

A Arte (Moderna) dos Hospícios ou a Ética da “Loucura” no Modernismo Brasileiro

Tania Rivera¹

Resumo: Desdobrando as articulações promovidas no contexto inicial do modernismo brasileiro entre artistas de vanguarda e instituições psiquiátricas nacionais, o artigo analisa criticamente a marginalização das produções artísticas realizadas em instituições psiquiátricas na História da Arte Moderna e Contemporânea brasileira. Refletindo na contramão da tendência à patologização e à deslegitimação da arte realizada por artistas ditos “loucos” que serviu enquanto sustentáculo para a marginalização de suas práticas, o texto defende-as enquanto uma das principais vias pelas quais se construiu a modernidade brasileira nas artes.

Palavras-chave: *Modernismo brasileiro. Arte. Loucura. Ética.*

The (Modern) Art of Hospices or the Ethics of “Madness” in Brazilian Modernism

Abstract: Unfolding the articulations promoted in the early context of Brazilian modernism between avant-garde artists and national psychiatric institutions, the article analyzes critically the marginalization of artistic productions made in psychiatric institutions in the History of Modern and Contemporary Brazilian Art. Reflecting against the tendency to pathologize and delegitimize the art made by so-called “insane” artists, which served as a support for the marginalization of their practices, the text defends them as one of the main paths through which Brazilian modernity in the arts was built.

Keywords: *Anti-art. Brazilian modernism. Art. Madness. Ethics.*

¹ Tania Rivera é ensaísta, psicanalista e professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) - Rua Lara Vilela, 126 - São Domingos, Niterói - RJ, 24210-590. Atua também junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Foi professora visitante da Université Paris 8 - Vincennes Saint Denis em 2016. É autora de vários livros, dentre os quais destacam-se Lugares do Delírio. Arte e Expressão, Loucura e Política (Editora n-1, no prelo), Psicanálise Antropofágica (Identidade, Gênero, Arte) (Artes e Ecos, 2020) e O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise (CosacNaify, 20013), que recebeu o prêmio Jabuti na categoria psicologia/psicanálise. Foi curadora da exposição Lugares do Delírio (Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro), 2017 e Sesc Pompeia (São Paulo), 2018). E-mail: taniarivera@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2951-0798>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/5966080566066490>. Rio de Janeiro, BR.

A arte realizada em instituições psiquiátricas no Brasil não conforma uma zona marginal ou um nicho estilístico na História da Arte Moderna e Contemporânea do país. Ela deve ser considerada, sem exagero, uma das principais vias – sempre múltiplas – pelas quais se construiu a modernidade brasileira nas artes, em convergência com as buscas formais de muitos artistas e paralelamente ao desdobramento de vocabulários regionalistas. De fato, desde a iniciativa do psiquiatra Osorio César de valorizar os desenhos realizados espontaneamente por pacientes do Hospital do Juquery, ainda na década de 1920, e de levar artistas de vanguarda como Flávio de Carvalho, Lasar Segall e Tarsila do Amaral para visitar a instituição, a “arte dos loucos” deixou sulcos no movente terreno da experimentação artística brasileira, de modo conforme ao caminho traçado no contexto europeu da época, mas não inteiramente subordinado a este. Resta ainda hoje a realizar, com efeito, para além da historiografia dos ateliês de pintura instalados na década de 1940 tanto no Juqueri quanto no Centro Psiquiátrico Nacional e na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, que já conta com bibliografia significativa¹, um estudo crítico mais amplo de sua incidência no contexto do modernismo brasileiro e de suas particularidades em relação ao panorama internacional.

O primeiro ponto que merece atenção é o cotejamento entre as motivações em jogo na descoberta das coleções de asilos europeus por críticos e artistas, nos anos 1910- 20, e o ambiente no qual o psiquiatra Cesar e o artista Flávio de Carvalho organizavam em 1933 *O Mês das Crianças e dos Loucos* no Clube de Artistas Modernos em São Paulo. Os “loucos” artistas encarnavam no primeiro caso, ao lado das crianças e dos povos ditos primitivos, uma espécie de verdade antropológica: uma vez naturalizada, pelo discurso médico que reificava suas “enfermidades”, sua exclusão social, eles eram vistos como pessoas totalmente impedidas de qualquer acesso à cultura e cujas produções plásticas, por se aproximarem surpreendentemente das experimentações expressionistas, confirmavam a autenticidade destas como arte, para além de qualquer modismo gratuito. É neste contexto que o artista Paul Klee, já em 1912, ao comentar a primeira exposição do grupo *O Cavaleiro Azul (Der Blaue Reiter)* em Munique, fala de “germes artísticos originários” que se encontrariam nos museus etnográficos ou no quarto das

1 Além de inúmeros artigos, devem ser referidos livros como Cabanãs, K. *Learning from madness* (Chicago: University of Chicago Press, 2018); Ferraz, Maria Heloísa. *Arte e Loucura. Limites do Imprevisível* (São Paulo: Lemos, 1998) e Dionísio, G. H. *O Antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. (Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012), entre outros.

crianças e menciona as obras dos alienados como “fenômenos paralelos”, observando que “o qualificativo da loucura não é, portanto, em absoluto, um termo injurioso”. Klee chega a afirmar que tal produção deveria “ser levada mais a sério que todos os museus de Belas-Artes”, prossegue, “conquanto trata-se de reformar a arte de hoje.” (1984, p.1)

Cesar e Flávio de Carvalho alinhavam-se a tal proposta e estavam, sem dúvida, a par da contundente recepção de dois livros sobre a produção plástica feita nos ateliês de terapêutica ocupacional nos manicômios europeus do início do século XX: a monografia do psiquiatra Walter Morgenthaler sobre Adolph Wölfli, que trazia no título a provocativa afirmação de *Um Doente Mental como Artista*, e o estudo de obras de um conjunto de pacientes realizado pelo também psiquiatra e crítico de arte Hans Prinzhorn, que dialogava com a nascente teoria da Gestalt e tinha por título, no original alemão, algo como *Imaginária dos Doentes Mentais*². Prinzhorn visitara diversas instituições para coletar as quase cinco mil obras que vieram a compor a coleção do Hospital da Universidade de Heidelberg, sistematizando em maior escala o gesto de psiquiatras de vários países ao manter pequenas reuniões de objetos, desenhos e escritos de pacientes, a título de curiosidade ou para fins de diagnóstico e compreensão das enfermidades mentais. No Brasil, um dos primeiros a fazê-lo foi Ulisses Pernambucano, no Hospital da Tamarineira, em Recife, de cuja coleção, que infelizmente se perdeu, temos notícias breves na Tese *Manifestações Artísticas nos Alienados*, defendida pelo médico Silvio Aranha de Moura em 1923 para a conclusão de curso na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro³. O texto menciona também itens provindos do Hospital do Juquery e do Hospital Nacional, do Rio de Janeiro, assim como obras expostas em artigos científicos sobre o tema.

Em contraponto à valorização dessas produções por Morgenthaler e Prinzhorn como obras dignas de interesse – ainda que de maneira hesitante, é importante notar, sem que se ousasse afirmá-las em pé de igualdade com as obras de artistas do circuito da época –, a figura da loucura não deixou de

2 Morgenthaler, W. *Madness & Art. The Life and Works of Adolph Wölfli*. Nebraska: Lincoln: University of Nebraska Press, 1992 e Prinzhorn, Hans. *Expressions de la Folie. Dessins, Peintures, Sculptures d’Asile*. Paris: Gallimard, 1984.

3 Moura, S. A. de. *Manifestações Artísticas nos Alienados*. Tese apresentada para Conclusão de curso de Medicina. Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1923.

ser usada para desautorizar toda produção que se afastasse do naturalismo acadêmico. Até os anos 1950, não era incomum artistas modernistas serem taxados de “loucos” ou “esquizofrênicos” por críticos conservadores. Em 1937, no mais vergonhoso episódio da história da arte do século, a propaganda política do Terceiro Reich chegou a usar a eventual semelhança formal entre obras modernistas e aquelas dos “alienados” como base da famosa exposição de “arte degenerada”, que ensejou o confisco de obras de artistas modernos como Klee e Kandinsky, entre muitos outros, para mostrá-las ao lado de peças de pacientes psiquiátricos, na tentativa de desqualificar a arte moderna como insana, decadente e moralmente prejudicial e, por contraste, ressaltar os parâmetros estéticos “arianos”.

No Brasil, o argumento fez parte da mais marcante e preconceituosa crítica aos primeiros passos da arte moderna: o famoso texto que Monteiro Lobato publica em 1917 sobre Anita Malfatti. Lobato divide os artistas entre os “que veem as coisas e em consequência fazem arte pura” adotando “os processos clássicos”, e aqueles que “veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica das escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva”. Estes apresentam-se como arautos da nova arte, mas “nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação”. E o escritor ainda prossegue:

De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera (...). (LOBATO, 1917, p.4)

A eloquência do duplo insulto – aos artistas e aos “loucos”, embora estes sejam “sinceros” – comprova reativamente, pela força do afeto gerado, a potência e a ousadia da transgressão compartilhada por arte e esquizofrenia neste momento cultural, apesar de o escritor tentar reduzi-la a uma questão de ótica.

Oswald de Andrade rebate Lobato com elogios a Anita, que seria “possuidora da mais alta consciência do que faz” e não teria temido chacoalhar o “acanhamento de nossa vida artística”, gerando, portanto, irritação e hostilidade. E prossegue:

Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante expressão que ela expõe? A realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojos criadores e é isso justamente o que os salva. (ANDRADE, 1992, p. 144)

Vê-se neste trecho que a discussão convoca nada menos que a própria definição de “realidade” como o que se oporia à “extravagante expressão”. Ora, em obras como *O Homem Amarelo* (1916), na qual traços e cores fortes conformam campos quase geométricos, evocando vagamente as *Senhoritas de Avignon* ou telas do último Cézanne, “a realidade existe, estupenda, na liberdade com que se enquadram na tela”, defende Oswald; em outra, uma paisagem, “existe, impressionante e perturbadora”, e em uma terceira, “existe, ainda, sutil e graciosa.” (*Ibid.*, p. 145.)

A violência da crítica de Lobato e a força da resposta de Oswald de Andrade bem mostram que, para além de polêmicas meramente estéticas, o que está em questão entre arte e loucura é nossa própria relação com a “realidade” – e com ela, em última instância, nada menos que a delimitação ética do que seria “humano”.

Ao contrário de Lobato, o psiquiatra Osório Cesar, em artigo publicado em 1924, não só considerava a estética dos alienados “muito interessante”, como a aproximava explicitamente da “estética futurista” – utilizando o termo como denominação genérica para a arte de vanguarda. Escrevendo com a autoridade de um conhecedor de arte, ele não hesita em postular que a beleza não é “manifestação de escola”, mas sim “uma questão de temperamento”, mas adota a prudência necessária ao contexto de escândalo e controvérsia no qual surgia o modernismo brasileiro:

A estética futurista apresenta vários pontos de contato com a dos manicômios. Não desejamos com isto censurar essa nova manifestação de arte; longe disto. Acharo-la até muito interessante, assim como a estética dos alienados. Ambas são manifestações de arte e por isto são sentidas por temperamentos diversos e reproduzidas com sinceridade. (CESAR, 2007, p. 123.)

No contexto de tal “contato” percebido e incentivado por Cesar, o artista e arquiteto Flávio de Carvalho teria, segundo depoimento de 1963, realizado “várias experiências sobre assuntos diversos, inclusive a sensibilidade de crianças no Juquery”. “Me deram permissão especial para trabalhar lá”, afirma Carvalho, “e trabalhei vários meses” (CARVALHO, 2015, p. 252). Não encontramos mais informações a respeito da vivência de sua vivência no hospital, mas ela foi certamente determinante para a concepção e organização do *Mês das Crianças e dos Loucos* de 1933, para além da leitura de Morgenthaler e Prinzhorn e das conversas com Cesar. Não se conhecem

muitos detalhes da mostra, que contava com desenhos, pinturas e cerâmicas de pacientes da instituição, ao lado de obras de crianças de escolas e abrigos de São Paulo e de uma programação de palestras. Carvalho comenta que

Espalhados sobre as pequenas mesas da sala única estava toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento, a dolorosa caricatura de tudo e o drama simples de formas e de cores que tanto faz inveja aos grandes artistas. Era um verdadeiro grito de revolta contra as paredes opressoras e asfixiantes das Escolas de Belas-Artes. (CARVALHO apud GREGGIO, 2012, p. 163 - 164)

O artista demonstra, nesta passagem, sua consonância com a posição de colegas europeus como Klee, com a ressalva de que o elogio das obras dos internos do Juquery não relega ao segundo plano a dor e a tragédia humana nelas implicadas. Quando chega a afimar em artigo de jornal, provocador, que “a única arte que presta é a arte anormal”, por conjugar “morbidez da alma” e “pureza do pensamento” (CARVALHO, 1999, p. 71), Carvalho não parece considerar o “mórbido” como algo próprio da enfermidade e capaz de mostrar germes artísticos originários que o pensamento viria, no âmbito da normalidade, a desenvolver. Ele mistura de saída as cartas, entendendo a tragédia da vida como o campo da arte em todos seus quadrantes, na trama dramática entre “alma” e “pensamento” que sem dúvida se mostra bastante claramente nas obras de pessoas situadas às margens do sofrimento psíquico e social. Se “a arte que não atinge os domínios da Morbidez e da Pureza mal merece o nome de arte”, como diz em seguida, é na medida em que tais domínios não se delimitam em termos médicos, mas dizem respeito à trágica condição de todos nós. Tal concepção, para além de querelas entre naturalismo academicista e a força de expressão pura ou originária de que dariam mostras as obras produzidas em instituições psiquiátricas, é a potência que guia iniciativas que Carvalho partilha com colegas posteriormente, tal como a inclusão de obras de pacientes psiquiátricos no Salão de Maio promovido pelo CAM em 1937, assim como o projeto de um *Salão de Arte dos Alienados* como parte da *Segunda Semana de Arte Moderna*, prevista para 1942, mas que não chegou a se realizar.

Em livro de 1929, Osório Cesar também punha em primeiro plano o sofrimento humano, ao sublinhar que a arte seria um modo de lidar com ele, através do uso de símbolos. Por isso as atividades artísticas seriam uma “necessidade indispensável” à vida “de enclausurado” de alguns pacientes do Juquery e levariam “suas ideias alucinatórias, de grandeza etc.” a “se objetivar mais demoradamente no mundo da realidade material”. Por isso, prossegue o psiquiatra, dá-se “um fato singular”: “Os doentes (...) ficam

calmos, trabalham com prazer, estilizam as suas manifestações de arte com inteira satisfação de ânimo.” (CESAR, 1929, p. 35)

Longe de consistir em exteriorização direta dos sintomas ou do inconsciente do paciente, a expressão artística dos pacientes consistiria em um verdadeiro trabalho, uma elaboração que seria nela mesmo terapêutica, mas que jamais será objetivada e sistematizada por Cesar como método psicoterapêutico. Isso deve-se provavelmente – ao menos em parte – ao fato de que nada era fácil no Juquery. Fundado nos últimos anos do século XIX, nos anos 1930 o Hospital já sofria com superlotação e falta de recursos, servindo sumariamente como depósito daqueles que a sociedade queria excluir, sob a justificativa de tratamento mental. Boa parte dos internos sequer possuía diagnóstico psiquiátrico: eram “vagabundos”, deficientes físicos, homossexuais, prostitutas e mulheres que transgrediam regras de conduta. Neste contexto, parece improvável que a terapêutica ocupacional se constituísse em prática bem organizada como modo de tratamento – a não ser no que dizia respeito ao trabalho de pacientes homens na agricultura, que engajava parte dos internos. Como observa argutamente Maria Heloisa Ferraz, a existência de obras em cerâmica e aquarela, entre outras, por requererem algum “preparo de ambiente, material e técnica”, apontam contudo para a existência de ateliês, ainda que rudimentares. (FERRAZ, op. cit., p. 55.) Nos anos 1940, Cesar consegue enfim obter agilidade burocrática e financeira para organizar um ateliê de pintura, que inicia oficialmente suas atividades em 1943.

Muito mais do que fazer da arte um instrumento médico de pesquisa e tratamento, pode-se dizer que se tratava, para Osório Cesar, de com ela fissurar os muros do hospício e inaugurar uma circulação de obras e pessoas – ainda que não lhe ocorresse pôr a transitar também os internos artistas, cujo encerramento e diagnóstico não chegam a ser questionados diante da qualidade artística de suas criações. Já o gesto de Nise da Silveira ao criar, em 1946, os ateliês de terapia ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, no Rio de Janeiro, articula-se explicitamente, segundo as declarações posteriores da psiquiatra, como discurso contrário aos novos tratamentos entre os quais estavam o eletrochoque e o choque insulínico, além da lobotomia – e, de forma mais ampla, ao modelo asilar, podendo assim ser visto como precursor periférico do movimento antimanicomial que impulsionaria, a partir da década de 1960 na Europa e de fins da década de 1980 no Brasil, a demanda por serviços humanizados em regime aberto e a ênfase na socialização dos pacientes.

A psiquiatra relata que se teria recusado a aplicar em doentes os métodos convulsivantes então em voga, e por isso teria sido convidada a dirigir a Terapêutica Ocupacional, vista pela instituição como uma seção de menor importância. Em vez de perpetuar no serviço o emprego dos pacientes em atividades de manutenção ou similares, Nise abre então oficinas de costura e encadernação, e logo põe em atividade o ateliê de pintura, em setembro de 1946, contando com a presença e o entusiasmo do jovem artista Almir Mavignier (1925-2018), que era funcionário do Centro Psiquiátrico. Segundo Mavignier, a proposta de abrir uma seção dedicada à pintura teria sido sua, e a psiquiatra a teria prontamente acolhido.⁴

Em texto para o catálogo da exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*, de 1949, Silveira questiona a diferença entre “loucos” e “normais”, evocando a universalidade da experiência do sonho como aquela na qual se manifesta, tal como nos delírios dos loucos, “o inconsciente, usando a velha língua das imagens tão mais antiga que a das palavras”. Tais imagens são como hieróglifos, a representarem “de maneira constante os mesmos pensamentos” – e esta ideia traz a marca do alinhamento da psiquiatra à teoria de Carl G. Jung. O artista seria um “ser extraordinário”, “insatisfeito e rebelde”, que seria capaz de se aventurar neste mundo arcaico e dele retornar de modo a compartilhar com o público suas aventuras, realizando assim aquilo que Sigmund Freud propunha como o “caminho de volta que o conduz da fantasia à realidade”, cita a psiquiatra. (SILVEIRA, 1996, p. 91)

Outros seres também entram em conflito com o mundo exterior e fogem para “reinos imaginários”, mas aí se perdem, na medida em que suas “produções da fantasia tornam-se mais vivas, mais poderosas que as coisas objetivas”, e eles não mais as distinguem “das experiências reais”. Daí decorre uma perturbação de suas relações sociais e sua etiquetagem como “loucos”. A distinção entre normais e psicóticos é, portanto, uma questão de diferença de “grau, de permanência ou de transitoriedade”, e disso daria provas a exposição de obras de seu ateliê. Essas nos emocionam porque “despertam ressonâncias”, fazendo “vibrar em cada um, cordas afins.” (*Ibid.*, p. 93.)

A frequência com que doentes mentais buscariam “expressão gráfica” expli-

4 Pompeu e Silva J. O. A Psiquiatra e o Artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as Imagens do Inconsciente. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 113.

ca-se, para Silveira, pelo fato de na doença o pensamento abstrato regredir ao concreto. Como seu pensamento passa a fluir em imagens, “o indivíduo muito naturalmente usará exprimir-se reproduzindo-as”. Logo, as imagens pintadas são consideradas como reflexo direto do psiquismo, em um mecanismo projetivo puramente fisiológico: o cliente “pode projetá-las, entretanto sem nenhum intento de comunicar-se com outrem, impulsionado por mera tendência fisiológica à exteriorização”. (*Ibid.*, p. 95.). Aqui, os preceitos de Jung pareceriam ganhar terreno frente à ideia freudiana de que na arte se compartilham fantasias. No entanto, é justamente a aposta na existência de comunicação afetiva através da arte, no ambiente do ateliê, que guiará a concepção terapêutica de Silveira nos anos seguintes como recusa do enquadramento das obras em processo psicoterápico individual e de qualquer recurso a técnicas em arteterapia, para defender uma concepção relacional na qual o fazer artístico jamais é posto a serviço de outra coisa, mas afirmado em si mesmo como “curativo”.

A investigação do mundo esquizofrênico pela psiquiatra – ou seja, seu olhar e sua elaboração interpretativa – já consistiria no “próprio tratamento, porque se você consegue que o doente dê expressão, dê forma às emoções, isso já é uma função terapêutica” (SILVEIRA, 2009, p. 60), como afirma ela. Talvez se deva considerar como autenticamente clínico, em primeiro lugar e fundamentalmente, o próprio interesse de Silveira nas formas elaboradas pelos pacientes, assim como a genuína expectativa em relação ao que viriam a realizar. É nesta medida que ela recusa a adoção de protocolos que a psicologia e a psicanálise de então já haviam formulado, como testes projetivos ou manejos terapêuticos nos quais a atividade plástica é utilizada para suscitar as associações do paciente, por exemplo, não se interessando nem mesmo pelos procedimentos usados nas nascentes propostas de arteterapia de base junguiana.

Em resposta à pergunta de como conseguiria motivar os clientes, Nise da Silveira é peremptória:

Não, não tenho técnica. A minha técnica é a ausência de técnica, nunca propor coisas antigas, é propor tudo novo, é tratá-los de uma maneira absolutamente igual. Eu os trato como trato a você, não tenho medo deles. (*Ibid.*, p. 70.)

O fundamental aqui não é do campo da técnica, mas daquele da ética. Silveira reconhece e ressalta inclusive, em praticamente todos seus escritos, que o mais importante seria o “afeto catalisador” – ou “a emoção de lidar”, em outra de suas expressões frequentes – que reinava no ateliê, entre as pessoas, e que incluiria até alguns animais, que chegam a ser vistos como coterapeutas. Interesse, respeito e afeto formavam um ambiente digno que

certamente destoava da objetificação dos doentes reinante no dia a dia do hospital psiquiátrico. E o convite à arte era, naquele enclave ético no meio do manicômio, a porta aberta para um verdadeiro “exercício experimental da liberdade” – na expressão que Mário Pedrosa forjará anos mais tarde para caracterizar a arte. (1975, p.240)

Em tal ambiente, Almir Mavignier assegurava desde o início uma aposta no valor das obras de pacientes, investindo-as como autêntica pesquisa artística – ele inclusive mantinha ali seu próprio ateliê, trabalhando lado a lado com os pacientes, e logo levou os artistas Abraham Palatnik e Ivan Serpa a frequentarem o local. Em fevereiro de 1947, já organizava uma mostra no Ministério da Educação. O crítico e ativista trotskista Mário Pedrosa, que havia retornado do exílio em Nova York dois anos antes, vê a exposição e começa a acompanhar a produção do ateliê, levando em visita artistas como Djanira, Décio Vitório e Geraldo de Barros, além de escritores como Murilo Mendes e Albert Camus. A ida do crítico belga Léon Degand, diretor do recém inaugurado Museu de Arte Moderna de São Paulo, leva à realização, em 1949, da exposição *9 Artistas do Engenho de Dentro* nesta instituição.

Pouco antes, em fins de 1948, acontecia a *I Exposição de Arte do Juquery*, organizada por Osório Cesar no Museu de Arte de São Paulo, que mostrava a coleção de desenhos que seria em 1974 doada ao Museu. No mesmo ano, o psiquiatra e psicanalista Mário Yahn se unia a Cesar para transformar o ateliê de pintura em um serviço mais organizado e sistematizado, a chamada “Seção de Arte”, fundada oficialmente em 1949. Uma das motivações para tal mudança foi a participação na Exposição Internacional de Arte Psicopatológica que acompanharia em 1950 o I Congresso Mundial de Psiquiatria em Paris e estava sendo organizada por Robert Volmat através de convocatória aos psiquiatras ao redor do mundo. Mário Yahn afirma que o objetivo da Seção era “concentrar a atenção sobre o assunto” para reunir material abundante em curto período de tempo e estudá-lo de modo sistemático e metódico sob vários aspectos, “dos quais os principais seriam: a obra de arte do alienado em si e o efeito terapêutico que ela poderia exercer sobre ele.” (YAHN, 1950, p. 1)

A sólida formação psicanalítica de Yahn reflete-se no funcionamento da Seção de Arte, que incluía pesquisas clínicas, segundo as respostas a questões enviadas por Volmat na ocasião. Os doentes – esquizofrênicos em sua maioria – teriam sido submetidos a “um minucioso estudo de observação” e à associação livre sobre os quadros selecionados, além de serem instados

a relatar os motivos que os haviam “inspirado”, afirma Yahn. Entretanto, não teria sido possível estabelecer relações entre as imagens, “os fatos essenciais da doença” e a biografia progressa de cada paciente. A associação livre produzida foi “precária” e Yahn parece particularmente decepcionado com o fato de os símbolos não aparecerem nos trabalhos artísticos de modo conforme à “manifestação livre” presente no simbolismo onírico. Diferente do sonho, que o doente recebe com surpresa, como um espectador, o trabalho artístico que ele realiza é “mais voluntariamente urdido, com o desejo mais ou menos forte de impressionar, de obter aprovação, de atingir um objetivo direto ou indireto.” (YAHN, 1951, p. 463)

De fato, quando se acompanha de perto a produção de pacientes, parece cair por terra o mito da obra como pura e espontânea manifestação do inconsciente, comparável ao sonho ou à alucinação, em prol do fator relacional, das trocas afetivas fomentadas nos ateliês, para além do discurso e das práticas médicas. Na Seção de Arte do Juquery essa dimensão se ativava especialmente pela presença da artista Maria Leontina, cujo papel é comparável aquele de Almir Mavignier no Engenho de Dentro quanto à prática colaborativa com os pacientes. Yahn conta que o convite à artista se deu pela necessidade de ajuda na organização e classificação do material tendo em vista a seleção das obras para a exposição de Arte Psicopatológica. Ele frisa, contudo, que não se tratava de contar com alguém para “ensinar arte, nem fazer sugestões sobre os trabalhos a serem feitos”, mas de “objetivar numa pessoa o interesse dos doentes mentais”, na medida em que “as cargas afetivas dos pacientes deveriam ser concentradas em alguma pessoa para a qual ou em função da qual eles trabalhassem.” (YAHN, op. cit., p. 1.)

A percepção do psicanalista é aguda e digna de nota, pois aponta algo que costuma ficar oculto sob a defesa da espontaneidade da arte dos “loucos”, assim como de outros sujeitos à margem da sociedade: o fato de sua produção ter como motor implícito a relação com – ou, em termos psicanalíticos, a transferência dirigida a – algumas pessoas específicas, entre as quais encontravam-se artistas que não estavam enquadrados no dispositivo médico. Graças à criação de um ambiente de compartilhamento artístico, digamos, a produção dos pacientes deixava de ser o apanágio de uma subjetividade a se expressar livremente em uma situação de retração e isolamento para revelar-se uma atividade que se endereça a outrem e o inclui – no caso de pacientes psiquiátricos como no de qualquer artista.

Acredito que tal dimensão relacional e ética deve ser considerada o traço distintivo da produção brasileira em instituições psiquiátricas, a articula-

ridade que permite o salto que faz com que as obras de pacientes sejam peremptoriamente afirmadas como “realização de autênticos artistas, e não simples exemplos de manifestação artística de doentes mentais”, como consta em texto apócrifo de apresentação de obras do Juquery realizada em 1951 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, cuja seleção haia sido feita por Leontina. A arte dos pacientes seria “apenas, pelas circunstâncias, mais transitória do que a dos normais, porém está rigidamente dentro das leis da estética”, prossegue o texto. (*Apud Ferraz, op.cit., p. 74.*). Como uma espécie de fonte oculta, tal dimensão relacional e ética – e não médica e terapêutica – alavanca a atividade dos ateliês ao patamar de legítima arte. E isso muda tudo.

As propostas dos ateliês do Juquery e do Engenho de Dentro devem ser consideradas, neste sentido, como verdadeiros dispositivos artísticos, que incitaram e permitiram a realização de obras extraordinárias. Este já era o diferencial apresentado pelas coleções enviadas à exposição de Arte Psicopatológica de Paris, que estavam em um patamar distinto da maior parte dos representantes de outros países, em sua maioria marcados por um contexto de sistematização médica com claros objetivos terapêuticos (alguns médicos utilizam os termos “terapia pela arte” ou “arteterapia” para caracterizar as obras enviadas à mostra) ou diagnósticos. Neste sentido, a precariedade calamitosa dos hospícios e a violência médica e social que a acompanhava parecem ter fornecido, paradoxalmente, as condições para que se erguessem iniciativas verdadeiramente artísticas nas instituições brasileiras, graças à implicação profunda Osório Cesar e Nise da Silveira, Almir Mavignier, Mário Pedrosa, Mário Yahn e Maria Leontina, entre outros. A falta de uma clara política higienista que guiasse as ações médicas de modo a sistematizar protocolos de pesquisa e atividades mais bem estruturadas como ergoterapia ou praxiterapia parece ter deixado espaço livre para essas ações, e não parece sem importância, neste contexto, que Cesar, Silveira e Pedrosa tenham vivido a experiência da prisão ou do exílio por suas convicções políticas na Era Vargas. Podemos dizer que a presença da arte nos hospícios não deixa de implicar uma atitude política em sentido amplo, no contexto da História brasileira no Século XX.

Na exposição de 1950 em Paris, que foi visitada por cerca de dez mil pessoas, as coleções brasileiras de fato se destacaram – especialmente aquelas do Juquery, divididas entre as obras mantidas por Cesar desde os anos 1920 e as realizadas na Seção de Arte. Elas foram consideradas “das mais importantes e interessantes”, diz o organizador Robert Volmat em carta a Mário Yahn (1951, p.26), sublinhando que foram notadas tanto pelos congressistas

quanto pelo grande público e pela imprensa, antes de arrematar com a firme avaliação de que a reflexão realizada no Brasil sobre a arte dos doentes mentais estaria mais avançada que em outros países. A curadora Anne-Marie Dubois, diretora da Coleção do Hospital Sainte-Anne, cujo acervo conta hoje com algumas das obras brasileiras enviadas à mostra de 1950, ressalta em texto recente que o conjunto oriundo do Juquery teria induzido na França um “imenso aporte artístico e teórico”. (DUBOIS, op. cit., p. 8.).

O livro de Volmat sobre a exposição traz, ao lado de algumas obras do Juquery, a reprodução de uma pintura a óleo de Antônio Bragança, participante de um ateliê desenvolvido na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, pelo psiquiatra Heitor Péres, com o objetivo terapêutico de ajudar os pacientes a “retomar consciência da natureza e do mundo exterior” (VOLMAT, op. cit., p. 10.). Péres nomeia a prática que anima a pequena coleção enviada a Paris de “arte terapia” e a descreve como “aprimoramento da ocupação curativa”. (Apud Araújo, 2018, p. 328) Por sua condução diretiva e com claro viés acadêmico, que leva o psiquiatra eventualmente a orientar pacientes a copiarem a natureza para estimular seu contato com o meio, ela destoa do ideário de livre expressão que marca o Juquery e principalmente a proposta de Nise da Silveira e Almir Mavignier no Engenho de Dentro. De forte cunho surrealista, a figuração dos quadros de Bragança parece, contudo, retorcer o dispositivo médico de normatização – e suspender a própria distinção entre imitação da natureza e expressão subjetiva, em prol da explosão da realidade convencional.

A mostra de 1949 do ateliê do Engenho de Dentro no MAM - São Paulo itinerou em seguida para o Rio de Janeiro, onde gerou importante debate entre Mário Pedrosa e o pintor e também crítico Quirino Campofiorito, em críticas de jornal. Apesar de consistir em obras figurativas – cuja maioria podia ser vagamente aproximada do expressionismo –, a produção dos pacientes de Nise da Silveira fornece a ocasião para Pedrosa contrapor ao ideário figurativo realista – compartilhado por Campofiorito com artistas como Cândido Portinari e Di Cavalcanti – a defesa dos princípios expressivos por ele elaborados a partir do contato com a dissociação psicótica. Ali onde Campofiorito via “obras casuais” e “improvisações inconsistentes” nas quais faltariam as “condições de inteligência e razão que deve marcar a criação artística”, (CAMPOFIORITO, 1949, s/p.), Pedrosa louvava a liberdade em relação às convenções representativas trazida pela enfermidade. Para expressar “um novo mundo imaginário”, seriam convocados no paciente “novos esforços” pelos quais “a forma se modifica e se enriquece” e “as habilidades

aprendidas tendem a desaparecer para só ficar o dinamismo expressivo, o ritmo puro”, segundo Pedrosa (1950, s/p.).

Ritmo e dinamismo são, justamente, os eixos que pautarão o concretismo que florescerá no país nos anos seguintes e que tem um dos principais marcos na publicação, em 1952, do *Manifesto Ruptura* por artistas paulistas ou radicados em São Paulo. O curioso é que Pedrosa, contrariamente à tradicional recusa do subjetivismo e da expressão que costumam acompanhar as críticas ao figurativismo, construa a partir de sua experiência no Engenho de Dentro, em abordagem muito original, uma nova proposta de expressão como fundamento da arte abstrata geométrica. Seu modelo é a dissociação psicótica de um paciente como Raphael Domingues, que estava internado desde os 15 anos de idade e cujos desenhos, segundo o crítico brasileiro, teriam sido considerados por André Breton como superiores aos de Henri Matisse. Domingues por vezes suspendia o pincel ou a pena em um gesto gratuito, eventualmente transpassando-o de uma mão pela outra pelas costas. “Sua linha é a projeção de uma mímica gratuita”, escreve Pedrosa. E prossegue:

Obedece a um ritmo misterioso que não nasce na tela nem se limita ao plano da composição. Vem de longe, como um seguimento do gesto do braço que desliza sobre o papel. É dotada por isso mesmo de uma gratuidade natural, que faz seu encanto. É afirmação pura. (*Ibidem.*)

Tal “afirmação pura” dá-se na medida mesma da condição “fora de si”, e a loucura toma o lugar da crítica à personalidade e ao subjetivismo, em prol da comunicação universal da forma, para além da figura e de qualquer narrativa. Revirando a posição de autista ou alienado (no sentido psiquiátrico e no sentido político), Pedrosa aposta no louco como modelo de sujeito aberto ao mundo e ao outro. É importante notar que a proposta de Pedrosa põe pelo avesso a noção histórica de suposta autenticidade trazida pelo isolamento do “louco” e implica uma recusa radical da delimitação proposta em 1945 pela “Arte Bruta” de Jean Dubuffet, apesar de o próprio crítico brasileiro não ter chegado a examiná-la criticamente, e parecer se alinhar a ela ao propor que seja traduzida como “arte virgem” (PEDROSA, 2015). Apesar da tentativa explícita de questionar a distinção entre normal e patológico por parte de Dubuffet, a arte bruta define-se de saída pela idealização da exclusão e segregação do dito “louco” como “solidão” criadora e espontânea potência anticultural, assim como pela distinção entre esse tipo de arte e as “artes culturais”. Em contraste, na arte dos pacientes das precárias instituições psiquiátricas brasileiras incidia o mundo, bem menos institucionalizado do que na Europa, das experimentações artísticas de vanguarda, e entre eles fluía – assim como pelas fissuras nas paredes de uma velha casa pode mes-

clar-se a claridade oriunda de distintos cômodos, entreiluminando-se – uma aventura comum, uma complexa dinâmica social e afetiva que se dava em meio ao sofrimento mais extremo e à mais visionária utopia.

Neste contexto Pedrosa afirmava, de modo único e inovador, a loucura como posicionamento ético de abertura para *o outro em si mesmo* – em gesto crítico cuja incidência sobre a produção artística fornecerá as bases para o Neoconcretismo, movimento mais marcante e inovador da cena artística brasileira, surgido em 1959 e cujas derivações nos anos 1960 e 1970 culminam nas obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, e ressoam ainda em artistas como Anna Maria Maiolino e Cildo Meireles, entre muitos outros.

A noção de “expressão” é, de fato, a ponta de lança do Manifesto Neoconcreto, que acompanha a I Exposição Neoconcreta, realizada em 1959 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Redigido por Ferreira Gullar, o texto embasa na leitura de Merleau-Ponty um caminho conexo para a defesa das “significações existenciais” (GULLAR, 2007, s/p.) da obra de arte em contraponto ao racionalismo e ao mecanicismo propalado pelos concretistas radicados em São Paulo. Longe de delimitar a prática dos “cariocas” como livre ou espontânea, afirmação da personalidade ou do corpo do artista, nele a expressão é de saída tomada na chave pedrosiana de crítica do sujeito da filosofia racionalista e de afirmação da dimensão da alteridade como constitutiva da experiência artística. Curiosamente, tal herança oriunda da arte dos “loucos” carregada pelos neoconcretos não aparece explicitamente em suas obras, apesar de Lygia Pape, por exemplo, afirmar que todos iam visitar o Engenho de Dentro, em verdadeiras “romarias dominicais.” (1980, p. 47-48)

As derivas neoconcretas de Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark levarão às últimas consequências a abertura ao outro (em si e nos outros) retraçada por Pedrosa diante dos gestos de Rafael Domingues. Oiticica a modulará como apelo à marginalidade heroica, em busca de uma superação do fosso socioeconômico e racial que marca a História do Brasil. Sua famosa bandeira *Seja Marginal, Seja Heroi*, de 1968, cuja presença no cenário de um show contribuiu para a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1968, sintetiza a proposta ligada à Contracultura, no prosseguimento da via que fazia da arte uma intervenção na cultura que Pedrosa chega a caracterizar, em texto de 1965 sobre Oiticica, como “arte pós-moderna”, sublinhando sua dimensão ética.⁵

5 Pedrosa, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In Arantes, Otilia (Org.). Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

Em nossos sombrios tempos de ressurgência do fascismo, talvez a gramática alteritária que tão fortemente se desdobrou em ateliês em instituições psiquiátricas no Brasil em meados do Século XX e hoje afirma-se em iniciativas que põem em suspenso diagnósticos e incentivam o diálogo poético entre diversos artistas, oriundos de variados lugares sociais e de histórias de vida singulares, possa contribuir para concebermos e experimentarmos modos de defender, na clínica como na arte, em chave ética e política, a potência da singularidade e de suas construções delirantes.

Referências:

ANDRADE, O. de. “A Exposição Anita Malfatti”. In: *Obras Completas. Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992, p. 144.

CAMPOFIORITO, Q. “A Arte dos Esquizofrênicos”. *O Jornal*, São Paulo, 22 de dezembro de 1949, s/p.

CARVALHO, F. de. “A Única Arte que presta é a arte Anormal”. In *Flávio de Carvalho. 100 anos de um 144 Revolucionário Romântico*. São Paulo: CCBB/FAAP, 1999, p. 71 (Texto originalmente publicado no *Diário de São Paulo* em 24 de setembro de 1936)

CARVALHO, F. de apud Greggio, L. P. In Flávio de Carvalho. *A Revolução Modernista no Brasil*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 163-164.

CARVALHO, F. de. “Flávio de Carvalho por ele mesmo”. In Maia, A. M. e Rezende, R. (Orgs.). *Encontros. Flávio de Carvalho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, p. 252.

CESAR, O. *A Expressão Artística nos Alienados (Contribuição ao Estudo dos Símbolos na Arte)*. São Paulo: Hospital de Juquery, 1929, p. 35.

CESAR, O. “A Arte Primitiva nos Alienados: Manifestação Escultórica com Caracter Symbolico Feiticista num Caso de Syndrome Paranóide” (1924). In *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. X, n. 1, mar. 2007, p. 123.

DUBOIS, A.-M., “Introduction”. *Entre Art des Fous et Art Brut. La Collection Saint-Anne*,

FERRAZ, M. H. C. de T. *Arte e Loucura. Limites do Imprevisível*.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. Fac-símile anexo a Experiência Neoconcreta. São Paulo, Cosac & Naify, 2007, s/p.

KLEE, P. apud Weber, M. “Prinzhorn. L’Homme, la Collection, Le Livre”. In Prinzhorn, H. Expressions de la Folie. Dessins, Peintures, Sculptures d’Asile. Paris: Gallimard, 1984, p. 1.

LOBATO, Monteiro. “A Propósito da Exposição Malfatti”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 de dezembro de 1917, Artes e Artistas, p. 4.

PAPE, L. *Catiti Catiti, na Terra dos Brasis*. Dissertação (Mestrado no departamento de Filosofia e Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980, p. 47-48.

PEDROSA, M. “Arte, Necessidade Vital”. In *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015 (conferência originalmente proferida em 1947).

PEDROSA, M. “O Manifesto pela Arte Total de Pierre Restany”. In Amaral, Aracy (Org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 240.

PEDROSA, M. “Pintores de Arte Virgem”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de março de 1950, s/p.

PÉRES apud ARAÚJO, J. H. Q. de e Jacó-Vilela, A. “A Experiência com Arte na Colônia Juliano Moreira na Década de 1950”. In *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, abr.-jun. 2018, p. 328.

SILVEIRA, N. “Nise da Silveira, Antonin Artaud e Carl Gustav Jung” (Entrevista concedida a Bocai, D.; Bueno, J.; Lins, J; Paulo, J.). In Mello, L. C. (Org.). *Nise da Silveira (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 60.

SILVEIRA, Nise da. “9 Artistas de Engenho de Dentro”. In Gullar, Ferreira. *Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Rioarte, 1996, p. 91.

VOLMAT, R. apud Yahn, M. “Exposição de arte psicopatológica no I Congresso Internacional de Paris”. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, São Paulo, v. 26, número único, jan. – dez. 1951, p. 26.

YAHN, M. “Réflexions sur l’Art Psycopathologique”. *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, 1951, vol. 1, nº 11, p. 463.

YAHN, M. “Sobre a Criação de uma Seção de Arte no Juqueri”. *Boletim de Higiene Mental*, São Paulo, ano VI, n. 66, fevereiro de 1950, p. 1.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

