

# THE FAIRY FELLER'S MASTER-STROKE

O OLHO PREVENIDO #1

Bruno Dias Vieira



Richard Dadd,  
*The Fairy Feller's Master-Stroke*.  
Óleo sobre tela, 54x40cm.  
1855-1864.

*A magic surface polished bright & shiny.*

Richard Dadd

*"Fairies are like nuts and moss," says one child...*

Arthur Conan Doyle

O olhar não cessa de se distrair, de se mover, preso na teia de motivos e de afectos que governam o escrutínio e selecção. Uma imensa

opulência toma conta desta pintura de formato reduzido, concentrado, onde, por entre a folhagem, pequenas figuras, aparentemente huma-

nas, são anunciadas em lugares inesperados. Há aqui um magnetismo intrigante na composição das formas que implica um certo apagamento do meu foco mental. Os seres que povoam a intrincada folhagem parecem ter uma expressão comum de estar noutra lugar e habitar uma atmosfera de sonho electrificado que atravessa a paisagem envolvente.

Richard Dadd, nascido em 1817, foi um dos pintores mais promissores da sua geração. Estudou na *Royal Academy Schools* e ficou famoso pelas *fairy paintings*, pintadas sobretudo a partir de textos daquele que seria um dos seus suportes pictóricos, Shakespeare. Em 1842-43 acompanhou Sir Thomas Phillips numa viagem pela Itália, Grécia, Turquia e Egipto, aí desenhando e pintando aquarelas — de onde retirou um reservatório de imagens que não deixou de utilizar ao longo dos anos; foi também aí que manifestou as primeiras alterações erráticas do seu comportamento. O ano de 1843 foi catastrófico para Dadd e no dia 28 de Agosto, acreditando que o seu pai seria o diabo, e supostamente sob instruções do deus Egípcio Osíris, esfaqueou-o até à morte. Em 1844 foi internado no Bethlem Royal Hospital até ser transferido para o Broadmoor Secure Hospital, em 1864, e aí permaneceu até ao final da vida.

São amplamente aceites os argumentos que ligam a arte às desordens mentais; sendo ambas difíceis de perceber, nenhuma delas, porém, é explicação da outra. Nos anos seguintes à sua detenção, Dadd foi esquecido e o seu trabalho teve pouca circulação, mas durante o internamento manteve o desenvolvimento artístico, encorajado pelos médicos e encontrando em alguns dos detidos modelos para as suas pinturas. Vários registos indicam que apesar de continuar a argumentar a sua descendência do deus Osíris, as suas intrincadas pinturas mostram que o seu intelecto esteve são por períodos de tempo longos.

No decurso do seu encarceramento, a pintura de Richard Dadd foi motivo de alguma curiosidade por parte dos seus contemporâneos. William Rossetti, que o visitou em 1863, não viu nela mais

do que «adequate but ordinary artistic knowledge and none of his superior talent» e Frederick Goodall, que organizaria anos mais tarde uma exposição com alguns dos seus trabalhos, diria: «the poor fellow... mixed up with curious freaks of fantasy» (Staley). O séc. XX trouxe um renovado interesse pela sua obra, que se manifestou em duas importantes exposições na Tate Gallery (1963 e 1974), onde foi exibida a sua pintura mais famosa, *The Fairy Feller's Master-Stroke*. Para tal também contribuiu o interesse crescente na era vitoriana, dando origem a alguns textos pontuais sobre o seu trabalho; também a geração influenciada pelo Surrealismo e pela Arte Bruta, na qual Jean Dubuffet incluíra a arte de pacientes com desordens mentais, e a obra relativa à psiquiatria de Michel Foucault reavivaram a curiosidade pela produção pictórica de Dadd. Nos anos 1970, começa a aparecer como um talento cuja imaginação sobreviveu à reclusão forçada e a exposição de 1974, organizada por Patricia Allderidge, deu-o a conhecer a um público mais vasto. O catálogo da exposição trouxe informação detalhada sobre a sua vida directamente dos arquivos do Bethlem Royal Hospital. Cobre toda a obra pictórica de Dadd e não só a que foi produzida depois do parricídio, revelando-se de grande importância ao desmistificar a suposta quebra estilística que a perturbação mental teria tido no seu trabalho. Mostra-nos, por exemplo, que a sua obsessão pelo detalhe, que poderia ser vista como um sintoma de perturbação mental, era no entanto anterior ao encarceramento e trabalhada com intrincado planeamento e narrativa clara.

Os arquivos disponíveis ao público revelam que no Bethlem Hospital Dadd, apesar de continuar a ser considerado perigoso e não dando mostras de melhorias da sua condição mental, foi encorajado a pintar, estando *The View of the Island of Rhodes* e *The Artist's Halt in the Desert*, ambas de 1845, entre as primeiras pinturas do Bethlem Hospital. Enquanto paciente, Dadd dividiu-se entre as conhecidas pinturas visionárias, consideradas as mais ligadas à sua condição

mental, e retratos sóbrios de alguns dos médicos e pacientes, bem como alguns murais para o próprio hospital, revelando que Dadd teria também um carácter calmo, contido e observador do que se passava em seu redor, confirmando a dificuldade em associar a doença psiquiátrica à sua técnica artística. Também as suas aguarelas, especialmente *Patriotism* (1857), da série *Passions* (1853-7), revelam uma personalidade satírica relativamente aos estudos de fisionomia com que os médicos procuravam traços particulares de certas doenças no rosto dos pacientes.

A mudança para Broadmoor, em 1864, permitiu-lhe uma vida mais relaxada, que incluía a compra e leitura de textos greco-latinos, religiosos e poéticos. Aí foi considerado pelo pessoal médico como relativamente inofensivo, tendo liberdade para pintar o que quisesse. Pouco tempo antes de Broadmoor, Dadd «terminou» *The Fairy Feller's Master-Stroke*, pintada entre 1855 e 1864, na qual trabalhou a tradição do conto de fadas (*fairy tale*) a partir da peça *A Midsummer Night's Dream*. A acompanhá-la, de certo modo também a justificá-la e em jeito de despedida da iconografia do conto de fadas, podemos ler entre os seus apontamentos, escritos já em Broadmoor, um poema complexo, «Elimination of a Picture, its Subject the Fairy Feller's Master-Stroke» (1865):

(...)  
 Blackly impositive and soon  
 Makes it as clear as sunny noon  
 That he has not—  
 Waiting this heavenly gift  
 I thought on nought—a shift  
 As good perhaps as thinking hard  
 Fancy was not to be evoked  
 From her etherial realms  
 Or if so, then her purpose cloaked  
 And nuzzling the cloth, on which  
 The cloudy shades not rich,  
 Indefinite almost unseen  
 Lay vacant entities of chance,

Lent forms unto my careless glance  
 Without intent, pure fancy 'tis I mean  
 Design and composition thus—  
 Now minus and just here perhaps—plus—  
 Grew in this way—and so—or thus,  
 That fairly wrought they stand in view.  
 (...)

O poema de Dadd assinala uma forma de aparição e desaparecimento, que vinda do nada e sem justificação, volta ao nada. Patricia Allderidge sugere a relação *Elimination/Illumination*, uma eliminação que supõe uma forma de iluminação (Allderidge); e Nicholas Tromans descreve a estratégia preparatória da pintura como uma forma de esvaziamento da mente, desenvolvendo a composição sem um objectivo definido (Tromans).

Nesta fantasia minuciosa, o nosso olhar é encaminhado, por entre a vegetação, às figuras humanas que, sobrepostas num espaço estratificado, nítidas e díspares na sua combinação, parecem mudar de aparência sob o efeito de um ecrã vegetal com uma qualidade alucinatória. A qualidade invasiva da pintura, que enche todo o espaço, é reforçada pelo enredo da vegetação, que se multiplica ao infinito, e também pelo movimento que arrebatava e impregna a toda a superfície de uma intensidade espiritual que se exerce sobre os corpos e sobre a natureza. Este movimento texturado, um exercício manual pacientemente construído, é o de todos os elementos, das roupas, das cores, do ar, da luminosidade, das reentrâncias vegetais, de que é feito este sonho electrificado, de modo a produzir um *all over* em que o centro, o cimo e o baixo são abandonados. Cada centímetro do quadro parece atravessado pela mesma força: a folhagem, os corpos, as cores e as aberturas parecem orientar a pintura rumo a um ritual encantatório. O *all over* parece ser o de um universo que perdeu o seu centro, eliminando o carácter estruturante em favor da matéria invasiva, que descentra o olhar, ficando ele retido por toda a superfície

em simultâneo. Dadd magnetiza a matéria de tal modo que a pintura sai dos limites espaciais do quadro, suscitando no nosso olhar outras capacidades de percepção.

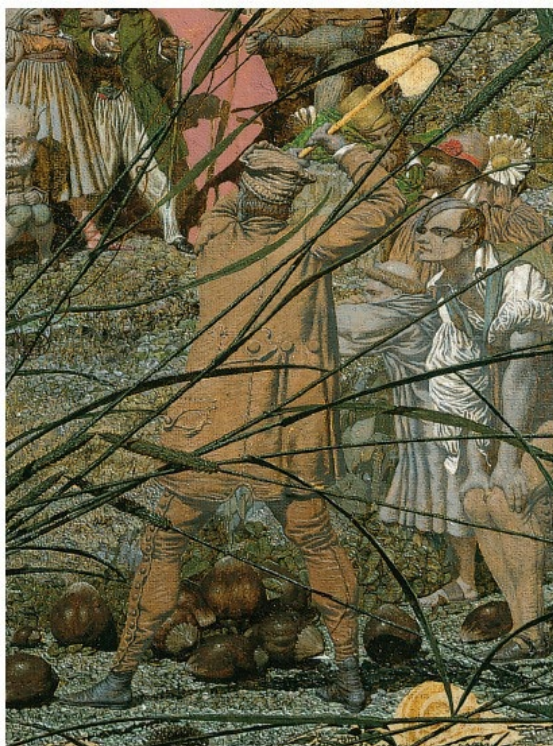
Uma intensa actividade das diminutas formas humanas e um ímpeto primitivo parecem surpreendidos por um *flash* instantâneo que actua sobre a pintura como um filtro que a faz deslizar para um lado fantasmático. Este *flash* é quase um efeito fotográfico introduzido na pintura e está também intimamente ligado à forma de vida das fadas, que apenas podemos observar num rápido instante; todo o enredo do vegetal e das figuras ausenta-se repentinamente de si, animando e construindo um tempo próprio do quadro, magnético, circular — que sai do nada e volta ao nada — como um transporte da visão sobrenatural. Mas esse tempo não é criado sem a mestria com que a pintura encolhe o espaço e atrai a nossa visão, pois quanto mais nos aproximamos mais figuras diminutas surgem em volta de outras maiores. Os detalhes pintados têm por isso um carácter digressivo, que impedem a focagem mental; fácil e lentamente, um é abandonado em favor de outro, fazendo com que o olho viaje pela extrema minúcia da pintura.

É à vegetação que cabe a ligação das formas e a distribuição das energias, bem como a correspondência óptica dos diversos motivos. Há uma relação íntima das figuras com a paisagem e um sentido quotidiano que se mistura com a presença sobrenatural de uma natureza abundante que rompeu a escala, mas não submerge as figuras: «There is little or no mentality awake—simply a gladsome, irresponsible joyousness of life that is abundantly in evidence in their enchanting abandon» (Doyle, 174).

As aberturas por entre a folhagem são reforçadas pela multiplicação ao infinito das pregas da vegetação, que destilam um vento encantatório e aleatório. Toda a vegetação é um jardim que amortece e capta o olhar: ele pode, apenas por

momentos, dormir aí descansado. Richard Dadd constrói uma proliferação de detalhes submetidos à mesma acção. Eles não têm esse carácter que muitas vezes encontramos na pintura, onde um detalhe faz perder a noção de conjunto; nem agem por eles mesmos, mas confluem para um mesmo destino. A obsessão com que Dadd pinta o detalhe dramatiza a nossa relação afectiva com a pintura, aproxima o espectador das formas pintadas. A minúcia e obsessão como são pintados dão-lhe um carácter terreno acentuado, contribuindo para criar uma tensão entre o peso da vegetação e as cores luminosas que envolvem as figuras humanas, gerando um efeito suplementar de aparição.<sup>1</sup> A proliferação de figuras e objectos, panejamentos e folhagens, preenche o espaço pictórico numa rede de contradições que parece também invadir o nosso espaço, contribuindo para o avanço da pintura na nossa direcção. Dadd capta intensamente o nosso olhar, que se fixa no mais perto da fuga das aparências, ele que é simultaneamente atraído para vários locais da pintura, convidado a circular para fora do seu foco mental, atraído pela profusão de elementos, numa progressiva lentidão. O olhar indaga e percorre a imensidade luminosa, as palpações entre luz e sombra, com uma densidade que elude a nossa visão habitual.

No centro, o acto suspenso do «lenhador mágico», que se prepara para cortar uma noz gigante, corresponde também à suspensão da pintura e possivelmente ao próprio acto do parricida. Porque todos os fragmentos concorrem para a captação da perfeição de um instante, ao qual parecem ter sido introduzidos todos os movimentos possíveis da paisagem, imóvel no momento que antecede qualquer coisa impossível de parar; contudo, não saberemos o que vai acontecer. Mas também não devemos procurar nesta pintura a acção acabada, porque tudo aqui conflui para o instante da aparição, da irrupção da alucinação, do *flash* instantâneo. Talvez um momento de pausa antes do desencadear de um momento de fúria, uma tempestade vegetal; a acção encontra-se suspensa



nesse gesto tenso, a contracção entre um momento de acalmia e o desencadear furioso.

A suspensão do acto está também intimamente ligada ao gesto de Richard Dadd em deixar a pintura inacabada. Essa incompletude confere-lhe um poder especial, como se a pintura tivesse um tempo próprio e ainda um caminho a percorrer, o carácter fisiológico de uma acção por cumprir.

A alucinação artística foi uma noção avançada por Gustave Flaubert, numa troca de correspondência com Hippolyte Taine, no Outono de 1866, em torno das imagens que se formam no espírito, e caracterizando a actividade mental do escritor quando completamente absorvido pelo seu trabalho, o momento em que tudo aquilo que imagina (personagens, diálogos, paisagens) se torna mais forte e presente do que a percepção do espaço que o envolve:

En d'autres circonstances, ça commence par une seule image qui grandit, se développe et finit par couvrir la réalité objective, comme par exemple une étincelle qui voltige et devient un grand feu

flambant [...] L'hallucination artistique ne peut porter sur un grand espace, se mouvoir dans un cadre très large. Alors on tombe dans la rêverie et on revient au calme. C'est même toujours comme cela que cela finit. (Flaubert, 314)

Está próxima da alucinação patológica, mas para Flaubert um intervalo imenso distingue-as. De um lado o sofrimento da alucinação patológica, do outro, o da escrita, o êxtase artístico. Em *The Fairy Feller's Master-Stroke* observamos precisamente esse efeito de obliteração do campo da percepção pelo efeito de um aspecto fantasmático ou alucinatório. A intencionalidade que constitui a percepção objectiva foi aqui abolida pela alucinação, e uma das suas mais evidentes consequências é a ausência de limites do que se está a ver; o quadro não nos parece bem delimitado, antes suspenso, fugaz como uma imagem hipnagógica que precede o sono. Na pintura de Dadd a vegetação e as atitudes dos corpos são ultrapassadas por um movimento autónomo que transforma tudo em superfície, como revela a ausência de profundidade da pintura. Há um efeito de constante localização e relocalização espacial, visual e mental, porque a pintura está revestida de uma imediaticidade fantasmática que ofusca a vista, de uma irrupção temporal provocada por um movimento que determina uma aparição e desaparecimento simultâneas das formas pintadas.

Intimamente, essa outra actualidade é-nos todos os dias trazida pelo sonho, uma forma de imersão e alucinação da qual geralmente não experienciamos angústia. A sua plasticidade interior é também um lugar de projecção de imagens, de encenação, que quebra com o presente e desloca espacialmente, troca personagens, cria espaços que se invadem entre objectos e lugares da nossa experiência diurna. Através do sonho acedemos à experiência do nosso próprio mundo de um outro modo. Se no quotidiano o espaço é o apoio sólido com o qual articulamos a relação com o mundo, no sonho ele é perturbado; espaços próximos e estranhos invadem-se, fundem-se, o que

está longe aproxima-se, o próximo afasta-se. G.K. Chesterton, ao analisar *A Midsummer Night's Dream*, o ponto de partida para *The Fairy Feller's Master-Stroke*, escreve sobre o modo preciso com que Shakespeare capta a atmosfera de um sonho:

(...) the author contrives to include every one of the main peculiarities of the exasperating dream. Here is the pursuit of the man we cannot catch, the flight from the man we cannot see; here is the perpetual returning to the same place, here is the crazy alteration in the very objects of our desire, the substitution of one face for another face, and legally the necessary narrative of the drama, the putting of the wrong souls in the wrong bodies, all this is as obvious as it is important ... *A Midsummer Night's Dream* has in a most singular degree effected this difficult, this almost desperate subtlety. The events in the wandering wood are in themselves, and regarded as in broad daylight, not merely melancholy but bitterly cruel and ignominious. But yet by the spreading of an atmosphere as magic as the fog of Puck, Shakespeare contrives

to make the whole matter mysteriously hilarious while it is palpably tragic. (Chesterton, 101)


Um efeito quase alquímico das cores e da composição, uma rede de captura laboriosamente construída, equívoca, de ar enigmático e alucinatório, é também a atmosfera em *The Feller's Stroke*. Uma insubordinação relativamente à sua condição parece governar as experiências de Dadd ao longo dos 9 anos que levou a executar a pintura, transformando a nossa percepção ao introduzir uma outra actualidade que não a da realidade tangível; uma cartografia transformada. A alucinação trabalha como negação da actualidade das suas sensações e percepções, de modo a possibilitar uma mudança radical da sua condição num mundo profundamente adaptado às suas próprias formas, substituindo-as por uma realidade ficcionada, por um sentido diferente àquele que lhe é dado pelos sentidos imediatos daquilo que o rodeia, alterando a realidade externa através da vontade imperiosa do pintor.

## NOTA

- 1 «The dense and involved text points us to an important feature of Dadd's work: a minute and painstaking attention to detail that creates a sense of tension when

juxtaposed with the emotionality of his subjects». Niall Boyce, «Painting From His Mind's Eye» .

## BIBLIOGRAFIA

- Allderidge, Patricia. *The Late Richard Dadd*. Londres: Tate Gallery, 1974.
- Chesterton, G.K. «A Midsummer Night's Dream». *Bloom's Shakespeare Through the Ages: A Midsummer Night's Dream*. Harold Bloom (Ed.). Nova Iorque: Infobase Publishing, 2008. 98-104.
- Conan Doyle, Arthur. *The Coming of the Fairies*. Nova Iorque: George H. Doran Company, 1921.
- Flaubert, Gustave. *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert*; 13-16. *Correspondance*. [3]. 1859-1871. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974-76.
- Staley, Allen. «Richard Dadd by Patricia Allderidge». *The Art Bulletin*, Vol. 59, Nr. 1, Mar., 1977.
- Tromans, Nicholas. «Richard Dadd's Master Stroke» . *The Public Domain Review*. 14 de Março de 2012. Consultado a 12 de Janeiro, 2017.