

Apresentação

Gustavo Henrique Dionisio

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

DIONISIO, GH. Apresentação. In: *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012. Loucura & civilização collection, pp. 17-23. ISBN: 978-85-7541-544-3. Available from: doi: [10.7476/9788575415443](https://doi.org/10.7476/9788575415443). Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/b9ydg/epub/dionisio-9788575415443.epub>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

APRESENTAÇÃO

Como se sabe, entre psicologia e história da arte existe um sem-número de discussões acerca da díade “arte-loucura”, e em boa parte dos casos os autores se dividem entre a patografia ou a psicologia da loucura criativa e, assim, consideram indiretamente que arte e loucura estariam em lados opostos – se existe a loucura, portanto, não existe arte. É o que acontece, de um lado, nas análises biográficas e psicológicas do criador ou, de outro, quando assistimos às obras servindo como ilustração a conceitos oriundos dessas leituras, um *modus operandi* também relativamente comum. Mas é claro que não existem apenas leituras dessa ordem. Há trabalhos que, ao contrário, produzem uma investigação que tenta dar cabo da díade e não perdem de vista as especificidades do objeto – se é que com “objeto” já não me torno mais paradoxal do que desejo. Nessas interpretações, o que de fato interessa no jogo são os ‘modos’, mais ou menos institucionalizados ou abertos, mais ou menos duros ou flexíveis, como essa díade encontrou espaço no cenário social.

É nesse sentido que procuro, então, explorar contribuições de dois personagens fundamentais nessa história, e neste caso, aqui no Brasil: Mário Pedrosa, crítico de arte nascido em Pernambuco, e que talvez tenha sido um dos críticos mais atuantes ao longo do processo de modernização das artes no Brasil, e Nise da Silveira, a psiquiatra alagoana que criaria rupturas significativas no tratamento da doença mental no país. Coube a eles indagar, segundo pretendo demonstrar ao longo de minha argumentação, todo um aparato institucional que enclausurava este binômio arte-loucura.

O que pretendo dizer com isso, já de antemão, é que o fenômeno da clausura, aquela a que assistimos há algum tempo e que, ao menos aparentemente, vem terminando seu ciclo histórico, serve tanto ao louco quanto àquilo que ele produz, aquilo que lhe pertenceria enquanto fosse obra sua – aqui, incluo os casos em que a arte é utilizada, *a priori*, como um instrumento de cura, por exemplo. E isso tampouco é novidade, Foucault já o denunciava de modo estridente na sua *História da Loucura na Idade Clássica*, ou mesmo em *Doença Mental e Psicologia*. Existem, evidentemente, muitos outros textos e autores que retomam questões dessa mesmíssima ordem, mas seria dispendioso citá-los aqui, ainda que de alguma maneira estejam incluídos neste livro, fruto das investigações que realizei na Universidade de São Paulo (mestrado) e que agora pretendo trazer a público depois de modificar várias partes do projeto original, atualizando certas informações e suprimindo delongas metodológicas.

No primeiro capítulo pretendi organizar um panorama do modernismo brasileiro, por acreditar que esse momento, de intenso questionamento político-estético, seja, na verdade, o contexto propulsor da própria origem de toda a discussão em torno da arte de loucos, de crianças, de povos primitivos, isto é, daquilo que Mário Pedrosa sugeriu chamar de “arte virgem” e que, ao longo desta investigação, procurarei demonstrar por quê. Em hipótese, era só a partir de uma noção de modernidade das artes que os tipos de expressão *outsider* poderiam ganhar uma significação interna, além de conseguir dialogar com o circuito mais amplo das artes visuais.

A meu ver, é o modo pelo qual os artistas modernos incorporaram essa expressão que determina, de certa maneira, a discussão em torno da noção de arte virgem e de suas poéticas correlatas. Ademais, o debate travado sobre a verdade do caráter estético das obras surgidas no Hospital Pedro II, onde Nise da Silveira fundaria o Museu de Imagens do Inconsciente, deve ser investigado mais a fundo, pois acredito que, ali, a crítica de arte, praticamente incipiente no país, se esforçou em encontrar um espaço para a problemática, trazendo-a para a pauta do dia em meio à discussão da arte “profissional”. Nas décadas de 1940 e 50, por exemplo, Mário Pedrosa, que como espectador privilegiado acolhia aquelas obras, discutiu sistematicamente com Quirino Campofiorito, crítico que se mostrara bastante reticente em relação ao que era produzido no ateliê do grande hospital. Ora, é que naquele momento assistia-se a um processo nunca antes vivido no que tangia ao tratamento da doença mental: como ocorrera no caso estudado, a

utilização da expressão artística se tornava lugar de referência e de alternativa às práticas violentas do modelo hospitalocêntrico.

No tocante às dificuldades encontradas na manutenção desses ateliês em contextos institucionais, Frayze-Pereira (1995: 139) observa como “o processo criativo instaurado, (...) o prazer nele encontrado pelos criadores bem como os efeitos plásticos atingidos” se constituíram em uma “ameaça para o equilíbrio institucional”. Sua interrogação serve milimetricamente a esse momento: “Ora,” lê-se em *Olho d'Água*, “que fortes poderes teriam esses artistas selvagens cujas armas são pincéis e tintas para ameaçar uma instituição fechada?”. Com isso se parte do pressuposto de que, nesse contexto, haveria momentos de maior ruptura dentro das próprias instituições fechadas, situações que se tornam reveladoras, analisadoras até, das contradições que escapam ao movimento interno de totalização. Trata-se de uma possibilidade de surgirem atividades que se afirmem em um paradigma não manicomial e vejam a arte como ‘subversiva enquanto tal’ em função da dissonância existente entre ateliês de um lado e o domínio político, de outro, ao qual as obras estão subjugadas. Consideremos que o louco, na tentativa de reconstruir uma realidade psíquica habitável, pode encontrar na experiência estética uma forma específica de criação de si, assim como Lacan procurou demonstrar quase heroicamente em seu seminário sobre o *Sinthoma*, tomando o caso de James Joyce. Jung, como se sabe, também procurou fazê-lo a seu modo em *O Espírito na Arte e na Ciência*. De um lado ou de outro, estamos diante de uma necessidade que, por ser a manifestação de uma demanda imediata, “vital”, diria mesmo Pedrosa, tem forças para incluir sua expressividade mesmo onde não há espaço algum para ela, fabricando obras que por vezes têm a capacidade indiscutível de seduzir e/ou estranhar.

No segundo capítulo, *Rudis Artis*, procurarei demonstrar quais são as influências teóricas que concorrem para a constituição da noção de arte virgem, ou melhor, apresento os dois níveis de determinação que abarcam este quase conceito, como assim considero: o ‘poético’ e o ‘epistêmico’. Ao escrever sobre “os artistas de Engenho de Dentro” (ou seja, os pacientes que frequentaram o ateliê de pintura e modelagem do Centro Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro), Pedrosa se amparou em uma variedade de teorias estéticas: aqui concorrem a fenomenologia de Cassirer e Langer, a *Gestaltpsychologie*, assim como, ainda que mais timidamente, a psicanálise freudiana (nível epistêmico que, em Pedrosa, não obstante, se desocupa das concepções de

normalidade e patologia, é necessário sublinhar). Do lado poético da moeda, surgem as artes primitiva, *naïf*, infantil e dos doentes mentais. Afeto e forma serão noções fundamentais tanto em Pedrosa quanto para Nise, seja no nível expressivo da forma e de suas poéticas correlatas, seja por meio da revisão do paradigma psiquiátrico proposto pela doutora, discussão que abriria caminhos para a criatividade via ‘emoção de lidar’ com a matéria e com os materiais.

Serão esses os instrumentos principais da crítica de Pedrosa: sem essas referências, é possível que não conseguisse reelaborar o intenso formalismo de suas primeiras ideias, que de certa maneira manteve até o fim da vida, e nem se aproximar da ‘alteridade’ da arte que era representada pelas obras virgens. Ora, se para o crítico o olhar já é criativo em si, então o ato de pintar, para a psiquiatra, teria ele mesmo qualidades terapêuticas imanentes, independentemente de um método ou pedagogia. É preciso perceber nisso uma verdadeira abertura crítica: para cada obra, a dra. Nise, “cientista” ou espectadora de arte como era, criou um modo de compreensão singular que escapa em muito à lógica nosográfica.

Por fim, apresento o cerne do argumento; ao comentar lado a lado arte virgem e *art brut*, categoria que nasce com o “artista-filósofo” Jean Dubuffet e que se aproxima em muito da primeira, procurarei demonstrar quais são as diferenças entre elas e, por meio desse movimento analógico, garantir a especificidade da experiência brasileira. Ao passar os olhos com atenção por alguns textos que cuidavam dessas questões, ou melhor, que assumiam uma dada concepção dessa arte “marginal”, foi curioso observar que a maioria dos autores declara, sem pestanejar, algo próximo disso (neste caso, um psicanalista interessado no tema): “o que Dubuffet chama de ‘arte bruta’, Mário Pedrosa intitula ‘arte virgem’” (Quinet, 1999: 210). Pretendo sugerir algumas correções nesses enganos – que ademais são bastante justificáveis, diga-se de passagem.

No trecho selecionado como epígrafe deste trabalho, que reside nas crônicas de Graciliano Ramos, os desvios são também matéria de escritura, sobretudo quando esta reporta, pela homologia, pontes diretas entre o bruto e o virgem. Outro exemplo: Heloísa Wiedecker, personagem de Rubem Fonseca em *O Caso Morel*, crítica performática que não se abstém de tocar no assunto, propõe de sua parte “dois exemplos de realidade”. O primeiro, realidade *Abbildung* – “realismo socialista, a *imagerie* publicitária (anúncios,

outdoors), a emblemática trivial (o *kitsch*), a história em quadrinhos, a ficção científica, a propaganda política, a imprensa, a iconografia social (notas, moedas), a iconografia religiosa (os ex-votos, santinhos, aqueles da primeira comunhão); e o segundo, realidade *Abgebildeten* – “o hiper-realismo, a fotografia documentária, a arte de ação (teatro nas ruas), a pornografia, a arte pop, as mitologias individuais”. Às vezes isso tudo se mistura e se confunde, “como no caso dos desenhos de crianças, ou na arte dos *psicopatas (sic)*”, ou até mesmo “no esporte” (Fonseca, 2003: 174).

Foi partindo daí, portanto, que reuni elementos para sugerir uma primeira questão que se encaixaria melhor nas medidas do recorte: afinal, por que Pedrosa simplesmente não adotou o referencial do colega francês, cujo esforço viria mesmo a se consagrar anos depois?

É certo que, virgem ou bruta, hoje é possível dizer que tais noções são historicamente datadas e já não servem mais como ‘fundamentação’ estética. Como adverte Ricardo Aquino, por exemplo, elas chegariam mesmo a expressar “um retrocesso quando se tem como referência a luta em prol da cidadania dos usuários de saúde mental” (2006: 95). Tampouco afirmar-se pela instauração de uma ‘diferença’, que é o que por outro lado se poderia associar à intenção de Pedrosa ou de Dubuffet, conseguiria desfazer o problema. Nas palavras do curador do Museu Bispo do Rosário,

Qualquer dicotomia ou antagonismo, qualquer figura de exclusão redundaria no campo artístico no esforço de se afirmar uma autêntica e verdadeira arte desse segmento marginalizado, o que implica a aceitação da rotulação desta diferença, desconhecendo que a sociedade de controle lida com a diferença de uma forma distinta da maneira como procedia a sociedade disciplinar. (Aquino, 2006: 95)

Minha intenção é, neste livro, bastante diferente: sem adentrar as conquistas que a reforma psiquiátrica foi angariando até o momento, este trabalho almeja mostrar quais foram os elementos que concorreram nesse ‘corte’ que Mário Pedrosa, Nise da Silveira e Jean Dubuffet realizavam, à sua maneira, com o surgimento daquela expressividade (cabe lembrar que estamos nos anos 1940-50), provocando, de quebra, um rebuliço no circuito oficial da arte. Com efeito, trata-se de um problema histórico: no momento atual, por exemplo, ninguém teria coragem de dizer que Arthur Bispo do Rosário não é um verdadeiro artista, talvez um dos mais importantes que já tivemos no Brasil; seu trabalho, sem dúvida de enorme força plástica, e diferentemente

do que ocorreu naquele momento, não parece questionar o *mainstream*, mas dele participa poeticamente sem muita dificuldade, como aliás devem concordar o próprio Aquino e o crítico Frederico Moraes, a quem coube descortinar o trabalho de Bispo. Do meu ponto de vista – e não estou sozinho –, não vejo problema algum em constatá-lo, pois a “poética” apresentada com os artistas de Engenho de Dentro só veio à tona porque suas imagens reverberaram em um determinado momento. Assim, quanto mais o trabalho dialoga com a arte de seu tempo, tanto melhor.

Mas a questão que movimentou esta investigação é, antes, a de sublinhar o esforço que aqueles personagens exerceram para que se reconhecesse, num ‘primeiríssimo’ momento, por assim dizer, a síndrome de ‘artisticidade’ que os trabalhos surgidos com o sobrenome de “bruta” ou “virgem” certamente revelavam, embora convencessem uma parcela muito diminuta dos envolvidos com a arte do momento.

Assim, tomando o crítico pelo crítico, procurei traçar alguns pontos que convertem na escolha do “virgem”: as situações internacional e brasileira das artes, a novidade de Engenho de Dentro, sua crítica ao informalismo e a psiquiatria romântica de Nise da Silveira, rastros de afiliação que desejo costurar. É, com efeito, um dado curioso: Pedrosa conhecia a terminologia de seu colega francês, tal como denuncia uma nota de rodapé em texto da década de 1950, “Forma e personalidade”. No entanto, ao discutir as exposições do Centro Psiquiátrico Pedro II (que mais tarde dá lugar ao Museu de Imagens do Inconsciente, museu “vivo”, segundo ela, e que expõe até hoje), Pedrosa nunca a menciona. Não obstante, ambos – a médica e o nosso crítico – procuram recuperar a dimensão do ‘arcaico’: ela, pelas relações que estabeleceu entre psiquismo e mito, e ele, pela discussão em torno da “problemática da sensibilidade”, reflexões que inauguram um deslocamento que vai da crítica ao positivismo em arte e psiquiatria, chegando à afirmação ontológica da imagem produzida, nesse caso, no interior do hospital. Almejo, por fim, mostrar como isso se deu em meio a uma discussão intensa sobre a questão da doença mental e, nesse sentido, como essa produção viria a se transformar, enfim, em um ‘antídoto do mal’ diante da dupla alteridade da loucura, aqui representada pelo que fizeram os artistas de Engenho de Dentro.

Cabe registrar, muito prazerosamente, um agradecimento àqueles que acompanharam, de maneira direta ou não, esse percurso: meus pais e meu irmão, Antonio, Inês e Fabrício; minha esposa, Flavia; meu caríssimo

orientador, João; meus colegas da Unesp Assis; e meus amigos Rodrigo Cammarosano, Luiz Gonçalves, Gustavo Ribeiro, Alexandre Cardoso e Fábio Campos; Marcelo Checchia, Eduardo Serrano, Silvia Nogueira, Andrea Masagão, Adilson Mendes, Sérgio Fonseca, Silvio Yasui, Abílio da Costa Rosa, Silvio Benelli, Sônia França, Fernando Teixeira, Gaél Cardoso, Ivan Estevão, Danilo Veríssimo, Carol Coutinho e Tiago Vilarbiscaia. Agradeço também a Paulo Amarante, João Canossa, Irene Ernest Dias e Renata Maués, da Editora Fiocruz.

Gostaria, por fim, de fazer um agradecimento especial, que endereço a Carlos Eduardo Jordão Machado, mentor do gérmen para que tudo isso pudesse, um dia, ter começado.