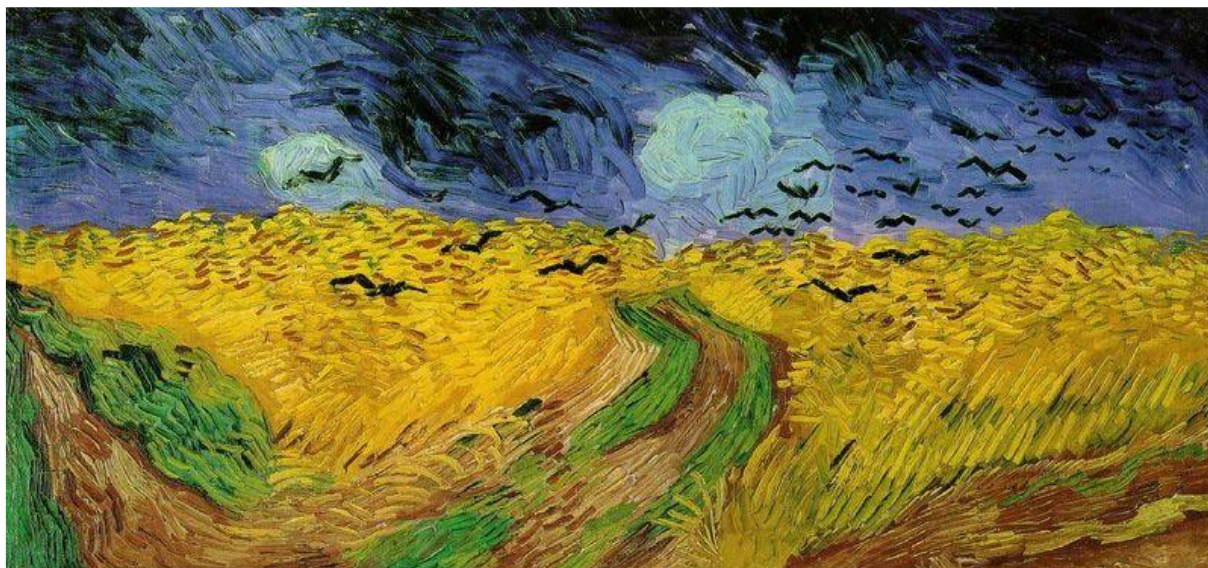
O expressionismo reagia contra a atitude do impressionismo, que refletia cintilações equívocas da natureza e seus matizes efêmeros; ao mesmo tempo, lutava contra o naturalismo e seu objetivo mesquinho de fotografar a natureza ou a vida cotidiana. A reprodução da realidade, tal como ela existe, é desnecessária, e talvez inútil. Para os artistas que compunham esse grupo expressionista, as imagens elaboradas têm estreita ligação com seus sentimentos diante do mundo. O artista já não vê, mas tem “visões”. A realidade não é mais contemplada segundo dados do sentido, mas constitui projeções de visões subjetivas e interiorizadas do Real.

A ruptura com a tríade da harmonia, do belo e do bom era um imperativo necessário. Essa ruptura relacionava-se com um abandono de padrões estabelecidos, atitude urgente para que novos olhares passassem a ver a realidade angustiante do presente. Trata-se de um grito de renovação, que se pretende tão devastadora que rompe não só com a arte acadêmica, mas também com os limites psíquicos de muitos desses autores. O homem expressionista pretendia romper com padrões sociais que o reduziam. Admitia, apenas, o jogo livre de sua sensibilidade, e abandonava-se a seus impulsos. A imagem do mundo se reflete no expressionista em sua pureza primitiva, a realidade existe, apenas, nos sujeitos. Nesse sentido, é preciso direcionar um novo olhar para arte, alcançando profundamente o espectador, para que ele também se sinta instigado a romper com esse mundo que o aprisiona e o mantém refém.

O movimento expressionista se expandiu por diversas áreas do fazer artístico, como dito anteriormente. Interessa aqui trazer à tona sua manifestação no campo das artes plásticas. Dois movimentos são de suma importância para a arte expressionista: os grupos *Die Brücke* (A Ponte) e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), que encontram na pintura de Vincent Van Gogh (1853 – 1890) e Paul Cézanne (1839 -1906) os pressupostos para o desenvolvimento de seu estilo.

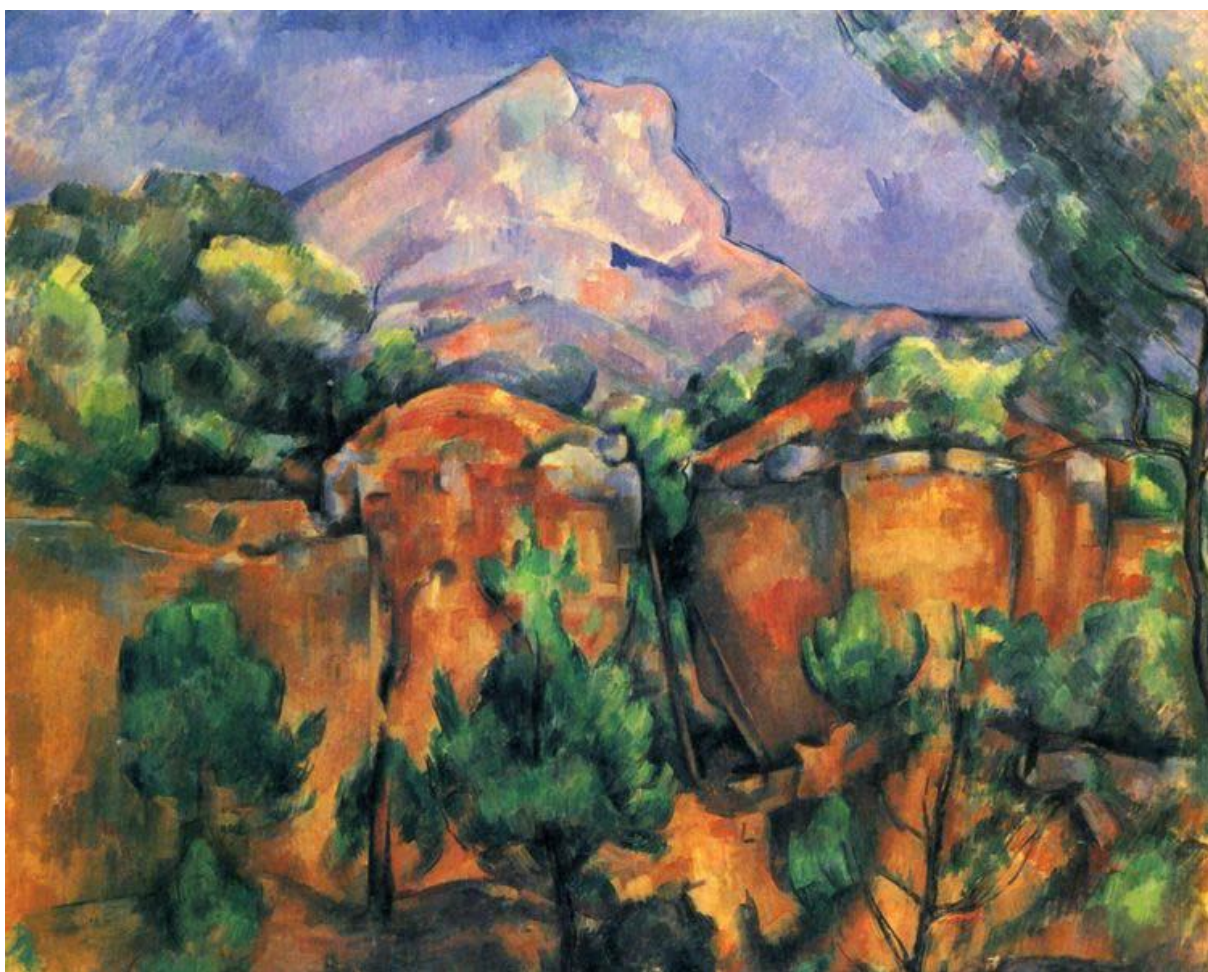
Segundo Moura (2007, p. 261), o trabalho de Van Gogh e Cézanne trazem para os expressionistas duas perspectivas: a preocupação com os elementos constitutivos da arte e a expressão de sua visão de mundo. Essas duas influências se aliaram com uma novidade trazida por Edvard Munch (1863 – 1944): a incidência, em suas telas, de algo fantasmagórico, que não se pode nomear. Sem referência direta com o retratado, o que aparece nessas telas vai além da subjetividade particular. Esse estilo de pintura conduzia o espectador a um apelo emocional que transcendia os limites da tela e da forma, causando imensa estranheza. Vários artigos de jornais da época não recomendavam a visão do quadro a pessoas muito sensíveis. Esse traço que choca seria a marca de muitos artistas ao final do século XIX e início do século XX. As figuras 81, de Van Gogh, e 82, de Cézanne, e 83, de Munch são exemplos do apelo emocional que esse estilo de composição apresenta.

Figura 81 - Van Gogh, *Campo de trigo com corvos* (1890)

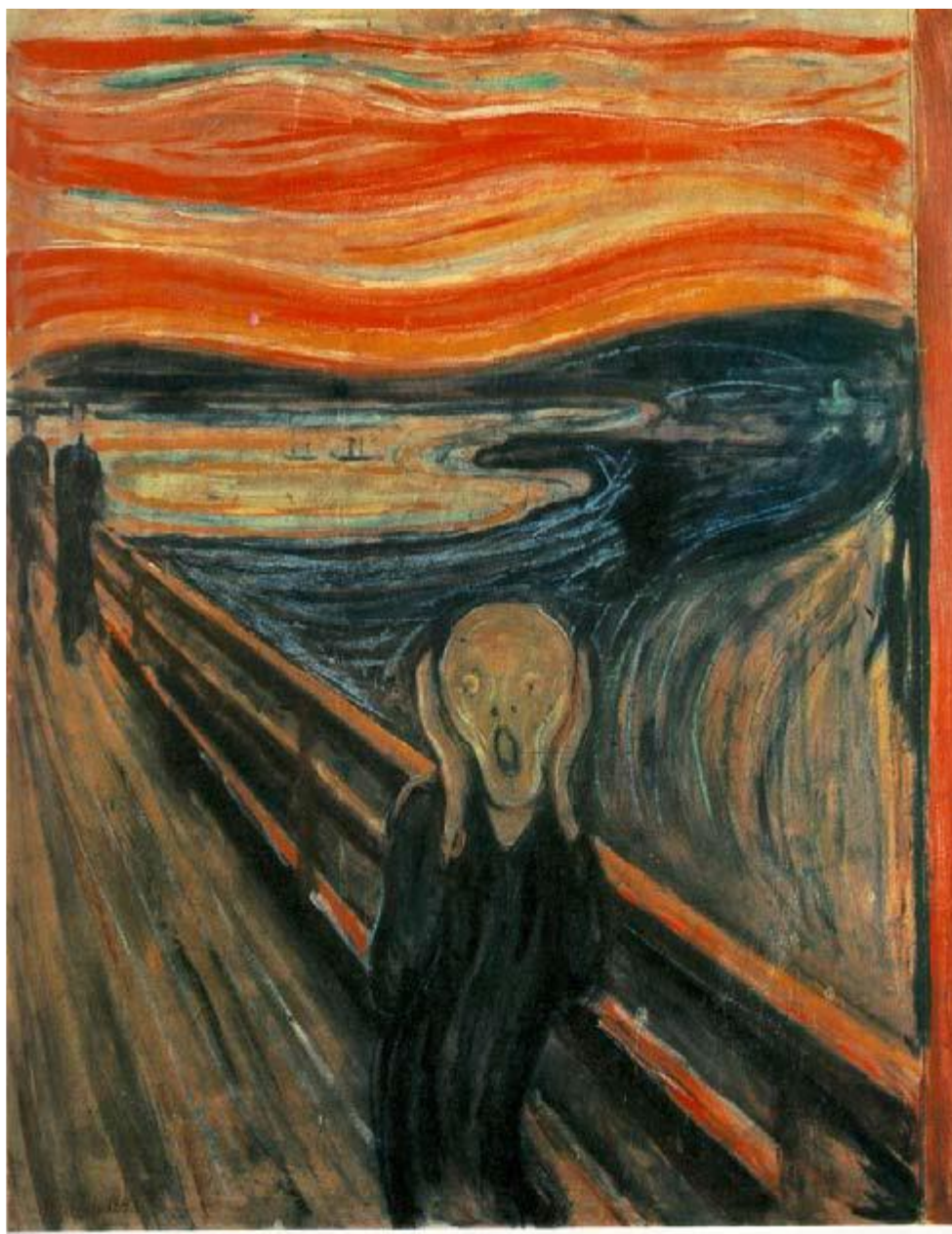


Fonte: MOURA, 2007

Figura 82 - Paul Cézanne, *Monte Saint-Victoire* (cerca 1897)



Fonte: MOURA, 2007

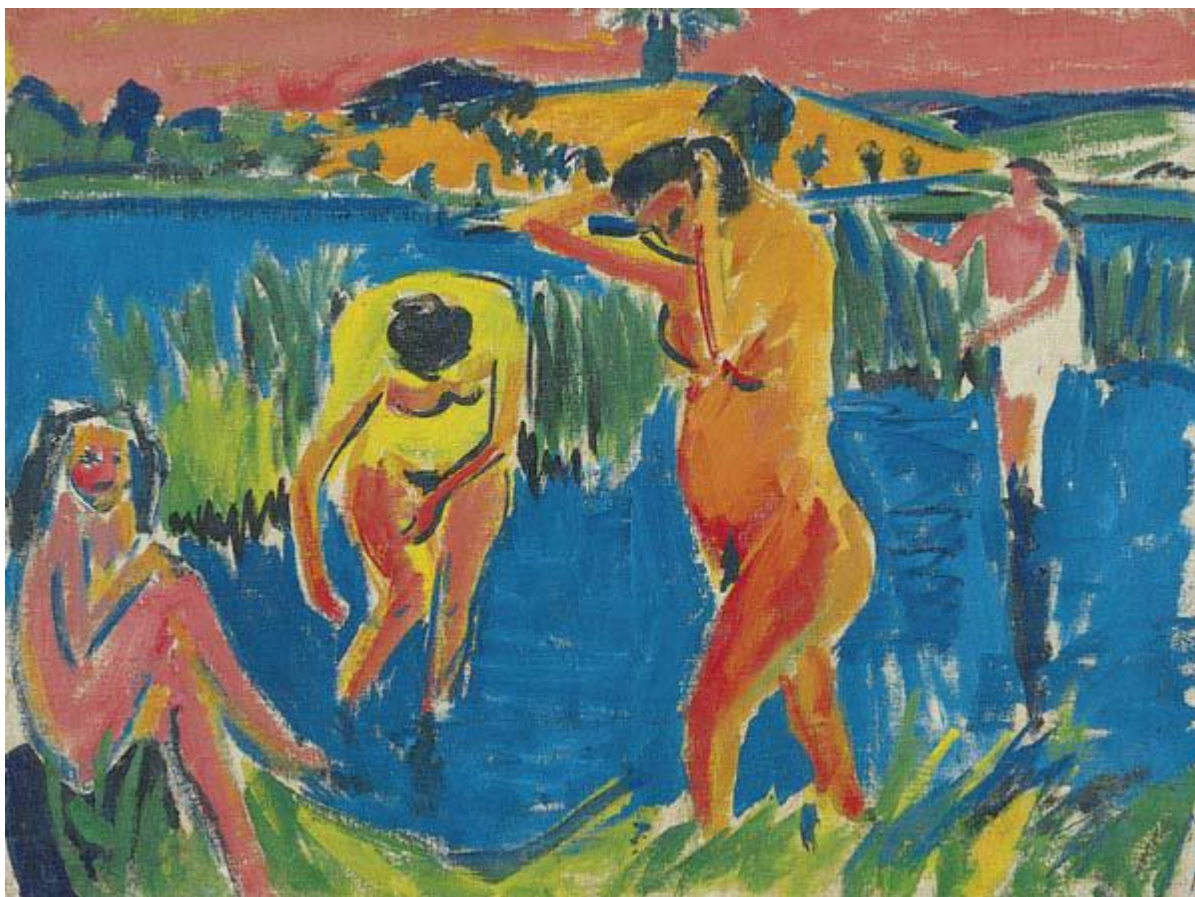
Figura 83 - Edvard Munch, *O Grito* (1893)

Fonte: MOURA, 2007

O grupo *Die Brücke*, fundando em 1905 pelos então estudantes de arquitetura Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, organiza exposições de obras cuja temática exibem imagens distorcidas, espelhando a mesma distorção a qual os homens foram submetidos por seu estilo de vida. As cores primárias, as formas simples e sem perspectiva deveriam retratar o mundo dos excluídos: prostitutas, mendigos, e outros tipos que habitavam a cidade. Os quadros remetiam a uma crítica e um escárnio da visão de mundo extremamente reacionária e hipócrita burguesa. A transgressão proposta nos quadros também deveria ser colocada em prática, com vistas a alcançar uma liberdade contra forças retrógradadas.

Os artistas deveriam reproduzir tudo aquilo que, de forma direta, os incita a criar. A figura 84, de Kirchner, representa a complementaridade entre a vida cotidiana e a arte. Em oposição a esse estilo de que criticavam, alguns artistas propunham a prática de hábitos de vida liberais, e faziam frequentes reuniões nas quais banhavam-se nus em riachos. “A arte não poderia estar separada da vida: a arte é vida”. (MOURA,2007, p.263).

Figura 84 - Ernst Ludwig Kirchner: Quatro banhistas, 1909/10



Fonte: Moura, 2007

Em 1910, o grupo *Der Blaue Reiter*, fundado por Wassily Kandinsky e Franz Marc tinha ambições um pouco diferentes, distancia-se da revolta contundente do grupo *Die Brücke*. Suas preocupações centrais estavam no fazer artístico, na procura de um *Geist* (*espírito*) genuíno, tão arruinado por convenções tradicionais da civilização. A questão central desse grupo residia na libertação da linguagem artística das amarras do estilo naturalista e neoclássico. Os dramas da sociedade poderiam ser expressos pelas cores na tela, sem necessariamente estabelecer uma ligação com o representado. O drama da vida expressa-se por meio das linhas, nas cores primárias, de forma essencial. Segundo Moura (2007), esta seria a “senda aberta para

a instituição da arte abstrata, inaugurada na pintura por Kandinsky” (figura 85) em torno de 1910.

Figura 82 –Kandinsky, *sem título*



Fonte: MOURA, 2007

A incursão sobre o movimento expressionista não tenta explorá-lo mais do que o necessário para que se estabeleçam as confluências entre esse movimento e as observações de Prinzhorn. Basicamente, o ponto em comum se refere ao afastamento do mundo exterior, e, conseqüentemente, o desprezo pelas regras formais em torno da arte. Prinzhorn aponta que, se ignorarmos as referências aos programas artísticos, o que se vê é o mesmo anseio pela criação realmente inspirada. Longe de comparar e localizar a doença nos artistas, Prinzhorn estabelece uma afinidade instintiva por nuances que são familiares ao processo esquizofrênico. Essa afinidade constitui o único ponto capaz aproximar as imagens dos sujeitos da Coleção de Heidelberg com a arte moderna e sua atratividade.

Crítica cultural

A recepção que a obra de Prinzhorn teve nos meios artísticos foi, no capítulo 1, abrangida nessa dissertação. Interessa-nos, quando retomamos a intersecção entre as conceituações de Prinzhorn e os movimentos artísticos de sua época, acrescentar um outro matiz: o fato de que a proposta de investigação de Prinzhorn sobre as obras de Heidelberg em *Bildneri der Geisteskranken*, e mesmo a constituição da coleção, apontam, também, para uma crítica cultural.

Freitas e Amarante (2018) são uns dos autores que embasam essa ideia:

[...] a teoria desenvolvida por Prinzhorn, de natureza eminentemente estética, que, embora dialogue com a ciência da psicologia do seu tempo, é rica de intuições que muito têm em comum com a crítica da arte do século XX (FREITAS, AMARANTE, 2018 p. 505).

Cruz Jr. (2015, p.87), ao reafirmar os interesses de Prinzhorn pelas obras dos sujeitos esquizofrênicos, indica que “a psicologia da forma, tal como definida por Prinzhorn, pode também ser lida como uma crítica cultural: a procura, em meio ao caos do pós-guerra, de uma arte genuína”. Vahia (2013 p. 15, 18), sobre as intenções de Prinzhorn, complementa: “nos finais do século XIX, arte dos doentes mentais representava já o mundo perdido da infância, o estado primordial da criação e a utopia da experimentação estética. Prinzhorn procura uma arte genuína, autêntica ou primordial, no trabalho hermeticamente fechado destes doentes mentais, cuja única inspiração advém da sua esquizofrenia”. Röske (1997) sentencia: *Bildneri*, é, antes de mais nada, uma afirmação de Prinzhorn do novo que emergia ácido, de uma ruptura característica de sua época.

Nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, a Alemanha experimentava uma grande efervescência cultural, cujo epicentro era Munique. O estudo de arte nesse período voltava-se para questões da psique, intensos debates ocorriam nas universidades. Nessa época, Prinzhorn era um jovem estudante de história da arte, tendo participado, ativamente, das movimentações da cidade. Dentre essas manifestações artísticas, marcadas pela ruptura com o tradicional estabelecido, é no movimento expressionista que Prinzhorn ancora suas ideias. Segundo Cruz Jr (2015, p. 85 apud McGregor, 1989):

Sua própria estética foi influenciada profundamente pelas ideias emergentes do Expressionismo, onde inevitavelmente tomou conhecimento das ferozes e hostis comparações que eram feitas entre as pinturas dos loucos e a dos artistas modernos. Ele deve também ter conhecido a atitude extremamente positiva dos Expressionistas para com as criações psicóticas (CRUZ JR. 2015 p. 85).

Em *Bildneri der Geisteskranken*, num ato final de seus escritos, Prinzhorn aproxima, expressamente, a perspectiva esquizofrênica de uma certa postura emocional dos expressionistas. Utilizamos a palavra “perspectiva” para efeitos de tradução, por julgar esse termo mais compreensível e adequado, mas podemos retomar o termo em alemão utilizado por Prinzhorn para definir a perspectiva esquizofrênica: *Schizophrene Weltgefühl*, que remete à expressão “sentimento de mundo” esquizofrênico. Esse sentimento de mundo diz respeito não apenas ao olhar do sujeito esquizofrênico ao mundo que o cerca, mas também a uma atmosfera que atravessa o olhar de Prinzhorn sobre as obras.

Sobre a aproximação com os artistas expressionistas, e a atitude destes frente ao mundo, Prinzhorn aponta que esta “afinidade” explica, ao menos teoricamente, as semelhanças e a atratividade entre as imagens da Coleção de Heidelberg e a arte moderna. O artista expressionista e os sujeitos esquizofrênicos têm essencialmente em comum a renúncia ao mundo das aparências externas:

Por sua natureza, a liberação da compulsão das aparências externas deve ser tão completa que toda configuração deve lidar apenas com as qualidades psíquicas puras. Sua fonte deve ser uma personalidade completamente autônoma, com ambições de entrar em uma união mística com o mundo inteiro (PRINZHORN, 1922 p. 347, tradução nossa)¹²⁵

Complementando, Prinzhorn menciona ainda o que justificaria a postura dos expressionistas frente ao mundo que os cerca, um certo “declínio da perspectiva tradicional”:

O declínio da perspectiva tradicional que deu origem a essa atitude extravagante, grandiosa, muitas vezes compulsivamente distorcida, não pode ser perseguido aqui. Em todo caso, não é simplesmente uma preocupação do expressionismo, como as pessoas míopes ainda esperam até hoje. Pelo contrário, o expressionismo é um sintoma do declínio e uma tentativa de fazer o melhor possível. (PRINZHORN, 1922 p. 347, tradução nossa).¹²⁶

Quando Prinzhorn refere-se a esse declínio da perspectiva tradicional, está remetendo-se a passagem do cânone do estilo tido como clássico, assumido como modelo acadêmico para a arte do final do século XIX, para um novo estilo que pregava a dinâmica e dava espaço para o grotesco e o desarmônico. Para que possamos melhor compreender essa passagem, faz-se necessária uma breve introdução da situação política-cultural da Alemanha que antecede essas movimentações. Para tanto, tomamos por base os escritos de Moura (2007), no qual autora empreende um panorama que vai do classicismo alemão à culminação do movimento expressionista como ruptura primordial.

O classicismo alemão é forjado a partir de Goethe e Schiller, estabelecendo os conceitos de beleza e harmonia como fundamentos da obra de arte. Essa concepção, que se institui como uma releitura dos padrões clássicos greco-romanos, também incorpora traços das ideias filosóficas da Era Moderna, na qual o homem se descobre como agente na construção da

¹²⁵ “Der Tendenz nach sollte die Loslösung vom Zwange der äusseren Erscheinung so vollkommen sein, dass alle Gestaltung nur noch mit unverfälschtem seelischen Besitz zu tun hätte und aus völlig autonomer Persönlichkeit quölle, die in einer unio mystica mit der ganzen Welt zu stehen sich anmasste”.

¹²⁶ “Der Zerfall des traditionellen Weltgefühls, aus dem diese verstiegene Haltung oft in grossartiger, öfter in kramphaft verzerrter Weise hervowuchs, soll hier nicht weiter verfolgt werden. Jedenfall ist es keine Angelegenheit des Expressionismus, wie Kurzsichtige anscheinend heute noch hoffen, sondern dieser ist umgekehrt der Ausdruck dieses Zerfalls und ein Versuch, das Beste daraus zu machen. Sieht man von dem Wust der Programme ab und versucht die treibende Idee zu erfassen, die immer wieder zu neuen”.

compreensão do mundo através da ciência. A tríade de conceitos, a harmonia, o belo e o bom amparava o cenário clássico, e “totalmente desvirtuados, formavam a base da esclerosante política estatal burguesa de patrocínio das artes promovida a partir do final do século XIX pelo estado prussiano tornado hegemônico pela unificação do estado alemão em 1871” (MOURA, 2007, p. 244, 249).

Em paralelo, observamos o ideário romântico que postulava uma dissociação entre o mundo externo e a interiorização do eu. Os românticos trazem, de certo modo, uma quebra com o Princípio Único da Beleza como fundamento da arte, causando uma abertura para o feio, o grotesco, o onírico e o inconsciente. O desenvolvimento das ciências naturais, notável no século XIX, contribuem nesse cenário. Seus princípios e conceitos se expandiram para o âmbito literário e artístico, formando a base para o Naturalismo e, mais tarde, o Impressionismo. Contrapondo-se a essa tendência da arte enquanto reflexo da interação material entre órgão que percebe, com suas qualidades físico-fisiológicas, e o que é percebido, surge a concepção de Henri Bergson (1849 – 1941) sobre a função da intuição no conhecimento sobre o mundo. Para esse autor, a visão interior seria capaz de apreender o essencial, não o intelecto.

Moura (2007, p.) menciona, ainda, Oswald Spengler (1880 – 1936) cujas ideias, expostas em *Untergang des Abendlands* (Naufrágio do Ocidente), descrevem um declínio decadente e sintomático no Ocidente. Essa decadência do Ocidente faz, décadas antes, com que Friedrich Nietzsche “se dispusesse a entoar cânticos a Dionísio”, evidenciando a excessiva direção apolínea com a qual a arte vinha se desenvolvendo até então. Nietzsche propõe uma nova filosofia, na qual o homem se descobre enquanto potência e tenta se livrar das amarras da tradição imposta por preceitos religiosos. A partir de Nietzsche, fala-se, então, em arte apolínea e arte dionisíaca, em princípios de ordem e desordem, de contensão e euforia. Podemos incluir o pensamento de outro filósofo que tem influências no cenário político cultural da Alemanha na segunda metade do século XIX: Karl Marx. Suas críticas ao sistema capitalista e a religião, bem como as explicações para contradição entre a crescente industrialização e o aumento pobreza, constituíram mais um dos alicerces para as novas ideias propagadas pelos jovens expressionistas.

Nesse contexto político-cultural, um espírito de rebeldia se instala, a brecha para uma nova geração que pretendia exprimir seus desejos em contraposição a ordem repressora dominante. O mito de Dionísio ressurgia como o pai da tragédia, sinônimo também da embriaguez, do prazer e do delírio místico. Abria-se espaço para o “inebriante” par com o trágico na literatura e nas artes em geral: um grito em êxtase. Na literatura as mazelas sociais começam a ser apresentadas ao público sem amenidades, expondo todo o engenho que se

passava dentro de um sistema capitalista. Uma visão que se abria não para o prazer, mas para o choque.

O expressionismo surge como um movimento radical, cuja proposta era essencialmente a ruptura:

Romper era o lema: era necessário pôr por terra tudo aquilo que tornara a sociedade corrupta e hipócrita e erigir em seu lugar uma nova terra, na qual o homem, ao reconhecer sua própria identidade, pôr-se-ia no centro da história. Sentia-se como necessário promover uma cisão, uma ruptura dos padrões estabelecidos para que novos olhos fossem formados, olhos que passassem a ver a realidade desintegradora e angustiante do presente. Essa nova visão deveria ajudar a incorporar nesse novo mundo todos os excluídos: pobres, prostitutas, trabalhadores, marginais, poetas... (MOURA, 2007 p. 243).

Em meados do século XIX, a Alemanha experimenta um acelerado crescimento econômico, inserindo-a entre as maiores nações industriais da Europa. O Império de Guilherme II defende uma política de expansão na qual o solo europeu já não bastava, com vistas a anexação de outras partes do mundo para fazer frente ao Império Britânico. Inicia-se, assim, a expansão imperialista, o começo de uma crescente e alucinante corrida nacionalista. Nessa expansão do império, a Alemanha vê-se ao lado da Áustria na disputa pela Sérvia, esbarrando em alianças firmadas anteriormente entre Rússia, França e Inglaterra. Com o incidente em Sarajevo, é deflagrada a Primeira Guerra Mundial. O fim da Primeira Guerra trouxe, como saldo, além de batalhas sangrentas em trincheiras, inovações como os tanques de guerra, submarinos, metralhadoras, armas químicas: criara-se mais uma indústria, a da guerra. “O mundo não é mais o mesmo, o homem não é mais o mesmo”. Em 1918 foi proclamada a República da Alemanha. Esse período foi marcado por intensas disputas políticas entre direita e esquerda, e várias tentativas de golpe. Nesse cenário, o discurso expressionista diminuiu cada vez mais suas metáforas e gritos lancinantes, sendo abafado, progressivamente, até não ter mais adeptos.

Atentamos para o fato de que Prinzhorn estabelece, determinantemente, ligações com o movimento expressionista como um ato final importante em *Bildnerei der Geisteskranken*. Partimos da ideia de que, quando Prinzhorn debruça seu olhar sobre as obras da coleção de Heidelberg, já o faz munido da visão de mundo que buscava rupturas com o tradicional estabelecido. O conceito de vanguarda da época pressupunha a transgressão voluntária e premeditada das convenções plásticas e o modelo de Prinzhorn conflui com essas ideias, na qual “o artista louco torna visível o que caracteriza um artista genuíno”. Mais do que isso, o trabalho de Prinzhorn também questiona a autonomia da arte. Quando Prinzhorn nega-se a delimitar se as obras são ou não obras de arte, está na verdade a propor que haja mudanças no

próprio modo de ver a arte. O que Prinzhorn recusa não é a validade das obras como arte, mas o próprio sistema tradicional de valores ainda ancorado nas concepções do belo, do bom e da harmonia.

Prinzhorn tinha conhecimento sobre o ato criativo, bem como consciência das inquietações de sua época. Roeske (1997) ainda acrescenta o fato de Prinzhorn ter experienciado os horrores da I Guerra, fato que teria impulsionado a busca por novos valores e novas normas. Quando chega a Heidelberg, suas intenções já têm direcionamento: compõe a coleção de quase 5 mil obras com as ressalvas de que os trabalhos fossem obras criadas espontaneamente, por sujeitos que não tinham treinamento e cuja doença mental não se tivessem dúvidas. Dentre esse vasto material, para compor *Bildnerei der Geisteskranken*, escolhe minuciosamente as obras cujas características aproximam-se da “arte séria mais recente”.

Acrescentar essa dimensão de uma crítica cultural presente em *Bildnerei der Geisteskranken* amplia ainda mais a complexidade da obra de Prinzhorn. De certo modo, Prinzhorn concretiza suas intenções quando compõe a Coleção de Heidelberg: “fornecer uma base sólida para inúmeros outros estudos de questões que intriguem psiquiatras, psicólogos e teóricos da arte por décadas”. O caráter inovador de seus escritos contribuiu para um alargamento das conceituações sobre o processo configurativo, sobre a esquizofrenia e também sobre o próprio conceito de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hans Prinzhorn tem inegável importância para o campo arte loucura. Sua obra, ainda pouco conhecida entre o público brasileiro, marca “o início do fim do isolamento”, conforme os escritos de Cruz Jr. (2015 p. 79), imposto a uma gama de sujeitos que tiveram suas vidas marcadas pelo enclausuramento em instituições psiquiátricas. Em um contexto cultural efervescente, em que o conceito de arte é colocado em xeque, ao mesmo tempo em que a psiquiatria volta seu olhar para a determinação do conceito de esquizofrenia, Prinzhorn conflui seu olhar de psiquiatra ao olhar de historiador de arte numa produção intelectual que persiste em originalidade há quase um século da publicação de *Bildnerlei der Geisteskranken*. Sob sua perspectiva ousada, algo escapou aos muros da instituição, algo inquietou os arredores artísticos. Prinzhorn assinalou o início de uma abertura para o sujeito louco em um lugar diferente no imaginário social, bem como tensionou o circuito das artes ao levar a público as produções fascinantes desses sujeitos marginalizados.

A trajetória desta pesquisa teve com prerrogativa trazer à tona conteúdos significativos da produção intelectual de Hans Prinzhorn, conteúdos que contribuíssem para ampliar os conhecimentos sobre a singularidade de sua obra. Deparamo-nos nesse percurso com a complexidade das ideias propostas por Prinzhorn, bem como diversas nuances que as ressonâncias de seu trabalho apresentaram. Diante disso, tentamos estabelecer essas considerações finais organizando-as em três eixos, que confluem com o título escolhido para esta dissertação: expressão, esquizofrenia e arte. Tentamos, assim, alinhar o que se pode concluir e apontar o que permanece ou se lança como questão.

A respeito do que se refere à “Expressão”, seguimos a proposta de Prinzhorn sobre a centralidade no processo de configuração. Esse é o primeiro ponto a ser destacado e constitui, a nosso ver, a primeira inovação: não olhar para as obras dos sujeitos asilados pelo viés da psiquiatria, tampouco pelo viés da arte canônica permite que se lance um outro modo de conceber os trabalhos expressivos que se produziam no interior dos pátios das instituições psiquiátricas. Prinzhorn está na trilha de um impulso expressivo primordial, presente em cada um de nós, e acessível de modo privilegiado em sujeitos doentes mentais, principalmente os sujeitos que estão de fato afastados do mundo exterior, internados em instituições. Para Prinzhorn, toda manifestação expressiva era interessante, de rabiscos desordenados em papel higiênico a telas muito elaboradas e complexas. Assim, é determinada sua *Bildnerlei*, a totalidade de produções expressivas que formavam grande coleção de materiais produzidos por doentes mentais, em sua maioria diagnosticados como esquizofrênicos. Prinzhorn estende ao

conhecimento do público em geral o que até então constituía-se, apenas, como pequenas coleções de “curiosidades”, interessando, somente, aos círculos médicos. A Coleção de Heidelberg é a primeira e mais expressiva coleção desse tipo. Seu livro *Bildneri* circulou por toda a Europa, e, mesmo que o leitor não estivesse familiarizado com a Língua Alemã, comumente era atraído pela quantidade de imagens, algumas em cores, das obras dos sujeitos. Ainda em *Bildneri*, Prinzhorn inclui em seus escritos todo o tipo de material expressivo: cartas, bilhetes, falas dos pacientes na ocasião das entrevistas. Remetemo-nos a isso pois, de certo modo, Prinzhorn dá voz a esses sujeitos, de um modo muito diferente do que comumente se encontra em registros médicos.

Bildneri der Geisteskranken constitui um marco para o campo psiquiatria e arte. Cumpre seu duplo propósito quando aproxima técnicos, médicos, psicólogos à região desconhecida do fazer artístico, ao mesmo tempo em que leva especialistas da arte, historiadores, críticos e mesmo artistas, a suspenderem seus julgamentos de valores e se absterem de determinar a priori o que é ou não arte. Em *Bildneri* Prinzhorn faz um convite às experimentações estéticas. Considerando esse fato, é notório a grande quantidade de imagens que esta dissertação apresenta, e não sem intenções: pretendíamos com isso proporcionar ao sujeito que irá ler estas páginas, além de um contato com o trabalho de Prinzhorn, um contato direto com os efeitos que essas imagens tão singulares podem causar.

As conceituações de Prinzhorn sobre os fundamentos da configuração constituem a base para a observação das obras, e obedecem não a ritmos individuais, mas a uma certa ordem vital cósmica que é possível apreender, em uma escala de ascensão, em quaisquer obras produzidas, seja por sujeitos doentes mentais, seja por sujeitos tidos como “normais”. Essa escala inicia-se em uma necessidade fundamental de expressão, complementada por um impulso ativo para o gesto expressivo e para a ornamentação, bases para todas as produções expressivas humanas. A partir desse núcleo, ramificam-se as tendências da configuração, que seguem a base dessa ordem vital: a tendência à ordem e ao ritmo tem origem comparável nos ritmos pulsantes das veias, na simetria do corpo humano; a tendência à cópia não é tão valorizada por Prinzhorn, apesar de ser a manifestação de tendência mais popularmente conhecida. A imitação seria uma faceta de toda atividade expressiva, que na verdade apenas limita o impulso ativo. Prinzhorn tenta romper com a ideia de que a imitação é a única manifestação expressiva importante, apontando para o fato de que essa valorização da imitação é construída, historicamente, por um “culto materialista a realidade”.

A tendência às fantasias visuais e às construções simbólicas carecem de mais aprofundamentos. O próprio Prinzhorn é cômico desse fato, não somente no que se refere às

questões envolvendo símbolos, mas a totalidade do assunto que investiga: “Por estas razões, nos contentamos, por enquanto, com uma visão geral que precisa muito do desenvolvimento de uma mão experiente” (PRINZHORN, 1992, p. 304)¹²⁷. Em notas, além de identificar o problema, aponta as direções:

A abordagem estritamente psiquiátrica não é suficiente; a abordagem psicanalítica é fecunda justamente na interpretação aprofundada dos símbolos. (PRINZHORN, 1992 p. 304, tradução nossa)¹²⁸

As únicas sugestões de desenvolvimento das ideias que preparam o terreno para uma teoria simbólica vêm de Freud, Jung e seus sucessores[...] especialmente a leitura de Jung, que comporta, dentro de uma mistura de fatos e de interpretações procedentes de disciplinas as mais diversas, algumas descobertas que convidam a um aprofundamento fecundo e que são independentes da validade deste ou daquele detalhe [...] (PRINZHORN, 1992 p. 359, tradução nossa)¹²⁹

Nada foi publicado até agora sobre as obras visuais oriundas da produção de C. G. Jung[...]. Tal material comparativo seria muito bem-vindo para auxiliar a responder perguntas formuladas aqui (PRINZHORN, 1992 p. 360, tradução nossa)¹³⁰

É justamente esse o caminho seguido, incorporando a psicanálise de Freud e Jung a discussão, por Osório César e Nise da Silveira em suas importantíssimas contribuições no cenário brasileiro acerca das produções dos sujeitos doentes mentais. Conforme afirmamos anteriormente nesta dissertação, dados os limites desta pesquisa, não complementaremos as intersecções entre o trabalho de Osório César, Nise da Silveira e Hans Prinzhorn, uma vez que nosso interesse reside em aprofundar os conteúdos propostos por Prinzhorn. Permanece, enfim, que as relações entre esses autores se reafirmam como um limite a ser explorado em pesquisas posteriores.

No que se refere à “esquizofrenia”, pretendemos evidenciar os acréscimos que os escritos de Prinzhorn trazem e contribuem para a ampliação de conhecimentos sobre este tema. Ressaltamos o fato de que Prinzhorn conceitua a esquizofrenia como uma “perspectiva esquizofrênica”, um modo de ver e sentir o mundo marcado por uma série de manifestações, dentre as quais o autismo e o afastamento do mundo exterior são preponderantes. Desse modo,

¹²⁷ “Aus diesen Gründen begnügen wir uns einstweilen mit einem Überblick, der des Ausbaus von kundiger Hand sehr bedürftig ist”.

¹²⁸ “Die rein psychiatrische auffassung reicht nicht aus, die psychoanalytische ist gerade in der weitausgreifenden Symboldeutung fruchtbar, aber nur bei sehr grossen Wissensschatz und Kritikfähigkeit”.

¹²⁹ “Die einzigen Anregungen grossen Stils, die einer Symbollehre wieder den Boden bereitet haben, sind von Freud, Jung und ihren Nachfolgern ausgegangen[...] Besonders in der Forbildung, die Freuds Gedanken bei Jung gefunden haben, stecken unter dem schwer durchschaubaren Gemisch com Tatsachen und Deutung auswievverzweigten Wissensgebieten einige Erkenntnisse, die noch fruchtbar ausgebaut werden müssen und ganz unabhängig von der Stichhaltigkeit irgendwelcher Einzelheiten sind”.

¹³⁰ “Nichts wurde bisher von den sehr fesselnden und problemreichen bildnerischen Arbeiten veröffentlicht, die im Bereich von C. G. Jung[...]. Vergleichsmaterial von dieser Seite wären zu Klärung der hier aufgeworfenen Fragestellungen besonders willkommen”.

evita a transposição dos chamados sintomas da esquizofrenia às características das obras, ou seja, suas análises não recaem na atividade de “encontrar sintomas nas obras”, indo a uma outra direção: o que Prinzhorn encontra nas obras são indícios da manifestação de um impulso expressivo livre de tradições impostas pela racionalidade dominante. Esse impulso expressivo também seria observado nas produções de crianças e de povos primitivos. Sempre contrário às patografias, e tentando desvencilhar-se de um campo inaugurado por Lombroso, ainda muito presente, no qual a loucura estaria ao lado da genialidade, Prinzhorn concentra seus esforços em, ante a uma numerosa coleção de obras psiquiátricas, isolar essas características referentes a essa “perspectiva esquizofrênica”. Em suas análises, o resultado a que chega é conclusivo: não é possível afirmar que um sujeito é mentalmente doente apenas pelas características presentes nas obras. E vai além: no processo esquizofrênico, existe, ainda, um fator produtivo que sobrevive a desagregação da personalidade do sujeito, e que ganha forma na configuração, tornando-se, como observamos nos casos de Orth e Pohl, um último e único recurso comunicativo. Estaríamos então, diante do impulso expressivo primordial. A medida que a esquizofrenia desencadeada se traduz em uma perspectiva esquizofrênica, ou seja, um modo de ver e relacionar-se com o mundo, cada vez mais o sujeito mergulha em seu autismo, afastando-se do exterior. Afasta-se, também, das regras e tradições, aprendidas ou não, sobre o ato de desenhar, ou “conformar” desenhos. Assim, no confinamento da instituição, temos o sujeito liberado de toda racionalidade, que ao ver de Prinzhorn, obscurece o processo de configuração e todo processo expressivo. Prinzhorn compreende na esquizofrenia uma certa positividade, uma conjuntura subjetiva privilegiada pela qual a *Gestaltung* assume sua faceta mais original e poderosa.

Entretanto, esse privilégio do sujeito esquizofrênico que a visão de Prinzhorn nos traz também pode carregar contradições, passíveis de algumas críticas. Prinzhorn, ao conceituar o impulso expressivo primordial, o faz apoiado na figura do artista louco e autônomo, cuja inspiração e poderes de expressão são elevados pelo processo esquizofrênico. Na produção artística desse sujeito confinado, Prinzhorn encontra a autenticidade do artista ideal e, por consequência, de um tipo de arte original, espontânea, que não depende de leis estratificadas e não pertencem a uma época específica na história da arte. Röske (1997) aponta as instituições asilares, na visão de Prinzhorn, como grandes “laboratórios”. Interessado, apenas, em validar sua teoria, Prinzhorn ignora alguns fatores sociais e despreza mecanismos interativos, reativos ou processuais. Negligenciou alguns aspectos, tais como o fato de que a doença mental do sujeito poderia ser, apenas, o resultado de sua institucionalização, ou que alguns trabalhos apresentados eram de pacientes que possuíam algum tipo de treinamento artístico. Prinzhorn

faz uma idealização do artista-doente mental-autista que possui uma ligação cósmica primordial com o todo. (CRUZ JR, 2015 apud BRAND-CLAUSSEN, 1996). Apesar de tentar afasta-se do proposto por Lombroso, em sua busca incessante pelo impulso expressivo primordial, Prinzhorn se aproxima desse terreno no qual a figura do louco remete à figura do gênio.

Contudo, essas negligências em que Prinzhorn incorre não invalidam a essência de sua descoberta quanto ao processo de configuração e o acesso que se pode ter ao sujeito esquizofrênico por meio de suas obras expressivas. Ficamos tentados mesmo a transpor a experiência de Prinzhorn sobre o processo criativo para nossa própria realidade. Seria possível aos sujeitos ditos como normais experimentarem o que o sujeito esquizofrênico vivencia em seu processo de configuração? Retomando os escritos de Khuni (2011, p.59), em que aponta o fascínio de intelectuais e artistas da época frente às “expressões da loucura”, a autora supõe que estes, talvez, se perguntassem: “como entrar em contato com essas forças da *Gestaltung* sem precisar enlouquecer? ” A autora lançou uma resposta possível: privilegiando a experiência e deixando um pouco de lado conhecimento no momento em que o processo de “pôr em forma”, “conformar” ou “configurar” se dá, seja esse processo plástico, corporal, verbal e até mesmo intelectual.

Quanto à “arte”, pretendemos assinalar um viés que perpassa a obra de Prinzhorn e nos dá indicação sobre como o autor compõe sua noção de estética. Não é sem intenções que o autor insiste na busca pelo impulso expressivo primordial: ele tem, em seu horizonte, toda a formulação sobre criatividade elaborada pelos movimentos de vanguarda artística do começo do século, em especial, o expressionismo alemão. Assim, seu estudo investigativo *Bildnerei der Geisteskranken* também conforma essa dimensão, a esfera de uma crítica cultural que buscava romper com o tradicional sistema de julgamentos de valores artísticos, tendo na figura do louco sua expressão máxima. Prinzhorn insiste em sistematizar o que seria uma “configuração esquizofrênica”, um modo de produção expressiva semelhante ao modo de composição dos expressionistas alemães. No caso do sujeito esquizofrênico, esse modo de composição, traduzido no par “perspectiva-configuração” é semelhante ao par “inspiração-configuração” dos expressionistas. Ambos são marcados por um alheamento ao mundo exterior e uma guinada ao interior do eu. A única diferença reside no fato de que, para o sujeito esquizofrênico, essa atitude constitui imperativo, e não uma escolha consciente.

Nessa perspectiva, de que o trabalho de Prinzhorn também encerra uma crítica cultural, observamos interligações com o trabalho de Mario Pedrosa. Assim como Pedrosa, Prinzhorn busca uma autonomia da forma que se estende a uma autonomia da própria arte. Ambos tinham consciência dos movimentos culturais de suas épocas e ansiavam por uma ruptura com os

modelos tradicionais relacionados a arte. Contrários ao racionalismo dominante, Pedrosa e Prinzhorn confluem em admitir que a visada médica exclusiva despejada sobre as obras artísticas dos sujeitos doentes mentais poderia esconder, abafar suas características fascinantes. Pedrosa afirma que as expressões dos sujeitos loucos foram, por meio dos tempos, tidas como manifestações culturais legítimas, e que, somente a partir do Renascimento, quando essas manifestações começam a ser objetos de cuidados médicos, foram classificadas como anormais. Esse movimento desenfreado em classificar manifestações como anormais ou normais fez com que se perdesse algo de essencial. Pedrosa coloca Prinzhorn como grande insinuador dessa questão:

Pondera, entretanto, com toda a moderação, o autor de *A Imaginária dos Doentes Mentais*: tal desmascaramento, denúncia assim sistemática e sem freios ao que sai fora da norma convencional, deve ser por isso mesmo falso. Pelo menos, conclui, algo de essencial há de se perder com essa maneira exclusiva de ver o racionalismo dominante (PEDROSA, 1979 p. 106).

Mencionamos o que seria o ponto de partida para as intersecções entre o a obra de Prinzhorn e o pensamento de Pedrosa. A partir “do mergulho” na obra de Prinzhorn, é possível afirmar que há, ainda, outros tantos indícios de que Pedrosa utiliza formulações do autor alemão no desenvolvimento de suas teorias. Dionísio (2012), ao explorar o conceito formulado por Pedrosa sobre “arte virgem”, refaz o percurso teórico do crítico, e nos auxilia a identificar tais indícios. Pedrosa vê nas produções dos artistas de Engenho de Dentro uma “vontade de arte” que não é mais uma ocupação exclusiva de uma confraria especializada e diplomada. Trata-se de uma atividade criadora “que se manifesta em qualquer homem, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, desequilibrado ou equilibrado” (PEDROSA, 1996a:46 apud DIONÍSIO, 2012, p.90). Não estaríamos diante do impulso expressivo conceituado por Prinzhorn? Em outro momento, Dionísio (2012, p.91), referindo-se a Pedrosa, menciona a constatação pelo crítico de uma “vontade criadora, quase inumana, que vencia o próprio caos interior em Van Gogh, impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas...”. Tal “vontade criadora” estaria presente em maior ou menor grau nas obras dos doentes mentais e imediatamente nos conduz a pensar no conceito de “poder configurador do originário” proposto por Prinzhorn. Seguindo os escritos de Dionísio, encontraremos mais uma série de pontos possíveis de aproximação entre Pedrosa e Prinzhorn. Entretanto, considerando-se, mais uma vez, os limites desta pesquisa, apontamos o que se projeta como questão a ser explorada.

É necessário abrir, também, um ponto polêmico na trajetória de Prinzhorn, que permanece passível de novas observações que complementem nossas colocações: diz da série

de escritos ao Jornal *Der Ring*, no começo dos anos 30, nos quais Prinzhorn escreve sobre o nacional socialismo e as consequentes acusações que o autor sofre na querela pelas obras da Coleção Prinzhorn entre a Universidade de Heidelberg e a Associação Berlim Brandenburg de Psiquiatras. O que conseguimos apreender ao longo da pesquisa aponta para o fato de que Prinzhorn participou de um movimento conservador na Alemanha que antecedeu a ascensão do regime nazista. Suas contribuições, até o que sabemos, resumem-se a esses artigos publicados. Entretanto, não tivemos acesso ao conteúdo destes artigos. Devemos considerar que Prinzhorn não viveu para ver o horror do regime nazista, e, talvez, não tivesse consciência da amplitude de sua atitude ao considerar o Nacional Socialismo como um movimento legítimo de renovação política. Quando a Associação Berlim Brandenburg de Psiquiatras acusou Prinzhorn de uma postura fascista, fazendo referências a esse vínculo com o movimento conservador alemão, foi, imediatamente, refutado por membros da Universidade de Heidelberg que saíram em sua defesa, alegando não haver nada no conteúdo de *Bildnerei der Geisteskranken* que pudesse justificar tal acusação, ao contrário, a atitude de Prinzhorn em valorizar os trabalhos dos sujeitos asilados contribuiu para que estes tivessem alguma visibilidade social. Ainda assim, não se pode afirmar, com base nos escritos de Prinzhorn, que tivesse qualquer preocupação com os sujeitos nas instituições fechadas. Permanece, novamente, a necessidade de se buscar mais fontes que contribuam para clarear tal questão

Um último ponto deve ser mencionado aqui, e talvez o mais importante nessas considerações finais: a aproximação do trabalho de Prinzhorn com o trabalho de Jean Dubuffet. Röske (1996) relaciona o impacto da publicação de *Bildnerei der Geisteskranken* a “descoberta” do conceito de *art brut* pelo teórico francês após a II Guerra Mundial. Dubuffet é responsável por organizar — considerando a Coleção de Prinzhorn como a primeira — a segunda maior coleção de obras de arte de sujeitos doentes mentais, a *Coleção de Arte Bruta de Lausanne (Suíça)*. Segundo Grammarly (2005, p. 49), o interesse de Dubuffet pela arte realizada por doentes mentais surgiu em 1923, quando este teve acesso ao livro de Prinzhorn. Silva (2011, p. 64) complementa que tal contato com *Bildnerei der Geisteskranken* modificou, radicalmente, a visão de Dubuffet sobre a natureza da arte e da cultura, conduzindo-o a um “reexame de sua identidade artística”. Mesmo não estando familiarizado com a Língua Alemã, Dubuffet deixa-se atravessar pela dimensão visual da obra de Prinzhorn, cujas imagens têm sobre ele grande impacto.

A partir de 1940, o “artista filósofo”, como nos aponta Dionísio (2012, p.143), “procurava estabelecer bases para uma poética marcadamente anticultural, anticonformista; e, precisamente nesse momento, ele descobriu um conjunto de imagens que estavam fora do limite

prescrito pelas normas consagradas do circuito de arte oficial”. Em 1945 Dubuffet iniciou sua empreitada como colecionador de arte psiquiátrica. Deslocou-se para a Suíça, visitando diversos hospitais psiquiátricos, particularmente o hospital de Berna. Nesse trajeto, pode contemplar, diretamente, os trabalhos de Wölflí, conheceu, pessoalmente, Morgenthaler.

Interessa-nos, particularmente, um recorte aqui, para detalhar como, nesse trajeto de visitas, Dubuffet se encontra com a Coleção de Prinzhorn. Nos dias 11 e 12 setembro de 1950, Dubuffet fez uma visita a Coleção de Heidelberg. Tal visita foi tema de uma das exposições do Museu Prinzhorn, em 2015, intitulada “A Lista Dubuffet. Conversas sobre a Coleção Prinzhorn em 1950”. Na ocasião dessa visita, Dubuffet elaborou uma lista na qual registrou suas percepções acerca do material que observava. Pesquisadores do Museu Prinzhorn tiveram acesso a essa lista, ponto de partida para a ideia da exposição. “A Lista Dubuffet” recria, para o expectador que a visita, a seleção de obras assim com Dubuffet as encontrou em 1950. Quanto a essa lista, Dubuffet acrescentava, de forma sucinta, suas impressões, anotando palavras como “extremamente fascinante”, “não boas” e “mediócras”. Ao analisar obras referentes aos “mestres da Coleção de Heidelberg”, abordados por Prinzhorn em *Bildnerlei*, Dubuffet é extremamente crítico, considerando exemplares de Pohl como “mediócras” e Netter como “não sendo grande coisa”; apenas Beil, Knupfer e Klotz são elogiados. Interessou-se, principalmente, por autores anônimos que ficaram de fora da seleção de Prinzhorn. De um modo geral, a visita de Dubuffet à Coleção foi importante na medida em que trouxe visibilidade a uma coleção que, desde os anos 30, caía em esquecimento.

A partir do contato com as obras dos sujeitos asilados, Dubuffet trilhou seu próprio caminho enquanto artista, reconhecendo principalmente o caráter espontâneo das criações dos sujeitos loucos. O período mais significativo de sua carreira correspondeu à formulação de conceitos filosóficos acerca da noção de arte bruta. Importante ressaltar que, assim como outros teóricos de sua época, Dubuffet interessou-se pelas formas de expressão artística marginalizadas, compondo um grupo no qual figuravam produções de doentes mentais, povos primitivos e crianças. O reconhecimento de certas qualidades nestas formas de expressão artísticas permitiu que Dubuffet consolidasse seu posicionamento anti-cultural, numa atitude radical e crítica direcionada à cultura ocidental dominante, bem como aprofundando a crença de um tipo de arte liberta de concepções socialmente instituídas (SILVA, 2011, p. 64).

Assim como Prinzhorn, Dubuffet investiu seu pensamento em conceituar sobre um potencial criativo que pode se revelar em qualquer sujeito; ambos concordam que as normas socialmente estabelecidas constituem um ponto de inibição do processo criativo. Entretanto, Dubuffet deu um salto qualitativo em relação a Prinzhorn, transpondo, definitivamente, o

interesse pela arte dos doentes mentais para o âmbito do universo artístico. As questões que se podem apreender das relações entre as obras de Prinzhorn e Dubuffet são, ainda, diversas. Pretendemos, por meio desta dissertação, demonstrar o que se lança como uma nova questão, a ser explorada e aprofundada em outros estudos.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, P. **El Campo artístico-cultural em la reforma psiquiátrica brasileña: el paradigma identitário del reconocimiento**. SALUD COLETIVA, Buenos Aires, 9(3):287-299, septiembre-diciembre, 2013.

ANDRIOLO, A. **O Horizonte histórico da arte incomum**. *Revista NUPEART vol. 03 – 2005*.

_____. **O Método Comparativo na origem da Psicologia da Arte**. Psicologia USP, vol. 17, p. 43-57, 2006.

AVERSA, P. C. **Vibrações: a arte/educação nas práticas e nos discursos em Saúde Mental**. Dissertação Mestrado em Artes. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes 2012.

CÉSAR, O. **A Expressão Artística dos Alienados (Contribuição para o Estudo dos Symbolos na Arte)**. São Paulo: Oficinas Graphics do Hospital de Juquery, 1929.

COHEN, P. (roteiro e direção) **Arquitetura da Destruição**. 1998.

CRUZ JR., E. G. **Do Asilo ao Museu: ciência e arte nas coleções da loucura**. Tese de doutorado em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências afins – MAST Rio de Janeiro, 2015.

DIONÍSIO, G. H. **O Antídoto do Mal: Crítica de Arte e loucura na modernidade brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.

FERRAZ, M. H. C. T. **Arte e Loucura: limites do Imprevisível**. São Paulo; Lemos Editorial, 1998.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Olho d'água: arte e loucura em exposição**. São Paulo: Editora escuta, 1995.

FREITAS, F. F. P. & AMARANTE, P. D. C. **A importância de Hans Prinzhorn para a Reforma Psiquiátrica no Brasil**. Saúde e Debate. Rio de Janeiro V. 42, nº 117, p. 503-517, abr-jun 2018.

GRAMARY, A. **De Prinzhorn a Dubuffet: a repercussão das coleções de arte criadas por doentes psiquiátricos na arte do século XX**. *Leituras, vol.17 – 2005*. Disponível em www.saude-mental.net/pdf/vol7_rev2_leituras1.pdf

JARCHOV, I., GERKE, H. **Die Prinzhorn Sammlung. Bildes, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen anstalten** (*Ca 1890-1920*). Verlag – 1980.

KHUNI, M. **La Gestaltung de Hans Prinzhorn**. *Gestalt*, 2011/1 (nº 39), p. 156-173. URL : <https://www.cairn.info/revue-gestalt-2011-1.htm-page-156.htm>.

LIMA, E. M. F. A. **Arte, Clínica, Loucura: território em mutação**. São Paulo: Summus, Fapesp, 2009.

_____. **Por uma arte menor: ressonâncias entre arte, clínica e loucura na contemporaneidade**. *Interfaces, Comunic., Saúde, Educ.*, vol. 10, n. 20, p. 317 – 29, jul-dez 2006.

LIMA, E. M. F.A.; PELBART. P. P. **Arte, clínica e loucura: um território em mutação**. *História e Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3, p. 709-735, jul-set 2007.

MOURA, M. **O expressionismo alemão. A procura arrebatadora por um novo homem, por um novo mundo**. In: CAMBEIRO,D.; MOURA, M. (orgs.) *de Rupturas e seus protagonistas. Encontros com a literatura mundial*. Rio de Janeiro: Botelho Editora, 2007.v. 01-CD, p.-.

MELLO, W. **Será o Benedito? Livros à espera de improváveis leitores**. *Mnemósine*, vol. 3 n.º 1, p. 41-65, 2007.

MUNHOZ, D. S. J. **Justinius Kerner y la Klecksografía**. *Studia Hermética Journal*, vol. VI, nº1 (2016) eXcogito Dossier, 4.

PEDROSA, M. **Arte, Forma, Personalidade**. Kairós, 1979.

PRINZHORN, H. **Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopatologie der Gestaltung**. Verlag – Berlim, 1922

_____. **Artistry of Mentally ill**. Springer Science Busines Media – New York, 1972.

RÖESKE, T. **Hans Prinzhorn, Arzt und Kunsthistoryker**. Originalveröffentlichung in: *Vernissage : die Zeitschrift zur Ausstellung 9* (2001), Nr. 88, S. 49-51.

_____. **Geleitwort zu Hans Prinzhorn – Bildnerei der Gesiteskranken**. Originalveröffentlichung in: *Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. - 7. Auflage, Wien ; New York, NY 2011, III-VIII.

_____. **Kunstlerischer Reaktionen auf die Sammlung Prinzhorn**. Originalveröffentlichung in: *Liebmann-Wurmer, Susanne; Loemke, Tobias (Hrsgg.): IN/OUTsider Art - Kunstpädagogisches Modellprojekt mit der Sammlung Prinzhorn*, Nürnberg 2012, S. 14-17.

_____. **Schizophrenie und Kultrukritik: eine Kritische Lektüre von Hans Prinzhorn "Bildneri der Geisteskranken"**. Originalveröffentlichung in: Ingried Brugger, Peter Gorsen und Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Kunst und Wahn, Ausstellungskatalog Kunstforum der Bank Austria, Wien, Köln 1997, S. 254-265.

_____. **Vorbild und Gegenbild: Oskar Schlemmer, Marx Ernst und Jean Dubuffet reagieren auf Werke der Sammlung Prinzhorn**. Originalveröffentlichung in: Martin, Jean-Hubert (Hrsg.): Dubuffet & Art Brut, Im Rausch der Kunst : [ersch. zur Ausstellung "Im Rausch der Kunst. Dubuffet und Art Brut" im Museum Kunstpallast, Düsseldorf 19. Febr. bis 29. Mai 2005 ...], Mailand 2005, S. 148-15.

_____. **Das Unheimliche na künstlerischen Werken psychisch Kranken: verdrängtes bei Hans Prinzhorn und seinen Nachfolgern**. Originalveröffentlichung in: Herding, Klaus ; Gehrig, Gerlinde (Hrsgg.): Orte des Unheimlichen : die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst, Göttingen 2006, S. 138-158 (Schriften des Sigmund-Freud-Instituts ; 2).

_____. **Anstaltskunst uns 'Euthanasie' im Nationalsozialismus**. Originalveröffentlichung in: Rudnick, Carola S. (Hrsg.): Bildfreiheiten : Paul Goesch und Gustav Sievers - Künstler und Opfer in der NS-Psychiatrie ; Katalog zur Ausstellung, Lüneburg 2013, S. 7-1.

SAMMLUNG Prinzhorn, site oficial. Disponível em prinzhorn.ukl-hd.de

SILVA, S. G. **A Loucura na Pintura Contemporânea. A Descoberta do Mundo Interior**. Dissertação Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras – Instituto de História da Arte – 2013 disponível em repositorio.ul.pt/handle/10451/10130

SILVEIRA, N. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. ISBN 978-85-326-5596-7 – Edição digital

VAHIA, E. **A Arte dos Doentes Mentais: a Coleção Prinzhorn**. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Campus de Arte em Investigação. 2013. Disponível em www.motelcoimbra.pt/wp-content/.../A-Arte-dos-Doentes-Mentais.pdf