

## Mavignier e Emygdio: Arte Como Vida

Fernanda Abranches

Durante cinco anos os artistas Almir Mavignier e Emygdio de Barros partilharam suas experiências pictóricas com a criação, em 1946, do Ateliê de Pintura e Modelagem, em Engenho de Dentro. Naquele espaço os dois se conheceram e desencadearam processos de trabalho permeados pela afeto e pela surpresa. Muitos aspectos de suas vidas os separavam, mas as três horas diárias compartilhadas no ateliê, as memórias e o processo criativo eram mediados pela necessidade vital da arte.

Este artigo procura comentar o período em que esses artistas compartilharam o ateliê, entre os anos 1947 e 1951. Ciente dos riscos que toda citação biográfica evoca, apresentamos encontros e acasos que colocaram Emygdio e Mavignier como peças importantes nas discussões à época em curso, tanto no campo da arte, com Mário Pedrosa, como na psiquiatria, com Nise da Silveira.

Importante crítico de arte, Mário Pedrosa possibilitou a legitimação de Emygdio de Barros como artista. Foi mentor intelectual de Almir Mavignier, este acompanhado por Abraham Palatnik e Ivan Serpa: com Pedrosa, os três formaram o “não-grupo” ou “grupo informal”, como posteriormente denominaram. O convívio naqueles anos alimentou as pesquisas do crítico e teórico sobre a psicologia da forma (*Gestaltheorie*) e a elaboração do conceito de “arte virgem” – aquela produzida por crianças, artistas naïf, doentes mentais e povos primitivos.

Mavignier conheceu Nise da Silveira na época em que a psiquiatra aprofundava-se nos estudos sobre os arquétipos e o inconsciente coletivo, conceitos desenvolvidos pelo médico suíço Carl G. Jung. O Ateliê de Pintura e Modelagem monitorado por Mavignier surgiu desse encontro, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, em Engenho de Dentro. Além do propósito terapêutico de melhorar as condições psíquicas dos pacientes, as atividades no ateliê estimulavam a criação de imagens riquíssimas para os estudos de Nise, cujas observações e conclusões desdobrariam no livro *Imagens do Inconsciente*, publicado em 1981.

Emygdio foi diagnosticado esquizofrênico por volta dos 30 anos e descoberto como artista por Mavignier aos 52. O jovem artista não podia imaginar que naquele lugar improvável – o hospital psiquiátrico – iria realizar o sonho de viver da pintura. Muito menos supunha que sua motivação interessada iria levá-lo à generosa tarefa de descobrir e mobilizar outros artistas asilados como Raphael Domingues, Isaac Liberato, Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Fernando Diniz, Emygdio de Barros, entre outros.

Pouco a pouco foi surgindo uma relação diferenciada entre Emygdio e Mavignier, uma camaradagem dentro e fora do hospital: era para Emygdio a oferta das maiores telas e dos melhores materiais. Saíam para passeios com colegas de Mavignier – como Palatnik e Serpa –, trocaram cartas quando se distanciaram. Ambos mantiveram-se afastados da cena artística local, por diferentes motivos. Em 1950 Mavignier realizou exposição individual no Rio de Janeiro e em São Paulo. No ano seguinte partiu para a França, estabelecendo-se em definitivo na Europa.

O pintor saía do país justamente quando o programa concretista, tanto em São Paulo (Grupo Ruptura em 1952) como no Rio de Janeiro (Grupo Frente em 1954) ganhava contornos mais definidos e conquistava a adesão cada vez maior de artistas, estimulados por Mário Pedrosa. Mavignier seguiu seu caminho na pintura e no design gráfico pela Escola de Ulm, onde teve contato com Josef Albers e Max Bill. Tornou-se professor da referida escola, mantendo-se fiel à pesquisa das cores e formas geométricas na arte concreta. Hoje, com 90 anos, vive em Hamburgo, Alemanha.

Emygdio, também em 1951, obteve alta do hospital psiquiátrico e nesse mesmo ano fez uma exposição individual. Reincidiu na internação, continuando a pintar até seu falecimento, em 1986. Deixou 3.300 obras, curadas pelo Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro. Mesmo com todo o reconhecimento da crítica à qualidade artística dos seus quadros, não se desvinculou do estigma da loucura, conferindo-lhe um lugar diferenciado dentro da historiografia brasileira. Sua produção e a de seus companheiros no Engenho de Dentro, sempre que exibidos, raramente se dissociam do ambiente terapêutico onde foram revelados e da condição mental que os impediu administrar sua vida como artistas profissionais.

Emygdio foi uma das preciosidades descobertas por Mavignier, seu mestre-aprendiz. Para este, Emygdio era um gênio, um milagre, reconhecido posteriormente por críticos como Rubem Navarra e Ferreira Gullar. Para Emygdio, Mavignier foi certamente o

*afeto catalizador* (SILVEIRA) de lembranças e imagens surpreendentes, manifestas pelo talento e labor diário, condições indispensáveis para o acontecimento de qualquer grande artista.

### **Almir Mavignier, mestre-aprendiz**

Almir Mavignier nasceu no Rio de Janeiro em 1925. Criado no bairro de Vila Isabel, veio de uma família com poucos recursos, na qual a segurança de um emprego tinha um peso ainda maior. Como seus irmãos, Mavignier se inseriu no mundo do trabalho, mas diferenciava-se por seu gosto pelas artes, identificado desde a adolescência. Era preciso ter um emprego para sobreviver e financiar sua formação artística: estudava com o pintor, gravador e ilustrador húngaro Árpád Szenes, que mantinha um ateliê em Santa Teresa junto com sua mulher, a artista portuguesa M<sup>a</sup> Helena Vieira da Silva.

Aos 21 anos Mavignier empregou-se no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II para poder se sustentar e pintar nas horas de folga. Assim que teve oportunidade propôs à psiquiatra Nise da Silveira, responsável pelo Setor de Terapia Ocupacional (STO), que criasse um ateliê de pintura, onde poderia atuar como monitor. Ela desejava encontrar um artista para essa função e ele queria viver de pintura.

Falando francamente com vocês, eu queria ter o meu ateliê, porque eu não tinha assim o idealismo que vocês têm hoje. Eu não sabia o que iria acontecer, e perguntei à Nise se ela não tinha interesse em iniciar esse ateliê; ela disse: “mas eu espero há muito tempo uma pessoa que possa fazer isso” de modo que realmente nos entendemos perfeitamente e ela conseguiu do Paulo Elejalde todo o esforço, toda aquela parte térrea do hospital, e começamos a trabalhar (MAVIGNIER, 1989 apud SILVA, 2012).

Seu papel de monitor no Ateliê de Pintura e Modelagem, sob orientação de Nise da Silveira, consistia em catalizar, pela escuta e o afeto, a produção plástica dos internos, cujas imagens resultantes forneciam rico material de análise clínica para a psiquiatra. A atuação de Mavignier deveria ser sobretudo silenciosa, mantendo-se atento aos sinais dos frequentadores do espaço, intervindo apenas quando fosse indispensável para a continuidade do trabalho. Não haveria qualquer contato com reproduções de obras consagradas: a espontaneidade e a liberdade eram a máxima daquele local.

Nise da Silveira não se preocupava com a qualidade plástica da produção, Mavignier sim. Mas como isso foi equacionado? O pintor imbuu-se da missão de encontrar

“artistas” nas enfermarias para frequentarem o ateliê. Procurava internos que fizessem trabalhos manuais ou que tivessem “cara” de artista, como descreveu certa vez em entrevista. Em sua empiria e sensibilidade, encontrou Carlos Pertuis, interno que desenhava no papel higiênico. Adelina Gomes fazia bonecas e, sem medo da agressividade anunciada pelos outros funcionários, Mavignier a convida para o ateliê, conduzindo-a debaixo do mesmo guarda-chuva. Além desses seguiram-se Raphael, Emygdio, José, Kleber, Lucio, Vicente e Wilson, internos que em 1949 tiveram suas obras expostas no MAM de São Paulo, na mostra “9 Artistas do Engenho de Dentro”.

Algumas vezes Mavignier pintava durante a terapia dos “clientes”, como Nise gostava de chamá-los. Ao mesmo tempo que procurava produzir suas obras, se encantava com o que aqueles artistas eram capazes de fazer e os ensinava usar adequadamente os materiais. Raphael fazia desenhos incríveis e, assim como Emygdio, não tinha consciência de quando parar. Com certo sofrimento, Mavignier via pinturas e desenhos belíssimos serem apagados com outros. Para evitar a perda dessas criações, passou a oferecer telas e folhas em branco para eles, pondo fim à intervenção naquilo que já considerava acabado como obra.

### **RAPHAEL E EMYGDIO (poema de Almir Mavignier)**

Raphael dissociava.  
 Emygdio associava.  
 Raphael intitulava *Flausi-flausi*.  
 Emygdio intitulava *Universal*.  
 Raphael era solicitado para assinar.  
 Emygdio assinava espontaneamente.  
 Raphael trabalhava comigo.  
 Emygdio trabalhava sozinho,  
 Raphael projetava suas estruturas automaticamente.  
 Emygdio projetava suas vivências conscientemente.  
 Raphael aprendeu a terminar, jogando a folha do desenho no ar. Emygdio aprendeu a separar as vivências em diferentes telas. Raphael parou de desenhar depois da minha viagem.  
 Emygdio pintou até morrer.

(MAVIGNIER, 2000 apud CHAN, 2009, p.118)

Raphael também compartilhava o pequeno ateliê contíguo ao maior, onde os demais produziam. Mavignier percebera tanto nele quanto em Emygdio a necessidade de um espaço mais tranquilo para trabalhar. Acompanhar a produção de imagens tão genuínas, que emergiam do inconsciente, de certa forma tornavam menores ou mesmo sem sentido o figurativismo modernista que Mavignier e seus colegas de formação produziam, levando-os a trilhar caminho radicalmente oposto àquela pintura. Entre eles estavam Abraham Palatnik e Ivan Serpa. O impacto causado pelas imagens produzidas no ateliê de Engenho de Dentro, de grande qualidade pictórica e liberdade poética, desencadearam mudanças nas suas práticas artísticas, fundamentadas pelas teorias de Mário Pedrosa.

Palatnik voltou-se para o conhecimento adquirido na escola técnica em Tel-Aviv e, três anos depois, apresentou seus Aparelhos Cinecromáticos na 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Na ocasião recebeu Menção Honrosa pela obra inovadora e inclassificável nas categorias estabelecidas para os prêmios. Ivan Serpa, que conhecera Mavignier na Associação Brasileira de Desenho, à época, estudava gravura, pintura e desenho com Axl Leskoschek e dava aula de artes para crianças. Em 1947 realizou sua primeira pintura abstrata e interessou-se pela geometria. Ganhou o título de Melhor Pintor Jovem na mesma bienal de 1951 ao apresentar a pintura abstrata *Formas*.<sup>1</sup>

Mavignier foi uma figura chave para a existência e o reconhecimento da produção dos artistas de Engenho de Dentro. Através de seu interesse pessoal e talvez por inconsciente ato de gratidão, devolveu ao STO tudo aquilo que recebera. Propósitos colaterais se fundiram e se potencializaram, irradiando mudanças que ultrapassaram os muros do hospital.

Por sua experiência com os artistas do Engenho de Dentro, Mavignier buscou alternativas à representação moderna, uma vez que a riqueza da produção imagética de pintores como Emygdio o colocava sem qualquer motivação para a pintura figurativa. Era preciso encontrar um novo caminho, preferencialmente oposto, da não-figuração e da geometria.

### **Emygdio: o artista, lá dentro**

Tudo ele subordina ao plano inflexível do quadro. A consciência do retângulo é a primeira das obediências de todo pintor autêntico (PEDROSA, 1979/1994).

Afora alguns poetas modernos do Brasil, que tentaram criar o mito do maravilhoso cotidiano, Emygdio é o primeiro artista plástico que injeta nessa paisagem vulgaríssima o sopro do mistério, do eterno, isto é, o início do mito, revelando-nos assim o espírito do lugar (PEDROSA, 1979/1994).

O fluminense Emygdio de Barros nasceu em 1895. Sabe-se que tinha um irmão mais novo e que sua mãe sofria de transtornos mentais. Era bom aluno e talentoso nos trabalhos manuais, produzindo seus próprios brinquedos. Formou-se como torneiro mecânico e como tal ingressa no Arsenal da Marinha, onde sua competência técnica lhe rende viagem de dois anos pela França, em missão militar. Ao voltar para casa, em 1924, tem uma grande decepção amorosa ao saber que o irmão estava noivo da moça que amava.

Depois desse fato Emygdio jamais retornou ao equilíbrio mental, sendo submetido a diversas internações pelo comportamento esquizofrênico. Em 1931 foi internado no Hospital Nacional de Saúde Mental, onde permaneceu por 13 anos. Em 1944 foi transferido para o CPNPII, onde ficou até 1951. No fim desse mesmo ano, o monitor Mavignier viaja para Europa, sem saber que emigraria definitivamente. A partida de seu companheiro de ateliê coincide com sua alta e a primeira exposição individual.

Na casa do seu tio, em Teresópolis, Emygdio teve acompanhamento de monitores nos primeiros momentos. Continuou a produzir suas telas graças ao estímulo e apoio financeiro de amigos como Palatnik e Pedrosa. Entre 1957 e 1965 morou com o irmão, mas o convívio agravou seu estado mental, voltando a ser internado. Ficara algum tempo afastado do MII, asilado em outra instituição onde não conseguia pintar. A atmosfera acolhedora do ateliê coordenado por Nise certamente não era encontrada em outros lugares, sem o princípio do “afeto catalizador” que inspirava o trabalho dos monitores. Declarou certa vez Emygdio: “O importante não é só pintar, é ter idéias para pintar. Aqui na clínica eu não tenho idéias para pintar. Só no Museu” (SILVEIRA, 1992 apud CHAN, 2009, p.58)<sup>2</sup>.

O artista retornou ao MII e lá permaneceu até seu falecimento, aos 92 anos. Como dito anteriormente, Palatnik, Serpa e Mavignier cultivavam uma relação extramuros com Emygdio, levando-o para passeios registrados de forma particular em seus quadros.

O Emygdio falava muito pouco e normalmente apenas respondia perguntas, mas nunca tomava a iniciativa de falar. Era muito quieto. Pelo que me recordo, fomos à Quinta da Boa Vista. No caminho puxávamos conversa com ele, perguntando o

que achava do que estava vendo. Nesse dia, ele comentou o que via e pudemos ouvir sua voz bem mais do que o usual. Creio que o que nos impressionou mais foi ver a consequência do passeio em várias de suas obras no período imediato que se seguiu. Essas obras traziam alguns elementos evidentemente tirados do que Emygdio viu no passeio, mas apropriados e misturados com os motivos e vãos imaginários que ele usava normalmente, da forma única que pessoas excepcionais costumam fazer (PALATNIK apud NAME, 2013)<sup>3</sup>.

A chegada de um artista naquele lugar de sofrimento físico e psíquico possibilitou a descoberta de preciosidades como Emygdio, com 23 anos de condição asilar. O pintor foi a prova de que o transtorno mental e duas décadas de internação desumana não foram capazes de destruir as profundas instâncias da sensibilidade e da criação.

Ao contrário dos seus colegas, escolhidos por Mavignier porque já produziam artefatos ou desenhos, Emygdio foi quem se fez perceber pelo olhar expressivo lançado ao monitor da encadernação, Ernâni Lobach: – *noto no canto do olho deste doente a vontade de vir também*, disse a Mavignier. Sem nada falar, Emygdio disse querer se juntar aos companheiros rumo ao ateliê de pintura e modelagem.

Para participar desses grupos os internos precisavam ter autorização de seus psiquiatras, mas por conta própria Ernâni resolveu levar Emygdio com ele. Ao formalizar a permanência do interno no ateliê, Mavignier é advertido pelo psiquiatra de que o caso era de extrema “decadência psicológica”, e que dificilmente o paciente conseguiria produzir algo.

Emygdio é conhecido como um pintor de memórias. No entanto produziu diversas telas a partir de sua observação do mundo exterior. Não há registros em sua biografia sobre qualquer dedicação anterior às artes, apenas à sua habilidade manual, na infância. Suas obras, de um modernismo tardio, derivam com liberdade entre traços de impressionismo, expressionismo, fauvismo. As pinceladas evidentes e a simplificação das formas construídas pelas cores não miméticas foram atitudes pictóricas forjadas no passado, mas que Emygdio realiza naturalmente: “é ‘moderno’ sem o pretender” (GULLAR, 1979).

Arriscaria dizer que Emygdio, nos dois anos em que morou na França, pôde ter se interessado em visitar museus e apreciar pinturas modernas. No entanto há uma grande distância entre tomar conhecimento da existência de um tipo de arte e conseguir

realizá-la com genialidade. Tal suposição, fosse comprovada, em nada alteraria a surpresa diante do impossível tornado real por seus quadros.

### **A primeira exposição do CPNPPII e seus desdobramentos**

A quantidade e a qualidade da produção plástica realizada pelo Ateliê de Pintura e Modelagem, entre 1946 e 1947, motivou Mavignier a organizar uma exposição. Com apoio do hospital e da Dra. Nise da Silveira, trabalhos de adultos e crianças do CPNPPII foram expostos na galeria do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Houve interesse da imprensa, de intelectuais, cientistas, educadores e artistas.

Mavignier ficava na exposição todos os dias para observar as impressões dos visitantes. Numa dessas ocasiões percebeu o fascínio de um deles diante de que uma obra de Raphael Domingues. Dizia: – *Fabuloso, fabuloso!* Era Mario Pedrosa, então crítico de arte do jornal Correio da Manhã. Por meio do seu trabalho como monitor e organizador da exposição, Mavignier chega ao importante intelectual, cujas pesquisas influenciariam sobremaneira seus caminhos na pintura.

A partir da descoberta dos artistas do Engenho de Dentro, Pedrosa tem fomentada sua produção teórica, elaborando a noção de “arte virgem”, aquela corolária da expressão plástica de loucos, crianças, artistas naïf e povos primitivos. Na conferência realizada pelo encerramento da exposição dos internos do CPNPPII, Pedrosa afirma que a criação artística não é privilégio de pessoas educadas para tal prática, mas também pode ser o resultado de uma prática desinteressada que adquire valor artístico por sua qualidade plástica<sup>4</sup>.

Pedrosa, de alguma maneira, aproximou a produção da arte moderna, voltada para a investigação das possibilidades de seus próprios meios, dos produtos gerados nos ateliês de terapia ocupacional, pois as artes plásticas, que pressupõem lidar com as leis de cada material, colocam os clientes/pacientes em contato e em diálogo com propriedades concretas, capazes de conectá-los com a materialidade do mundo real.

Essas idéias conviviam com sua pesquisa sobre a psicologia da forma na defesa da arte abstrata e da arte concreta<sup>5</sup>. Pedrosa estava certo de que o abandono do figurativismo nacionalista, característico do nosso modernismo, nos impedia de realizar uma arte substancialmente séria e em condições de equiparar nossa produção à dos países desenvolvidos.

Pedrosa dirá, anos mais tarde, que a discussão em torno do abstracionismo não se dava com a corrente figurativista, mas sim com relação ao “realismo”, cuja tarefa histórica ou documentária já chegara ao fim. Mas em nome de uma arte nacional, social e para o povo, essa vertente acusava a abstração de “prestar serviços ao imperialismo”, desviando a discussão para a disputa ideológica (DIONÍSIO, 2013, p.50).

Por meio de suas colaborações para jornais e revistas, Pedrosa veiculou suas posições sobre a arte de seu tempo. Foi muito atuante, realizando reuniões com artistas em sua casa e compartilhando suas descobertas enquanto escrevia a tese de doutorado *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*. Pedrosa foi o mentor intelectual para muitos artistas, fornecendo as bases teóricas para os movimentos Concreto (1952, com o grupo Ruptura) e Neoconcreto (1959)<sup>6</sup> no Brasil.

### **O ateliê no projeto humanista de Nise da Silveira**

Desde 1944 o CPNP II contava com a atuação da Dra. Nise da Silveira, recém chegada ao Rio de Janeiro após prisão seguida de clandestinidade, que a afastaram da atuação profissional por 7 anos. Logo a “psiquiatra rebelde”, como depois ficou conhecida, questionou os novos e violentos tratamentos aplicados aos doentes mentais, como o eletrochoque, o coma insulínico e a lobotomia. Após negar a participação em um desses procedimentos, Nise passou a dirigir o Setor de Terapia Ocupacional (STO) do hospital, onde até então os pacientes se limitavam a faxinas e a realizar algum artesanato.

O desenvolvimento do seu trabalho no STO significou a ampliação de atividades e tratamento mais humano e afetuoso aos doentes, chamados ali de “clientes”. Pelo menos naquele tempo-espço privilegiado dos 19 ateliês, os internos se liberavam do rótulo atrelado à anulação e à passividade características do ambiente manicomial.

Nise colocava-se a par das teorias psicanalíticas de Carl G. Jung sobre as imagens arquetípicas e o inconsciente coletivo para analisar a produção de seus clientes. A prática da “arte-terapia” já vinha sendo adotada no Brasil com o médico Osório Cesar, no Hospital do Juquery (São Paulo). Lá, desde os anos 1920, as práticas em diversos ateliês visavam a reabilitação dos pacientes e sua reintegração ao convívio social. O Ateliê de Pintura e Modelagem era a principal fonte de material para a pesquisa de Nise da Silveira, interessada nas imagens arquetípicas geradas pelo do inconsciente daqueles artistas.

Mais de trinta anos após a primeira exposição dos artistas de Engenho de Dentro, durante a XVI Bienal de São Paulo (1981), Nise se mostrou ressentida por não poder dividir aquele momento com seus clientes, presentes no módulo *Arte Incomum*. Compareceram através de suas obras e ninguém estranhava suas ausências. As exposições pouco contribuíram para aproximar os espectadores dos dramas vividos intramuros. Os doentes continuaram na sua condição apartada e sofrida, alheios àquela vivência privilegiada do circuito de arte.

Ironicamente, há uma reciprocidade no desinteresse percebido por Nise, mesmo que por razões outras. Se o objetivo é obter imagens do inconsciente, livres de influências artísticas consagradas – se é que podemos vislumbrar tal pureza nos dias de hoje –, o distanciamento era desejado. Além disso, as obras são mantidas sob exclusividade do Museu de Imagens do Inconsciente (MII), com vocação para a pesquisa no campo da psiquiatria, da psicanálise e da arte-terapia. Mesmo promovendo exposições para o público em geral e disponibilizando seu acervo para pesquisadores de artes visuais com grande generosidade, difere-se, em muitos aspectos, de outros museus de arte.

Nos anos 1950, o mal estar gerado pelo contraste entre a vida dos internos e o encanto gerado por suas produções do lado de fora, também minara as energias de Mavignier. Em entrevista a Nina Galanternik, o artista declarou ter sido muito difícil lidar com a realidade dos seus companheiros de ateliê:

Eu descobri isso por acaso. Carlos, Adelina, Emygdio, Fernando Diniz (...) Às duas e meia da tarde, eram apanhados para entrar nas sessões, para continuar sua vida fazendo NADA (*grifo meu*). Aquele acaso me fazia sempre tremer de dúvida. E os outros? E os outros? (...) E havia certamente outros. Quando eu hoje leio nos livros que me colocam na posição de “animador” do ateliê (...). Talvez não esteja errado, eu “animava a dor”. Isso é duro. No fim de cinco anos estava exausto. Não podia fazer mais (MAVIGNIER apud GALANTERNICK, 2006)<sup>7</sup>.

Enquadrados pelos muros, pela violência física e pela rígida rotina que os retirava do prazeroso trabalho, certamente tinham seus processos criativos – e terapêuticos – prejudicados.

Criado por Nise da Silveira em setembro de 1952 – já sem a presença de Mavignier –, o Museu de Imagens do Inconsciente garante a permanência das mais de 350 mil obras em seu acervo. Nenhuma delas pode ser vendida, configurando um dos raros casos em que a obra de arte não se torna mercadoria de forma direta. Esse lugar

intermediário criado por propósitos éticos e científicos, que almeja manter-se livre de interesses mercadológicos, manteve a produção do Engenho de Dentro num lugar *suis generis* dentro do sistema de arte.

## Conclusão

O que nos maravilha e espanta, antes mesmo do mundo fora de nós, é a presença, dentro de nós, dessa parte para sempre imatura, infinitamente adolescente, que fica hesitante no início de qualquer identificação. E é essa criança elusiva, esse *puer* obstinado, que nos impele na direção dos outros, nos quais procuramos apenas a emoção, que em nós continuou incompreensível, esperando que, por milagre, no espelho do outro, esclareça-se e se elucide. Se a emoção suprema, a primeira política, é olhar o prazer, a paixão do outro, isso acontece porque buscamos no outro a relação com Genius que não conseguimos alcançar sozinhos, a nossa secreta delícia e a nossa nobre agonia (AGAMBEM, 2007, p.20).

Giorgio Agambem, em seu livro *Profanações*, dedica um capítulo à etimologia da palavra *gênio*. Segundo ele, a palavra viria de *Genius*, deus que guardava os homens desde o seu nascimento até o fim da vida<sup>8</sup>. Seria uma entidade semelhante ao anjo-da-guarda cristão, presença sem corpo que nos rege intimamente e nos escapa por seu caráter impessoal: “Genius é a nossa vida enquanto não nos pertence”, diz Agambem.

Nós, indivíduos comuns, seríamos um campo entre as forças do Eu – instância íntima e pessoal – e do *Genius*, potência que nos impele sentir e agir, um imperativo incompreensível e inexorável. A emoção do indivíduo, segundo Agambem, se daria nessa zona intermediária de não-(re) conhecimento, sendo fundamental abandonar-se (Eu) rumo ao estranho Genius para comover-se.

Talvez a reflexão de Agambem nos ajude compreender a motivação deste trabalho, tocado pela aura de uma arte comovida e comovente. Identificamo-nos com as histórias singelas vividas por gente de carne e osso, ora buscando viver do que amava, ora reencontrando o equilíbrio no labor prazeroso. Curiosamente, a aura de que falamos está descolada de uma idealização ou sacralização: ela se dá justamente pela semelhança com a vida ordinária, com as histórias de encontros e acasos geradores de momentos incomuns na vida e na arte.

## Agradecimentos

Agradeço a toda equipe do Museu de Imagens do Inconsciente, com especial referência a Valéria Sayão, Gladys Schincariol e Lula Mello cuja disponibilidade me fez chegar a livros e referências indispensáveis para este trabalho. Agradeço também a colaboração de Gloria Brauniger e Ryan de Oliveira, bibliotecários da FUNARTE. Por fim, minha gratidão a Almir Mavignier, que gentilmente respondeu mensagem quando buscava mais informações para este trabalho.

Fernanda Abranches é mestre em história da arte pela PUC-RIO.

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

## Referências Bibliográficas

AGAMBEM, G. "Genius". In.: *Profanações*. 1ed. São Paulo : Boitempo, 2007, p.15.

CHAN, G.T. *Emygdio de Barros: o poeta do espaço*. (Dissertação de mestrado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2009.

DIONÍSIO, G. H. *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro : Ed. FIOCRUZ, 2012.

GALANTERNICK, N. Almir Mavignier: Memórias concretas, 2006. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kVI6pdIfEiM>. Acesso em 28 de novembro de 2015.

MELLO, L.C. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro : Automática Edições Ltda., 2014.

NAME, D. *Almir Mavignier*, 1ed. Rio de Janeiro: Memória Visual – Fotografia, Produção Editorial e Preservação de Acervos Ltda, 2013.

PEDROSA, M. "Arte, necessidade vital". In.: MAMI, L. (Org.) *Arte. Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo : Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. "A arte e as linguagens da realidade". In.: MAMI, L. (Org.) *Arte. Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo : Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. *et alii*. MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE, 2ed, Rio de Janeiro: FUNARTE/IBAC, Editora UFRJ, 1994. 192p. Il. (Coleção Museus Brasileiros).

REILY, L. *et alii* (Orgs). *Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro*. Campinas, SP, Ed. Komedi, 2012.

VILLAS BÔAS, G. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 20, n. 2, 2008, pp.197-219.

WANDERLEY, L. *O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

---

<sup>1</sup> Nessa mostra Max Bill vence o prêmio de escultura com sua Unidade Tripartida, obra emblemática para a inserção de princípios matemáticos na arte, operação ensaiada desde os anos 1930 com o Concretismo surgido na Europa. O marco desse movimento é o manifesto escrito por Theo van Doesburg, *Arte Concreta*, em que se opõe às vertentes abstratas e defende a liberação da arte de qualquer referência ao mundo natural.

<sup>2</sup> SILVEIRA, Nise da. *O mundo das Imagens*. São Paulo: Ática, 1992, p. 80.

<sup>3</sup> NAME, Daniela. *Mavignier*. Rio de Janeiro: Mauad, 2013, p.13.

<sup>4</sup> Em função de seu posicionamento favorável à legitimação desses artistas, Mário Pedrosa trava debate acalorado, por meio de sua coluna no *Correio da Manhã*, com o crítico Quirino Campofiorito.

<sup>5</sup> O fim dos anos 1940 foram muito importantes para a nova configuração da arte brasileira, com a criação do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna em São Paulo (1948) e do MAM no Rio de Janeiro (1949). A abertura do MAM de São Paulo contou com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, em resposta clara às mudanças das artes plásticas no Brasil.

<sup>6</sup> O Neoconcretismo procurou ultrapassar os paradigmas do Concretismo, baseados na *gestaltheorie*, inspirando-se na fenomenologia de Merleau-Ponty. Mesmo herdando certos posicionamentos do movimento concreto, como a participação da arte na transformação social, inseria novos aspectos, como a significação da obra a partir do contato com o espectador, numa abordagem fenomenológica que levava em conta a espacialização da obra, assim como a abertura às múltiplas percepções de forma e cor dadas pela contingência (ABRANCHES, 2008).

<sup>7</sup> Transcrição do documentário “Almir Mavignier: memórias concretas” de Nina Galanternick (2006). <https://www.youtube.com/watch?v=kVI6pdIfEiM>

<sup>8</sup> As mulheres eram tuteladas pela deusa Juno.