

A criatividade como processo do consciente e subconsciente na Arte. A Barrística como caso de estudo.

Paulo Tiago Cabeça
CHAIA - Universidade de Évora
tgcabeca@uevora.pt

Paulo Simões Rodrigues
CHAIA – Universidade de Évora
psr@uevora.pt

Mariana Carrolo
IHA – Universidade Nova de Lisboa
marianacarrolo@gmail.com

Palavras chave: Arte, Criatividade, Barrística, Consciente, Subconsciente.

Resumo: Decorrente de um trabalho de doutoramento mais vasto, o presente texto empreende uma primeira abordagem da problemática da natureza do fenómeno da criatividade artística na barrística, designadamente da demonstração que este é um processo com origem no consciente e subconsciente humano. Nesta primeira abordagem, pretende-se identificar, em diferentes circunstâncias históricas e distintas formas de exercer a arte da barrística, do paleolítico até aos dias de hoje, passando pelo Barroco (designadamente pela obra do escultor português Machado de Castro), pelo artesanato de Rosa Ramalho e pela Arte Bruta, os fatores empíricos que nos permitem aferir a manifestação da dimensão subconsciente da criatividade artística.

Introdução.

O que é a criatividade? O exemplo do barro como material de expressão.

O nosso ponto de partida assenta num conceito dinâmico de criatividade que a define como a capacidade de ter ideias originais e descobrir novos problemas, para a qual podem contribuir, de modo inter-dinâmico, tanto fatores externos ao indivíduo, as circunstâncias ambientais (biofísicas, materiais e socio-culturais) da sua existência, assim como fatores específicos da sua condição humana (capacidade cognitiva, memória e imaginação)¹.

¹ WALIA, Chetan – A Dynamic Definition of Creativity. **Creativity Research Journal**, August (2019), pp. 1-11.

Robert Sternberg e Todd Lubart², naquela a que chamaram Teoria do Investimento, ampliaram a definição de criatividade considerando seis fatores distintos, embora inter-relacionados: inteligência, estilos intelectuais, conhecimento, personalidade, motivação e contexto ambiental³. Ao descreverem estes seis fatores, Sternberg e Lubart consideram que nem todos são individualmente relevantes para a criatividade, mas que o são de forma interativa. Nas palavras de Sternberg, a Teoria do Investimento sustenta que a criatividade é, em grande medida, uma decisão⁴: “it is a decision to buy low and sell high in the world of ideas”⁵. Sternberg afirma que as pessoas criativas compram metaforicamente ideias baratas que, depois de aceites socialmente, podem ser vendidas caras, trazendo-lhes benefícios, partindo de seguida para uma nova ideia (investimento) ainda não popularizada. Os indivíduos criativos tendem, assim, a desafiar a multidão, caminhando pelo seu próprio caminho, procurando ideias que sejam simultaneamente novas e uteis. Ou seja: a criatividade é uma decisão, tal como investir é uma decisão. A criatividade, reafirma Sternberg, sendo uma decisão, é, portanto, absolutamente consciente, racional. Esta verificação sugere a Sternberg que a criatividade pode ser desenvolvida. Para se ser criativo ter-se-á de decidir ter novas ideias. Não basta ter a capacidade de ser criativo. Há que tomar a decisão de usar essa capacidade e, conseqüentemente, ser criativo. Não basta ser capaz de pensar de forma menos convencional, é necessário também aceitar esse tipo de pensamento. Fazê-lo implica sair de uma zona de conforto mental à qual se está habituado. Ser criativo implica trilhar caminhos que os outros não percorrem, declara Sternberg. No entanto, esta definição de criatividade como algo absolutamente racional, consciente, intencional, não descreve um fenómeno que o autor deste estudo tenha experienciado na sua vida profissional e artística, e que descrevera, num trabalho anterior⁶, como sendo por vezes visceral. Por visceral, entendemos algo não analítico, não escolhido, não consciente e não racional, algo intuitivo, emotivo, autónomo e subconsciente. Portanto, apesar da teoria da criatividade de Sternberg estar aparentemente correta, faltar-lhe-á algo. Ela descreve apenas a parte consciente do fenómeno da criatividade. Tudo indica que esteja envolvida uma outra faceta, menos racional. Uma faceta da criatividade oriunda do subconsciente. É a existência dessa dimensão subconsciente da criatividade que a utilização da arte como terapia, designadamente nas patologias de foro mental, evidencia.

Como matéria primordial que inclui os quatro elementos (água, terra, fogo e ar), o barro é um meio propiciador de criatividade e expressão. Enquanto psicólogo comportamental que utiliza o barro como material terapêutico com os seus pacientes, João Luis Bucho faz referência a como, nesse processo, matéria e criador estabelecem uma interação que

² STERNBERG, Robert - *Investment Theory of Creativity*. Disponível em <http://www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/>. Consultado a 15 Janeiro 2019.

³A Teoria do Investimento terá alguns elementos em comum com outras teorias, nomeadamente a de Teresa Amabile e a de Mihaly Csikszentmihalyi. Engloba também os traços de personalidade originários nas contribuições de Donald W. MacKinnon e F. Barron, que investigaram atributos de personalidade de profissionais de áreas diversas que se destacaram pela sua produção criativa. STERNBERG, Robert J. - *The Nature of Creativity*. **Creativity Research Journal**. Massachusetts: Tufts University. Vol. 18, No. 1 (2006), pp. 87–9.

⁴ STERNBERG, Robert - *Investment Theory of Creativity*. Disponível em <http://www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/>. Consultado a 15 Janeiro 2019.

⁵ STERNBERG, Robert - *Investment Theory of Creativity*. Disponível em <http://www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/>. Consultado a 15 Janeiro 2019.

⁶ CABEÇA, Paulo Tiago - *Uma nova abordagem à barrística portuguesa. A influencia do projeto Aldeia da Terra na conceção de uma nova linguagem artística*. Évora: Universidade de Évora, 2018.

estimula funções cerebrais como a percepção, a atenção, a cognição, a sensação e a incitação do simbólico e imaginário⁷. O barro funciona como “objeto transicional” entre o mundo da fantasia e a realidade: “as expressões em argila (...) representam a manifestação de pensamentos, sentimentos, conflitos, ansiedades, questionamentos (...) e estabelecem o diálogo entre o consciente e o inconsciente”⁸. Bucho afirma que dominar o barro enquanto é uma conquista. Sobretudo para aqueles que nunca o fizeram antes. A transposição de imagens interiores para o objeto que se molda, que muitas vezes ocorre de forma inconsciente, permite-nos, mais que dominar (mesmo que rudimentarmente) a matéria, dominar emoções, sensações, traumas ou ansiedades. Apazigua, com um efeito terapêutico, a mente humana. Não raras vezes nos deparamos com esse efeito apaziguador em artistas e curiosos que manipulam o barro ou outras formas de arte representacional de imagens e símbolos. Frequentemente iniciar uma obra de arte é uma ânsia imperativa para o artista, uma necessidade, quase tão avassaladora e intuitiva como comer ou beber. Quando a obra está finalmente concluída e é mostrada à luz do dia, vem então esse apaziguamento e tranquilidade, esse sentimento de concretização que se instala no artista. Isto é, responderá a uma necessidade subconsciente que parece ter acompanhado a existência humana.

De seguida, iremos mostrar como em diferentes períodos históricos, em circunstâncias muito distintas da prática da arte da barrística, quer através das evidências materiais, quer pelo testemunho dos criadores, identificamos manifestações de como a criatividade parece ter sido exercida e sentida tanto quanto uma escolha consciente, como um imperativo exterior ao pensamento cognitivo.

⁷ BUCHO, João Luis - *As terapias expressivas e o barro: veículo de autoconhecimento, criatividade e expressão*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2011.

⁸ BUCHO, João Luis - *As terapias expressivas e o barro: veículo de autoconhecimento, criatividade e expressão*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2011, pp. 62-63.

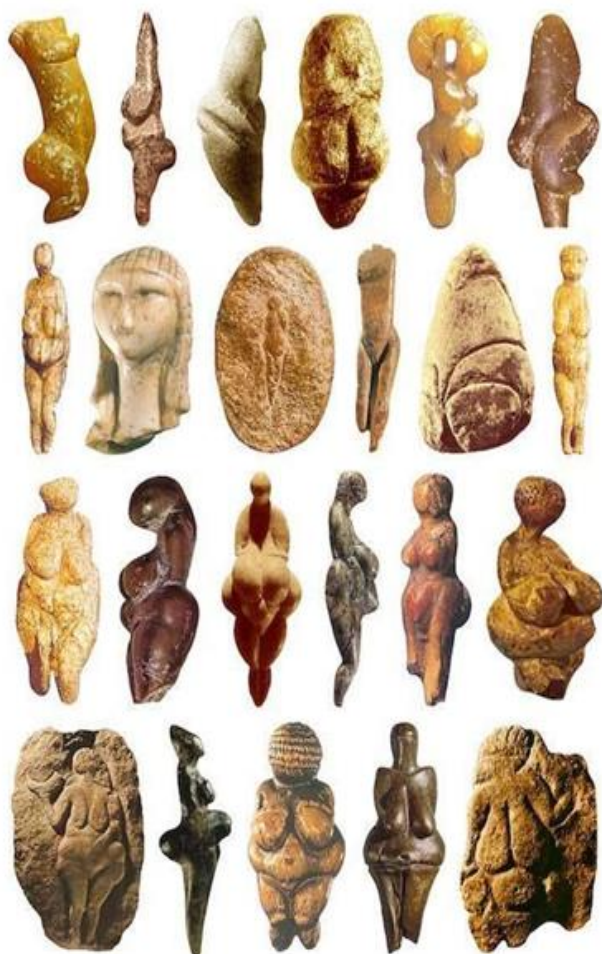


Fig. 1- Figuras femininas (*Vénus*) paleolíticas⁹. Fonte: www.pinterest.pt/pin/6262886959504802/?lp=true

A invenção da cerâmica.

Desconhece-se o momento exato em que o ser humano começou a moldar argila. Tem-se considerado que terá surgido na sequência do desenvolvimento das técnicas agrícolas. No entanto, de acordo com a tese defendida por Mihael Budja¹⁰, o surgimento da tecnologia da cozedura do barro não estaria relacionado com as dinâmicas da agricultura, podendo ter sucedido o contrário¹¹. O que significa que a humanidade pode ter começado a transformar a argila antes da sedentarização e do desenvolvimento de técnicas que suprissem necessidades básicas da sua existência. Yaroslav V. Kuzmin, citado por Budja¹², refere que o surgimento da olaria foi quase simultâneo no sul da China (13 700-13 300 AP), no Japão (1350 AP) e no Extremo Oriente Russo (13 300 AP). Por outro lado, a invenção da tecnologia cerâmica na Europa é associada à elaboração de figuras

⁹ Imagens de figuras femininas (“Vénus”) em vários materiais, atribuídas ao paleolítico.

¹⁰ Arqueólogo de pré-história do departamento de Arqueologia, da Faculdade de Artes da Universidade de Ljubljana.

¹¹ BUDJA, Mihael - The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels. **Documenta PraeHistorica**, XXXIII (2006), pp. 183-201.

¹² BUDJA, Mihael - The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels. **Documenta PraeHistorica**, XXXIII (2006), p. 186.

femininas e animais no período Gravetiano, 26 000 anos AP¹³. Ou seja, a elaboração de figuras antropomórficas e zoomórficas em cerâmica precedeu a invenção da olaria, o fabrico de peças de barro, em aproximadamente treze mil anos.

Nesse mesmo trabalho, Budja cita Pamela B. Vandiver, Olga Soffer, Bohuslav Klima e Jiri Svoboda como autores de uma teoria sobre os inícios da invenção do processo de produção cerâmica¹⁴. Segundo esta aproximação arqueológica, verificou-se que as figuras antropomórficas, sobretudo as femininas, e zoomórficas em cerâmica eram elaboradas unindo partes separadas, como braços, pernas, cabeças e outras, as quais ter-se-iam separado ou quebrado depois de cozidas. Apesar da temperatura de cozedura destes objetos não ultrapasse os 800°C., várias evidências arqueológicas mostraram que foi efetivamente o choque térmico, e não uma quebra casual, que originou a fragmentação destas esculturas. Esta reação, bastante conhecida dos ceramistas, ocorre quando o barro é sujeito a aumentos de temperatura repentinos durante a cozedura e as peças não estão devidamente secas. Bolhas de água ou ar presas no interior da peça expandem-se devido ao aumento da temperatura e originam explosões bastante audíveis, projetando fragmentos no ar, em todas as direções. Estes fenómenos, desde o seu inadvertido surgimento, seriam eventualmente explorados por feiticeiros e xamãs como manifestações de algo transcendente e mágico. Embora o conhecimento atual nos permita perceber que o fenómeno é provocado pela humidade que permaneceu na matéria, no período Gravetiano acreditava-se que os espíritos do fogo interagiam com os humanos na forma dessas explosões cerâmicas.

O *homo sapiens*, há vinte e seis mil anos atrás, pode ter começado a modelar o barro ou a terra molhada com a sua criatividade como quem brinca com um graveto ou duas pedras. Ao atirar o resultado dessa brincadeira para o fogo - essas figuras de animais e humanos, sobretudo de mulheres -, na tentativa de agradar ou aplacar espíritos, não só terá acreditado que comunicava com o transcendente, como terá dado origem, inadvertidamente, à primeira peça em terra cozida, a terracota, inventando assim a cerâmica.

O Barroco e Machado de Castro

Joaquim Machado de Castro foi um escultor que nasceu em Coimbra, no dia 19 de Junho de 1731 (morreu em 1822)¹⁵. Revelando desde cedo grande aptidão e destreza para a escultura, aprendeu a trabalhar o barro, o gesso e a madeira com o seu pai, o também escultor e entalhador de órgãos Manuel Machado Teixeira, na oficina do santeiro (que fabricava e vendia estampas e imagens de santos) Nicolau Pinto, em Lisboa, para onde se mudou em 1746, e no atelier do escultor José de Almeida (1708-1778), onde trabalhou. Foi o primeiro escultor português a escrever sobre escultura e a desenvolver uma metodologia para aquela forma de arte. Em 1756, rumo a Mafra, onde a construção do grandioso Palácio-Convento, levantado por ordem do rei D. João V (1689-1750), os

¹³ AP significa Antes do Presente, correspondendo à nomenclatura inglesa Before Present (BP), que é uma escala de tempo usada principalmente em arqueologia, geologia e outras disciplinas científicas, para especificar quando os eventos ocorreram no passado anterior ao ano de 1950. 1950 é a data de referência que separa o presente ou “tempo atual” do “antes do presente” ou passado porque corresponde à década da descoberta da datação por radiocarbono na década de 1950

¹⁴ VANDIVER, Pamela B., SOFFER, Olga, KLIMA, Bohuslav, SVOBODA, Jiri - The Origins of Ceramic Technology at Dolni Věstonice, Czechoslovakia. *Science*. Vol. 246, n.º 4933 (1989), pp. 1002-1008.

¹⁵ PEREIRA, José Fernandes - Joaquim Machado de Castro. In PEREIRA, José Fernandes, **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Alfragide: Editorial Caminho, 2005, pp. 127-135..

trabalhos iniciaram-se em 1717, era o polo de atração de virtuosos escultores nacionais e estrangeiros, sobretudo italianos. Machado de Castro foi admitido no estaleiro do Palácio-Convento de Mafra como ajudante do escultor italiano Alessandro Giusti (1715-1799), com a incumbência de modelar. Modelar não era trabalhar a pedra, mas criar um modelo prévio em barro, cera ou gesso, normalmente a partir de um desenho, como meio experimental tridimensional que permitia testar e verificar a proposta artística antes de passar à execução da sua versão definitiva, de maiores dimensões e em pedra. No entanto, neste contexto, modelar não era exatamente uma cópia ou um mero procedimento técnico. Porque significava o primeiro momento da realização de um trabalho escultórico pelos seus valores plásticos específicos, com o seu próprio código de execução, modelar implicava criatividade¹⁶.

Para Machado de Castro, a importância do modelo era de tal modo fundamental que considerava estar a obra concluída ainda nesta fase do processo, quando o desenho era passado a um modelo de pequenas dimensões, normalmente de barro. Para aquele escultor, o trabalho do criador terminava aqui, podendo a execução final ser da responsabilidade de um operário. Daí considerar que o verdadeiro criador nunca poderia estar condicionado pelo material usado e não menosprezar a importância de santeiros e artífices, classificando-os também como escultores¹⁷. De salientar que uma parcela muito significativa do seu trabalho está associada ao ciclo barroco dos presépios portugueses, constituídos por figuras modeladas em barro, podendo Machado de Castro ser associado com segurança à autoria de quatro destes conjuntos, todos destinados ao Paço Real de Lisboa, três dos quais não são hoje identificáveis¹⁸. Muito provavelmente por este motivo, deixou testemunho de como esta arte era encarada pejorativamente por muitos dos seus contemporâneos: “Não faltará quem diga ser insignificante, e ridículo, o trabalho de Prezepios”¹⁹.

É, contudo, na sua relevante obra teórica que Joaquim Machado de Castro mais expressa o seu sentimento de que existia um nível não racional do ato criativo. As observações de Machado de Castro são particularmente relevantes para a nossa pesquisa não só porque estão em parte relacionadas com o seu trabalho em barro, mas sobretudo porque são formuladas com a intenção de promover e defender o estatuto do artista enquanto ofício intelectual, da ordem da invenção ou criação, e não mecânico²⁰. Miguel Figueira de Faria refere que o artista nos revela, de forma quase obsessiva, na sua *Descrição analítica...*, os condicionamentos a que esteve sujeito durante o processo de conceção daquela que

¹⁶ RODRIGUES, Ana Duarte – A estatuária e a imaginária – entre a *práxis* do Laboratório e a sub-contratação. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 73-88.

¹⁷ FRANCO, Anísio – A escultura devocional de Joaquim Machado de Castro. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 192-193.

¹⁸ PAIS, Alexandre Nobre – Os artifícios da memória. Joaquim Machado de Castro e o ciclo dos presépios portugueses. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 194 e 194.

¹⁹ Missiva a destinatário indeterminado, conforme referido em PAIS, Alexandre Nobre - O labirinto da memória. In FARIA, Miguel Figueira (coord.). *Machado de Castro: da utilidade da escultura*. Lisboa, Caleidoscópio, 2014.

²⁰ DESMAS, Anne-Lise – “Seus talentos o ponhão ao lado dos primeiros artistas do seu século”. Machado de Castro e os escultores europeus do seu tempo. In **O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822)**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012, pp. 31-45.

será a sua obra mais conhecida, a estátua equestre do D. José I (1775) para a Praça do Comércio, em Lisboa²¹. Machado de Castro denunciou a imposição do modelo que teve de seguir e lhe “coartava a liberdade de artista (...) cujo cativo é prejudicialíssimo a todas as obras de espírito”²². Depreende-se desta afirmação que existia uma necessidade de expressão no artista, mas que essa necessidade não tinha liberdade de existir na adjudicação daquela encomenda régia. Aqui podemos distinguir entre uma escolha e uma necessidade, porque é nesta diferença que reside, porventura, a chave da questão da criatividade também em Machado de Castro. Uma escolha não tem, necessariamente, a urgência e a ansiedade de uma necessidade. Sternberg afirma que a criatividade é uma escolha. Aqui Machado de Castro afirma-a também como uma necessidade.



Fig.2 – Joaquim Machado de Castro, Estátua Equestre de D. José I, 1775. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Estátua_equestre_de_D._José_I.

Machado de Castro, no seu *Dicionário de Escultura*, texto manuscrito que permaneceu inédito até 1937, na definição de “Expressão”, ao escrever sobre seu pai, declara: “(...) porque a paixão que queria exprimir na figura que modelava, essa mesma, estava elle excitando em si nos músculos do seu rosto”. Não só Machado de Castro lamentava a falta de liberdade criativa que era prejudicial às obras de espírito como descrevia, em relação ao seu próprio pai, os comportamentos de expressão imagética e criativa definidos por João Luís Bucho. No mesmo texto, alude ainda ao “Enthusiasmo”, definido como a “Qualidade d’alma que excita Poetas, Oradores, Artistas das Belas Artes a projectos, e executar cousas extraordinárias”, ou ao “Genio” como “tendência natural que tem qualquer Individuo para tal, ou tal aplicação ou exercício: e a elle se entrega como

²¹ FARIA, Miguel Figueira - Machado de Castro e Domingos Sequeira: Poder e Arte das luzes à revolução. In Faria, Miguel Figueira. **Machado de Castro: da utilidade da escultura**. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, pp. 9-14.

²² CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*. Lisboa: Imp. Regia, 1810.

arrastado pela própria natureza”²³. Mais uma vez, encontramos, desta vez em obras do Barroco, o mesmo comportamento padrão que evidencia a criatividade como algo não apenas racional e consciente, mas também visceral e subconsciente.

Rosa Ramalho e o artesanato de Barcelos.

Rosa Barbosa Lopes (1888-1977), conhecida por Rosa “Ramalho”, nasceu na freguesia de Galegos S. Martinho, concelho de Barcelos. Aprendeu a trabalhar o barro pelos seus 6 ou 7 anos, na casa de uma vizinha (a mãe era tecedeira e o pai sapateiro). Aos 13 anos iniciou-se na figuração com um dos oleiros da região, fazendo então as suas primeiras peças que representavam cenas domésticas e rurais da região de Barcelos. Terá interrompido a atividade por volta de 1906, quando casou, para ajudar o marido, que era moleiro, e cuidar da família (teve 7 filhos). Segundo seu próprio testemunho, registado num documentário televisivo produzido em 1968, durante o período em que esteve casada, “O barro passou a ser apenas um divertimento que servia para entreter as crianças na sua brincadeira”²⁴. Só voltou a trabalhar o barro como ofício com quase 68 anos, depois da morte do marido, com o propósito de ganhar algum dinheiro²⁵, quando “a arte de modelar a “imaginação” se torna na sua paixão”²⁶. É nova fase da sua vida e do seu trabalho que as figuras em barro de Rosa Ramalho se destacaram pela originalidade. Sobretudo as imagens de santos, demónios e figuras fantásticas, como as sereias, representadas de forma híbrida e disforme, configurando uma espécie de bichos homens em que a tradição barrista local se parece cruzar com um imaginário religioso e popular.

Rosa nunca frequentou a escola e não sabia ler nem escrever. A noção que tinha do mundo estava circunscrita à experiência da sua vida. O seu imaginário alimentou-se dessa experiência, das histórias e lendas transmitidas oralmente através das gerações, de uma determinada vivência do religioso em que o medo do Diabo, dos demónios, do sobrenatural estava sempre presente, em que a fronteira entre o sagrado e o profano era fluída. A sua neta, a também barrista Júlia Ramalho (1946-), dá-nos testemunho dessa vivência: “(...) a minha avó dizia que via demónios e contava-me histórias de feiticeiras e eu acreditava em tudo”²⁷. Rosa Ramalho parece ter utilizado o barro para concretizar uma necessidade intuitiva de projetar na realidade esses medos e receios, na forma de demónios, bestas e feras, frutos de uma imaginação alimentada pelo seu subconsciente. Em psicologia, verificamos que os bebés, na maioria das espécies, não conseguem identificar os prováveis predadores²⁸, condição que significa que o medo inato é inicialmente inespecífico, embora bastante presente. Deste modo, não nos será estranho que as principais realidades expressas na arte de Rosa Ramalho fossem justamente representações dos seus medos e receios: “(...) transformam o seu meio, manipulam fenómenos e sentimentos oníricos, dominam angústias, controlam ideias ou impulsos, libertam tormentos, ódio e agressão (...)”²⁹. Sem outras referências plásticas, ela é

²³ CASTRO, Joaquim Machado de - **Dicionário de Escultura** Lisboa : Livraria Coelho, 1937, pp. 40 e 48.

²⁴ Apud MELÉCIO, Silvelene do Carmo Pereira – **A Construção do Valor Estético da Escultura Barrista: Comparações entre Portugal e Brasil**. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2017, p. 32.

²⁵ VIANA, J. – **Geração Ramalho**. Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, Museu da Olaria, 2016, s/p.

²⁶ Biografia de Rosa Ramalho pela Câmara Municipal de Barcelos, disponível em: https://www.cm-barcelos.pt/cool_timeline/rosa-ramalho/. Consultado em 18 Fevereiro de 2019.

²⁷ Apud BASTOS, José Henrique – A Loucura do Barro. **Expresso**. 21/02/2004.

²⁸ GLEITMAN H., FRIDLUND, A., REISBERG, D. - **Psicologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, pp. 788.

²⁹ BUCHO, João Luis - **As terapias expressivas e o barro: veículo de autoconhecimento, criatividade e expressão**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2011.

representativa uma linha de continuidade da barrística popular que nos remete diretamente para os tempos das figuras do paleolítico: “O paradoxo essencial e todos os equívocos da “arte popular” encontram-se de modo particularmente fecundo nesta mulher baixinha e veemente, que nunca leu um livro, mas personifica uma cultura e possuía o dom dos símbolos com que desde sempre o homem procurou exprimir-se”³⁰.

A criatividade de Rosa Ramalho não radicou numa escolha racional e analítica coincidente com os critérios de Sternberg. Antes, mais uma vez, numa necessidade de expressão de um subconsciente pessoal.



Fig.3 – Rosa Ramalho. *Bicha Faroz*, 1950-1960. Fonte: cruzescanhoto.com/exposicoes/5-lagarto/.

A Arte Bruta de Anabela.

Num artigo do jornal Expresso de 19 maio de 2017, Christiana Martins descreve-nos o quotidiano da doente mental Anabela Soares, de 48 anos, marcado pela possibilidade de dedicar dois dias por semana ao trabalho do barro: “Os gestos de Anabela são rudes, brutos. O rosto da artista é banal, as suas obras, curiosas. Um fluxo que não parece preparado para ser interrompido, só ela sabe quando acaba. E Anabela continua a amassar o barro, às quintas e sextas, desbravando com as mãos a própria dor, expondo os medos de todos nós”³¹. Na apresentação do trabalho de Anabela, reconhecemos semelhanças

³⁰ PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno - **Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica**. Lisboa: Verbo, 2003, p. 108.

³¹ A *Entrevista*, exposição de esculturas de Anabela Soares em diálogo com o filme *Gato preto, gato branco* (1998) de Emir Kusturica, inaugurada em Novembro de 2016 e realizada no Pavilhão 31 do hospital Júlio de Matos, em Lisboa. MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

com o que descreve João Luís Bucho sobre a manipulação terapêutica do barro e as qualidades catárticas deste material para quem o trabalha. Anabela desconhece outros artistas, movimentos artísticos, expressividades. No entanto, nada disso lhe faz falta para criar a sua arte, caracterizada por bustos e figuras de animais humanizados e humanos bestializados.



Fig.4 – Exposição *A Entrevista*, Hospital Júlio de Matos (Lisboa), 2016. Fonte: <https://expresso.pt>.

A reportagem explica que a arte que nasce da mão de doentes mentais tem um nome, Arte Bruta. O termo foi inventado em 1949 pelo artista plástico Jean Dubuffet (1901-1985) e pretendeu categorizar uma arte que era a expressão crua de uma visão ou das emoções não controladas pelas convenções ou pelo academismo (que, por sua vez, era por ele classificada como “arte cultural”), na qual eram incluídos os *graffiti*, as tatuagens, a produção artística dos doentes mentais, dos visionários, dos inadaptados, dos prisioneiros, dos alienados, das crianças e dos artistas ditos primitivos. A sua história, contudo, remonta aos hospitais e asilos psiquiátricos europeus do século XIX, onde se realizaram as primeiras experiências terapêuticas com arte³². É nesse sentido que nos encaminha a entrevista que, no âmbito da mesma exposição, a jornalista Chistiana Martins fez a Ricardo França Jardim, na altura com o cargo de Presidente do Conselho de Administração e Diretor Clínico do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa. Nessa entrevista, para demonstrar o potencial terapêutico da arte, Ricardo França Jardim recorre às últimas cartas do pintor holandês Vincent Van Gogh ao seu irmão Theo, em que o primeiro afirma que “A doença mental não me incapacita para a pintura. Pinto como se nada se passasse. Trabalho como um verdadeiro possesso, tenho uma fúria surda para trabalhar como nunca. E creio que isto contribui para me tratar”³³. O psiquiatra considera

³² BICKERTON, Emilie – How Jean Dubuffet brought outsider artists into the museum. **Apollo. The International Art Magazine**, 21/09/2019, s/p.

³³ Apud. MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

que “A patologia mental pode trazer uma certa patoplasticidade, que reflete o que eles sentem, o que não quer dizer que o seja sempre”³⁴, entendendo patoplasticidade como a capacidade plástica derivada da doença, a qual será eventualmente passageira³⁵.

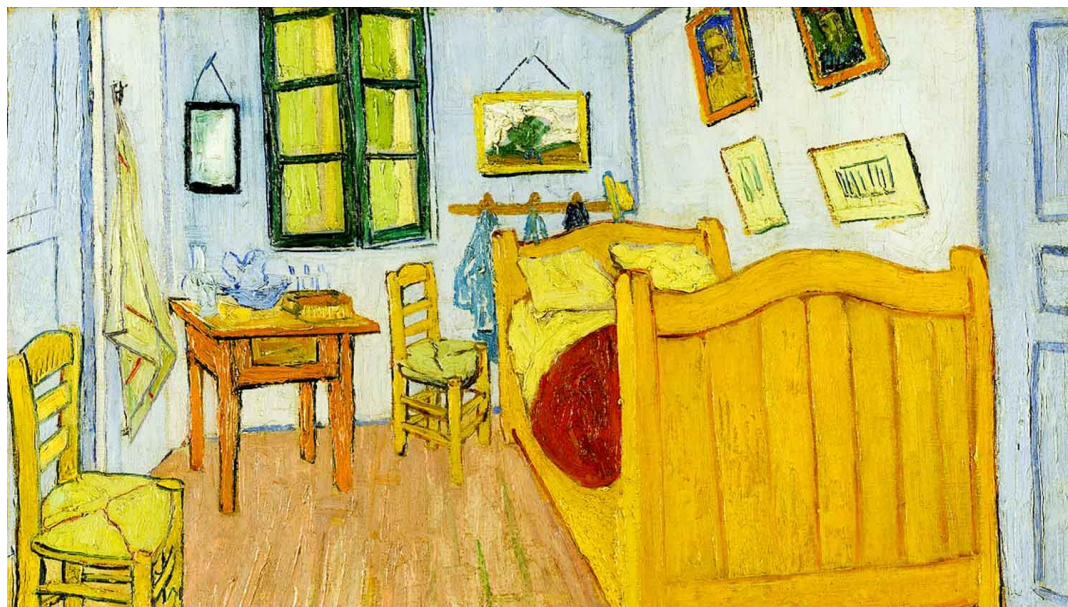


Fig.5 – Vincent Van Gogh, *O quarto em Arles*³⁶, 1888. Fonte: Web Gallery of Art.

Anabela Soares confirma esta capacidade terapêutica da arte ao afirmar que transpõe para o barro aquilo que a atormenta, que se sente sufocar no tempo que passa longe do barro, pois não consegue colocar os monstros cá fora, que “é um alívio, uma libertação” quando esses monstros saem³⁷. Simultaneamente, evidencia o que Debuffet viu na designada arte bruta, uma criatividade sem cálculo ou premeditação, completamente livre, pura e crua, reflexo dos impulsos de uma individualidade singular. Operação artística com a finalidade única da pura invenção³⁸.

³⁴ MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

³⁵ Segundo Ricardo França Jardim, a possibilidade da patoplasticidade ser uma condição passageira levou a que alguns investidores em arte bruta lhe solicitassem que não medicasse certos doentes “para não lhes limitar a criatividade”. MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

³⁶ Nascido na Holanda, Vincent Van Gogh (1853-1890) mudou-se para Arles, na França, em Fevereiro de 1888, buscando refúgio do alcoolismo e da depressão. Van Gogh pintou o quarto da pensão em que residia, a Casa Amarela, durante o período em que ali permaneceu, até Maio de 1889.

³⁷ MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que arranca monstros do barro. **Expresso**, 19/05/2017.

³⁸ BICKERTON, Emilie – How Jean Dubuffet brought outsider artists into the museum. **Apollo. The International Art Magazine**, 21/09/2019, s/p.



Fig.6 – Anabela Soares, *Monstro*, 2017. Fonte: <https://expresso.pt>.

Conclusão

Na sua essência, a existência pode reduzir-se a duas ansiedades maiores. Duas condicionantes primárias inerentes a todos os seres vivos. A sobrevivência e a continuidade da espécie. O ser humano é aparentemente o único que o consegue exprimir pela arte. Quando o fez pela primeira vez em barro, no paleolítico, representou justamente essas duas ansiedades maiores: representou o animal (de que se alimenta) e o corpo feminino (gerador da vida). Este último na forma das variadas e conhecidas Vénus paleolíticas. Na figura feminina, as partes do corpo relacionadas com a fertilidade e a reprodução eram particularmente enfatizadas: os seios volumosos, as ancas proeminentes, o sexo bastante explícito. Em oposição, as extremidades dos membros, como os pés e as mãos, eram sempre representados numa escala menor, tinham menos relevância. Isto leva-nos a concluir que a primeira criatividade artística foi visceral e teve origem no subconsciente. Respondeu à necessidade de garantir a nossa existência, à ansiedade maior da sobrevivência e de entender o mundo, que tem de ser expressa, sob a ameaça da sufocação por monstros. O alívio encontrado na materialização dessas ansiedades pela manipulação física dessas imagens, na resignificação desses símbolos que nos atormentam, é revelador dessa urgência e absoluta necessidade. Não foi uma escolha, foi um imperativo. Essa é, de facto, a realidade subjacente de criatividade para todos os casos de estudo abordados no presente texto. Os monstros de Anabela são exemplo disso mesmo.

Bibliografia

BASTOS, José Henrique – A Loucura do Barro. **Expresso**. 21/02/2004.

BICKERTON, Emilie – How Jean Dubuffet brought outsider artists into the museum. **Apollo. The International Art Magazine**, 21/09/2019.

BUDJA, Mihael - The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia - from ceramic figurines to vessels. **Documenta PraeHistorica**, XXXIII (2006), pp. 183-201.

CABEÇA, Paulo Tiago - *Uma nova abordagem à barrística portuguesa. A influencia do projeto Aldeia da Terra na conceção de uma nova linguagem artística*. Évora: Universidade de Évora, 2018. Dissertação de Mestrado.

CASTRO, Joaquim Machado de – *Descrição analytica da execução da estatua equestre erigida em Lisboa á gloria do Senhor Rei Fidelissimo D. José I*. Lisboa: Imp. Regia, 1810.

CASTRO, Joaquim Machado de - **Dicionário de Escultura** Lisboa : Livraria Coelho, 1937,

FARIA, Miguel Figueira (coord.). *Machado de Castro: da utilidade da escultura*. Lisboa, Caleidoscópio, 2014.

GLEITMAN H., FRIDLUND, A., REISBERG, D. - **Psicologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014,

MARTINS, Christiana – Anabela, a mulher que amassa monstros de barro. **Expresso**, 19/05/2017.

MELÉCIO, Silvelene do Carmo Pereira – **A Construção do Valor Estético da Escultura Barrista: Comparações entre Portugal e Brasil**. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2017. Dissertação de Mestrado.

O Virtuoso Criador. Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2012. Catálogo de Exposição.

PERDIGÃO, Teresa: CALVET, Nuno - **Tesouros do artesanato português – Olaria e Cerâmica**. Lisboa: Verbo, 2003

PEREIRA, José Fernandes - Joaquim Machado de Castro. In PEREIRA, José Fernandes, **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Alfragide: Editorial Caminho, 2005, pp. 127-135.

STERNBERG, Robert J. - The Nature of Creativity. **Creativity Research Journal**. Massachusetts: Tufts University. Vol. 18, No. 1 (2006), pp. 87–9.

VANDIVER, Pamela B., SOFFER, Olga, KLIMA, Bohuslav, SVOBODA, Jiri - The Origins of Ceramic Technology at Dolni Věstonice, Czechoslovakia. **Science**. Vol. 246, n.º 4933 (1989), pp. 1002-1008.

VIANA, J. – **Geração Ramalho**. Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos, Museu da Olaria, 2016, s/p

WALIA, Chetan – A Dynamic Definition of Creativity. **Creativity Research Journal**, August (2019), pp. 1-11.

www.cm-barcelos.pt/cool_timeline/rosa-ramalho/

www.robertjsternberg.com/investment-theory-of-creativity/.