

## Raphael Domingues: o traço em seu percurso poético\*

Claudio Castro Filho

Reflexão sobre as criações de Raphael Domingues, artista que produziu no ateliê de terapia ocupacional coordenado por Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Além de apresentar dados biográficos do artista, analisa sua produção à luz da crítica de arte, comparando-a também à poética surrealista.

Raphael Domingues, Nise da Silveira, Surrealismo.

*A linha de Raphael tem aquela pureza mineral da linguagem moderna do desenho – a linha, antes de ser contorno, é linha como nos desenhos de Picasso ou Matisse. (Ferreira Gullar)*

*Ante a alta qualidade das produções plásticas de Raphael, fica demonstrada a impropriedade de admitir-se um processo de demenciação na esquizofrenia. (Nise da Silveira)*

A esquizofrenia pode manifestar-se em quaisquer fases da vida, mas muito dificilmente essa manifestação dar-se-á antes da fase adulta ou, pelo menos, antes da passagem pela adolescência. Isso ocorre pelo fato de o comprometimento mental estar ligado não somente a fatores orgânicos, mas a contextos psicossociais mais amplos. Nise da Silveira critica a orientação cartesiana da psiquiatria tradicional exatamente pelo fato de ela desconsiderar o histórico socioeconômico do paciente psiquiátrico, em prol de uma abordagem científica voltada exclusivamente para as causas orgânicas da doença. Entre os estudos de caso que a psiquiatra apresenta em *O mundo das imagens*, vêem-se histórias de vida marcadas pela experiência do sofrimento em níveis extremos; a exposição à miséria, a vivência de perdas afetivas e a violência familiar apresentam-se como apenas alguns dos fatores que, desestabilizando emocionalmente os indivíduos, levam o ser humano em direção àquilo que se chama de 'perda da razão'. A doença mental apresenta-se, assim, como aspecto decorrente de extrema vulnerabilidade à qual o sujeito é submetido ao longo de sua sofrida existência. É preciso considerar, portanto, as causas sociais (familiares, econômicas, afetivas...) da doença, mais do que conferir diagnósticos que, muitas vezes, não vão além da estigmatização de quem vivencia o distúrbio psíquico. Silveira compreende a manifestação da doença, nesse sentido, como uma tentativa do organismo de buscar, externamente, um equilíbrio para aquilo que, internamente, se encontra conturbado.

\*Artigo recebido em janeiro de 2008 e aceito para publicação em março de 2008.

Raphael Domingues. Nanquim sobre papel, 49 x 34 cm, 1949. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.

A forma hebefrênica da esquizofrenia tende a ser considerada, pela medicina psiquiátrica, a mais grave manifestação da doença mental. Trata-se de comprometimento psíquico tamanho, que o doente é considerado praticamente incapaz de conviver harmoniosamente em sociedade, de interagir socialmente. Se numa modalidade não tão grave da esquizofrenia o paciente experienciará as primeiras crises já na vida adulta, na hebefrenia os primeiros surtos tendem a aparecer pouco depois da infância. Foi precisamente o que se deu com Raphael Domingues. Nascido em 1913, primogênito de uma família de quatro irmãos, Raphael é obrigado a deixar a escola aos 11 anos, quando, em decorrência da separação dos pais, o menino passa a ser responsável pelo sustento da família. Trabalhou numa tipografia ao mesmo tempo em que desenhava para escritórios particulares, realizando cartazes para publicidade, desenhos decorativos etc. Sua atração pela arte fez com que, aos 13 anos, se matriculasse no curso de desenho do Liceu Literário Português. Raphael não desperdiça a oportunidade e, a passos largos, desenvolve-se tecnicamente, aproveitando o caráter acadêmico do curso e destacando-se dentre os demais alunos ao realizar desenhos que pareciam insuflar vida aos modelos de gesso utilizados como referência. Entretanto, “todas essas atividades simultâneas, somadas às responsabilidades de filho mais velho, tornaram-se demasiado pesadas”<sup>1</sup> e, por volta dos 15 anos, Raphael manifesta os primeiros sintomas da doença: crises de gargalhada, alusão a vultos que o perseguiam, satisfação das necessidades fisiológicas mesmo em lugares públicos.

1 Silveira, Nise da. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática: 2001, p. 29.

Apesar dos graves sintomas, o temperamento dócil, pacífico do rapaz faz com que sua mãe o mantenha em casa por alguns anos; nessa fase de acolhida familiar, Raphael mantém o vínculo com o desenho, realizando produções nas quais Silveira identifica, seguindo a idéia de ‘projeção’, o auto-retrato de um esquizofrênico: “não enganam a atitude rígida, a expressão fisionômica reveladora de que a tensão está voltada para dentro, onde se agitam pensamentos estranhos e angustiosos”. Interessante perceber que alguns dos pressupostos teóricos que balizam a interpretação da psiquiatria são de ordem marcadamente estética, como é o caso das observações de Leonardo da Vinci:

os pintores freqüentemente representam a si mesmos nos personagens que pintam, impondo suas qualidades físicas e morais aos modelos mais dessemelhantes e não lhes poupando nenhum de seus defeitos.<sup>2</sup>

2 Id., *ibid.*, p. 29-30.

A doença de Raphael, porém, progride de forma acelerada; os sintomas acentuam-se: abandona os hábitos de higiene pessoal, lança os objetos domésticos pelas janelas, perambula pelas ruas de Santa Teresa, esfrega alimentos pelo corpo durante as refeições, refugia-se em intermináveis solilóquios, fala de maneira desconexa. Em 1932, aos 19 anos, é internado no Hospital da Praia Vermelha. Na fase anterior à internação, a perda da unidade, no sentido da dissociação, já se observava em seus desenhos caseiros, de maneira que sua produção, inicialmente ligada a parâmetros acadêmicos, se desvincula de modelos exteriores. Na Praia Vermelha, desenha garatujas nas paredes da enfermaria, o que o faz ser encaminhado, 14 anos depois de sua internação, para o ateliê de desenho

e pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional, já no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro, subúrbio carioca.

Analisando sua própria prática psiquiátrica, Nise da Silveira destaca o sucesso da terapêutica ocupacional, até pelo caráter coletivo de tal atividade, já que, na realidade sociopolítica dos hospitais psiquiátricos brasileiros (em geral, superlotados), torna-se impraticável uma terapia individual adequada. A especificidade da terapêutica ocupacional está na possibilidade de trazer à tona aspectos não verbalizáveis do sofrimento vivido pelo paciente, proporcionando, ainda, avanço no relacionamento com o meio social. As imagens produzidas como resultado das oficinas de T.O. (trabalhos em pintura ou modelagem) são compreendidas, então, como sintomas cujas informações dão acesso a uma interioridade que, uma vez expressa, tende ao equilíbrio de impulsos, emoções e pensamentos. E é no frutífero ambiente do Engenho de Dentro, onde Silveira desenvolvia sua corajosa abordagem anticartesiana do tratamento psiquiátrico, que Raphael construirá sua reclusa trajetória como artista.

A prática no ateliê do Engenho de Dentro, desde aquela época e até hoje, compreende a não-intervenção como pressuposto fundamental para resultados plásticos auto-expressivos. Ou seja, a apreensão de técnicas determinadas e/ou de visões teórico-práticas específicas são substituídas pela livre experimentação de materiais, a partir dos quais o paciente-artista definirá seu percurso criativo. De certo modo, os primeiros passos de Raphael no sentido de retomar a produção gráfica que desenvolvera antes de seu ingresso no ambiente hospitalar configuram-se como aprimoramentos formais das garatujas que desenhava pelas paredes. O espaço do papel, nessa época, é completamente recoberto por uma interessante trama de linhas entrecruzadas, complementadas, ainda, por variadas ornamentações que dão ao desenho, quase, a qualidade de textura. Silveira observou nos relatos de Prinzhorn gêneses semelhantes no percurso de criação plástica de pacientes psiquiátricos, de maneira que a convergência para traços ornamentais e o jogo linear de caráter compulsivo manifestam-se como características de uma necessidade auto-expressiva. O ritmo incessante com que Domingues preenchia de traços e ornamentos a folha do papel parecia não ter fim, a não ser que o responsável pelo ateliê lhe tirasse o papel, como que determinando o esgotamento do trabalho, concedendo-lhe nova folha. Já aqui se percebe uma relativização da idéia de total não-intervenção na produção do ateliê do Engenho de Dentro, já que, se não há, naquele espaço, as implicações pedagógicas de um ambiente escolar, há, por sua vez, a delimitação de objetivos próprios à terapêutica ocupacional.

Esse momento, que podemos considerar primeira fase abstrata de Raphael, vai além, sem dúvida, de um mero estágio embrionário na constituição de uma futura poética visual do artista. Estão presentes, já nesses desenhos, elementos como: delicados jogos de proporção entre as formas empregadas; interessantes relações, de ordem gráfica, entre escrita e desenho; explorações quase infinitas de possibilidades de combinar, plasticamente,

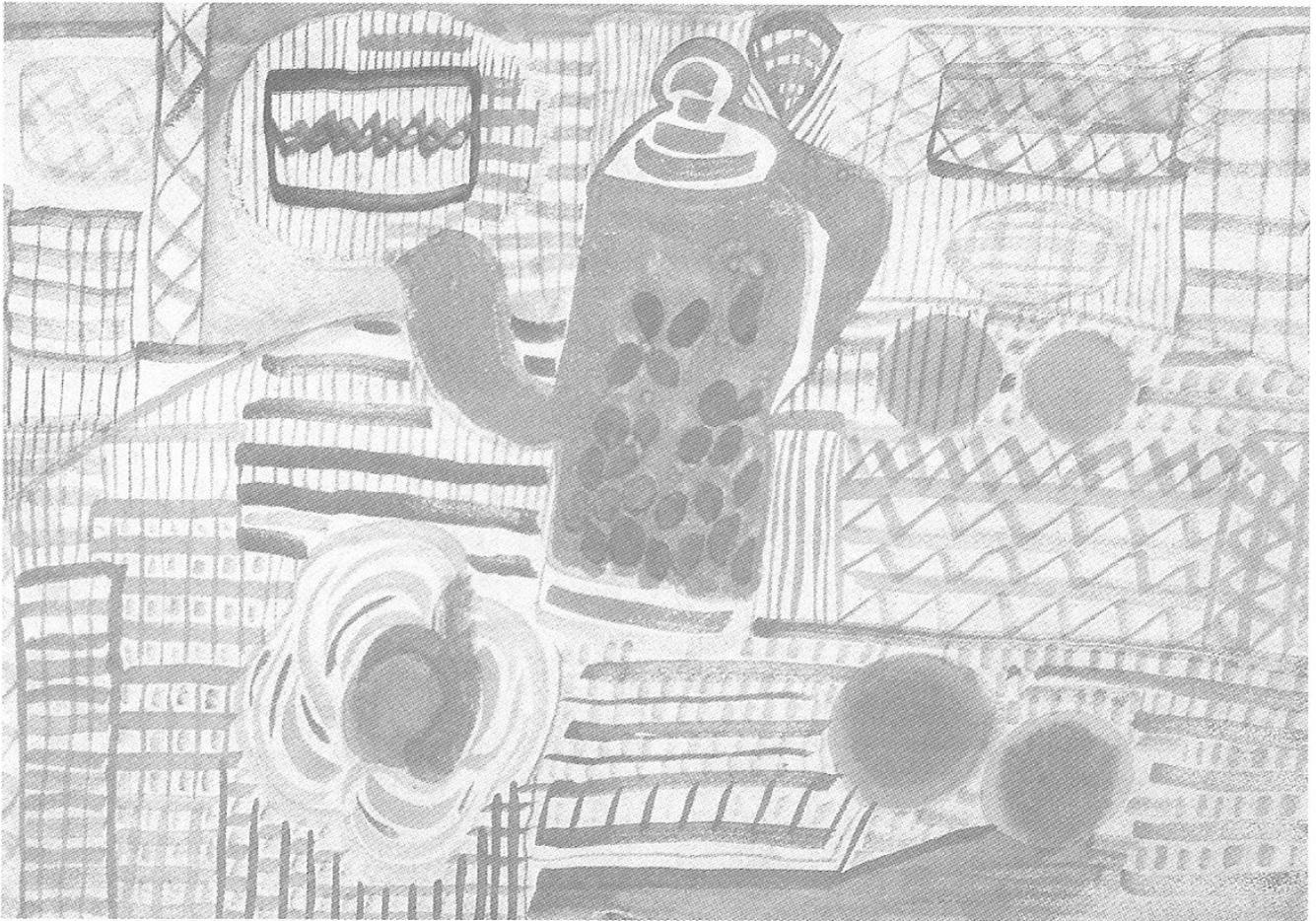
pequenos traços. Quando emprega o guache, essa exploração formal ganha, ainda, a qualidade de exploração cromática. São de grande delicadeza as tramas em que Raphael lança mão de diferentes tonalidades de uma mesma cor, sugerindo volumes a partir de variações sutis de tons pastéis do azul, do bege, do cinza, dos alaranjados. Esses trabalhos, datados de meados da década de 1940, são de elogiável riqueza plástica, apresentando organização formal e elaboração cromática criativas e delicadas.

Já nessa época, a capacidade criativa com que Raphael se expressa vai violentamente de encontro às concepções médicas que acreditavam num processo de demenciação provocado pela esquizofrenia, o que, supostamente, deveria acentuar-se no caso de um paciente hebefrênico. Em Raphael, a doença mental não foi capaz de anular o artista, cuja notável sensibilidade não deixa escapar a menor oportunidade de desenvolver-se criativamente. Foi assim que, certa vez, desconhecendo as normas da não-intervenção (praticadas pelo ateliê), um atendente da secretaria, que, ao acaso, passava pela sala, deparou-se com Raphael no instante em que ele produzia um de seus abstratos: "Raphael, pinte uma cara." O artista o fez. "Agora, pinte um burrinho."<sup>3</sup> Eis o segundo trabalho de uma fecunda fase figurativa de Domingues.

3 Id., *ibid.*, p. 33.

A partir daí, o caminho criativo de Raphael construir-se-á no sentido de uma fusão entre os caracteres gráficos anteriores e os elementos figurativos agregados na nova experiência. Será de fundamental importância o contato com Almir Mavignier, funcionário do Hospital que se habilita como monitor do ateliê e também se desenvolve como artista no decorrer de um afetuoso contato com Raphael. Nise da Silveira comprova sua hipótese de que as inter-relações sociais baseadas no afeto são de importância sem igual para a potencialização criativa do esquizofrênico quando Mavignier deixa o Engenho de Dentro para aprofundar na Europa seu desenvolvimento artístico. A partir dessa ocasião, Raphael vai retornando, aos poucos, à abstração anterior, abandonando as representações simbólicas, as complementações lineares entre figuração e grafismo.

Um novo clímax criativo será observado na trajetória de Raphael a partir de 1968, quando a desenhista Martha Pires Ferreira é convidada por Nise da Silveira a acompanhar o trabalho do artista, no intuito de desempenhar papel semelhante ao de Mavignier anos antes, ou seja, estimular, por meio das trocas afetivas, a prática criadora. No entanto, em vez de permanecer acompanhando, de forma cronológica, as relações entre biografia e desenvolvimento artístico, cabe propor uma reflexão mais detida na fase em que a frutífera parceria Raphael-Mavignier consagra como artista o paciente psiquiátrico. Nesse período, Raphael eleva à máxima potência sua propensão ao jogo linear, tomando modelos reais como ponto de partida para o desenho, mas criando imagens que reinventam a realidade numa poética visual calcada na ornamentação gráfica. Contraditoriamente, o ornamento é compreendido, no desenho de Raphael, não como excesso de vocabulários plásticos, mas como resultado criativo das infinitas possibilidades de articular um único e contínuo elemento: a linha. A legitimação da obra de Raphael como produção de arte dar-se-á,



Raphael Domingues. Guache sobre papel, 31 x 48 cm, 1948. Acervo do Museu de Imagens do Inconsciente.

portanto, nessa fase, muito por conta do interesse que o ateliê do Engenho de Dentro passa a despertar em artistas e críticos ligados à parcela carioca da vanguarda artística brasileira. Em texto elaborado para a exposição *Raphael: desenhos*, realizada, em 1980, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o crítico Mário Pedrosa, responsável pela seleção dos trabalhos expostos, escreve:

O fluido rítmico presente em toda forma autêntica é o imponderável que dá forma às obras artísticas como a tudo o que é dotado de existência no mundo. É a fonte da corrente melódica, na música como no desenho. Constitui o segredo do desenho de Raphael. Os impulsos do jogo e do ornamental, que exercem sua ação sobre a própria pessoa do criador, conduzem os arabescos daquele artista, exibindo-se nos brincos, turbantes, medalhas, crachás, colares, plumas das suas figuras.

Não é só, porém, nas figuras que desenha que se nota essa manifestação lúdica; ele também consegue transpô-la para outros gêneros, e assim temos esse caráter extremamente rico, orientalmente luxuoso de suas naturezas-mortas.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Pedrosa, Mário. *Museus brasileiros 2: Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 88.

O próprio Pedrosa reúne alguns desenhos de Raphael e mostra-os ao surrealista André Breton, que se entusiasma diante da qualidade visual daquela produção. De fato, pode-se verificar no traço de Raphael alguns aspectos em comum com a poética surrealista, principalmente no que diz respeito à fluidez da linha, que percorre o papel num pulso tão contínuo que nos dá a sensação de constituir-se a partir de um único gesto. Trata-se de um resultado plástico que nos rememora a idéia de automatismo psíquico, presente no ideário surreal, sobretudo na poesia, da qual Breton é representante legítimo. A escrita automática, celebrada pelos surrealistas, consiste num procedimento de subversão da escrita usual por meio de um automatismo que faça emergir, sem censuras, frases inesperadas, dando acesso a uma interioridade que não se expressaria nos moldes tradicionais de lidar com a linguagem. Segundo Eliane Moraes,

entende-se por que a escrita automática foi elevada a 'técnica de produção das mais belas imagens', motivada pelo objetivo de expandir a realidade, e não de reproduzi-la. Tudo se passa como se a criação poética pudesse surpreender não somente o leitor, mas o próprio criador, e efetuar combinações insuspeitas para ele mesmo.<sup>5</sup>

5 Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002, p. 42.

Em alguma medida, o processo de expansão da realidade em direção a uma fluidez psíquica está presente na poética visual de Raphael, sobretudo se considerarmos o procedimento de seu desenho, que parte da observação de objetos e corpos reais em direção a uma interpretação ornamental dessa mesma realidade. Nise da Silveira, por sua vez e provavelmente, desconfiaria dessa relação passiva que o criador surreal estabelece com o automatismo, já que interpreta a idéia de um traço automático não como uma via de fluidez poética, mas como uma – às vezes, rudimentar – repetição de traços estereotipados. Haveria, assim, em trabalhos plásticos nos quais se percebe uma visão expandida do real, uma iniciativa orgânica de estruturar o caos, de maneira que pensamento e ressonâncias emocionais se fundiriam de forma ativa, caracterizando o ato criador por excelência. De qualquer forma, é possível verificar certa aproximação entre algumas obras surreais e determinados desenhos de Raphael, sobretudo no que se refere à manifestação de uma reserva onírica de imagens – segundo propõe o Surrealismo –, bem como com a construção de um “espaço psíquico” no desenho – tal qual observa Ferreira Gullar em relação à obra de Raphael.

Uma vez que no ambiente da terapêutica ocupacional a construção plástica é interpretada como sintoma – isto é, como chave de acesso a uma compreensão mais aprofundada do distúrbio psíquico –, as imagens constituídas no desenho funcionam como projeção de uma interioridade que, no papel, se organiza simbolicamente. Tal compreensão também encontra suporte na poética surrealista, já que as relações entre representação e psiquismo constituem elementos significativos para uma leitura coerente do movimento. Talvez uma possibilidade a mais de compreender possíveis relações entre o desenho de Raphael e a poética surreal esteja na observação de alguns trabalhos de outro artista que,

embora contemporâneo à referida vanguarda européia, não se vincula diretamente ao grupo. Trata-se do espanhol Federico García Lorca, que – paralelamente a sua produção como poeta, dramaturgo, conferencista e músico – executa inúmeros *dibujos* nos quais podemos observar, à semelhança de Raphael, traços fluidos que dão o testemunho de um gesto quase ininterrupto na construção do desenho.

A leveza com que a linha percorre o espaço pictórico confere ao desenho lorquiano aquele predicado de continuidade gestual observado no traço preciso de Raphael. Também em Lorca, a aparente simplicidade de um desenho avesso à construção da perspectiva é pretexto para o jogo ornamental, que se dá em movimentos inesperados da linha que – ora contornando espaços livres, ora se entrecruzando – constrói pequenas tramas, volutas, arabescos. Desconstruindo o olhar perspéctico, o desenho de Lorca, tal qual o de Raphael, institui uma espécie de espacialidade arbitrária, no qual aquilo que, tradicionalmente, deveria estar em primeiro plano reorganiza-se ao estabelecer compromissos outros que não com a relação de figura e fundo. Para Gullar, essa singular maneira de lidar com as impressões espaciais é uma das características marcantes do trabalho de Raphael, cujo desenho tem, para o crítico, “um sentido de espaço que lhe é peculiar, exclusivo: uma bidimensionalidade que sugere volume”.<sup>6</sup>

6 Gullar, Ferreira. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 116.

Outro aspecto a se destacar quanto à proximidade entre a produção plástica de Raphael e a tendência surrealista do desenho de Lorca diz respeito ao tratamento dado à cor. Nos desenhos coloridos de Lorca, percebe-se a utilização difusa da cor, mesclando-se de forma mais ou menos indefinida com a própria cor do papel. O tratamento diluído da cor apresenta-se, assim, em contraste com a precisão gestual da linha preta, obtendo-se, no todo, um resultado visual extremamente harmônico. Raphael, por sua vez, demonstra acurada capacidade de lidar com a dissolução da tinta, no intuito de relativizar as cores mais fortes, obtendo novas vibrações cromáticas a partir da variação de tonalidades. Como resultado plástico, alguns trabalhos provocam surpresa quando constatamos tratar-se, por exemplo, de uma composição em guache, já que a delicadeza com que a tinta se espraia pelo espaço do papel nos dá a nítida sensação de um trabalho em aquarela.

Outro interessante aspecto de surrealidade verificado nas produções plásticas de Raphael e Lorca diz respeito à ocorrência de continuidade entre corpo e natureza nas imagens apresentadas, de maneira que representações híbridas emergem como resultado de uma linha inquieta, que vincula o corpo ou a face do humano diretamente a elementos vegetais ou minerais. É a partir daí que ramos, na qualidade de cílios, pendem dos olhos representados, caracterizando a face segundo a idéia de mascaramento. Trata-se de uma visão fragmentada do corpo humano, o que, para Nise da Silveira, diz respeito, exatamente, à dissociação da psique, que, na produção plástica, se apresenta como iniciativa de estruturação do caos: “a vivência da dissociação psíquica torna-se perceptível através de imagens de desmembramento”.<sup>7</sup>

7 Silveira, op. cit., p. 33.

Do ponto de vista de uma compreensão das vanguardas européias, as imagens de desmembramento corpóreo configuram-se como representação de um corpo em crise. Nesse corpo problematizado, ecoam as vozes de um mundo em crise, panorama advindo, em alguma medida, de um sentimento de instabilidade provocado pela crise do humanismo assistida pela Europa entre a década de 1870 e o princípio da Segunda Guerra Mundial. Segundo Moraes,

a arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxo de consciência e da atmosfera de ambigüidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período.<sup>8</sup>

8 Moraes, op. cit., p. 57.

Comentando o período em que acompanhou a rotina de trabalho de Raphael Domingues, Martha Pires Ferreira observa, nessa idéia de uma humanidade desintegrada, a reverberação de uma ruptura definitiva com a realidade. Segundo a artista, Raphael,

mal começava a dar forma aos seus afetos, a desenvolver suas forças criativas no que há de mais sensível e íntimo, foi dilacerado, rompeu com a realidade externa, se fragmentou ou foi fragmentado.<sup>9</sup>

9 Pedrosa, op. cit., p. 108.

A proposta de uma inter-relação orgânica entre formas anteriormente dispersas pode configurar, em Raphael, a elaboração de símbolos que dizem respeito, segundo o ideário surreal, a um mergulho na condição natural do humano. Pelo viés da psicanálise, a simbolização comporta-se como sintomática de uma memória arquetípica, caracterizando um arcaísmo típico dos mais remotos rituais.<sup>10</sup>

10 César, Osório. *A arte dos loucos e vanguardistas*. São Paulo: Flores e Mano, 1934, p. 49.

Como reflexão que se encaminha para um desfecho, faz-se mister perguntar: como se relacionam, na obra de Raphael, aspectos que dão conta de uma expressão imagética do inconsciente e questões que aproximam sua visualidade às discussões estéticas vanguardistas?

Não há como negar a validade dos apontamentos interpretativos que Nise da Silveira realiza sobre a produção dos artistas do Engenho de Dentro, até pelo fato de a produção daquele ateliê dar-se com objetivos terapêuticos, o que, por si só, constrói uma atmosfera propícia a realizações de cunho auto-expressivo. Por outro lado, são inegáveis as trocas que Raphael realiza com a arte, num circuito mais amplo, de sua época. Basta considerar que figuras como Murilo Mendes, Abraham Palatnik, Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, entre outros influentes artistas e críticos de arte da época, visitavam o Engenho de Dentro no intuito de conhecer de perto seu processo de criação.

Quanto às possíveis semelhanças com o desenho de Lorca, cabe ressaltar a ascendência espanhola de Raphael, cuja memória, em sua herança arquetípica, bem que poderia ter



Federico García Lorca. *Payaso de rostro que se desdobra*, 1936. Fundación Federico García Lorca, Granada.

11 Silveira, op. cit., p. 4.

trazido à tona essa carga afetiva de hispanidade, por exemplo, na ocasião do primeiro contato entre Domingues e Martha Pires Ferreira. Depois de um inusitado sorriso direcionado, por Raphael, a Martha, uma das monitoras do ateliê interpelou, de forma bem-humorada, o artista: “Arranjou uma namorada? Como ela se chama?” Prontamente, Raphael contestou: “Espanholita.”<sup>11</sup>

**Claudio Castro Filho** é doutorando em Literatura Comparada e mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. / [claudioscf@ig.com.br](mailto:claudioscf@ig.com.br)