

1 - Ruptura, renovação?

Gustavo Henrique Dionisio

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

DIONISIO, GH. Ruptura, renovação? In: *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012. Loucura & civilização collection, pp. 25-66. 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/).

1

RUPTURA, RENOVAÇÃO?

BRASIL: MODERNISMO, MODERNIDADE, ARTE

Um conjunto anterior de condições favoreceu a atribuição de relevância ao fenômeno da arte virgem nas décadas de 1940 e 1950. A principal delas se concentrou no modernismo brasileiro, sobretudo naquele deixado após a Semana de Arte Moderna de 22. Com o advento de escritores como Raul Bopp, Mário e Oswald de Andrade, ou com o “Abaporu” de Tarsila do Amaral e a “Cabeça do Cristo” de Brecheret, os princípios da escalada moderna plantaram de vez seus pés em nosso país, garantindo o surgimento de uma nova poética – a adoção do verso livre munido da crítica ao academicismo e à formalidade esteticista –, com seu quê de intransigência em relação à história pregressa dos movimentos artísticos. Em segundo lugar, destacou-se o papel atuante de diversos críticos de arte, como Quirino da Silva, Sérgio Milliet, Osório César, Menotti del Picchia, Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito, personagens atuantes nas exposições realizadas pela Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Pedro II (STOR/CPPII), Rio de Janeiro, ao longo dos anos 1940 e 50, especialmente os três últimos – César, Pedrosa e Campofiorito –, como veremos adiante.

Começemos pelo contexto: com relação ao Brasil, Antonio Candido sublinha em que medida o modernismo teria sido uma espécie de divisão binária em que se destacam os principais cortes em nosso circuito de artes: de um lado, nosso primeiro romantismo que surgiu no século XIX (período que vai de 1836 a 1870) e se caracterizava, basicamente, pela necessidade de superação da influência portuguesa, com o objetivo de, na contramão, afirmar contra ela a peculiaridade do Brasil; de outro, o modernismo propriamente dito, que segundo ele se concentrou entre 1900 e 1945 e se caracterizou pelo ‘desconhecimento’ do seu antagonista colonizador, visto que “a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado” (Candido, 2000: 103). Como meta particular, o movimento visou a uma ruptura mais definitiva com a sociedade burguesa, criticando o movimento anterior pelo claro comedimento de seu poder contestatório. Ambos estariam inseridos em uma dialética entre “localismo” e “cosmopolitismo” à procura do “desrecale localista”, se confiarmos na expressão consagrada por Antonio Candido para definir o movimento que vai de uma extremada supervalorização do local e pitoresco aos mais altos graus de adaptação a correntes internacionais (no caso brasileiro, europeias): o primeiro em relação ao conteúdo e o segundo, à forma.

Nas palavras de Annateresa Fabris (1994: 21),

Descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens da moda, mas sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus modos de fruição quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e seus novos atores.

Para Mário Pedrosa, os momentos de desenvolvimento de nosso modernismo teriam sido três: a Semana de Arte Moderna, a Revolução de 30 (fase “intermediária”) e a Época das Bienais. Em minha opinião, e na medida dos objetivos deste trabalho, a opção por essa divisão seria adequada o suficiente, embora se deva advertir que o acento recairá sobre os dois últimos momentos. Não se deve deixar de lado, contudo, o lastro histórico que o primeiro proporcionou em função dos desdobramentos que darão sequência – e ao

mesmo tempo contorno – ao fenômeno das primeiras exposições de arte virgem no Rio de Janeiro, quando no final da década de 1940 Nise da Silveira toma as rédeas da STOR.

O momento logo após a Primeira Guerra constituiu um período cujas tendências formaram os pilares da renovação poética, ainda que se tenham conservado certos elementos de um “espiritualismo lírico”. Mas foi justamente com a Semana de 22 que surgiu, no país, um catalisador para as novas disposições. Ainda que desprovido de um programa de arte sistemático, e tampouco acima “de divergências entre tendências e em tom de blague” (Candido, 2000: 108), os primeiros artistas foram capazes de romper radicalmente com o idealismo simbolista e com o naturalismo convencional vigentes. Dois acontecimentos anteciparam a realização da Semana, como se sabe: a mostra com trabalhos de Anita Malfatti em dezembro de 1917, exposição que gerou a famosíssima discussão com Monteiro Lobato, precipitando no país um dos primeiros debates críticos acerca da arte moderna¹ – as censuras de Lobato, já famoso à época, acabariam influenciando a pintora –, e a descoberta das esculturas de Victor Brecheret, já em 1920 (Bardi & Niemeyer, 1982).²

Nos anos 1920, a dialética entre localismo e cosmopolitismo viria a ganhar um novo impulso, ainda que a ideia de ruptura que a permeava fosse menos radical e mais próxima de um movimento de retomada, como, por exemplo, no caso do emprego da pesquisa lírica – vista agora não mais sob o aspecto de um idealismo exotérico, mas como um “apelo às camadas profundas do inconsciente coletivo e pessoal” (Zílio, 1982: 110). A procura pela afirmação de uma produção artística nacional foi o seu grande mote, muito motivado pela construção de um “novo” homem brasileiro.

Ora, enquanto a mestiçagem servia para confirmar nossa ambiguidade diante do legado europeu, as possíveis deficiências poéticas que nos eram atribuídas foram, a partir de então, reinterpretadas pelos artistas com um valor de ‘superioridade’. O que antes havia de ‘marginal’ – o primitivismo, a herança indígena e africana, algo que se expressava com maior evidência na necessidade de afirmação quase obsessiva das belezas da terra – passou a

¹ Boa parte dos intelectuais que participaram da Semana ocupava cargos importantes na redação de jornais da época, o que colaborou largamente para a sua divulgação.

² Dissonantes e contemporâneos daqueles foram sobretudo Goeldi, Ismael Nery (mais “surrealista”) e o Cícero Dias das “flutuações interiores”, conforme declara Belluzzo (1990: 21).

ser legitimamente incorporado para a ‘afirmação’ dessa arte. Mas isso em um primeiro momento, sobretudo com Tarsila e Anita; adiante, porém, considera Ana Maria Belluzzo (1990: 19), “as diferenças culturais internas tornam-se visíveis e se oferecem como materialidade linguística para a elaboração artística”, de modo que a cultura erudita começou a manipular o popular, de maneira bastante paradoxal, aproximando assim “o urbano e o rural, o caipira e o operário” do jeito que bem entendia. Voltaremos a isso.

Por certo, junto com a experiência da guerra surgiu uma transformação global nos âmbitos social e econômico, mudança que, evidentemente, não deixaria de se refletir no Brasil: nosso processo de modernização crescente é filho de um primeiro grande surto industrial, que estabeleceu novas diretrizes de conduta interna nos diversos setores da sociedade, com o nascimento de uma classe operária influenciada pela Revolução Soviética de 1917, o grande processo migratório, a própria Semana de Arte Moderna de 22, o estouro da Revolução de 30, e assim por diante. No processo histórico de dependência, tanto no plano artístico como no produtivo, o Brasil passava de importador de manufaturados a importador de técnicas de produção (Belluzzo, 1990).

Para Ferreira Gullar (1969: 27), em relação a essa formação cultural brasileira que ganha impulso nesse contexto, sabe-se que

O modernismo é, portanto, muito mais fruto dessa transformação material da sociedade do que consequência da evolução cultural autônoma. A rejeição, que manifesta, do passado cultural – especialmente do passado recente – é reflexo dessa mudança qualitativa na infraestrutura social.

Em termos de produção artística, o modernismo brasileiro teria sido algo mais próximo da instituição de um marco zero, uma “negação de tudo que se fez antes, um começar de novo, mas em um nível de amadurecimento jamais alcançado antes”. Grande parte das ideias vinha da Europa, mas o “começar de novo” foi também o sentido básico dos movimentos europeus. “Não há fórmulas para adotar” (Gullar, 1969: 26); na América Latina, a visão dos desdobramentos pela via das vanguardas históricas inaugurava uma nova etapa de consciência, agora isenta da análise demeritória segundo a qual o caminho assumido pelos artistas latino-americanos teria se desviado mais para o lado do figurativismo, que só foi abandonado em definitivo na década de 1950. O grande alcance plástico e a cada vez maior pesquisa

do caráter formal da obra são aspectos que passaram a marcar a consistência do processo formativo da cultura: na literatura, por exemplo, isso se constata com as expressões regionalista, sertanista ou indianista. Havia nisso tudo o estabelecimento de uma realidade social concreta e a compreensão de que o pensamento artístico se tornaria, mais dia menos dia, mais objetivo, intenso e audacioso: a arte brasileira começava a olhar para si mesma, até chegar ao nó dos concretismos posteriores, quando a produção artística começou a se discutir de maneira interna e cada vez mais dialética. Daí a influência que o cosmopolitismo da Europa vanguardista exerceria por aqui.

Mas ao regressar de seu exílio em 1945, Mário Pedrosa percebeu que a incorporação total dos fundamentos de uma cultura moderna, aquilo que equipararia o Brasil aos centros consagrados de produção intelectual, só se daria concretamente com uma ‘guinada da abstração’: no avesso do que a própria “tradição moderna brasileira” desejava – a construção de uma imagem local por meio da figuração –, Pedrosa propunha uma adesão dos artistas ao projeto mais “cosmopolita” da arte abstrata, cujo predomínio de produção atingiria, no pós-guerra, ares de tendência dominante. É sabido o quanto Pedrosa tivera, nesse contexto, uma participação decisiva.

Autonomia da arte na discussão sobre a rixa do realismo *versus* abstracionismo; elaboração de um projeto construtivo de arte no Brasil; síntese total entre esfera artística e sociedade: eis as diretrizes a que ele visava. Defendendo “a junção entre o imaginário e o plástico, entre a forma e a subjetividade” (Arantes, 2004: 21), Pedrosa procurava superar os antagonismos entre objetividade e subjetividade, forma e conteúdo, consciência e mundo. De maneira que, para ele, a arte abstrata deveria ser entendida no bojo dessa sociedade como um horizonte de emancipação, um protagonista (ainda que às avessas) no processo da modernização, uma vez que denunciava o sentido regressivo do progresso, como que o recusando. Dito de outra maneira, a internacionalização da arte brasileira seria mais uma consequência da situação concreta e da formação cultural do país – como pensa, na esteira de Pedrosa, Ferreira Gullar –, pois não decorria “da vontade de ninguém nem da adoção, por parte daqueles artistas, de formas ‘vanguardistas’ internacionais impostas” (Gullar, 1985: 69). Otilia Arantes (2001: 46) acrescenta, nesse sentido, que

a pintura abstrata vinha inaugurar um novo ciclo de atualização, a que nos condenava nossa sina de país periférico. Na metrópole, o olho contemporâneo,

acomodado à abstração, num certo sentido era muito mais fiel ao princípio da *mimesis* do que um naturalismo de fachada, meramente retórico, de sorte que o abstracionismo, longe de ser uma arte alienada, era uma verdadeira e rigorosa poética da alienação contemporânea; e, do lado de cá, nós éramos parte do problema.

A luta pela arte abstrata viria mesmo a estimular, nele, a defesa da universalidade da arte brasileira a ser afirmada cada vez mais, “desprovincianizando” e ao mesmo tempo balizando uma ruptura com a ordem internacional: “o certo é que Mário Pedrosa considerava a abstração tão bem ajustada às exigências nacionais quanto o foram, no passado, o primeiro modernismo...”, conclui Otilia Arantes (2004: 60, 68). Com efeito, Pedrosa nunca abriu mão da militância política nem do que compreendia como ‘autonomia’ da arte, ainda que essa ideia tenha sofrido modificações ao longo de seu percurso crítico. Ele não só tinha recursos para compreender a experiência do vanguardismo europeu como também acreditava que arte e revolução deveriam andar ombro a ombro. Para ele, uma abertura total só poderia ser conquistada nas possibilidades – encontradas nas brechas do capitalismo – do que viria a consagrar como o “exercício experimental da liberdade”.

Para um grande número de modernistas de tradição como Pedrosa, “não se ignora o papel que a *arte primitiva*, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo” (Candido, 2000: 111, grifos meus), algo como o que se estimulava, não por acaso, na Tarsila nacionalista, ou no momento em que daríamos de cara com o *tupi or not tupi* da literatura “etnográfica” antropofagista. Nas palavras de Antonio Candido (2000: 111-112),

O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos exvotos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda como o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro.

Como na literatura o processo parece ter acontecido de modo talvez menos conflituoso – e nem mesmo nesse caso é possível estabelecer uma

uniformidade, haja vista a disputa Anta *versus* Antropofagia –, nos meios plásticos o entendimento mais particular dessa tensão parece mais fortemente identificável. A pesquisa de Candido pode ser confrontada com estudos mais contemporâneos: Carlos Zílio (1983), baseando suas investigações no campo das artes visuais, por exemplo, contraria a tese da aceitação do popular e pitoresco e a opção à ‘plástica’ modernista. Segundo este último, o que ligaria mais intimamente Estado, artistas e burguesia seria justamente o elemento comum de desconhecimento das manifestações populares, sejam indígenas ou negras. A relação de exterioridade entre os elementos não culturalmente aceitos e aqueles modernistas da primeira geração não passaria de uma noção incompreendida pela “rigidez estilística” da parte dos criadores, dada uma relação de alteridade não levada a termo.

Como sugere Fabris (2010: 9), pensar a modernidade no Brasil é uma tarefa bastante complexa justamente porque

boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora, sem contestá-las ou questionando-as muito timidamente.

Assim, toda essa cena teria figurado mais como uma espécie de retórica narcisista, cunhada pelas elites nacionais motivadas pela edificação de uma imagem “de afirmação apriorística de uma determinada concepção de cultura brasileira” (Zílio, 1982: 20). E isso não só no estilo, mas também no campo do projeto: o afã de constituição de uma identidade nacional, empreitada pelo modernismo heroico, retomaria, com efeito, um aspecto retrógrado do formalismo narrativo, já bem antes debatido na França, por exemplo.

Outras interpretações, como a de Sergio Miceli, destacam o ímpeto comercial que movia esse retrocesso, condicionadas muitas das obras pelo “gosto do freguês”, estando muito longe daquilo que os grandes inovadores esperavam para depois da radicalização cubista. Os primeiros modernistas não deixaram de lado a consciência mercantil que fazia parte do intrincado jogo de favores disposto pelos colecionadores, regionais ou estrangeiros, todos com um paladar mais conservador e “inclinados à aquisição e fruição de telas ajustadas aos valores de uma poética figurativa com laivos de modernidade pictórica” (Miceli, 2003: 14).

Fica claro, então, que o paradigma de vanguarda, para o caso brasileiro, se depara com bastantes complicações. Miceli (2003: 25) atesta ainda que “não foi com as chamadas vanguardas históricas – aquelas que já haviam produzido um ‘Quadrado preto sobre o fundo branco’ ou que descobriram os *ready-made* – que nossos artistas se identificaram”, mas, em grau oposto. O moderno na pintura brasileira fora, com efeito, partidário do “Retorno à Ordem”, movimento conservador “pelo qual passa a arte francesa a partir de 1915 e que se acentua no correr da década seguinte”.

Um teórico como Peter Bürger (1987) chamou de neovanguardistas os movimentos derradeiros daquele surto europeu de até 1930, por considerar que com eles teria definitivamente morrido a noção de vanguarda, destacando a irrealização de sua vontade: a de se negar em intenção genuína e de fazer a “restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra” – em outras palavras, ‘institucionalizar’ a vanguarda como arte –, pouco mais que sanar a urgência de se continuar a tradição impingida pelo “grande vanguardismo”, já obra do passado. Ainda assim, não se deixa de lado que o desejo do novo sempre esteve na pauta das discussões, mesmo que visasse à construção sólida e inadiável de uma identidade nacional, fazendo retornar, assim, códigos visuais “condenáveis”.

Pelo sim e pelo não, seria esse o espírito moderno da primeira geração. Descobrimos em si o exótico, mais especialmente na esteira dos ‘ismos’ marcadamente nacionais, e assimilando elementos das vanguardas históricas, tais como o cubismo de Léger, o expressionismo alemão ou o futurismo italiano, Tarsila, Anita, Guignard e Goeldi se destacaram como as figuras “mais comprometidas com a ruptura que a modernidade produziu no pensamento visual”. Adiante, com o movimento antropofágico, encontraríamos mais sintetizadas as relações colônia-colonizador, já que “a positividade do modelo formal europeu e do projeto de elaboração de uma arte brasileira”, seguindo o raciocínio de Zílio, “forma quadro propício à crença na elaboração de um mecanismo teórico capaz de solucionar esta tensão, através de uma síntese confortável” (1992: 121).

Considerando um horizonte mais amplo, Ana Maria Belluzzo (1990: 16) dirá que, “exercitadas em possibilidades abertas pelas vanguardas europeias”, as vanguardas latino-americanas reuniram em torno de si “aspirações ditas românticas e novos processos de atualização de linguagem”. Os modernistas sequer teriam tido, à época, capacidade de compreender a fundo o sentido dos movimentos europeus mais radicais; tanto “a negatividade introduzida

pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo na crítica ao sistema de arte como as possibilidades abertas pela arte construtiva ao introduzir um código icônico abstrato serão estranhas ao universo estético do Modernismo brasileiro” (Zílio, 1983: 20).

Nessa mesma linha de reflexão surgiram ainda outros olhares, como propõe Annateresa Fabris. Primeiro: haveria, naquele modernismo heroico, um olhar mais retrospectivo, “temeroso de qualquer mudança no *status quo* cultural que pudesse significar uma alteração da estrutura sociopolítica vigente”. Segundo: por outro lado, entretanto, haveria também uma perspectiva concomitantemente prospectiva ‘e’ retrospectiva, “que olha para um espaço novo e se sente observado por ele, que deseja que cultura e política se imbriquem por ter descoberto que o ‘interior’ e o ‘exterior’ da arte devem estar em correspondência para que as transformações sejam possíveis” (Fabris, 1994: 24), uma travessia em meio ao fogo cruzado da “estética do alheio” e da “intimação local”, como propõe, de outro modo, Sergio Miceli (2003).

Nessa relação entre poder e políticas culturais, apesar da inegável função contestadora do primeiro modernismo, o antagonismo ideológico teria exercido um papel bem menos opositor que ‘revelador’; mesmo a Semana, afora o escarcéu, havia na verdade liberado os motivos que deram continuidade aos usos e costumes do mercado paulista de arte. Trocando em miúdos: o modernismo, se por um partido tratou da volição interna de “superar o parnasianismo em literatura e o academicismo vigente nas artes visuais, em agredir enfim o gosto estabelecido das classes ricas de São Paulo, e, por que não, do país” (Durand, 1989: 78-79) – e embora tenha sido organizado ‘justamente’ por pessoas da alta sociedade –, por outro esteve muito íntimo de ávidos e privilegiados consumidores cujo prestígio bancário permitia apreciar aquela novidade estrangeira, minuciosamente adequada ao contato local.

Afinal, qual o sentido destas considerações? O de mostrar que, de qualquer modo, a arte primitiva entrou aqui como uma influência que atravessou os diferentes tempos de nosso modernismo, isto é, um intervalo que vai da Semana de Arte Moderna até as vanguardas concretistas. Em hipótese, é isso que teria contextualizado o interesse posterior dos artistas concretistas pela arte de pacientes psiquiátricos, por estar incluída no grande rol do primitivismo em arte moderna. Assim, essa abertura permitiu, a meu ver, toda uma expectativa em torno da arte virgem, consequência indireta da *démarche* cultivada desde os anos 1920 e sobre a qual Pedrosa tinha muito a dizer. Por exemplo: no Brasil, historicamente, “vanguarda sempre foi sinô-

nimo de experimentação estética, destinada a ofuscar os passadistas e a emparelhar o país com o que ia pelo mundo”, analisa Otília Arantes; e “no melhor dos casos”, acrescenta, “a sua estilização primitivista consagrava plasticamente a cor local”. Foi desse modo que

Mário Pedrosa tomou-a em sua acepção original e radical de extravasamento estético-social, isto é, descompartimentação e polêmica com o caráter meramente afirmativo da arte: ao mesmo tempo em que a apanhava em sua intenção antitética, propriamente antiburguesa, sua crítica sempre esteve imantada pelo momento utópico em que o mundo vivido e forma artística passariam um no outro. (Arantes, 2004: 22)

Como recomenda João Frayze-Pereira, é preciso ter em mente que o início do século XX viu nascer um grande interesse por obras de arte que provinham de asilos e instituições psiquiátricas. No cenário internacional, por exemplo, Max Ernst e Paul Klee chegaram, ali pela década de 1920, a “manifestar sua fascinação diante da estranheza e da espontaneidade dessas criações que eles próprios procuravam atingir, muitas vezes, por meios artificiais” (Frayze-Pereira, 1995: 38). Entre outros fatores, foi também por meio dessa ‘abertura’ da expressividade que os artistas europeus de vanguarda conseguiram ampliar seu horizonte de criação e, por conseguinte, arregimentar uma transformação sem igual no circuito de arte de seu tempo.

Chegamos à década de 1930, com a derrocada das até então absolutas oligarquias rurais e, com os resquícios da crise de 1929, Getúlio Vargas toma o poder. No âmbito político, da década de 20 à de 30, grandes acontecimentos “sacudiram o Brasil de Sul a Norte; e São Paulo se tornou o ponto nevrálgico da revolução, embora o poder central continuasse no Rio, as forças sublevadas viessem do Rio Grande do Sul, com os provisórios, de Minas e do Nordeste” (Pedrosa, 1981: 275). No domínio artístico, mesmo em meio ao fechamento político, houve grande “afirmação de novas dimensões culturais”, consequência direta de um “novo” modernismo pós-Semana. Para isso contribuiu a preocupação de certos órgãos públicos, “receptivos à problemática contemporânea” (Zanini, 1983: 568), como no caso da criação do Ministério da Educação e Saúde. Incitado pela mentalidade antiaristocrática de então, um conjunto de motivações trouxe finalmente o modernismo, antes concentrado na capital paulista, ao Rio de Janeiro. As antigas polêmicas acerca dos valores tradicionais estimularam o surgimento de uma arte de ação militante e cada vez mais politizada, tentando

reaproximar arte e sociedade: sua maior limitação, contudo, é que no momento a crítica social chegaria mesmo a ocupar o lugar da crítica artística das obras do decênio.

Ana Maria Belluzzo acrescenta que hoje é possível reconhecer que

vencida a fase inicial do movimento renovador (...) as linhas gerais da produção dos anos 20 e 30 são dadas pela busca preponderante da *expressão* e pela *libertação*, tomada no sentido surrealista, entre as práticas em uso pelo grupo modernista. Como não reconhecer a busca romântica da expressão de si, em tensão entre sua possibilidade individualista e sua versão social? Entre dimensão psicológica individual e o imaginário coletivo, intersubjetivo, mágico ou fantástico? E mesmo na tônica da crítica comprometida com as vanguardas? (Belluzzo, 1990: 21, grifos meus)

Ao contrário do que a Semana de Arte Moderna pretendia pôr em dia pela via do *épater le bourgeois*, a segunda fase do modernismo brasileiro ganhou outra conotação, dessa vez sob a ideologia do “social-coletivo” e, segundo o compreende Pedrosa, tendo no papel de protagonista a figura do arquiteto: em 1937 Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado, Afonso Reidy, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos executaram o projeto concebido por Le Corbusier para o prédio do Ministério da Educação e Saúde. Desse modo, foram os jovens arquitetos do Rio e São Paulo que tiveram a responsabilidade de trazer à tona uma renovação, por meio do integracionismo em arquitetura (Pedrosa, 1981: 272).

Com o grande interesse pelas questões da coletividade, afloraram esforços de compreensão histórica e sociológica, despontando o gênero ensaístico no horizonte da produção crítica: para Alfredo Bosi, por exemplo, essa segunda geração foi a que nesse sentido produziu o maior salto qualitativo, visto a olhos nus com o amadurecimento da produção literária. Observamos aqui uma estimável capacidade associativa do modernismo, e seu alargamento foi maior do que em qualquer outra época. Isso se explica, em parte, pelo fato de que o “ambiente de alta tensão social e de crise institucional não permitia mais as explosões puramente estéticas ou culturais da Semana” (Pedrosa, 1981: 272). As décadas de 30 e 40 vieram ensinar a esses intelectuais que

O (...) [o] tenentismo liberal [e a] política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas

patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a ‘aristocracia’ do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 1929, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. (Bosi, 1980: 430)

Nesse momento, a inspiração veio sobretudo do ‘popular’ e do local, e assim os artistas se empenharam na discussão acerca dos aspectos mais característicos do país; na ficção, bastante marcada pela intensidade dos personagens, vigorava a ideia de um dinamismo que fornece instrumento privilegiado à pesquisa. Surgiram obras excepcionais, como as de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, algo que ocorreu também no terreno do ensaio, com o pensamento de Sérgio Buarque, Gilberto Freyre e Caio Prado Junior. No cenário das artes visuais, Durand (1989: 89) identifica dois componentes essenciais do momento: o surgimento de novos grupos, com novos interesses em relação às obras de arte – o “começo do comércio de antiguidades, a presença de *marchand* estrangeiro, a expansão dos jornais e o surgimento do noticiário de arte” –, e uma mudança geral nos esquemas de percepção artística que “estruturam o gosto em matéria de artes plásticas”: campanhas de defesa do patrimônio histórico e artístico, o interesse pelo folclore nacional, o estímulo pelo ensino de ‘arte nas escolas’ etc.

Assim, vemos que as tensões da Europa repercutiram ponderavelmente aqui. Não mais como transposição, mas como manifestação de uma solidariedade cultural intensificada depois da Primeira Guerra Mundial e do nosso progresso econômico. Direita e esquerda política refletindo na literatura; populismo literário e problemas psicológicos; socialismo e neotomismo; surrealismo e neorealismo; laicismo e arregimentação católica; libertação dos costumes, formação da opinião política; eis alguns traços marcados e frequentemente contraditórios do decênio de 30, assinalando quer a projeção estética e ideológica do Modernismo, quer a reação do espiritualismo literário e ideológico. (Candido, 2000: 115)³

³ Para Antonio Candido (2000: 119), esse gênero de escrita “constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento” e funciona “como elemento de ligação entre a pesquisa puramente científica e a criação literária, dando, graças ao seu caráter sincrético, uma certa unidade ao panorama da nossa cultura”.

Ora despontando este ou aquele em determinada situação histórica – dividindo-se os anos 1920 e 1930 em dois momentos distintos –, ora convergindo simultaneamente –, os novos meios de composição moderna não se furtaram à denúncia das hegemonias políticas (de origem rural, oligárquica), recalcadoras da modernização. Para Lafeté (2000), uma vez que o projeto estético modernista havia ficado em evidência na década de 20, haja vista toda a preocupação de renovação estilística literária, coube ao projeto ideológico manifestar-se mais claramente no decênio seguinte, por conta de uma politização mais acentuada das artes. A ruptura acirrada com a classe burguesa dos anos 1930 seria fruto de nossa maior consciência de subdesenvolvimento.

Pode-se dizer que o modernismo está para a sociedade industrial – tanto na temática quanto nos procedimentos – como os renascentistas estiveram para a sociedade florentina do século XV. Lafeté (2000) considera, contudo, que o movimento brasileiro criou ligações ainda menos afastadas não da burguesia ascendente, mas da grande burguesia rural cafeeira, cujo investimento financeiro havia exercido papel fundamental na divulgação e no estímulo às novas tendências artísticas do modernismo heroico, libertando os artistas do par econômico produção-distribuição.

Porém, essa aparente contradição pode se desfazer quando atentamos para o domínio das relações de produção àquela altura consagradaamente capitalistas no país, e em especial se as observarmos no interior da divisão de classes: boa parte da ascendente burguesia industrial se originou de sua porção rural, “bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização”. “Educada na Europa” – esse dado é crucial para compreendermos a efusão de novas ideias –, “culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos sentidos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela” (Lafeté, 2000: 23). Entretanto, em convívio com essa crescente complexificação da vida urbana, destacou-se a resistência de alguns setores, na figura das mesmas oligarquias rurais, com sua política protecionista para o café e sob aplausos governamentais, criando assim atritos com a burguesia industrial: no plano poético, constata-se que o naturalismo e o simbolismo do século anterior deixaram marcas visíveis, como era de se esperar em um cenário tão conservador.

De maneira oportuna, não apenas o setor empresarial produtivo participou do financiamento desse processo de renovação. É indiscutível o quanto o

aparato de Estado também contribuiu: a seu cargo, fica o pagamento das contas destinadas à encomenda da arte prometida ao patrimônio popular – amparando-se em uma noção de progresso bastante positivista –, como se nota no repertório de pinturas concebido por Portinari encontrado em vários dos estabelecimentos públicos brasileiros. Em meio a esses estímulos burguês e estatal, “não será o mercado que irá atuar como uma instância reguladora da produção de arte”, salienta Carlos Zílio. Em outras palavras, “este mecanismo”, o do financiamento das “novas” experimentações modernas, “será exercido através dos vínculos diretos entre intelectuais, Estado e burguesia” (Zílio, 1983: 19).

A partir de um sem-número de dissidências ocorridas no seio da classe artística, vemos surgir o primeiro ciclo das agremiações, de modo abertamente diferente do caso do modernismo da Semana. Agremiações foram criadas a rodo, umas até mesmo vindo substituir as outras, incentivadas em geral por “grupos de pintores de extração popular”, jornalistas, escritores e artistas de condição burguesa (Durand, 1989: 101). No Rio de Janeiro, formou-se o Núcleo Bernardelli, ou Movimento Livre de Artes Plásticas, com princípios plásticos bastante contidos e centrados no fundo social das imagens. O grupo incluía artistas como Pancetti, Milton da Costa e, mais destacadamente aqui, Quirino Campofiorito.

Na situação paulista, de caráter mais protecionista, surgiram no início dos anos 1930 a Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM) e o Clube de Arte Moderna (CAM). A SPAM foi logo desfeita por cisões internas e pela força integralista, devido ao exercício de discriminação racial que vingava dentro do meio artístico, o que levou a agremiação a uma situação insustentável, chegando à sua própria extinção, como lembra Walter Zanini; teria morrido à míngua no meio das brigas internas entre grã-finos que eram mais “uma cortina de fumaça para um pugilato insanável entre gentios e judeus, entre segmentos da elite paulistana de velha cepa e os círculos cultivados da nata emergente de novos-ricos forasteiros” (Miceli, 2003: 191), nada além de uma dramatização sintomática da luta entre o mecenato perrequista e os imigrantes emergentes que tinham nada em comum em termos de apreciação estética. A SPAM era como uma herdeira de sangue do modernismo revolucionário, reunindo vários de seus antigos artistas e cultivando dentro de suas paredes certos “hábitos locais de fazer a alta classe patrocinar a arte” (Miceli, 2003: 192). Foi ela, porém, a responsável pela *I Exposição de Arte Moderna*, realizada em 1933.

Coube ao Clube rivalizar com a SPAM de bate-pronto, acusando-a de elitismo. Foi assim que Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Caio Prado Junior e Mário Pedrosa organizaram alguns eventos diferentes do ordinário, como no caso das mostras de arte produzida por pacientes psiquiátricos (entre os quais os artistas de Engenho de Dentro, como veremos mais detidamente a seguir, além da exposição sobre a obra de Kaëthe Kollwitz) e que se revelaria tão influente na reflexão estética de Mário Pedrosa. Flávio de Carvalho também organizou, em 1933, uma mostra com desenhos de crianças e de loucos que “não só questiona o academismo da Escola Nacional de Belas Artes” (Frayze-Pereira, 1995: 38) como também se revolta diante do gosto medíocre das classes médias, mostrando-lhes que o que há de mais anormal no homem manifesta-se logo ali, inseparavelmente.

Os Salões de Maio (que duraram até aproximadamente 1939) constituem, junto com a Família Artística Paulista (de 1937) e o Grupo Santa Helena (1935-1940), outro foco de produção e discussão sobre as artes no país. Os Salões tentaram unir arte nacional e internacional, destacando, a exemplo da sua terceira edição, o abstracionismo de Calder, a obra de Ben Nicholson (que esteve no Salão de 1938), Magnelli e Joseph Albers. Segundo Zanini (1983: 584), o salão “soube impor-se pela consciência da necessidade de intercâmbio com as novas correntes internacionais da arte, entretanto, pouco suscetíveis de serem assimiladas e diante das quais parte importante da crítica demonstrava-se despreparada”.

O Grupo Santa Helena, incluído posteriormente na Família Artística Paulista, era composto em sua maioria por imigrantes ou descendentes, como Francisco Rebolo, Alfredo Volpi e Mário Zanini. Remanescentes de uma existência comunitária advinda de sua origem proletária, em grande parte autodidatas ou tendo estudado no Liceu de Artes e Ofícios, muitos foram antes ilustradores, pintores de parede, gráficos, cartazistas, trabalhadores que dependiam de ocupações extra-artísticas para sobreviver. O modernismo tímido desse grupo se encontra na clara influência impressionista, talvez devido ao receio diante das experiências internacionais de uma Tarsila e de um Segall: como considera Durand, restou a Rebolo ou Zanini fazerem uma arte que se autorizava recuar de maneira precavida ao “feitio acadêmico”. Ainda assim, concorrera ali a presença de artistas com experiência europeia, como no caso de Ernesto de Fiori, Arpad Szenes e Emeric Marcier, os quais contribuíam para o discernimento mínimo dos “múltiplos meandros das vanguardas que se sucederam na Europa a partir do impressionismo”,

delatando a carência nacional de alicerces técnicos e culturais para sua formação (Durand, 1989: 101-102). Desse modo, a contribuição da Família não se deu pela via da renovação, mas pelo estimado esforço que visava a ‘essencializar’ as modalidades expressivas da linguagem pictórica.

Em torno dessas agremiações que, não obstante o entusiasmo com que foram criadas, minguraram muito rapidamente, surgia uma primeira atividade ‘profissional’ de crítica de arte, configurando-se com base no autodidatismo de seus participantes, tais como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Antonio Bento, Luis Martins, Rubem Navarra, Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa, bastante entusiasmados pela possibilidade de exercer uma crítica de imprensa em um momento de escassez de escritores. Filho de um senhor de engenho pernambucano que chegou a ser senador, Pedrosa nasceu em 1900, estudou em algumas escolas na Suíça e na “melhor faculdade de direito do Rio de Janeiro”. Foi um dos fundadores, em 1928, do que Daniel Pécaut chamou de “dissidência trotskista no Brasil” (1989: 72). Vê-se imediatamente que seu engajamento político é anterior às reflexões estéticas, e que delas só passou a se ocupar total e definitivamente nos anos 1940. Outra particularidade a ser mencionada: sua atuação se deu, na maior parte das vezes, em diários, como o *Correio da Manhã*, a *Tribuna da Imprensa* e mais tarde até *O Estado de S. Paulo*.

Com a passagem para a fermentada onda dos museus – terceiro momento do modernismo brasileiro –, surgiu uma nova problemática de composição, que se deslocou dos elementos locais para se concentrar na ideia de ‘expressão interior’: uma “preocupação mais exigente com a forma ou esforço antissectário do conteúdo”, como salienta Antonio Candido (2000: 116). A década de 1940 foi marcada pela separação radical entre preocupação estética e atitude político-social, tão influente no decênio anterior.

A poesia reinava como produção artística frutífera: Manuel Bandeira, Henriqueta Lisboa, Murilo Mendes e Vinicius de Moraes, Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto etc. Os escritores com posicionamento político declarado, por sua vez, foram caindo progressivamente no sectarismo, de tal maneira que a década de 30 aparecerá para os personagens seguintes como um sopro de equilíbrio que nunca mais será atingido. “Em todo o caso, os decênios de 20 e 30 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais”. Trata-se de um movimento cultural entreguerras

que colaborou na distinção entre as esferas de produção intelectual, por um prisma, e, por outro, na “criação de novos recursos expressivos e interpretativos” (Candido, 2000: 123).

O período que segue a Segunda Grande Guerra será marcado pelo ímpeto renovado de desenvolvimento industrial, e tanto nas artes plásticas quanto na literatura se desenvolveu uma rejeição à arte de temática exclusivamente nacional, cuja reação é um efeito de internacionalização que vai ganhando mais e mais adeptos com a intensificação das pesquisas formais. Nesse momento irrompeu, de baixo para cima e de dentro para fora, uma conscientização mais nítida de questões sociais, de problemas decorrentes do crescimento progressivo da indústria e do consequente aumento da população urbana.

É conhecida a pouca intimidade das gerações anteriores com as poéticas abstratas; contudo, veremos como a influência do construtivismo russo e do neoplasticismo de depois da Primeira Guerra se fizeram notar largamente na poética do concretismo e do neoconcretismo brasileiros. Aqui, Mário Pedrosa se destacou como uma espécie de arauto das vanguardas, como ele se costumava se intitular. A pintura e a escultura concretas tiveram seu duplo na poesia dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, que ao criar a revista *Noigandres* acreditavam, com Mallarmé à frente, que “*un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”, um tipo de formalismo que marcaria profundamente as gerações pós-1945. Antecipados no plano do desenvolvimento tecnológico, os artistas desenvolveram uma tônica “industrial” que se tornou evidente nas experimentações de cor, linha e objeto, nas operações de formas seriadas e nos planos de realização de projetos. Em particular, as vanguardas concretas almejavam atrelar-se ao movimento de arte internacional de maneira mais ampliada, no sentido de que somente uma ideia de vanguarda internacional poderia libertar das divisões dos ‘ismos’ históricos.

Em meio aos debates sobre a arte moderna surgiu, naquele momento, uma acalorada discussão, conhecida nos países desenvolvidos desde 1920, especialmente por meio das experiências de Kandinsky na Europa, sobre a dicotomia entre arte figurativa e abstrata. Como é sabido, no cenário internacional houve um forte impulso da temática informal com o fim da guerra – o surgimento da *action painting* nos EUA, as inovações de Dubuffet com a arte bruta e de Fautrier com as “figurações revolucionárias”, a pesquisa dos

valores irracionais em Bacon – que foi concomitante ao fim da ditadura Vargas. “Os ganhos da abstração, aqui como em outras nações, eram consequência inevitável da reativação dos contatos internacionais” (Zanini, 1983: 642).

Em 1945 foi inaugurada a primeira galeria de arte moderna no Rio de Janeiro, a Askanazy, e no ano seguinte, em São Paulo, a Domus. No início dos anos 40 Arpad Szenes virá ao Rio de Janeiro; mais tarde, Samson Flexor chegou a São Paulo, no mesmo momento em que Cícero Dias retornava da França. No circuito mundial, 1946 é o ano que marca a inauguração do primeiro salão oficial internacional de arte abstrata, o *Réalités Nouvelles*. Na França, que ainda não se havia acostumado com os movimentos de linha e cor, verificava-se uma participação mais ativa dos novos artistas que aprendiam com o construtivismo russo e com os holandeses do *De Stijl*, uma experiência que influenciaria, após o término da Segunda Guerra, no surgimento da corrente informalista.

O segundo surto vanguardista, explorando possibilidades da arte não figurativa, em especial da arte concreta, promove a especialização artística, visando banir definitivamente o resquício literário da obra visual (...) Os meios de produção da obra são assim transformados em seus próprios fins. A linha, a cor pura, o plano e suas articulações chegam ao Brasil como heranças do estilo de Mondrian (...) Definem novos partidos com respeito aos novos materiais industriais e novas técnicas de produção. A versão dos artistas concretistas de São Paulo e Rio de Janeiro mantém ainda afinidades com o projeto social da Bauhaus. Os artistas afastam-se da superestrutura ideológica para situar-se na infraestrutura produtiva, usando um jargão da época. (Belluzzo, 1990: 27)

O que foi dito até aqui serve para marcar que é justo nesse momento que no Brasil encontraremos uma grande força de vontade para o reconhecimento das obras produzidas por crianças, povos primitivos e ‘doentes mentais’, paralelo aliás encorajado desde o século XIX. Algumas exposições foram realizadas, a cargo de Osório César, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte (popularmente conhecido como Clubinho), surgido em 1945.

Pensemos nas características da situação paulista em relação à “arte de loucos”. Desde a fundação da Seção de Pintura por Mário Yahn em 1949 até 1957, quando Osório César assumiu a direção da Instituição de Assistência Social ao Psicopata e, conseqüentemente, a Escola Livre de Artes Plásticas,

nove exposições de seus internados haviam sido realizadas: no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), na Galeria Prestes Maia, na Faculdade de Direito, no Clube dos Artistas e Amantes da Arte, e espalhadas por outras cidades como Ribeirão Preto, Santos, Jundiaí e Sorocaba. Além disso, esses internos participaram da exposição de arte psicopatológica de Paris, em 1950, à qual o próprio Osório, quando exercia também função de crítico de arte, atribuía a maior relevância. Escreveram sobre as exposições da Escola Livre Quirino da Silva (que também comentou, aliás, as exposições dos artistas de Engenho de Dentro), José Geraldo Vieira e Menotti del Picchia. Como Pedrosa, César foi um dos que rejeitaram a categoria arte psicopatológica, chegando a apresentar sua discórdia por circunstância de uma reunião da Sociedade Médico-Psicológica de Paris, ocorrida em novembro de 1952. Durante uma sessão consagrada às recíprocas entre arte e psicopatologia, ele disse:

pensamos que os psiquiatras, os psicólogos, os críticos de arte, deviam hesitar quando do emprego do vocabulário da denominação humilhante de arte patológica para designar esta expressão artística dos alienados. Ali não há de fato nada de patológico, mas uma expressão do sentimento de um mundo interior diferente do nosso. Isso, da mesma maneira que a arte negra, a arte árabe primitiva e a arte gótica, que são a consequência de culturas diversas e são inteiramente afastadas de nossa cultura artística atual, influenciada ainda pela cultura da Renascença italiana. Tais são os fatores que podemos discernir na arte dos alienados. (César, 1934: 138)

A primeira exposição realizada pela ainda Seção de Pintura teve como sede o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e foi inaugurada em 19 de outubro de 1948, sob os auspícios do Departamento de Cultura da Associação Paulista de Medicina. Nesse ano, meses antes, César escrevia na *Folha da Noite* de 25 de janeiro um artigo sobre a “inspiração artística entre os normais e os alienados”. Para ele, a inspiração era originada “das mais profundas camadas do inconsciente” que são construídas na lógica dos sonhos e do pensar subconsciente. Assim, tais imagens – a produção artística dos loucos – deveriam ser estudadas na mesma medida em que o sonho é investigado pela psicanálise, atentando-se principalmente para os elementos simbólicos latentes ou imaginários manifestos. E foi nesse intervalo das décadas de 1940 e 50 que César exerceu com regularidade sua carreira de crítico.

Antes de se envolver com a produção dos doentes, é preciso ter em conta que submetido “a tratamento especializado e a um regime ocupacional, o alienado, como a experiência demonstra, é capaz de realizar nos hospitais um trabalho útil e produtivo” – escreveu César sobre a exposição dos artistas de Engenho de Dentro, por ocasião de mostra organizada no MAM-SP em 1949. Da mesma maneira como um indivíduo normal conseguiria elaborar “variadas expressões artísticas”, o insano produz, curiosamente, por sua vez, “estilizadas concepções filosóficas, literárias e plásticas de uma ideação por vezes surpreendente” (César, 12 out. 1949). Segundo o autor, a frequência com que certos doentes se predispõem à expressão se deve basicamente a dois fatores: o primeiro, interno, é configurado pelo afastamento do doente em relação ao mundo exterior; já o segundo, externo, se confere pela falta de atividades manuais oferecidas a ele. Nesse mesmo artigo, Osório propõe outras características marcantes da arte dos alienados: um grande número de obras é dotado de ritmo e estilização; porém, em tais casos, “um será estereotipado e o outro primitivista”, respectivamente.

Ora, impregnado pela visada modernista de Tarsila, no sentido da eleição temática, o psiquiatra vê, em quase todas as imagens, rastros do primitivo, à época tão associado à loucura. Aliás, a teoria acerca do primitivismo na arte dos doentes mentais configurou uma de suas principais teses, como se pode ler em *A Expressão Artística dos Alienados*, de 1929. Mas nem por isso foi possível a ele perceber certas nuances quanto ao caráter denunciativo de algumas pinturas. Seguidor de teóricos como Charles Baudouin e trilhando uma leitura que interpretava a fatura da obra sob o espectro da “autoanálise” – isto é, sempre centrada no sujeito, mais que na obra –, na cabeça do Osório médico uma gravura como a encontrada em *Desenhos Simbólicos dos Delirantes Crônicos* não poderia senão passar completamente despercebida quanto ao seu significado simbólico.

Nessa obra, em que se encontra reproduzido um homem cercado de dois sujeitos suficientemente austeros e que podem, sem muita dificuldade, aludir a figuras repressoras que o contêm preso na “máquina com alucinações artificiais”, César infere a condição mórbida da doença: delírio de perseguição com alucinação sensorial (10 jun. 1950). O aparelho acústico teria sido construído por algozes ocultos, fazendo com que o artista passe por louco – eis o delírio. Porém, a interpretação sequer leva em conta uma resposta à pergunta a respeito de quem poderia produzir artificialmente,

com efeito, uma alucinação; quem poderiam ser os tais “algozes ocultos”, senão... o próprio psiquiatra?

Aproveitando essa exposição do MAM, Menotti del Picchia recorda a importância da espontaneidade na criação artística do alienado, e de quebra lança seus apontamentos sobre o “absurdo de certas pesquisas abstracionistas e de certas cretinices surrealistas”, ou seja, daqueles artistas “sãos” que, nem de longe, com seus recalques desnudos em telas de pouco valor, se compararam àqueles que ‘sem esforço’ conseguiriam “largar sua inspiração sem a rédea da racionalidade”, essa “tradição técnica e conceitual que forçadamente lhe tira a marca da autêntica espontaneidade” (Del Picchia, 15 abr. 1954), um tipo de leitura que, cabe agora sublinhar, se revelará constante em relação à arte dos doentes mentais. Assim, o comentário de Picchia se torna bastante oportuno nesse momento: o ingrediente da espontaneidade será o mote quase uníssono em que as interpretações das “imagens do inconsciente” recairão, como veremos logo adiante.

Mais tarde, no ensejo de uma nova mostra, realizada em 1955 e mais uma vez no MAM, César retomou suas considerações anteriores, não raro ampliando-as. Para ele, os esquizofrênicos seriam, entre os doentes mentais, aqueles que manifestam sua capacidade artística com maior facilidade. O psiquiatra dividia – isto por volta de 1950 – a arte dos alienados em quatro grandes grupos: desenhos pueris; geométricos e lineares – algo próximo dos artistas de vanguarda; figuração estereotipada; trabalhos acadêmicos. Segundo o que se lê na reportagem “Atenção! Precisa-se de um forno para os artistas do Juqueri” (21 jan. 1955), que César escreveu para *Última Hora*, as obras possuem três elementos essenciais: o ‘simbólico’, expresso nas figuras estereotipadas ou fragmentadas em fantasias oníricas – e que se diferenciavam das surrealistas apenas por “falta de técnica, de desenho e de composição”; o ‘primitivista’ ou ingênuo, de composição equilibrada e cores limpas e bonitas, e por fim o ‘abstracionista’, com a composição equilibrada, aproximando-se mais das correntes contemporâneas (leia-se modernas). Mas há ainda uma ressalva com respeito a essa arte: ainda que considere a fantasia como ordem compartilhada de criação, tanto para os artistas alienados como para os artistas simplesmente, César (5 set. 1951) declara que “a obra de arte no alienado é sincera e perfeitamente equilibrada *dentro de seu mundo* artístico” (grifos meus).

Ora, não é possível dizer que não seriam gratuitas essas coincidências? A guinada da abstração em nosso país encontrou, bem sabido, sua figura-chave na crítica de um Pedrosa frequentador da arte dos loucos. Adiantando um pouco o assunto, sugiro que as imagens virgens que ele acolheu forneceram matéria formal para uma defesa da abstração em nosso circuito de arte. Buscando incessantemente seu projeto de síntese, Pedrosa apostara em pontos de fuga que encontravam lugar em “utopias negativas”, como se dá na obra de Alexander Calder, por exemplo. O ‘desvio’ se tornaria, então, um espaço de criação absolutamente *sui generis* para ele. “Por onde se vê que Mário Pedrosa encontrou o meio de ajustar o ideal moderno de autonomia da arte – domínio estruturado irreduzível – ao utopismo das vanguardas históricas”. Assim, a “promessa de emancipação” por uma nova sensibilidade passaria obrigatoriamente pela matriz do primitivo. Com isso, Pedrosa não deixava de acompanhar “uma tendência de época que, na cultura antagonista do modernismo, destacava o seu primitivismo, arcaísmo, regressão etc.”. Uma síntese que deveria reconhecer o quanto essas artes desviantes, tais como a arte virgem, residiam no “coração da abstração” (Arantes, 2004: 55).

Em meio a essa confluência histórica entre a produção artística dos loucos e o interesse médico sobre o fenômeno, é preciso admitir que em São Paulo, de maneira geral, a crítica se manteve sempre favorável às exposições e à iniciativa pioneira de Osório César a respeito de assuntos que envolviam esses dois domínios ainda pouco explorados em conjunto. Nesse contexto, não houve um debate propriamente dito sobre a arte dos alienados, como ocorreu nas mostras cariocas; em São Paulo, os críticos comumente incentivavam o caráter terapêutico das oficinas “desinteressadas”... e nada mais. Pairava um espírito comum na imprensa paulista: por exemplo, naquela mesma reportagem de *A Última Hora*, dizia-se que os expositores não “buscam [o] elogio da crítica, nem mesmo compreensão. São, em verdade, artistas ‘sui generis’. Não lhes causa preocupação a publicidade, não os seduz a fama, nem os fascina o dinheiro. Anônimos, e mais que isso, inconscientes talvez da própria arte”.

Em termos médicos, e na esteira do dr. Franco da Rocha, César considerava que a ‘laborterapia’ ofereceria o melhor meio para o tratamento da esquizofrenia, especialmente no cuidado dos casos crônicos. Utilizando-se da ocupação física ou intelectual do indivíduo, a laborterapia “traz sempre um certo alívio para os doentes, mesmo àqueles alucinados”. O que não impediria as imagens concebidas em seu âmbito de apresentarem “sensibilidade e força

criadora extraordinárias” (César, 24 abr. 1954); por sua origem estritamente inconsciente, facilitada pelo afrouxamento das barreiras racionais, seriam ainda mais puras, ingênuas e intuitivas.

Basta levantar um último elemento para a discussão. Há uma determinada divisão da crítica paulista em relação ao fenômeno, uma confusão comum e a que se assiste inclusive hoje em dia: ou os críticos em geral compreenderam o interesse pelo assunto, realçando até a qualidade de certas obras, como no reconhecimento de um Albino Braz, Aurora Cursino dos Santos e José Theophilo, internos do Hospital de Juqueri, ou eles apenas reproduziam uma opinião tacitamente aceita para se desviar da discussão. Embora conheçamos a importância atribuída ao caráter expressivo das telas do Juqueri, destaca-se que, por outro lado, em vez de se argumentar pelo vértice do interesse estético que impõe um mérito a ser considerado pelo crítico, como, por exemplo, ensaiaram Pedrosa, Antonio Bento ou Lourival Gomes Machado, por algum motivo não aparente os críticos paulistas se subtraíram de refletir sobre... arte.

Ademais, se tais pinturas não encontram lugar no estatuto cultural “superior” reconhecido, elas se tornavam um estigma que alia seu conteúdo à esquizofrenia e, assim, são imediatamente condenadas aos protocolos médicos e à interpretação psicologista *à la* patografia. Fazê-lo é nada mais que antagonizar, de modo irrefletido, objetos plásticos e fenômenos psicológicos que *a priori* não possuem em si nada de contraditório. Em outras palavras, o poder dogmático do diagnóstico contamina o olhar crítico que pode servir de armadilha escondida por detrás da filantropia cultural, sob o rótulo de “arte dos alienados”.

Pois bem, é nessa mesma conjuntura, que vai do fim da Segunda Guerra ao fim dos anos 50, que “também começa a difusão, no Brasil, de um ensino artístico fundado na concepção de arte como meio de *libertação emocional*” (Durand, 1989: 113, grifo do original). No bairro do Engenho de Dentro coube a Nise da Silveira dar início às exposições das pinturas de seus pacientes, ao mesmo tempo que um primitivo como José Antonio da Silva, a ser lançado no grande mercado de arte, era descoberto junto com a pintura *naïve* em São José do Rio Preto. A segunda Bienal chegou mesmo a incluir alguns quadros pintados por pacientes de Engenho de Dentro, o que decerto teria entusiasmado as comparações, que pululavam, entre a “arte dos alienados” e a arte moderna.

A modernidade de Nise da Silveira se escreve, sem dúvida, a contrapelo. No contexto em que retorna de seu exílio de oito anos, acusada de conspiradora comunista – assim como aconteceu a Pedrosa –, modernos eram os tratamentos à base do eletrochoque e do coma insulínico, que a apavoraram logo de antemão. Sua postura crítica, ou melhor, autocrítica (pois era psiquiatra) e desse modo “quase vanguardista”, se encontra sobretudo na dimensão ‘antipsiquiátrica’ com a qual ela viria a posicionar no conjunto das cabeças pensantes do país. O conhecimento de Ronald Laing só se daria, com efeito, nos anos 1970, isto é, após o contato com *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, importantíssimo livro que Laing publicara com David Cooper. Sem deixar de mostrar, a torto e a direito, seu descontentamento diante dessas práticas vigentes, Nise se tornaria uma espécie de antipsiquiatra *avant la lettre*. Na contracorrente, ela ofereceu a terapêutica ocupacional como ferramenta de trabalho, criando transformações institucionais que, sobretudo nos anos 1940, chegaram a superar suas intervenções mais propriamente “clínicas”. “Evito as palavras esquizofrenia e doença”, dizia, já nos anos 1990; “Prefiro *estados do ser*, expressão que se aproxima da insegurança ontológica de Laing” (Silveira, 2009: 136).

Moderna também ao ler Freud e Jung: ela talvez tenha sido uma das primeiras introdutoras do pensamento junguiano no Brasil, assim como também antecipou, ainda que indiretamente, a criação de um sistema alternativo de atendimento à saúde mental, a que hoje chamamos de Caps e Naps (Centros de Atenção Psicossocial e Núcleos de Atenção Psicossocial, respectivamente), que procuram substituir o hospital e diminuir a reincidência dos transtornos mais graves. Jung lhe serviu não apenas como mestre a respeito do psiquismo, mas acabou auxiliando-a a pensar politicamente por meio de conceitos como individuação e inconsciente coletivo. “Primeiro pelo próprio conceito do inconsciente coletivo”, como declara em entrevista à revista *Rádice*:

se o lastro psíquico de todas as pessoas é o mesmo, não pode haver uma coisa mais fraterna, universal. Depois porque nenhuma ditadura aceitaria uma educação que visasse o desenvolvimento das potencialidades individuais de cada um, o que é inteiramente oposto à massificação. E se a gente levasse isso às últimas consequências, muitas pessoas individuadas só poderiam ter clima para viver numa sociedade anarquista. (Silveira, 2009: 63-64)

Nada mais romântico: “Porque eu sou uma pessoa apaixonada. Não faço nada sem paixão”, declarou aos quatro ventos (Silveira, 2009: 189). Ora, a utilização do afeto como ‘catalisador’ de melhora psíquica, a necessidade de vínculos de amor entre o indivíduo e os outros, assim como a substituição do termo “terapêutica ocupacional” por “emoção de lidar”, cunhada por um de seus pacientes na Casa das Palmeiras, se apresentam aqui como provas incontestes. E perguntada sobre esse seu traço, Nise responde com uma auto-observação de dar inveja: “Mas e daí ser romântico? O romantismo não será uma contracorrente ao excesso de racionalismo? Pode vir no meio muito sentimentalismo, muita coisa, mas eu creio que há algo de legítimo nisso: corresponde a uma corrente inconsciente” (Silveira, 2009: 67).

Vivendo no Rio de Janeiro, o modernismo de Bandeira e de Ribeiro Couto começaria a entrar em suas veias no convívio no largo do Curvelo, no bairro de Santa Teresa, arredores que também lhe apresentaram o exemplo da militância comunista engajada, como a do casal vizinho Otávio e Laura Brandão (Melo, 2001). Como ela mesma revela, chegaria também a conhecer Tarsila do Amaral, cuja imagem a impactara bastante, em dois contextos: com Oswald, no início, e com Osório César, alguns anos depois, casal com quem se encontraria ainda por diversas vezes (Silveira, 2009). Élvia Bezerra (1995: 137) relata uma passagem curiosa em que a psiquiatra, ainda criança, assistindo a um filme com sua mãe, ficara em pé na cadeira do cinema e gritava “afлита para o bandido mudo na tela: ‘Lá vem o automóvel da polícia. Corre!’”. Seu gosto pela marginalidade estava inscrito na pele desde sempre.

Antes do surgimento dos museus de arte moderna, parques foram os projetos de mecenato no país; devido, entre diversos outros fatores, à mudança da situação política e à crise do café, as elites brasileiras tradicionais pouco realizaram. Nada foi feito de notável até que se chegasse ao fim da década de 1940, em que sobressai um marco no campo das artes visuais: a criação dos museus de arte moderna no Rio, em 1949, fundado por Paulo Bittencourt, e em São Paulo, no ano anterior, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, além do Masp (fundado em 1947), saldo da vontade de um Assis Chateaubriand que, aliás, pouco entendia de arte. Na capital paulista, a abertura do MAM envolveu a mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, deixando bem evidente a atualidade do debate.

Bem pouco antes havia surgido a exposição *19 Pintores*, iniciativa daqueles artistas que se anteviram na dianteira da ordem abstracionista, mais influenciados por um expressionismo “figurativo”, aliás muito próximo, a meu ver, das imagens produzidas pelos pacientes do Pedro II. Dentre esses se encontravam Maria Leontina (que inclusive foi monitora de arte na oficina de pintura de Osório César, no Juqueri), Lothar Charoux, Mário Gruber, Luis Sacilotto, Aldemir Martins; boa parte aderiu adiante ao geometrismo. De 1930 a 1940 a gravura se afirmou com Goeldi, Lívio Abramo e Marcelo Grassmann. Nesse fim de década houve ainda uma retomada da preocupação com a visão social na arte – aproximação do proletariado pela influência do Partido Comunista –, originando expressões de cunho mais intransigente, expressionista ou neorrealista. O debate se fixava especialmente nas diretrizes do Partido Comunista Internacional, que procurava manter a produção artística subjugada ao realismo socialista. Esse tema encontrou em Mário Pedrosa seu grande debatedor: sempre em defesa da abstração, o crítico se posiciona em nome de uma arte libertada de determinações ideológicas, ao contrário do que desejava o Partidão, delimitando previamente o campo de trabalho no âmbito do materialismo dialético. Se a concepção do modernismo era, para ele, inseparável da ideia de revolução, isso não significa que sua recepção de arte se limitava ao “conteúdo social”, muito pelo contrário.

A querela do abstracionismo contra o figurativismo, que reinou nos anos 50, procedeu dos acontecimentos da II Exposição de Arte Francesa de 1945, bem como da repercussão da mostra de Calder no Ministério da Educação e Saúde no Rio. Essas raízes se estenderam até quando *Do Figurativismo ao Abstracionismo* já contava, em 1949, com a participação de Max Bill no MASP e no MAM, museu cuja curadoria estava a cargo de Leon Degand, defensor manifesto da corrente abstrata. Bill, que na “linha diacrônica do movimento europeu” interessava tanto a argentinos quanto a brasileiros, “representou a retomada neoconcreta, considerada a contribuição original de van Doesburg” (Belluzzo, 1990: 27), e foi peça-chave do concretismo paulista.

Na ocasião, um intenso debate travou-se entre Pedrosa e Vilanova Artigas, que considerava a Bienal nada mais que a “expressão da decadência burguesa”, demonstrando no fundo sua atitude de repúdio ao auxílio prestado à Bienal por Nelson Rockefeller, chefe da ofensiva anticomunista nos Estados Unidos (Amarante, 1989). Pedrosa dirá, anos mais tarde, que a discussão em torno do abstracionismo não se dava com a corrente figurativista,

mas sim com relação ao ‘realismo’, cuja tarefa histórica ou documentária já chegara ao fim. Mas em nome de uma arte nacional, social e para o povo, essa vertente acusava a abstração de “prestar serviços ao imperialismo”, desviando a discussão para a disputa ideológica. No entanto, a conjuntura não proporcionou que essa rivalidade se transformasse em uma ruptura definitiva; as cisões não conseguiram atrair os brasileiros para o lado do Partido, pois, em muitos casos, vislumbrava-se uma possibilidade real e cada vez maior de ‘internacionalização’ da arte: afinal de contas, essa situação denunciava que as artes plásticas “saíam um pouco do crônico desamparo institucional a que sempre se viram relegadas no Brasil” (Durand, 1989: 141).

Foi mesmo com a criação dos MAM que no Brasil se agitou a bandeira da internacionalização, sobretudo com o advento da nova visualidade proposta nas Bienais. Naquele momento, os artistas brasileiros entraram pela primeira vez em contato com a sucessão de acontecimentos decorrente das vanguardas históricas europeias. Em 1951 inaugurou-se a primeira delas, com o intuito aberto de colocar a arte brasileira em pé de igualdade com as correntes exteriores e, assim, superar definitivamente a herança histórica da Missão Artística Francesa.⁴ No esforço de reconhecer São Paulo como centro artístico mundial, a mostra contou com a participação de Max Bill, Sofia Taeuber Arp, Pollock, Calder; entre os brasileiros havia Di Cavalcanti, Brecheret, Segall, os gravuristas Goeldi e Lívio Abramo, Guignard, Anita, alguns provindos do Grupo Santa Helena, Tarsila, Gomide...

A guinada abstracionista se fortaleceu, especialmente com os prêmios concedidos a Bill, que apresentou sua “Unidade tripartida” no conjunto estrangeiro, e a Ivan Serpa na seção nacional da mostra. Na contramão da orientação mais questionadora do futurismo ou do cubismo, o acento nas pesquisas construtivistas – sejam “abstratas” ou “concretas” – é nítido a partir dessa primeira Bienal e continuou presente até a realização de sua quinta edição, quando o concretismo se tornou, de uma vez por todas, moeda de grande valor no país. Ao mesmo tempo, a preocupação com o quadro foi se transferindo para a sua própria ‘transformação em objeto’ (ou

⁴ A Missão Artística Francesa consiste num capítulo bastante significativo da história da arte brasileira. Trata-se, muito brevemente, da chegada de um grupo de artistas franceses ao país em 1816; liderados por Joaquim Lebreton, seus demais componentes foram Debret, os irmãos Taunay, Montigny e Pradier. Seu objetivo era fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Um artigo de Pedrosa sobre o assunto pode ser encontrado em *Acadêmicos e Modernos* (1996b).

não objeto, como no caso daqueles que a partir da cisão de 1957 ficaram ao lado de Ferreira Gullar). Essa perspectiva, certamente embebida de princípios da escola suíça (via Bill e Naum Gabo, em uma linha retrospectiva que começou em Mondrian e Malevitch), diferencia-se ainda mais pelas aproximações que procura estabelecer entre arte e progresso tecnológico. Sua meta, cada vez mais atualizada, era compreender racionalmente os meios e os fins da produção artística, integrando finalmente artistas e sociedade, com o objetivo de “construir uma arte que pudesse servir de modelo à própria sociedade” (Brito, 1999: 15). A linguagem deverá, a partir de então, ser entendida como significação.

Na esteira da corrente russa e da vertente mondrianiana, somadas à abertura democrática que acontecia no país e à discussão em torno da construção da nova capital federal, Brasília, os artistas concretos se reuniram em grupos cuja temática se prendia mais notadamente à nova urbanidade. Basicamente, os artistas concretos resistiam ao informalismo internacional e se afirmavam pela via da abstração geométrica; como o compreende Pedrosa (1986: 291), essa resistência local, vitoriosa e visionária, enfrentava a voga do exterior “porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país”. Baseando-se no modelo das sociedades desenvolvidas, o projeto concretista cobiçava superar o desnivelamento tecnológico e, logo, as condições específicas de nosso perene subdesenvolvimento. Ferreira Gullar, reconhecido expoente dessa nova linguagem, avaliava que se compreendermos suficientemente bem o “atraso” da problemática estética interna, “a colocação das questões implícitas na arte concreta significava um salto de, pelo menos, trinta anos, sem que o caminho correspondente a uma evolução tivesse sido trilhado” (Pontual, 1969: s.p.). As poéticas concretas traziam como maior contribuição a “limpeza” da forma, tomando-a como um meio e não como um fim.

Formavam-se, assim, o Grupo Ruptura (em São Paulo, 1952), tendo como signatários Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Leopoldo Haar, Kazmer Féjer, Wladyslaw, Luiz Sacilotto e mais tarde o Grupo Frente (1953, no Rio), integrado por Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Abraham Palatinik, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Almir Mavignier e Ivan Serpa, todos em torno de Mário Pedrosa. Ferreira Gullar admite que o impulso propagador nascia, de fato, da postura do crítico, a quem por acaso ocorrera, antes de todo mundo, censurar severamente um mural de Portinari, que no momento desfilava como cânone nacional, ao

passo que Volpi era bem pouco conhecido. O fato, aparentemente esquecido nos anais de hoje, começou entretanto “a chamar a atenção da crítica e dos artistas para a arte abstrata, e posteriormente, para a arte concreta” (Gullar, 1985: 232).

É fundamental destacar aqui a honestidade ou a intensidade do projeto poético. Nesse grupo estiveram presentes dois alunos singulares de Serpa: Carlos Val, que à época devia ter 6 anos de idade, e Elisa Martins da Silveira, pintora assumidamente *naïve*. Cabe destacar que, antes de ganhar projeção artística, internacionalmente até, Almir Mavignier foi um dos mais assíduos colaboradores de Nise no CPPIL. Funcionário burocrático que não sabia onde se adequar, acabou encontrando nos ateliês de Engenho de Dentro uma possibilidade de se tornar monitor e, já estudando arte há algum tempo, aproximar-se dos artistas principais que moviam o circuito da época.

O projeto de identidade nacional perdia terminantemente seu espaço para o projeto construtivo. Na contracorrente, o apolitismo nítido que o plano ia ganhando se resignava diante das “leis estruturais que regem a prática estética da sociedade burguesa”, submissão que fazia com que os artistas concretos não apelassem “para uma sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética” do momento (Brito, 1999: 43-44). A busca séria por uma linguagem própria, isto é, a procura pela autonomia da expressão, dava de cara com o subdesenvolvimento do ambiente cultural brasileiro. Talvez porque os artistas participassem do círculo das classes médias, cujo descomprometimento em relação às demandas de mercado lhes delegava um lugar à margem das discussões sociais e do fluxo artístico dominante.

Com o advento da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM de São Paulo e no Ministério da Educação e Saúde no Rio, entre dezembro de 1956 e fevereiro de 57, manifestaram-se graves divergências entre os dois grupos, culminando na dissidência de alguns artistas do grupo carioca. Gullar tomou a frente dos divergentes, que em seguida (1959) se denominaram “neoconcretos” e buscaram uma revisão do movimento anterior, imbuídos da missão de dotá-lo de maior capacidade expressivo-intuitiva, atentando para o excesso de racionalização nos efeitos da dinâmica visual produzidos pelos artistas paulistas.

Aliada à matemática como teoria norteadora da produção estética e à matéria sem história da geometria física, além do entusiasmo pelos postulados da *Gestalttheorie* que no Brasil foram introduzidas no campo das artes

por Mário Pedrosa em 1949, o positivismo dos concretos terminava por fundar um novo mito, reduzindo toda a produção a um *a priori* estético; a rigidez tecnicista dos preceitos paulistas, segundo Gullar, levava os artistas a explorar apenas as questões relacionadas à dinâmica visual e aos efeitos da construção seriada, definidos de antemão pela escola suíça.

Assim a arte acabaria se transformando na sujeição ao desenvolvimentismo da racionalidade moderna, aquilo que, justamente, ela deveria acusar. Como os cariocas estavam mais preocupados com questões de ordem ‘subjativa’, expressiva e pictórica, da cor como valor emocional, de espaço e matéria, sua inquietação se concentraria na ordem da nova sensibilidade, em que o afeto invade as poéticas quase que de modo programático, com uma apreensão eminentemente expressiva e aproximada de “formas-intuições”. Procurando superar a oposição entre realismo e abstração, os artistas almejavam mostrar o conteúdo de realidade na obra como a própria obra. As ideias neoconcretas nunca foram aceitas pelo grupo de São Paulo, que seguia a linha de apreensão da realidade invisível das coisas.

Vítimas de um cartesianismo “egótico”, Frente e Ruptura não compreendiam o conceito de inconsciente apreendido por Sigmund Freud. Se se admite que a subjetividade não determina uma obra de arte, nem por isso ela (a subjetividade) pode ser arrancada de dentro do artista. A consciência desse reducionismo foi aos poucos sendo domesticada nos dissidentes do primeiro movimento concretista; contra a produção objetiva e racionalista, os neoconcretos conceberam um “não objeto”, dotando a si mesmos de uma espécie de ‘negatividade subjetivada’ no interior da crise gerada na tradição construtiva. Ora, trata-se mesmo de uma ressignificação: longe de participar de um “debate entre uma visão construtiva e um discurso centrado na subjetividade, típicos das vanguardas europeias”, considera Annateresa Fabris (2010: 14), o olhar modernista brasileiro se construiu “como uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, na impossibilidade de tomar partido por um ou outro vetor”. Existiria, na novidade do não objeto, uma organicidade que visa a superar a visão mecanicista, crítica direta ao grupo que desprezou o aspecto significativo da forma e a fenomenologia interna do ato perceptivo.

Em teoria os artistas substituirão a *Gestalt* pela filosofia de Merleau-Ponty e de Suzanne Langer, nitidamente influenciados pela retomada teórica de Pedrosa pós-tese de 49. Assim, a ‘espontaneidade’, revisitada através

da forma-signo, pôde alicerçar obras como os parangolés de Hélio Oiticica ou os bichos de Lygia Clark, imagens que surgiram como dimensão orgânica e vivencial do sujeito. Alicerçados em uma tridimensionalidade que buscava audaciosamente retirar todas as sobras da representação na imagem – inclusive encerrando a moldura para dentro do quadro –, os neoconcretos concebem que na clássica relação figura-fundo o fundo deveria passar a ser o próprio mundo:

A crítica do objeto, a supremacia do tempo vivido, o corpo como totalidade simbólica fornecem as linhas gerais da *nova vanguarda brasileira*, amadurecida no debate estético no interior do país. A radical autocrítica artística e a supressão dos contornos de um campo próprio da arte, que passa a se misturar ao fluxo da vida, desconstroem as conquistas das vanguardas históricas, indicando seus limites e superação do modernismo. (Belluzzo, 1990: 29, grifos meus)

Ora, foi nesse intervalo histórico que Mário Pedrosa elaborou, na tentativa de circunscrever o fenômeno que observava com o surgimento do trabalho desenvolvido por Nise no Engenho de Dentro, a noção de “arte virgem”, isto é, aquela que procura dar conta dos trabalhos que vinham surgindo ali desde 1947 e, de sobra, trouxe consigo um conjunto de debates significativos na imprensa carioca. Ora, esse propósito de realização de exposições em meio ao cotidiano hospitalar fez com que os pacientes adentrassem, ainda que indiretamente, certos espaços públicos de cultura artística: personagens que antes eram conhecidos apenas daqueles que frequentavam a STOR, isto é, as dependências do grande hospital, começaram a ganhar uma visibilidade concreta para fora do ambiente manicomial. As questões que se pretende levantar aqui giram em torno, precisamente, dessa virada: quais seriam os elementos que para ela concorreram? O que fez com que Pedrosa necessitasse dessa teorização? E qual seria, afinal, seu sentido último?

Esse debate entre Pedrosa e Quirino Campofiorito, iniciado pelo primeiro, compõe, em parte, uma primeira aproximação de resposta às perguntas. De qualquer modo, a discussão configura um capítulo particular na história das relações entre arte e loucura no Brasil. Ademais, inscritas nessa construção de nosso modernismo, as exposições realizadas pelo Museu de Imagens do Inconsciente (MII) atraíram alguns dos olhares que vieram a escrever, com efeito, essa história. Em comum – e esta constatação se revela

agora absolutamente crucial –, arte virgem e arte moderna sofreram de um mesmíssimo mal no mesmíssimo solo em que pisaram: a ‘incompreensão’, como alertara o próprio Mário Pedrosa (Frayze-Pereira, 1995). Daí a necessidade de passar em revista o mais acalorado debate que ocorreu, à época, em nosso país.

Debate sobre Arte Virgem: Mário Pedrosa versus Quirino Campofiorito

Foi precisamente no conjunto das circunstâncias que determinaram o modernismo brasileiro que a atividade crítica de Mário Pedrosa ganhou sua relevância nas discussões sobre a situação das artes no país: tanto ele, atuante no Rio de Janeiro, quanto o próprio Osório César, que na situação ligou-se aos movimentos artísticos de São Paulo – inclusive àqueles que participaram da Semana, pois lembremos que Tarsila, após o relacionamento com Oswald, casou-se uma segunda vez, justamente com o psiquiatra –, colaboraram intensamente no surgimento dos ateliês de pintura nos hospitais psiquiátricos. Mas em relação a Quirino Campofiorito, que era crítico e pintor, as coisas são bastante diferentes: sua posição declaradamente contrária ao reconhecimento das obras produzidas pelos pacientes marcou a grande rivalidade do debate, discussão que não obstante viria aumentar a popularidade do ateliê de Engenho de Dentro.

Não há dúvida de que Mário Pedrosa foi um dos mais importantes críticos de arte brasileiros – alguns chegam a considerá-lo de fato como o número um da atividade profissional. Iniciado com o exame de obras como as de Alexander Calder, Portinari e Käthe Kollwitz, na década de 30, Pedrosa incorporou ao longo de todo o seu percurso intelectual a dinâmica entre os elementos internacionais e os locais, aderindo sempre à defesa de uma arte moderna essencialmente brasileira. Pedrosa deixava transparente sua vontade de renovação incessante no circuito das artes, o que pressupunha não somente o questionamento da norma culta (que já vinha ocorrendo na Europa desde o início do movimento impressionista), mas também um redimensionamento pleno dos aparatos político, econômico e cultural. Um “projeto construtivo integral”, diria mesmo o crítico, um projeto que começaria precisamente pela incorporação da arte primitiva, da arte dos doentes mentais e da arte infantil como um primeiro rompimento das barreiras do academicismo. A isso se deve acrescentar, continuando com Pedrosa, o descobrimento de uma nova

ordem de conhecimento, quer dizer, “a descoberta de um novo mundo no interior mesmo do homem, de cuja existência se suspeitava, mas que era até então desprezado ou ignorado pelos preconceitos ‘racionalistas’ dessa mesma cultura burguesa: o mundo do *inconsciente*” (Arantes, 1996: 16, grifo meu).

Como um dos estandartes dessa mudança de valores, assistiu-se à criação dos Museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1947 e 1949, iniciativa que contou desde o início com seu engajamento. Não é demais sugerir que o MII, que era inaugurado nesse mesmíssimo momento (1952, mais precisamente), acabou sendo como que levado pela ‘onda’ dos museus.

O legado encontrado por Pedrosa em seu regresso de 1945 era predominantemente tributário do modernismo da Semana, situação que, segundo o crítico, já estaria muito bem arraigada no gosto popular, uma vez absorvidos o figurativismo dos anos 20 e as vogas expressionista, cubista ou surrealista das vanguardas históricas. No entanto, sentia que se perdera “um pouco rapidamente de vista uma das evidências modernas: que o acerto em arte passa pela elaboração formal, chave da eficácia social” (Pedrosa, 1996a: 17). Ora, sabe-se que a poética das vanguardas se alimentava o quanto queria da ideia de ‘subjetividade’, e que sua força de composição elegia desejos e vontades que no quadro se tornariam motivo ou estilo, algo que antes se expressava no “desgarramento da vida social” e na “libertação das amarras do condicionamento externo, assim como a possibilidade aberta à lógica própria da arte” (Belluzzo, 1990: 16). O vanguardismo histórico buscava em si mesmo a substância artística carregada de “associações de lembranças e afetos”, e desse modo abria portas para os críticos conectados ao problema moderno, dando-lhes por assim dizer as bases para a valorização da produção artística advinda de ateliês como aquele do CPPII.

Aqui se delineia um ponto nodal, em torno do qual Pedrosa orbitará por muito tempo: quando o crítico reflete sobre a “modernidade”, está na verdade pensando em uma reeducação sensível que poderia ser atingida pelas propriedades formais da obra de arte na medida em que ela se vale de toda sua força expressiva. Uma mudança radical na sensibilidade.

Movido pela vontade de encontrar o que descrevia como “uma unidade simbólica com sentido implícito, de ordem sensível ou de ordem imaginária, e que apreendemos de modo intuitivo” (Pedrosa, 1996b: 17), surgiu nele uma perspectiva de incorporar, ao circuito oficial, aqueles trabalhos

produzidos pelos artistas virgens. E foi com esse sobrenome, então, que Pedrosa circunscreveu finalmente a questão sobre a criação das crianças (cuja sensibilidade se encontraria em estado embrionário, ou menos contaminada), dos doentes mentais (expressão por sua vez contagiada por uma “explosão sensível”, como considerava, e a propósito da qual se debruçou com mais frequência), dos criadores ‘*naïfs*’ (por conta das raízes não profissionais de sua atividade) e, finalmente, a dos povos primitivos (carregados de um valor expressivo marcadamente “sensitivo”).

Ainda que chamando a atenção do circuito para o fenômeno da arte virgem, Pedrosa reconhece o seu limite: para ele, em muitos dos casos, faltaria uma certa aptidão para “ultrapassar os limites da pura autoexpressão”. “Quanto aos doentes mentais ou mesmo loucos”, escreve em 1959,

é preciso separar os gênios que rompem as barreiras e atingem através da obra uma lucidez vertiginosa e enigmática (ver os casos de Uccello, Van der Goes, Höelderlin, Swedenborg, Goya, Strindberg, Van Gogh e alguns menos ilustres mas de idêntica significação, como Pohl, o serralheiro famoso de Prinzhorn, e o nosso *Rafael de Engenho de Dentro*). (Pedrosa, 1996b: 17, grifos meus)

Há mesmo pouca dúvida quanto a isso: sabe-se que boa parte dos “criadores virgens” não conseguem ultrapassar os limites da autocatarse, faltando-lhes certos elementos plástico-sensíveis que deem conta de modo mais integral da criação artística propriamente dita. Já no caso dos primitivos e das crianças, encontraríamos uma espécie de equivalência: em ambos concorre uma atitude subjetiva que no geral não atinge os objetivos mais urgentes de uma força reconciliadora estética, ou melhor, de se fazerem unir exterior e interior, objetividade da forma e sensibilidade do artista, no resultado final da obra. Embora tenha origem no Pedrosa político, o horizonte de ‘síntese’ sempre funcionou como pedra filosofal em sua reflexão estética.⁵

Daí sua escolha pela arte abstrata, que, diante das acusações de ser predominantemente decorativa, sempre fora defendida por Pedrosa: ela “não visa enfeitar a vida”, concluiu, “mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições trágicas”. Seu empenho consiste precisamente em “acabar com a dicotomia da inteligência e da sensibilidade” (Pedrosa, 1996b: 20). “Sensibilizar a inteligência”, dirá, mas isso quando se

⁵ Ainda que esse dado denuncie, por outro lado, a dificuldade cada vez maior de separar o político do crítico, o recorte deste trabalho não permite maiores voos; portanto me detenho, por prudência em relação ao objeto, na figura do crítico, evidentemente.

reconhecer que o objetivo mais íntimo da abstração não se coaduna com os preconceitos imediatistas que buscam, na obra, qualidades passadistas, atitude aliás condenada pelo crítico em diversas oportunidades. A questão tocava menos na discussão sobre a presença ou não de uma sensibilidade moderna do que no núcleo dos problemas intrínsecos desta sociedade, quer seja no que chamou de “crise da sociedade verbal” (questão que Mário Pedrosa toca apenas de modo superficial), quer seja no seu absoluto desarranjo (a atualidade de Pedrosa é por vezes impressionante!), demonstrado passo a passo pelas poéticas abstratas. Com efeito, sua reflexão se ancora nos valores modernos mais caros; de Adorno a Clement Greenberg, é possível observar a série de categorias que sumarizam as obras:

autonomia e divórcio da cultura de massa e da vida cotidiana; caráter autorreferencial, autoconsciente, não raro irônico, ambíguo e rigorosamente experimental; analogia com a ciência pelo fato de produzir conhecimento; literatura como expressão persistente da linguagem desde Gustave Flaubert; pintura como elaboração persistente do próprio meio desde Manet; rejeição dos sistemas clássicos de representação; negação do ‘conteúdo’, da subjetividade e da voz autoral; negação da semelhança e da verossimilhança, exorcismo de todo realismo; papel adversário em relação à cultura burguesa e à cultura de massa. (Fabris, 2010: 13)

Um exemplo *princeps* da intransigência de Pedrosa em prol da arte abstrata aconteceria no ano de 1952, em um debate realizado no Ministério da Educação e Saúde entre Pedrosa e Flávio de Aquino de um lado, e Quirino Campofiorito e Mário Barata de outro. Naquele combate, no qual entre outras coisas se discutiu a respeito da ‘necessidade ou não da arte abstrata’, tendo em vista sua diferença perante a arte dita realista ou naturalista, Pedrosa já estava “elaborando os símbolos de uma linguagem plástica inédita, destinada a nos arrancar da atonia perceptiva cotidiana, na esperança de encurtar a distância que nos separa dos ‘horizontes longínquos da utopia’” (Arantes, 2004: 39). Antes, porém, outra disputa anunciava essa polêmica que viria a tomar corpo definitivo nos anos 1950. Trata-se, justamente, do debate acerca do fenômeno da arte virgem travado entre Pedrosa e Campofiorito⁶ na imprensa.

⁶ Quirino Campofiorito era pintor, desenhista, ilustrador gráfico, crítico de arte e professor. Nasceu em 7 de setembro de 1902, em Belém do Pará. A partir da década de 1950 escreveu nas colunas de artes plásticas do jornal *A Reação* (1926), além de outros como *Diário da Noite*, *O Jornal*, *O Cruzeiro* e *Jornal do Comércio*, durante aproximadamente quarenta anos. Artista reconhecido, adotava uma orientação claramente figurativa. Faleceu em 1993.

Nise da Silveira, com a colaboração de Almir Mavignier – um funcionário burocrático do hospital que mais tarde viria a se tornar um artista reconhecido internacionalmente –, organizam em 1947 uma primeira exposição no interior do grande hospital, despertando não só o interesse de psiquiatras, cientistas e profissionais da saúde, como também a atenção de diversos críticos de arte. A exposição reuniria nomes como Antonio Bento, Marc Berkowitz, Rubem Navarra, Flávio de Aquino, Quirino da Silva, Menotti del Picchia e Sergio Milliet, além do próprio Pedrosa e de seu debatedor, Campofiorito. Sobre a mostra, encontram-se minutas nos jornais *Correio da Manhã*, *Diário da Noite*, *Diário Carioca*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Diário de São Paulo*, *Brazil-Herald*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *A Gazeta*, *O Tempo*, *Correio Paulistano*, *O Globo*, *A Notícia*, *A Noite* e *Jornal do Brasil*. Ou seja, não foram poucos os interessados no evento.

A maior parte das reportagens interpretava a situação mais pelo lado científico do que propriamente estético, como se poderia observar: a mistificação do tema “exposição de alienados”, como no geral foi mancheteada, ganhou a suspeita para se discutir se havia, naqueles trabalhos, elementos artísticos propriamente ditos, uma tendência que se tornara quase unânime (e que ainda hoje irradia sua ação). Pelo tamanho que ia ganhando, a exposição teve de ser transferida para o salão nobre do Ministério da Educação e Saúde, facilitando a visitação. Reconhecendo ali a “capacidade” dos participantes, Pedrosa anteciparia a síntese de sua reflexão sobre a arte virgem, logo em 4 de fevereiro de 1947 no *Correio da Manhã*: diante das imagens, atesta que “o fenômeno artístico é irredutível, independente de qualquer explicação puramente externa ou histórico-evolutiva, apresentando-se em todos os quadrantes, em todas as épocas da humanidade e em todas as idades individuais”. Considero que aqui o autor faz uma advertência motivada pelo artigo “A exposição dos malucos” que, além do título altamente preconceituoso, dizia:

Nenhuma diferença existe entre a técnica e a substância das composições nas qualidades semelhantes de numerosos artistas plásticos que por aí andam soltos e louvados escandalosamente pela crítica. Se não se avisasse o público de que o certame atual é de malucos todo mundo acreditaria estar diante de frutos da escola que o antigo Ministério da Educação erigiu em padrão de beleza no Brasil e com cuja propaganda se gastaram rios de dinheiro. Prova-se, além disso, que a cura do Hospício é de graça...

Isso foi publicado em *A Notícia* do dia 5 de fevereiro de 1947; o artigo não foi assinado.

Mas a grande polêmica em torno da questão se iniciou, a rigor, somente no seu próximo artigo, publicado no dia 7 do mesmo mês com o título “Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico”. Pedrosa tomou parte diante do que julgou como má compreensão das notas de imprensa que identificaram a arte dos loucos com a arte dos artistas modernos por meio da redução simplista de uma à outra: “ninguém impede que essas imagens sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim, constituindo em si verdadeiras obras de arte”, escreveu, contrariamente à vulgarização crescente do tema da exposição. É óbvio que o objetivo não era expor as extravagâncias de “malucos”, considerava, mas

educar também o público, (...) levá-lo a compreender que esses jovens e esses homens que se encontram ‘asilados’ existem também como nós, têm os seus problemas que não são muito diferentes dos nossos, são sensíveis como nós outros *normais*, têm o que dizer até de que nos instruir, e podem viver absorvidos em atividades externas como qualquer funcionário, comerciante, doutor ou cozinheiro. Já é tempo em que todos compreendem que os limites entre o normal e o ligeiramente anormal, entre o equilibrado e o pouco equilibrado é muito facilmente transposto. (Pedrosa, 7 fev. 1947, grifo do original)

Eis o princípio da querela. Quirino Campofiorito se posiciona no dia 21 daquele mesmo mês, ressaltando no calor da hora⁷ a importância desse empreendimento que tentava proporcionar aos doentes uma possibilidade para “purgar suas emoções”. De acordo com o crítico, no entanto, ‘por si sós’ as manifestações dos esquizofrênicos nunca poderiam vir a ser grande arte: não havendo “controle racional” sobre a atividade mesma, a produção ficaria reduzida somente ao interesse médico, ainda que houvesse “fácil extravasamento e absoluta eloquência psicológica” (21 fev. 1947). A censura indireta a Pedrosa se manifesta no âmbito do que ele considera arte com A maiúsculo:

Essa exposição de trabalhos de débeis mentais não podia deixar de assanhar a debilidade intelectual daqueles que, sem nada realmente entenderem das coisas da arte, perambulam, entretanto, de uma maneira ou de outra nos setores artísticos. Por isso tivemos a oportunidade de constatar as reportagens

⁷ Cabe mencionar que o crítico estava em São João del Rei, Minas Gerais, o que nos indica ser muito improvável que tenha sequer visitado a mostra.

sensacionais e os tópicos venenosos aparecidos na imprensa, apreciando a relação que realmente existe entre esses trabalhos apresentados pelo ‘Centro Psiquiátrico Nacional’ e certas expressões de arte em nossos dias. Naturalmente essa relação não pode ser devidamente apreciada em sua justa medida, pelos autores de tais reportagens e tópicos. O exagero que emprestam a essa relação é sempre muito ampliado, mas ainda assim, muito diminuto se o comparamos à incomensurável ignorância desses senhores. Deviam eles melhor respeitar a Arte, da qual não entendem patavina, e também saber julgar uma iniciativa que está colhendo os melhores resultados sob o ponto de vista científico, que é a prática do desenho e da pintura.

23 de fevereiro de 1947: a respeito de um retrato em óleo sobre tela de “Autin”, cujo pintor não foi possível identificar, Pedrosa ironiza as pompas acadêmicas e seus prêmios, e se coloca na contramão da oficialidade e sua adesão cega aos moldes não superados da tradição. A referência a Campofiorito é claríssima, e para reconhecê-lo basta olhar para suas pinturas: “O artista não está nos diplomas, prêmios, honrarias e receitas que sujeitos medíocres, em tudo o mais, com exceção da habilidade em vencer na vida, recebem ao fim de vários anos de uma prática banal e de uma vida sem drama”.

Mas não seria o interesse científico o mote principal de uma exposição como essa?, pergunta-se Campofiorito. Ora, “conquanto se tratasse de uma mostra de desenhos e pinturas”, declara, “o ponto de vista científico deveria ser dominante”. O caráter artístico das telas encontra seu limite com a debilidade mental (*sic*) dos pacientes. “Assim mesmo a obra de arte perdurará num plano muito outro”, concluía em 5 de março de 1947, “graças ao rigor da disciplina de instinto que o artista se obriga sem jamais abdicar da autoridade que a natureza lhe faculta sobre a própria consciência”. É certo que a confusão entre doença e debilidade mental ocorre ainda hoje, e é comum uma ser tomada pela outra. Além do mais, a própria categoria de “alienados”, que dificulta ainda mais a compreensão, era usada com muita frequência e pouco questionamento naquela época. Mas não demora para percebermos o núcleo da polêmica entre os debatedores: em sua próxima nota para *A Noite*, na qual Campofiorito esclarece sua posição definitiva em relação à arte virgem – em particular – e à arte moderna – em geral –, lê-se que

A obra de arte, em realidade, é a um tempo extravasamento e penetração psicológica. Por isso achamos corretíssima a velha definição de que *a Arte é a*

natureza através de um temperamento. Da força desse temperamento depende a expressão da obra de arte. O temperamento artístico é uma força inata e incontida, com propriedade de extravasamento e penetração sentimental psíquicos.

O adulto é artista quando possui temperamento capaz de fazer vibrar seus sentimentos íntimos, extravasando-os de tal forma que a ir de encontro às suas propriedades de penetração no motivo interpretado. O contato destas duas energias acede a luz da criação. (Campofiorito, 7 mar. 1947, grifo meu)

Sob o véu da “falta de penetração” emerge a questão mais profunda acerca do que seria, afinal de contas, Arte. Ora, se arte é sinônimo de natureza, no entanto sempre vista pelas lentes de um dado temperamento, o que dizer do geometrismo, das formas-intuições criadas pela voga abstracionista? Estamos na década de 1940, na qual a “batalha da abstração” começava a tomar corpo no Brasil, como vimos (Arantes, 2004: 17). Cabe destacar que Mário Pedrosa, baluarte do grupo Frente, reuniria em torno de si as personalidades de Ivan Serpa e do próprio Almir Mavignier, isto é, artistas que, naquele mesmo momento, eram ‘frequentadores’ assíduos do ateliê que a dra. Nise instalou no Hospital Pedro II.

Ainda que consideremos o debate iniciado em 1947, é possível constatar que a discussão só se manifestou abertamente por ocasião de uma nova exposição, realizada pelo CPPII no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, talvez a mais importante já realizada até hoje sobre o tema. Promovida pela vontade de Leon Degand e continuada por seu sucessor, Lourival Gomes Machado, ambos por assim dizer sensibilizados pelos trabalhos de Engenho de Dentro, a exposição contou com a curadoria de Degand e Pedrosa. Adelina, Carlos, Emygdio, José, Kléber, Lucio, Raphael, Vicente e Wilson escalam o time dos *9 Artistas de Engenho de Dentro*, trazido a público em 12 de outubro com 179 obras entre desenhos, pinturas e esculturas (Silveira, 1966). Sergio Milliet, Flávio de Aquino, Osório Borba e Antonio Bento também escreveram sobre a ocasião.

Os debatedores se tornaram cada vez mais acintosos. Pedrosa, logo de início, fez questão de alertar os leitores de que os critérios de seleção haviam sido rigorosamente ‘artísticos’; escreveu que o fenômeno da criação “é inerente a todo homem dotado de sensibilidade e talento, e por isso mesmo se verifica tanto na criança como no adulto, no letrado como no analfabeto, no primitivo como no civilizado, no são como no insano” (27 nov. 1949). Vale notar que tais noções eram já consideradas por Pedrosa desde 1947,

marcadamente na ocasião de encerramento da exposição do Centro Psiquiátrico Nacional, onde proferia a conferência “Arte, necessidade vital”.

Campofiorito, contudo, mantém suas posições: a discussão só se sustenta, para ele, no tocante à saúde (ou doença, no caso) mental. A dimensão científica da mostra se fixa cada vez mais como ponto central em sua argumentação, de modo que ele não consegue ressaltar qualquer valor nas pinturas que não esteja ligado à iniciativa de uma ‘terapia ocupacional’. Para ele, o artista tem a obrigação de ser um profissional “digno” e convicto de seu *métier*, o que não ocorreria necessariamente no exemplo dos *9 Artistas*, em quem a enfermidade influenciaria de forma nociva no processo de criação, “sintomatizando-a”.

Desse modo, e sem esforço intelectual (que nos internados estaria ausente, segundo ele), a sensibilidade se perde e o sentido coletivo da obra não ultrapassa o simples exercício. Campofiorito chega, inclusive, ao exame do pensamento freudiano, quando considera que sua “influência perniciososa” mais atrapalha que ajuda. Para ele, o exagero das afirmações do pai da psicanálise possibilitaria aos artistas justificar suas fraquezas, em vez de “repará-las com as energias morais que a própria natureza lhes dá” (29 nov. 1949). Tais censuras se prestam novamente àquilo que, não sem ironia, ele provavelmente viria a chamar de “séquito da arte abstrata”. Desse momento em diante, no entanto, sua voz apresenta mais e mais indignação. As coisas ficam claras definitivamente:

A caturrice (digamos assim) de nossa crítica não ultrapassará o plano artístico em que possam ser situados os trabalhos desses enfermos. O rigor de nossa opinião opor-se-á apenas ao exagero a que está chegando a crítica de arte, cuja atitude reflete o pernicioso sectarismo que já existe no terreno artístico e para o que a exposição ‘9 artistas de Engenho de Dentro’ está servindo de simples pretexto. (Campofiorito, 11 dez. 1949).

Pedrosa percebeu o positivismo dessas indisposições; Campofiorito então ganhou a pecha de “representante da crítica hostil”: sua solicitude com relação aos emblemas diagnósticos que carimbam ou não o atestado de artista justificava o tom de blague (modernista?) de Pedrosa. Do outro lado, a defesa da arte virgem e do valor estético das pinturas foi a grande motivação de seus textos naquele momento. A própria Nise da Silveira, que não entrava nesses imbróglios, acabou por fim concordando com o crítico, ainda que de maneira bastante discreta.

No mês seguinte, Campofiorito se insurgiu contra a intensa “sobrealorização” que, segundo ele, as obras ganharam, considerando uma vez mais que o verdadeiro objetivo da mostra era apresentar as conquistas no tratamento psicológico. Há aqui, pela primeira vez, um posicionamento propriamente “estético”: “se alguns artistas produzem coisas que a esses trabalhos se assemelham”, escreveu ele sobre a relação que virara moda estabelecer entre as pinturas dos artistas de Engenho de Dentro e aquelas de artistas modernos, “é preciso considerar que nesse fato reside a debilidade dessas obras”. Campofiorito acreditava que, ao contrário do enfermo, o artista não se encontra “alienado” do mundo e de sua sociedade; para ele, a semelhança que poderia existir entre um Klee ou Kandinsky e Raphael Diniz ou Fernando se revela somente naquilo que se pode chamar de um “revestimento esquizofrênico”, que não se inclui em nenhum prisma construtivo. Mais tarde escreveu que, em verdade, aquelas obras não passavam de “mediócras demonstrações artísticas” porque demonstravam fraquezas de “obras casuais, improvisações inconsistentes, deficientes todas” das condições de inteligência e razão que deveriam marcar a criação artística autêntica (Campofiorito, 14 dez. 1949).

Surgiu, então, uma oportunidade para que Pedrosa esclarecesse, de uma vez por todas, a necessidade pedagógica da exposição. Em síntese, trata-se de uma intensa reflexão que o crítico vinha alimentando desde *Arte, Necessidade Vital*, isto é, toda sua discussão acerca da “problemática da sensibilidade”. Ora, a força poética dessa sensibilidade funcionaria como verdadeira lição para os jovens artistas, especialmente no largo alcance que essa experiência poderia oferecer. A inegável qualidade plástica dos pintores de Engenho de Dentro estava para ser descoberta pelo circuito da arte oficial. Arte virgem, um antídoto contra o mal. “Em suma”, sugere Frayze-Pereira (1999a: 40), “no racionalismo dominante das considerações de Campofiorito, Pedrosa vê os compromissos subjacentes com a instituição asilar e, por extensão, com a modernidade normalizadora e utilitarista da moral burguesa”.

A “problemática da sensibilidade” surgiu no exato desenlace da década de 1950. Com os movimentos concretos já sem barreiras significativas a enfrentar, a ‘problemática’ passou a consistir na discussão sobre a pendência das manifestações artísticas na ordem do dia. Entre o abstracionismo informal e o geométrico, instalou-se no país um debate sobre ser ou não dotada de sensibilidade esta ou aquela obra de arte e, por conseguinte, o artista Fulano ou Sicrano. Confundida no mais das vezes com “o quanto da vida ou

do drama do autor”, a sensibilidade é quem guia o produto final da operação artística (Pedrosa, 1996a: 20).

Ao fim e ao cabo, a polêmica atestaria, portanto, nada mais que um falso problema. Amadurecido com a relativização da noção de estrutura – vista antes apenas como *Gestalt* –, mediante a acedência da fenomenologia francesa Pedrosa compreenderá que, se de antemão se encontra no aparelho perceptivo uma “força organizadora espontânea”, ou seja, uma energia que está entre “o processo lógico discursivo em busca de uma conclusão abstrata transferível e o complexo emotivo-subjetivo que é o ego”, não teríamos razões para justificar a separação absoluta entre o sensível e o pensar.

E quem poderia nos oferecer uma experiência como essa na história da arte moderna? Não caberia aos artistas concretos, logo tachados como decorativos? Foi na contramão desse tipo de argumento que o crítico tomou inicialmente a palavra. Se a tarefa dos neoconcretos era plasmar “formas-intuições” que sensibilizariam a inteligência ou intelectualizariam a sensibilidade, estamos próximos de uma visada propriamente crítica. Desse modo, o movimento trabalharia no contrafluxo daquilo que Pedrosa considerava a “crise da civilização verbal”, em estado de decrepitude. Para ele, à frente do movimento carioca, a meta dos concretos consistiria em fornecer meios para que pudéssemos “chegar a compreender, a penetrar, enfim, a sentir e visualizar todas as novas dimensões da realidade que a ciência, à medida que dilata incessantemente esse conceito, nos vai criando e propondo a cada nova investigação” (Pedrosa, 1986: 22).

Mas o interesse despertado pela arte virgem na imprensa não satisfaz à exigência das questões antes colocadas. Em suspenso, o caminho exigiu antes um aprofundamento conceitual a respeito da própria noção, com seus acertos e erros.