

2 - *Rudis Artis* apontamentos teóricos

Gustavo Henrique Dionisio

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

DIONISIO, GH. Rudis Artis: apontamentos teóricos. In: *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012. Loucura & civilização collection, pp. 67-114. 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/).

2

RUDIS ARTIS

apontamentos teóricos

ARTE VIRGEM E HISTÓRIA DA ARTE: POÉTICAS

Afinal, como podemos definir a arte virgem? Talvez seja mesmo impossível categorizá-la como um conceito propriamente dito. Ainda assim, há que se considerar que existem quatro elementos fundamentais que constroem a arquitetura básica dessa noção (bem como a de arte bruta criada na França por Jean Dubuffet, à qual retornaremos no último capítulo). São eles a arte primitiva, a arte infantil, as poéticas *naïves* e a expressão artística dos doentes mentais. Tais elementos não só compõem o pensamento de Pedrosa, mas também reanimam um resgate das “poéticas de evasão”, que nasceram ao final do século XIX e são muito próximas da mentalidade romântica (Frayze-Pereira, 1995: 115) que serviu de preâmbulo à modernidade das artes. Ora, trata-se de um processo histórico que começa no primeiro “despojamento do artista de século XX”, compreendendo, “de um lado, a evasão romântica e, de outro, o desgarramento e a inquietação espiritual”, conforme acrescenta Belluzzo (1990: 18-19).

Arte Virgem é Arte Primitiva?

Advinda de povos indígenas africanos ou árabes, a assim chamada arte primitiva pode ser encontrada primeiramente nas pesquisas realizadas pelos artistas europeus do início do século XX, sobretudo por Picasso. O movimento iniciado no processo histórico que desde o final do século XIX via na expressão do primitivo a verdadeira “utopia da experimentação estética” incitava, na ordem do dia, o desejo de criar nos artistas uma “tendência a se afastarem a qualquer preço dos cânones e convencionalismos de uma cultura que viam como comprometida” (Frayze-Pereira, 1995: 113). No caso brasileiro, desde o primeiro modernismo já se tinha em mente que o nacional e o popular deveriam ser levados a sério, ainda que essa aproximação não tenha ocorrido de maneira orgânica, isto é, seguindo a determinação de se estabelecer com firmeza uma concepção de arte autônoma (ou concepção autônoma de arte), independentemente dos ditames internacionais. Nesses caminhos, como Antonio Candido (2000) assinalara, o exótico se destacaria muito facilmente, como não poderia deixar de ser, ainda mais pela forte presença das heranças indígena e negra no país. A singularidade estrutural da experiência brasileira seria o fato de que no velho continente os ideais de uma vida mais autóctone, “oposta aos convencionalismos” e “configurada no bom selvagem de Rousseau”, por exemplo, trariam consigo uma ligação imediata projetada “na imagem do homem das Américas” (Belluzzo, 1990: 18). A questão se mantém aberta e arredia a respostas diretas: para onde se evadir, aqui na “periferia do capitalismo”, senão de dentro para dentro?

Daí o destaque para os estudos de antropologia sobre as culturas autóctones. Segundo Mário Pedrosa, desde a descoberta da arte dos “continentes remotos” feita pelos artistas do início do século XX – depois que Gauguin vai à Polinésia francesa, Segall vem ao Brasil, ao passo que Kandinsky viaja ao norte da África, Klee rumo para a Tunísia e Nolde se dirige aos mares do sul e ao Japão –, o interesse pela expressão das culturas indígenas também ia se disseminando no Brasil. Pela via da crítica de arte, assistia-se nesse momento a um impulso com a investigação que Lévi-Strauss (1996) fez sobre os costumes dos Kadiwéu. Esse estudo do antropólogo francês, no comentário de Merquior, recorreu à psicologia e à análise estrutural para comparar a arte indígena provinda de culturas completamente afastadas umas das outras: na ocasião, os “índios da costa noroeste da América, a China arcaica, os Maori da Nova Zelândia, os primitivos da Sibéria, os Caduveu do Brasil” (1975: 13).

A expressão artística desses povos estaria baseada em um princípio a que Lévi-Strauss chamou – sem subestimar as ideias anteriores de Franz Boas – de “desdobramento das representações”, um código intimamente ligado à hierarquização social daquele povo. Ora, haveria nos estranhos desenhos uma “assimetria sistemática” peculiar, como o compreende por sua vez Pedrosa, mas que por sua função formal assegura e enriquece a distinção dos diversos desenhos impressos no rosto dos aborígenes. Sua “função principal seria violar a harmonia habitual para substituí-la por outra harmonia, a harmonia artificial da pintura” (Pedrosa, 1996a: 97), coincidindo intencionalmente com a imagem representativa de uma máscara. A conclusão de Lévi-Strauss se torna, então, fundamental: a harmonia natural do rosto é substituída pela harmonia artificial da pintura porque “essa pintura, em lugar de representar a imagem de um rosto deformado, deforma, efetivamente, um rosto verdadeiro” (1996: 290). Segundo Merquior, o estilo da decoração facial dos Kadiwéu evocaria “as figuras de nossos baralhos: consiste numa composição simétrica, mas construída sobre um eixo oblíquo, de modo que o todo não é nem completamente simétrico nem completamente assimétrico” (1975: 14). Ora, não se poderia estabelecer de pronto um paralelo entre essa arte e o cubismo analítico? A diferença reside apenas no fato de que na deformação cubista trata-se da alteração da representação da realidade, enquanto na arte dos Kadiwéu a deformação é feita na matéria da própria realidade.

Existiria uma ingenuidade nativa comum aos povos primitivos que creem em uma hierarquia transcendental dos objetos, obedientes “às Sagradas Esculturas” e cuja “perspectiva, sua ordem das coisas, era sobrenatural, religiosa” (Pedrosa, 1996a: 14). Para, então, se compreender a arte moderna e seus vaivéns, essa mediação se torna decisiva. Para as vanguardas históricas, valeu o caráter ornamental da pintura primitiva, que, por seu anseio decorativo e às vezes erótico, “sádico” até (conclusões de Pedrosa com base no estudo de Lévi-Strauss, sobre aspectos que serão compartilhados com a posterior noção de arte virgem), modifica o ambiente natural e cria novas estruturas de objetos. Arte capaz “de rivalizar com a escultura das melhores épocas, como a estatuária grega e renascentista” (Pedrosa, 1996a: 100), como alguns sugerem, marcou definitivamente sua influência sobre os movimentos artísticos de início de século. Mas não é demais lembrar que há um aspecto conservador na arte primitiva, o que a diferencia da arte bruta ou da *outsider art*: passada de pai para filho, ela não pretende romper com

nenhum tipo de vigência social, como ressalta Vitor Musgrave na apresentação do catálogo da exposição *Arte Incomum* (1981).

O elemento ornamental e o aspecto coletivo da arte negra serão marcantes nos desdobramentos da pintura e da escultura modernas. O artista moderno, para Pedrosa, isolado espiritual e culturalmente em uma aprofundada nostalgia, sente a enorme falta de um apelo coletivo, um apelo que se encontra acima do ato estético até, carente de ressonâncias culturais essenciais ao sucesso do trabalho artístico exigente.

Quando os fauvistas, expressionistas e pré-cubistas descobriram a arte negra, embora nada soubessem da cultura negra, não o fizeram, como alguns sociólogos, antropólogos e naturalistas distraídos ou pedantes pensaram, pelo seu lado ‘exótico, bárbaro e escandaloso’, mas por suas intrínsecas qualidades formais, sua estrutura hierarquizada em face de uma escultura deliquescente, amorfa, desfibrada, naturalista ou naturalizante, puro amálgama de massas ou teatralidade convencional que então dominava os centros artísticos mais eminentes da Europa. (Pedrosa, 1996a: 100)

Cabe sublinhar que a questão sobre o aspecto individual do artista foi introduzida à época por Herbert Read em seu *Art and Society*, de 1936. No capítulo “O artista como entidade individual”, Read considera que o isolamento do artista seria um traço quase autóctone; suas conclusões estão baseadas no exemplo dos Mundugumor estudados por Margareth Mead, que delegam a execução da atividade artística somente a certos indivíduos ‘especiais’.

Para os Kadiwéu, a decoração não tinha, portanto, a função de caracterizar *a posteriori* a figura ou a forma concebida; a estrutura resultante era a própria obra finalizada que integrava dois centros constitutivos, o decorativo e o utilitário, formando assim uma ornamentação sem a qual não há a possibilidade da existência do objeto. Em outras palavras, trata-se de uma condição *sine qua non*: conceber o vaso sem a ornamentação não é conceber o vaso; alijado desse aspecto decorativo, o objeto não se completa.

O fato de se chamar essa expressividade de primitiva carrega certamente uma ambiguidade que, na França, foi inaugurada pelo *douanier* Rousseau. É nessa medida que o termo ‘popular’ não parece a Pedrosa muito apropriado; para ele, popular seria aquilo que designa mais comumente a expressão dos ex-votos, as cerâmicas de um Mestre Vitalino e de Manuel Eudócio, ou mesmo certas xilogravuras que ilustram a literatura de cordel, por exemplo.

No geral estudada mais como fenômeno antropológico, essa arte primitiva adentra com intensidade o cenário brasileiro por volta do decênio de 1950, com a chegada das Bienais Internacionais – na primeira de suas edições, por exemplo, Heitor dos Prazeres foi premiado.

Mas, recuando-se um pouco mais na história da arte brasileira, percebe-se que a valorização do *naïf* teve início já em meados dos anos 1940, no Rio, com o incentivo de intelectuais e críticos recém-rompidos com o Salão Nacional de Belas Artes. Além do mais, foi especialmente Ivan Serpa quem estimulou a produção primitiva no Brasil, recebendo *naïfs* declarados em seu ateliê. Desse modo, a descoberta posterior de José Antonio da Silva, Cardosinho, Poteiro e Elisa Martins da Silveira (integrante do Grupo Frente), artistas de representação popular e avessos ao apelo intelectual, só veio coroar o estilo dentro do circuito cultural de um país que começa a olhar para dentro si, mas agora por um ângulo mais ampliado, inclusivo.

A inegável empatia com que o público se identifica com as obras denuncia seu aspecto essencialmente artesanal, narrativo e de fácil leitura. Nelas, se não se faz “muita distinção entre o ser e o fazer”, não se deixa de reinventar “a própria criatividade num processo artesanal”, muitas vezes marcado pelo uso de materiais ruins e de locais inadequados de conservação, embora sem “prescindir da ‘artisticidade’” (Ardies, s.d.: 12). Pintando as festas de boi, de Reis, São João, circos, procissões de bairro e a vida no campo, plantações, bichos de estimação e figuras curiosas, o artista ingênuo nunca almeja conceituar: ao contrário, apenas mostra. Tampouco é contrário à arte moderna, se bem que seja subestimado por ela.

Para Jacob Klintowitz, o surgimento desse interesse esteve intimamente ligado àquele longo percurso da cultura ocidental que virá alcançar as “convenções e a sabedoria formal”, ou seja, ao alargamento da consciência consequente das inovações científicas no início do século XX. Uma vez conquistado, tal alargamento vai “da sabedoria formal até a libertação do sentimento, do procedimento artístico e do inconsciente”. É muito provável que a expressão primitiva existisse bem antes do que possamos imaginar, embora a tenhamos conhecido apenas a partir do surto impressionista: antes, sem aceitação social, não dispunha de um lugar público de comunicação (Klintowitz, 1985). Por outro lado, Lucien Finkelstein (1994: 27) chega a considerar que o *naïf* poderia ser a “mãe de toda pintura, já que a arte rupestre dos tempos pré-históricos foi o berço da arte *naïf* e, por conseguinte, de toda

a arte”. Com a sorte da riqueza temática oriunda do cenário invejável do país, da diversidade étnica, do misticismo e da multiplicidade de manifestações folclóricas, somada à onipresente assinatura das obras, minúcia que lhes confere autenticidade e origem, a especificidade da pintura *naïf* no Brasil deixa evidente que

não tem tradição à semelhança dos *limners* norte-americanos, artistas anônimos e autodidatas que pintaram segundo o modelo importado, principalmente da Inglaterra, durante a época colonial e nos primeiros anos republicanos dos Estados Unidos da América. (Ardies, s.d.: 24)

Sob essa ótica, para Pedrosa – que inclusive rejeitava a rotulação de primitiva ou ingênua –, a expressão genuína dessa manifestação artística, exterior ao condicionamento cultural, comunica algo mais próximo da intemporalidade, em que pese a observação, nos artistas, de lastros psíquicos primários que “trazem consigo, insuportáveis a carregar, mensagens que não sendo de hoje jamais se transformarão em ‘mídia’. São imemoriais como a consciência”. Na ebulição das bienais que reconheceram o valor dessas “coisas insólitas e claras, gratuitas ou não”, o crítico já destacava o significado exotérico da mensagem, aquilo que mais lhe interessava dentro de uma recuperação arraigada na nova visibilidade das artes marginais, “um arcaísmo gestual ou mesmo conceitual” característico desse tipo de criação. Pedrosa sentia-se seduzido pelo caso particular de Darcílio Lima, que rejeitou participar das bienais e cuja obsessão, “que está no ápice de uma onda de contestação revolucionária”, foi capaz de nos conscientizar de que “Uma coisa são os artistas fora do tempo, num descompasso cultural e moral que em parte os libera do cotidiano; outra coisa são os ‘fantásticos’ e ‘ingênuos’ de seu tempo, e até das modas cujo condicionamento é cada vez mais adequado aos fins, ao comércio” (Pedrosa, 1981: 305-306).

No entanto, uma porção considerável de críticos avalia que o ingênuo quase sempre segue sem filiações literárias, despreza a história da arte e nunca pretende nela se atualizar. “O que não significa, obviamente”, assinala Klintowitz, “que ele não seja capaz de sofrer influências ou influenciar” (1985: 20). Ao lugar reservado à mitologia e ao alento cotidiano das imagens simples ou descritivas, soma-se o aspecto fantástico da vida, engenho de motivos para uma visão da realidade de um ponto de vista bastante particular. Criando uma espécie de jardim do Éden terrestre, perdido na atemporalidade, o artista não erudito está como que fora da tradição pictórica. Na sua pintura,

testemunhamos uma oportunidade rara, a do criador movido por uma necessidade interior que pouco se preocupa com as noções exteriores de perspectiva ou de linha, por exemplo. O que se lhe toma mais a atenção é a justa colocação dos acentos emocionais de inspiração pessoal, e nada mais. Eis o caráter virgem, “intocado” dessas imagens, apreendido por Pedrosa na fineza de sua observação.

Por outro lado, contudo, é justamente esse o predicado que, segundo Finkelstein (1994), distanciaria o pintor *naïf* do artista popular, das crianças, dos artistas brutos ou dos doentes mentais. O aspecto coletivo e anônimo do popular e do folclórico, de onde a própria cultura *naïf* deriva, denuncia um traço dissonante de ligação com a iniciação ou a tradição do artesanato, rejeitada pelos primitivos. No polo oposto das artes populares, a não ser pelo “estado geral de ingenuidade inata”, o artista *naïf*, “diletante independente”, trabalha com toda a liberdade e sem os vínculos das obrigações étnicas, históricas.

Quanto à arte infantil, tem-se por analogia somente a ingenuidade na criação, talento primordialmente coetâneo da infância. A criança – como conclui o autor, em contraste com o que ocorre no adulto – não consegue se apropriar da artisticidade: sua arte é efêmera, no geral esvai-se junto com as brincadeiras e o avançar da idade. Com relação à arte bruta, por outro lado, toda a diferença: caminhando em chão corrosivo através do “curioso, bizarro, diferente, chocante, ousado, desrespeitoso, sem-lei, selvagem escandaloso, anárquico, enfim, tudo o que poderia chamar de anticultura, de antiarte, de mau gosto extremo” (Finkelstein, 1994: 30), a arte bruta se distancia em muito do mundo mágico, atraente e fascinante do *nativus*.

No caso da arte dos doentes mentais, fica em comum o fato de que, em sua maioria, tanto estes como os *naïfs* nunca aprenderam a pintar, não se submeteram ao ensino das belas-artes; e assim como na arte bruta, os materiais empregados pelos artistas primitivistas se detêm em artefatos muitas vezes rústicos, e muito raramente utilizam o óleo, por exemplo.

De resto, como entende Finkelstein (1994: 31), a meu ver de maneira um tanto didática, basta “observar que, ao contrário dos quadros indefiníveis e delirantes dos alienados, os quadros dos *naïfs* são agradáveis de ver, repousantes e poéticos”, pois o pintor *naïf* é um “ser que vive em boas relações com seu ambiente e em um equilíbrio adequado consigo mesmo”. Não obstante, um paralelo entre as expressões marginalizadas do “matuto”

e as do louco ainda é possível, pois tanto um como outro criam com grande liberdade. Pode-se também assumir que em ambas as expressões subsiste o princípio de uma tarefa não filiada à história da arte: de inspiração pessoal e voltada para o cotidiano, mediada pela imaginação ou pelo inconsciente, a criação ingênua se entrega à emoção subjetivada e à poesia narrativa.

É possível compreender ainda que não somente a ação livre de criação, como também a não rara contaminação pela marginalização que sofrem aumentam o elenco dos aspectos compartilhados entre a arte virgem e a arte primitiva, e desta à arte dos povos primitivos. Ainda que não sejam a mesma coisa, confundem-se não muito raramente. “O que não lhes retira o mérito de serem uma arte espontânea, autodidata, de origem individual e centrada na pessoa do narrado” (Klintowitz, 1985: 24). Nesse caso, há em alguns artistas a escolha da figuração paisagística (nunca abstrata), onírica ou fantástica como motivo de composição, por vezes de forma muito parecida com o expressionismo, com o pontilhismo ou o surrealismo, todavia sempre resguardando seu caráter ‘inato’, ao largo das referências determinadas pela experiência acadêmica.

Arte Virgem é Arte Infantil?

Poderíamos dizer que o segundo vetor poético a compor a ideia de arte virgem concebida por Pedrosa é a chamada arte infantil. No Brasil, as iniciativas pioneiras dessa expressão apresentavam forte influência do escolanovismo, na esteira da linhagem inaugurada pelo educador Augusto Rodrigues e cuja influência culminaria em outra experiência bastante significativa nesse contexto: a escolinha de Ivan Serpa, desenvolvida em um colégio particular do Rio de Janeiro nos anos 1940.

Historicamente, as escolinhas de arte infantil constituem uma iniciativa pedagógica criada no final do século XIX pela experiência inaugural de Franz Cizek, um arquiteto vienense. Ao costurar sua concepção de arte virgem, Pedrosa investiga as origens dessa preocupação e relata:

Cizek, que se hospedara como estudante em casa de humilde carpinteiro, pôde observar mais de perto as atividades livres das crianças, não só de sua casa mas também da molecada da rua. No meio que ele escolheu para viver existia essa coisa inteiramente rara na civilização mecanizada e intelectualizada de hoje: uma sincronização perfeita entre o que a mão de carpinteiro fazia e o que seu cérebro pensava. (...)

Em frente à casa do carpinteiro, num canto de rua suburbana da velha capital austríaca, havia uma cerca de madeira sobre a qual a molecada da redondeza costumava não só evolucionar como rabiscar a giz. Os meninos, então, atentos, silenciosos, disciplinados, como numa reunião clandestina, de que participavam com exclusão dos passantes, ficavam horas naquela atividade gráfica. Aquela cerca era o campo de observação predileto de Cizek. (Pedrosa, 1996a: 63)

Ele, então, percebeu que nas crianças se acumulava um intenso poder “secreto” de criação; anteviu, naquele momento lúdico do desenhar ao lado da cerca, o quanto as crianças conseguiam se libertar das regras de seu professor, sem deixar de lado no entanto a constância, a ordem e a coerência disciplinadoras. A partir dessa observação, o arquiteto acumulou um vasto material totalmente desconhecido dos meios educacionais oficiais, experiência que, aliás, acabou contribuindo em suas atividades no Judgenstill, grupo que avançou no desenvolvimento do desenho industrial moderno. Antes, ainda, Cisek manteve relações com o grupo Sucession, de Klimt e Otto Wagner.

Mais uma vez veem-se aqui os lastros das vanguardas históricas no pensamento do crítico brasileiro: já no início do século XX, pintores como Picasso e Matisse, Klee e Kandinsky arriscaram levar a cabo a máxima baudelaireana do retorno à infância:

A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. (...) O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser.

Isso posto, como deixar de observar os parentescos teóricos entre esse romântico do final do século XIX e à beira do precipício moderno, que concebe o gênio somente como “*infância redescoberta sem limites*”, “à força de ser ingênua” (Baudelaire, 1996: 18-24, grifos do original), e aqueles que conceberão mais tarde as artes bruta e virgem, destacando seu caráter inusitado, e cuja paixão não explode senão na expressão das telas?

Mário Pedrosa, no enalço da questão levantada pelo arquiteto e convencido de que a educação tradicional desenvolve no homem um embotamento da espontaneidade e dos sentidos, refletirá enfim que a “redução da sensibilidade” é, com efeito, a lição primordial dada pela arte infantil. Na contramão da academia, Pedrosa se amparava no exemplo de

Cizek para discutir a capacidade criativa e ao mesmo tempo espontânea da criança: para ser exercida de maneira “livre”, a expressividade nunca deve se deixar subjugar pela satisfação estética adulta. Com isso Pedrosa não queria dizer que o estímulo para a desinibição da criança seria um fim em si mesmo, uma espécie de cultivo da espontaneidade não mediada e a qualquer preço, cujo resultado nos é velho conhecido: perda da forma e da sensibilidade, ganhos em narcisismo.

No Brasil, a descoberta ocorrida na Áustria será cada vez mais importada pelas escolas de ensino primário no início do século XX. Os experimentos iniciais – em sua maioria ancorados em estudos europeus e norte-americanos sobre a teoria da recapitulação, doutrina que consiste basicamente em fazer comparações entre desenhos de crianças e de sociedades remotas procurando encontrar paralelos entre a evolução do indivíduo e a da espécie – foram realizados nos laboratórios de pedagogia experimental das Escolas Normais, onde o interesse era predominantemente científico.

Todavia, Mário de Andrade foi dos que primeiro se interessaram pelo assunto, assim reunindo uma vasta coleção de desenhos e pinturas infantis entre os anos de 1927 e 1942. Atuando como crítico no *Diário Nacional*, Andrade escreveu em 1929 uma série de três crônicas sobre o tema, intitulada “Da criança-prodígio” e, em vista da oportunidade, aproveitou para fazer apontamentos sobre a pintura moderna. Afastando-se da tese “abstraizante” sobre a arte infantil – há, para Mário de Andrade, estados de sensibilidade que escapam à apreensão da inteligência –, o poeta afirmou que

A criança é especialmente o ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraideira completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não obumbra a totalidade da vida sensível. Por isso ela é muito mais expressivamente total que o adulto. (...) A criança utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha. Dirão que as tendências dela inda não se afirmaram. Sei. Mas é essa mesma vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total. (Andrade, 1976: 30)

Para o autor da *Pauliceia Desvairada* a figura do menino prodígio encontra aqui seu destaque. Alguns diriam que o caráter prodigioso das crianças é mais comum no tocante à música; ainda assim, argumenta ele, entre os possíveis intérpretes exímios, ponto máximo ao qual uma criança poderia chegar, ninguém chegaria a ser um exímio compositor, a autoria é aqui

raríssima. Já o campo das artes plásticas seria, entretanto, fértil nesse sentido: surgem aí “desenhos magníficos”, “obras-primas inestimáveis” que poderiam se comparar a pinturas de Rembrandt, Picasso, Goya, como sugere Andrade. Vejamos que o paralelo se direciona a artistas “modernos”, e não aos clássicos – o que está em jogo são as maravilhas da inteligência.

Em Rafael, Ticiano, Ucello, etc., etc., a inteligência intervém diretamente na criação plástica. Fazem tudo de forma a que a inteligência se compraza com a criação plástica e a compreenda. Um braço não pode estar fora do lugar nem maior que o outro, uma sombra tem de ser explicável por um fenômeno de natureza. Nos outros não. A sensibilidade plástica sobrepuja a inteligência e muitas vezes até prescinde dela como em Grünewald, no Greco, em Lautrec e nos modernos. (Andrade, 1976: 130-131)

Aproveito a citação de Ucello para acrescentar que, muito antes do contexto moderno, a admiração pelas crianças prodígio nasceu com a Idade Clássica e atravessou o Renascimento, quando o caso de Giotto se tornou notório. Mas é possível dizer, como afirmam Kris e Kurz (1988), que as idades consideradas da infância variaram ao longo do tempo, o que sugere que essas anedotas criadas em torno do artista teriam sido utilizadas como “fórmula biográfica”. Mário de Andrade, por outro lado, estava claramente preocupado com a esfera da arte moderna, antecipando talvez alguns dos traços do que viria a ser a guinada da abstração no Brasil: ao pintor não naturalista interessava abandonar o realismo primário da inteligência “em proveito dessa mesma inteligência”. Revelando o caráter expressivo e emocional de seu trabalho, sua rebeldia tomava a frente no “domínio carinhoso da razão”. Tais ressalvas não impediram que muitos críticos e artistas desaprovassem a artisticidade infantil. Porém, de acordo com o escritor, isso ganhou corpo por duas razões: “Primeiro: nós não damos importância ao que menino faz. Acha-se graça e apenas. Segundo: damos importância por demais ao que gênios catalogados fazem. Acha-se importante e guarda-se” (Andrade, 1976: 133).

Para Mário de Andrade, esses ingredientes extraestéticos encontrariam poucas justificativas em um exame mais rigoroso: tanto para o menino quanto para o artista, se ambos partiram de “estados de sensibilidade plásticos” e com um domínio técnico consciente dos materiais, nesses casos o valor artístico da criança e o do adulto equivaleriam. “O artista e o piá foram iguais”, conclui, “e as duas obras plasticamente possuem valor igual” (Andrade, 1976: 133).

Além de Mário de Andrade, Anita Malfatti também esteve interessada pelos desenhos dos “imberbes”. Reunindo trabalhos concebidos na Escola Americana da rua Itambé, a artista promoverá em novembro de 1930 uma primeira exposição, sobre a qual escreveu o poeta, quase como ‘antecipando’ Pedrosa: “É incontestável que na centena de trabalhos que vi, havia não só muito o que aprender *como teoria de pintura e como psicologia*, mas também umas três ou quatro obras-primas indiscutíveis... para mim” (Andrade, 1976: 277, grifos meus). Ele sugeria então que os rastros de uma diferença essencial entre desenho e pintura seriam justificados apenas na medida em que à segunda cabem as liberdades da imaginação criadora, abandonando-se, ao primeiro, a tarefa de explorar o domínio carrancudo da expressão intelectual.

Sabemos assim que a valorização do espírito isenta da razão determinista não se deixaria vencer, mesmo que, como que sob o efeito de uma roldana, ainda tenha se manifestado de maneira menos radical em Mário de Andrade; contudo, essa valorização viria a ser sem dúvida necessária e reincidente no pensamento futuro de seu xará, Mário Pedrosa.⁸

No Brasil dos anos 1940, Pedrosa julgava que a experiência mais significativa era a de Ivan Serpa, devido à sua aproximação com o MAM do Rio de Janeiro – era ele o orientador da escolinha no museu –, que lhe permitiu organizar exposições com as obras das crianças frequentadoras do ateliê. O professor Serpa, na medida em que não suprimia a criatividade dos pequenos à perícia técnica, não as reduzia à cópia dos modelos e estereótipos: em vez de lhes ensinar a fazer desenhos, comentou Pedrosa em “Arte infantil”, ele “ensina crianças”. E acrescentou: “Os desenhos espontâneos da criança são infalivelmente de natureza artística. Só deixam de o ser quando se dá a intervenção dos métodos de ensino convencional ou da imitação do natural” (Pedrosa, 1996a: 67). Dessa experiência destacaram-se talentos precoces: Maria Alice, Vera Lúcia, Maria Inês, João Arnaud e Carlos Val. Val, ainda muito jovenzinho, chegaria a integrar a equipe dos neoconcretos, como mencionei no capítulo 1. Os pequenos artistas também expuseram trabalhos na Petite Galerie em torno de 1950.

⁸ É sabido também que os Mários eram amigos e interlocutores. Pedrosa admirava, com efeito, a obra de Mário de Andrade, como é possível observar nas cartas que endereçou a Lívio Xavier (cf. Marques Neto, 1993).

Antes de almejar a formação de artistas, coube a esse ensino “preparar a meninada para pensar certo, agir com justeza, manipular as coisas judiciosamente, julgar pelo todo e não parcialmente”. Os que assim procedessem, ainda que nunca mais pegassem nos pincéis, teriam guardadas as faculdades de toda experiência que se julga estética: “apreciarão todo trabalho bem realizado, pois neste sentirão, compreenderão a presença, a participação carinhosa do homem, penhor do racional, a emprestar-lhe um valor estético que transcende até ao ético” (Pedrosa, 1996a: 31). E o mérito dessa educação pela arte seria, como pensa Iná Camargo-Costa, “ensinar a criança a *não temer as emoções* e, ao contrário, permitir que elas aflorem e desabrochem” (2001: 63, grifo do original), sem nunca deixar de lado o coeficiente de integração que possibilita dominar os materiais e instrumentos, o que configura o fechamento de um processo mais rico de aprendizagem.

Ora, tanto na arte infantil como na arte primitiva ou na arte virgem, deve-se caminhar no fio da navalha, *ex aequo*: nem totalmente devotados somente à técnica de produção artística, isto é, escorando-se nos preceitos acadêmicos e na sistematização excessiva dos procedimentos que legitimariam a qualidade estética desta ou daquela obra, nem determinando como arte a mera projeção de paixões ou conflitos internos, produtos da catarse e idiosincrasia que viriam a reinar anos depois no país (Pedrosa, 1996a: 83). Negando-se à criança a escolha do progresso espiritual, fica assim tolhida a genialidade virtual que nela poderia estar contida, a passagem do estético ao ético.

Concorre também um terceiro problema, tão exterior quanto decisivo, definido por Rudolf Arnheim (1997) como “efeito visível”. Despertando desde cedo o interesse da criança pelo visual, Serpa acelera no aluno a descoberta do momento em que o visual vem a se impor sobre os impulsos de ordem motora, estimulando no aprendiz a compreensão do nascimento da forma e de sua complexidade crescente. Essa dinâmica alcançará uma espécie de “conceitualização representacional” amadurecida, ou seja, o próprio efeito visível: quando parte da primeira forma perceptual, a criança experimenta os recursos plásticos que estão ao seu alcance em um passo que chegará ao impacto do conceito propriamente dito, porém agora engendrado no entre-espço da imagem visual (formal) e da experiência sensível – e é esse elemento gestáltico que interessará por demais a Pedrosa.

A mais pura percepção é a semente mesma do artístico, considera o crítico, e assim o jovem pintor começa a compreender as qualidades que são inseparáveis no interior da diferenciação das formas: na passagem do visual ao representacional se encontra a transformação do *perceptum* mais elementar à forma artística finalizada, de modo que “a pura percepção sensorial se cristaliza em conceito visual” (Pedrosa, 1996a: 66). Nesse caminho de liberdade expressiva, sem medo de errar – e se não for interrompido pela ortopedia pedagógica ou pela técnica do desabafo –, o sujeito constata que no interior da percepção coexistem fatores intuitivos, sensíveis e lógicos, tornando-se capaz de perceber que já nisso se descobre “um impulso insopitável para a articulação, para a estruturação”, isto é, um mínimo de significação que sobrevive no material o mais inarticulado... Enfim, gozará da “vida como uma sadia e bela obra de arte a preservar” (Pedrosa, 1996a: 78). Arte virgem, sem mais, nem menos.

Em resumo, insiste Pedrosa (1996a: 74, grifo meu):

A educação pela arte – e é o único processo educacional realmente eficaz – ensina sem dúvida à criança não temer as emoções, permitindo, ao contrário, que elas aflorem e desabrochem; mas deve ensinar-lhe também a integrá-las, como fator dinâmico, por excelência; é indispensável e salutar, dá personalidade própria. Seu coroamento só se completa quando nele se encontram, como os seus componentes principais, o poder de visualização global das coisas e um pensamento condutor, coerente e racional, quer dizer, *estético*.

Arte no Hospital

Nesse mesmo momento, surgia em Pedrosa o interesse pelas atividades expressivas realizadas nos hospitais psiquiátricos. E a tonalidade dessa sua *démarche* se tornaria evidente: assim como em Nise, seu romantismo se justifica na própria vida dos estudados. Basta lembrarmos que boa parte dos pacientes se dedicava inteiramente à pintura em função de sua condição asilar. A visibilidade do que faziam os moradores de Engenho de Dentro certamente acompanha uma abertura mais ampla para o fenômeno da arte no hospital; é o que se poderá constatar, por exemplo, na sensibilização cultural que se deu mais adiante em torno da obra de Arthur Bispo do Rosário. Artista reconhecido que viveu a maior parte de sua vida internado na Colônia Juliano Moreira, ‘curiosamente’ seu currículo hospitalar registra

algumas passagens pelo complexo manicomial do Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII) entre as décadas de 1940 e 1950.⁹

A respeito deste tema “criação e loucura”, inclusive, há de se levar em conta que naquele momento circularam várias publicações (ainda que hoje estejam praticamente esquecidas, talvez por seu ecletismo gritante). Em Porto Alegre, Martim Gomes, que era ginecologista, anticomunista e fazia parte da Academia de Letras do Rio Grande do Sul, um dos primeiros a aderir à psicanálise no país, publica por volta de 1930 o seu *Criação Estética e Psicanálise*. Nesse mesmo passo, Yolanda Mendonça, pesquisadora do Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros, defendia no decênio seguinte a tese *Psicologia e Arte nos Anormais*, publicada anos depois na capital gaúcha e cujas conclusões foram majoritariamente influenciadas por Jung.

Antes mesmo de nos determos no tema da presença da doença mental nesse contexto da arte virgem, caberia sublinhar uma particularidade. Entre a produção de arte infantil e a dos psicóticos, Pedrosa logo marcava uma diferença elementar: haveria um aspecto mais sombrio da pintura dos últimos, embora sua fabulação seja “mais seguida”. Na pintura dos doentes mentais, denotam-se tons mais graves de composição, sendo que os “móveis subjetivos que impulsionam os autores” são nesses casos “mais carregados”. “Em compensação”, continua o crítico, neles os “achados puramente pictóricos ou plásticos se realizam com mais frequência” (Pedrosa, 1994: 7). De outro modo, Finkelstein indica uma diferença no nível do ato de criação: segundo ele, enquanto a criança pinta por diversão, o “psicótico o faz sob impulsos incontrolláveis” (1994: 30), ou melhor, na solidão em que se vê aprisionado, sua difícil relação com o mundo exterior.

Tais relações dão direito a estabelecer uma comparação: não se pode perder de vista que, a despeito dos demais paralelos estabelecidos entre a

⁹ Fontes sugerem que Arthur Bispo do Rosário teria sido transferido para o CPPII em 1948, pouco depois do momento em que Nise da Silveira fundou sua Seção de Terapêutica Ocupacional nas dependências do grande hospital; Bispo, porém, nunca se engajou nas atividades dali. Autora de biografia de Bispo, Luciana Hidalgo (1996) aventa uma suposição atraente: o que teria Bispo produzido se tivesse se misturado aos outros artistas internados em Engenho de Dentro? Ela menciona uma ocasião em que Fernando Diniz (um dos “notáveis” do Museu de Imagens do Inconsciente) se encontrava, por sua vez, exilado na Colônia Juliano Moreira, em meados de 1970, participando das atividades de praxiterapia propostas no galpão de artes improvisado no Núcleo Ulisses Viana, atividades em relação às quais, aliás, Bispo também se mantinha reticente.

criança e o louco, essa aproximação, embora naquele momento ancorada no carro-chefe da produção expressiva, faz na verdade um retorno ao ideário moralizador que durante o século XIX dominara o campo psiquiátrico. Em ambos os contextos, a medicina condenou ambos à inferioridade de uma psicologia comum, a saber: a estrutura infantil de condutas (Foucault, 1994).

As poéticas de evasão iniciadas nos primórdios do século XX tiveram como ‘resultado extremo’ – e não por acaso – uma valorização hiperbólica dos desenhos de crianças e alienados. Mario de Micheli sugere, nesse sentido, que todo o espírito que vai se formando da ascensão da burguesia europeia até o mito de evasão atualizado pelas vanguardas históricas configuraria, ao fim e ao cabo, um desejo incessante de procurar o que ajudaria os artistas a se alijar “das regras de uma cultura comprometida a seus olhos” (Micheli, 1983: 66)¹⁰. Já Peter Fuller, crítico mais preocupado com a questão da alteridade nos vanguardistas e influenciado pela teoria kleiniana, diz ao contrário que as formas surgiriam para aqueles artistas “não como uma indulgência nem como uma fuga ao mundo, mas antes como uma *extensão* dentro de uma área fechada de experiência” (Fuller, 1983: 171, grifo do original).

Por outro lado, e diante de uma situação pós-revolucionária abatida pela alienação completa, fugir da sociedade e de seus vícios não poderia encontrar outro meio que não fosse o isolamento consciente em lugares o mínimo possível tocados pela civilização. Mas esse ato não deve ser confundido com decadentismo, sustenta Micheli (1983): o caráter revolucionário das vanguardas reside na possibilidade de descobrir um terreno histórico próprio para ‘atuar’. Em termos poéticos, a repulsa ativa do modernismo ocidental teve como representante o repúdio ao figurativismo acadêmico, uma plástica a ser substituída urgentemente por uma linguagem ela mesma ‘virgem’, o menos contaminada possível pela tradição.

É precisamente disso que se trata quando sugiro um “caráter estético” da arte virgem: o mito do selvagem, e por extensão todo o processo que culmina nesse *Zeitgeist* que aprecia o primitivo, o tosco e o bruto, não seria outra coisa senão o desejo moderno do “encontra-te a ti mesmo”. Ora, os ‘desenraizados’ não almejavam outra coisa senão sair de si para retornar a si. E o saldo do retorno consistia em ganhar uma isenção de ânimos burgueses, vale dizer, a possibilidade de se afastarem (os artistas) “da hipocrisia, dos

¹⁰ A tradução dessa passagem, assim como as dos demais textos aqui citados cujos originais são em língua estrangeira, são de minha autoria.

convencionalismos e da corrupção” (Micheli, 1983: 55), e isso não só no nível dos ideais, mas também fisicamente.

Migrando do terreno artístico para o circuito médico, a produção expressiva dos “alienados” ganhava importância considerável pouco antes desses acontecimentos. A partir da segunda metade do século XIX, e principalmente com a curiosidade em torno do suicídio enigmático de Jean-Jacques Rousseau, a psiquiatria francesa vê seus ânimos excitados pelo fenômeno: “o reconhecimento de uma arte da loucura se dá em 1860, e ela é coisa de psiquiatras”, conclui Frédéric Gros (1997: 169) em sua pesquisa. O historiador trabalha especificamente com os ‘escritos’ produzidos pelos pacientes, embora ele mesmo reconheça não perceber uma diferença estrutural entre a análise de textos e a interpretação de pinturas, a serem feitas em vista dos objetivos da psiquiatria da época, o que autorizaria perfilá-las em um mesmo degrau. Considerava-se, por exemplo, que a loucura de um gênio como Rousseau seria, a rigor, o mal em contágio de toda uma geração – a romântica –, senão de todo um século.

Esse conjunto de episódios foi delineado justamente no período em que o século XIX assistia a uma marcada transformação nos campos da ciência e da arte. Em 1857, um médico escocês chamado Browne traria a público seu livro *Art and Madness*, no mesmo passo em que um teórico da antropologia criminal como Cesare Lombroso, colecionador declarado de “arte asilar”, escrevia *Genio e Follia*, sete anos depois. Charcot e Richet haviam estudado *Os Demônacos e os Enfermos na Arte* no momento em que Julio Dantas lançava, em Portugal, seu *Pintores e Poetas Rilhafoles*. Na América Latina, já em 1899 o médico argentino Jose Ingenieros comunica aos alunos sua *La Psicopatología en el Arte*, publicada vinte anos depois. E a reflexão ia estendendo suas fronteiras por intermédio de outros pesquisadores como Auguste Marie, que abria em Villejuif a coleção do Musée de la Folie em 1905, Mohn, Vinchon, Marcel Réja (pseudônimo de Paul Gaston Meunier), Morgenthaler (seu trabalho sobre Wölflí é de 1921), e sobretudo Hanz Prinzhorn, que foi o primeiro a admitir a existência de uma capacidade artística nos loucos, sugerindo teses que influenciariam, significativamente, Mário Pedrosa e Nise da Silveira.¹¹

¹¹ Na biblioteca da psiquiatra encontra-se um exemplar do *Bildenerlei der Geisteskranken*, de Prinzhorn, a quem será necessário retornar no capítulo 3.

O comum, em todos os autores, é o método: trata-se basicamente da comparação da pintura do louco com a expressão dos povos primitivos, das crianças e dos artistas modernos – especialmente os expressionistas. O objetivo médico mais imediato – aumentar a acuidade de seu instrumento diagnóstico – forçava levar em consideração o auxílio das obras para esse fim. Uma vez entendidas como documentos clínicos, tornavam-se rapidamente provas irrefutáveis de morbidade, anexadas à observação empírica do doente.

A ligação entre arte e loucura, diferentemente de outras épocas, começava a ser ressignificada ali sob a batuta da ‘vontade nosográfica’. A realidade material do escrito e do desenho passa a exercer a mesma função de um recurso legal, e com essa estratégia a medicina se impõe como iluminação da verdade. Exemplo curioso: tem-se notícia de que no famoso Salão dos Recusados aventou-se uma hipótese sobre a influência da loucura nos participantes, ainda que tenha sido diagnosticada sob o signo da “loucura lúcida”. As referências teóricas de Morel ou de Moreau de Tours, nesse sentido, começavam a aproximar o louco do gênio, de modo que ambos ganhariam o sinônimo da ‘excentricidade’. Logo, o excêntrico se transforma em classe nosológica, assim como a superexcitação intelectual desses indivíduos denuncia a natureza mórbida do processo criativo. Assim, no silenciamento imposto pela loucura, surge a genialidade que fala. Vítima preferida da genialidade incontrolada, a loucura vem mostrar suas garras. A mistura entre gênio e louco refaz um caminho de violência classificatória que reafirma a força de certas ideias insuportáveis à humanidade, delegando-se ao sujeito o lugar do “possesso”.

“O romantismo”, se concordarmos com Gros, “é a atenção prestada a esse nó de tenebrosidades do homem a que se intitula ‘eu’”. Do culto à sensibilidade exacerbada à exaltação interior da paixão, o artista romântico – portanto louco – é o único que consegue ouvir – justamente porque louco – os mínimos ruídos de inquietude em seu espírito. “A abertura da doença”, acrescenta o autor, “não está mesmo contida na natureza do objeto (paixões interdidas, desejos inaceitáveis), mas na própria estrutura de um sujeito à escuta problematizada dele mesmo” (Gros, 1997: 77). A cura, dirigida à miséria intelectual, pretende afogar uma arte delirante em cuja patologia se anunciava não só sua própria decomposição como também o declínio moral do homem contemporâneo. Vejamos, nesta perspectiva, o que o dr. Toulouse conseguiu escrever a respeito de Émile Zola:

não é nem epiléptico, nem histerico, nem alienado. É um neuropata sofrendo desde muito tempo de problemas nervosos incômodos e persistentes, tais como: contratura das acomodações, falso infarto, falsa cistite, enurese constante, dor difusa, ideias mórbidas de dúvida, aritmomania. (Gros, 1997: 141)

Desse modo, a arte produzida na loucura criativa ganhava prestígio e espaço dentro de um quadro de táticas de poder que visavam a reforçar ideologicamente os alicerces institucionais da psiquiatria, mantendo o profissional como *expert* no interior da lógica manicomial, incumbido até certo ponto da função mais demandada pela ordem social, a de exterminar tudo que lhe for impróprio: desordem de sentimentos, incoerência, superexcitação dos nervos etc. Fica claro que “genialidade mórbida” e “degenerescência” só foram aproximadas pelo uso de estratégias de controle, ou melhor, por uma junção arbitrária que advém de uma psiquiatria que progredia muito pouco em seu trabalho clínico.

Com Marcel Réja, entretanto, a dinâmica arte-loucura ganha novo impulso. Atualizado em meio a uma cultura manifestadamente moderna, Réja conclui, em seu *L'Art chez les Fous*, que “a arte do louco é a arqueologia espontânea da grande arte. Ela é seu revelador absoluto”, com o mérito de denunciar a história original de toda a grande arte, de Lascaux ao presente (Gros, 1997: 186). Cinco anos antes, Kandinsky previa essa relação trans-histórica ao perceber que “na superfície de nossa cultura uma figura se deplora, fazendo aflorar momentos de *inocência*”. Klee, por sua vez, diz que nos loucos, crianças e primitivos se conserva ou se reencontra nossa faculdade máxima de ‘ver’ (*apud* Laude, 1987). Estiveram ainda presentes nessa discussão surrealistas como Breton, Éluard e Ernst, uma espécie de conluio que criaria um discurso homogêneo para críticos e artistas. Utilizando-se das mesmas categorias estéticas, esse discurso reunia espiritualmente as crianças, os loucos, os povos primitivos e... os artistas!

Ao menos no campo psiquiátrico, arte e loucura adentram o pensamento moderno pela via do questionamento, no final do século XIX. Tal aliança acusa e ultrapassa o ponto nevrálgico das tensões sociais em uma atualidade histórica que procurava negar permanente a noção de cultura. Com Freud, finalmente, torna-se possível admitir que essa recusa se localiza na esfera da própria constituição subjetiva, ou seja, na ruptura vertical que o sujeito louco inaugura diante de suas determinações históricas. Algo que encontraria seu ápice na noção foucaultiana de “ausência de obra”, quando se designa

esse gesto de recusa da história onde a loucura e a arte contemporânea, desde Freud e desde Gauguin, encontram seu recurso: momento em que a obra para ser recusa a si mesma, em que a loucura delira porque ela não *quer* dizer nada. O louco, o artista coincidem desde a parte não dialética dessa reversão, colados pela chama dessa recusa que se dá para fora da história como Van Gogh se dizia ‘fora de lugar’. (Gros, 1997: 197, grifo do original)

Ao término da década de 1940, a discussão se vê alimentada por obras de Mohr, Bertschinger, Rorschach, Pfister e Charles Baudouin. Desde 1930 Baudouin era conhecido por *Psychanalyse de l'Art*, no mesmíssimo contexto em que surgia uma revisão fenomenológica dos manuais por Henry Ey, para não falar na famigerada exposição *Arte Psicopatológica* de 1950, realizada em Paris no 1º Congresso Internacional de Psiquiatria. E era nesse exato momento que Jean Dubuffet propunha sua noção de arte bruta, fundando sua *Compagnie* na capital francesa. Dubuffet, munido de uma crítica radical ao humanismo, antecipou, com efeito, os “traços da sensibilidade minimalista” que caminharia *pari passu* com a concepção romântica ressurgida com a arte abstrata. Segundo Dubuffet, sugere Frayze-Pereira (1994: 47), o artista deve sempre “suprimir a assinatura pessoal de sua obra. Se ele pinta um retrato”, acrescenta, “deve procurar libertar o retrato de quaisquer traços pessoais. Trata-se de fazer uma arte impessoal que rejeita o primitivismo, o surrealismo e o expressionismo abstrato com veemência”.

Nesse compasso, historiadores na linha de Gombrich e Panofsky, descendentes da Escola de Viena, foram se aproximando cada vez mais da psicologia da arte, assim como Ernst Kris e Rudolph Arnheim, os quais, o primeiro inspirado na teoria psicanalítica e o segundo na *Gestaltpsychologie*, concentraram-se cada vez mais em estudos que envolvem personalidade, arte e percepção. Na França, René Huyghe “ressignifica a Psicologia da Arte (...) ocupando em 1951 uma cátedra de Psicologia das Artes Plásticas no Collège de France” (Frayze-Pereira, 1994: 38). Mas foi somente nos anos 50 que uma psicologia da arte propriamente dita veio a se configurar. Na opinião de Frayze-Pereira (1994: 38),

Em suma, vista em panorâmica, negligenciando nomes e a exata cronologia, a Psicologia da Arte, em suas várias vertentes (da experimental à psicanalítica), aprofunda-se e institucionaliza-se no início dos anos 50. E a maior contribuição que desse movimento resulta é que não basta considerar apenas os dois polos da ‘experiência estética’ – o subjetivo e o objetivo. Não é possível

esquecer que o sentido inerente a ela não reside apenas nos estados psíquicos do sujeito, nem deriva dos objetos como direta consequência de suas qualidades físicas, pois a ‘experiência estética’ tem um profundo ‘caráter valorativo’.

Com isso, desejo propor a hipótese de que a experiência da dra. Nise e as primeiras investigações “psicológicas” de Mário Pedrosa (sua tese sobre a *Gestalt* em 1949) são como um reflexo conjunto de um movimento histórico conhecido. É, nesse sentido, notório que os casos de Artaud e de Van Gogh caem aqui como uma luva, pois talvez sejam os exemplos mais indiscutíveis de uma inflexão que se disseminou em um *Zeitgeist* que reuniria arte e loucura num só lugar. Ora, assumida a condição artística de um determinado sujeito louco, a síndrome de sua artisticidade poderia ser justificada pela condição “genial” em que ele se encontra, deixando-o na condição de um *sui generis* em meio à cultura de sua época. Em outras palavras, genialidade e doença mental poderiam a partir de então andar de mãos dadas, e foi com base em uma visão romântica como essa que se contaminou o jogo de relações em que a própria concepção de “arte virgem” pôde vir à tona. Basta lembrar o quanto Artaud serviu de estrela guia para a dra. Nise da Silveira ao longo de ‘toda’ a sua vida (Silveira, 2009). Emydgio de Barros, sem dúvida um dos mais reconhecidos entre aqueles de Engenho de Dentro, chegou mesmo a ser considerado o “maior gênio da pintura brasileira” por ninguém mais ninguém menos que... Mário Pedrosa.

A dimensão da instantaneidade que entrecorta todas as quatro “poéticas” não deve ser tomada no sentido da pressa, de uma manufatura que seria feita de qualquer jeito, “sem arte”. Como indica João Frayze-Pereira (1999a: 20-21), “essa condição que faz do artista um inspirado não significa espontaneidade selvagemmente criadora por oposição à disciplina profissional. Ao contrário”, ele acrescenta, “se nos concentrarmos sobre o trabalho concreto de alguns artistas do Museu de Imagens do Inconsciente, verificaremos que se estes podem ser entendidos como ‘placas sensíveis’, nenhum deles pode ser visto pela ótica da improvisação”. Comentando Pedrosa, conclui que ainda que sejam espontâneos, “esses criadores virgens começam a pintar depois de adultos e ‘doentes’”. E justamente por isso “nada, no plano da arte, permite distingui-los dos normais”.

Assim, a arte de crianças, a arte primitiva e a de povos primitivos, assim como a arte de doentes mentais, formam um aparato conjuntural diante do qual a noção de arte virgem surgirá como ‘crítica’ e ‘resistência’. Resistência

maior diante da condição residual que a sociedade lhe impõe; e do mesmo modo crítica em relação a essa própria sociedade com suas normatividades. Para definir com maior precisão essa noção de arte virgem que venho tentando recuperar até o momento, é necessário refazer os passos de um aprofundamento teórico que Mário Pedrosa foi realizando entre 1947 e 1952, o período mais privilegiado de construção dessas ideias.

ARTE VIRGEM E HISTÓRIA DA ARTE: TEORIAS

A bem dizer, Mário Pedrosa nunca utilizara a expressão ‘arte virgem’ (com as duas palavras assim sobrepostas) antes de 1949, quando veio a público o artigo “Pintores de arte virgem” no *Correio da Manhã* de 18 de dezembro. A ideia foi utilizada com mais liberdade somente nos artigos que escreveu para *O Estado de S. Paulo* entre 1960 e 1970, por motivo das críticas para as Bienais. É importante lembrar que a essa altura já se tinha notícia das exposições que a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, conduzida então pela dra. Nise, havia realizado entre 1947 e 1949.

Se seguirmos o roteiro do crítico, perceberemos que a concepção de arte virgem é entrecortada por quatro eixos norteadores, cujas teorias dizem respeito não somente à arte virgem em si mas dão margem para perceber todo um panorama da reflexão de Pedrosa sobre a arte moderna. Quatro textos, aqui descritos e analisados cronologicamente, compõem esse panorama. “Arte, necessidade vital” (1947), consiste em uma conferência feita sob encomenda para o encerramento da primeira exposição organizada por Nise no hospital, palestra na qual Pedrosa marca o início de suas reflexões sobre o assunto. *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (1949) é a tese em que se destaca um esforço de aprofundamento sobre a psicologia da criação, antecipando uma ligação entre arte e psicologia de forma bastante original, ainda que não toque tão profundamente na questão da arte virgem em si mesma. “Forma e personalidade” é terceiro texto do percurso: escrito três anos depois de *Da Natureza Afetiva...*, esse ensaio visava a completá-la na medida em que revia as principais conclusões com base em uma leitura mais atenta da psicanálise e, sobretudo, da fenomenologia. Finalmente, com “Arte e Freud”, de 1958, Pedrosa fecha um círculo de suas reflexões sobre arte e subjetividade e, por conseguinte, sobre a arte virgem, entretanto influenciado a partir de então pelo inconsciente freudiano, em texto aliás

bastante afinado com alguns escritos da dra. Nise, como se observará a seguir.¹²

Arte, uma Necessidade Vital?

“Arte, necessidade vital” é a conferência que encerrou a primeira exposição realizada pela dra. Nise das dependências do Centro Psiquiátrico Nacional (futuro Centro Psiquiátrico Pedro II), em 31 de março de 1947. Foi nessa ocasião que Pedrosa inaugurou sua trajetória de defesa dos pacientes de Engenho de Dentro. Como se sabe, os preconceitos que a iniciativa enfrentou não foram poucos. Para Pedrosa, não obstante, junto com a revelação das artes “não mediterrâneas” e primitivas, da arte infantil e do inconsciente psicanalítico, e da função que as relações formais exercem no fenômeno da percepção, essa primeira exposição dos artistas de Engenho de Dentro marcava um ato embrionário de rebeldia, a fazer frente ao tradicionalismo acadêmico que ainda reinava soberano no país. Mais do que falar das pinturas em exposição, Pedrosa se dedicou, no texto, a discernir questões históricas que envolvem a percepção estética de sua época.

É curioso observar que, na maior parte dos casos, o preconceito diante das imagens virgens partia de críticos de arte, como no caso de Campofiorito, visto no capítulo anterior. Por isso a discussão inicia com o questionamento da relação entre o público e a obra de arte: “A realidade é que o mundo de agora não sabe o que é arte”. Segundo Pedrosa, a incompreensão que se dirige à arte moderna, isto é, àquela que não segue a imitação da natureza como paradigma, contamina também o olhar que se dirige às imagens produzidas pelos pacientes do grande hospital. Esse ataque ao “circuito” estabelecido das artes se refere diretamente a

artistas, críticos, apreciadores conscientes e finos que guardam, porém, da educação acadêmica, noção de certo modo anacrônica da questão. Para esses, só interessa o resultado, isto é, a obra realizada, cujo fim é ser perpetuamente admirada ou adorada, num novo fetichismo. Só veem a obra-prima. A arte para eles não perdeu a maiúscula. Ainda é uma atividade à parte, excepcional, e o artista um ser misterioso envolto num halo místico ou mágico. (Pedrosa, 1996a: 42)

¹² Os textos foram compilados por Otilia Arantes em um único volume: cf. Pedrosa, 1996a.

É digno de nota o caráter de “pureza” que Pedrosa alia às imagens que vieram da “estatuária negra, pré-colombiana, ou indonésia (...) Daí o profundo efeito revolucionário que exerceram sobre a sensibilidade dos melhores artistas contemporâneos”. A meu ver, é assim que já em 1947 o crítico interpelava esse traço que se manteria constante na avaliação que fez da arte virgem. Ora, segundo ele, a percepção de que há grande semelhança entre “as obras de homens brancos e anônimos de um povo e as das gentes simples de outros povos” é a prova mais evidente de uma “ingenuidade nativa comum” que atravessa a expressão de todos esses povos. Assim, tal ingenuidade “era como uma senha emotiva dando entrada por toda parte, porque se sentia nela uma evidente manifestação da ordem poética, que é universal”. Logo se verificariam o grau de parentesco “entre as artes dos diversos povos primitivos” e “as manifestações semelhantes das crianças de todo o mundo” (Pedrosa, 1996a: 43-44), fenômeno que seria mesmo um divisor de águas que encaminharia a cultura à modernidade das artes. Ora, o mesmo repúdio “academizante” enfrentado pelas expressões marginais não deixou de exercer seu poder diante dos artistas que conhecemos como “vanguarda”. Os artistas de Engenho de Dentro provam, mais do que ninguém, que a arte é uma necessidade vital:

A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos de *apenas uma época* na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafunzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado. (Pedrosa, 1996a: 46, grifo do original)

Não obstante, o crítico reconhecia alguns limites nos trabalhos em exposição. Nesse momento, é possível dizer que Pedrosa guardava alguma reserva com relação à artísticidade dos trabalhos, uma reserva que, entretanto, foi arrefecendo ao longo do tempo, ainda que, de fato, ele nunca tenha aberto mão da diferenciação entre arte virgem e arte. “O que falta, diga-se de passagem, nessas amostras embrionárias de arte que aqui temos”, declara o crítico, “é a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana que vencia o próprio caos interior em Van Gogh, impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas subordinando tudo à ordem

cósmica final necessária à criação”. É certo que, assim como acontece a Van Gogh, a ‘vontade criadora’ seria capaz de superar a loucura, nos artistas virgens. Contudo, mesmo “no mais artista, no sentido técnico, dessas personalidades ora expostas diante de nós, nota-se a ausência dessa resistência formal, alma da composição”. Tais limites, no entanto, são o que “mais diferencia o desenho ou a pintura de uma personalidade psicopática ou de uma criança de um artista ainda consciente”. Ainda que os trabalhos tivessem grande capacidade plástica, neles continuam predominantes “o aspecto da confiança subjetiva, a explosão do eu afetado, ou o espanto cósmico da criança diante do espetáculo eternamente novo do universo” (Pedrosa, 1996a:50).

Estava lançado o germen para todo o pensamento pedrosiano (vá lá o termo!) posterior sobre a função terapêutica ou não da arte (função que se afirma, entretanto, somente quando ela pretende “chegar à harmonia dos complexos de subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas”), das reações conscientes sob influência inconsciente na experiência estética, do papel do afeto e da inspiração como conhecimento e expressão na percepção artística etc. Aliás, nessa perspectiva, o que seria mais romântico do que pensar nos poderes de criação como trabalho de ‘inspiração’? Basta pensar novamente na expressão que dá título à conferência:

Em essência a atividade criadora repete, inconscientemente, a incessante recriação do milagre da vida no organismo; e é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação pura (...) Dessa forma tomaria o mesmo fenômeno caráter de verdadeira necessidade vital, pois não seria mais do que a transposição no plano humano das leis da criação cósmica. (Pedrosa, 1996a: 55)

A arte não tem obrigação de repetir ou copiar a natureza, embora obedeça às mesmas leis que a regem, na medida em que a interpreta. Advinda de loucos, de “simples de espírito” (1996a: 55) ou de “normais”, a arte, que para o crítico já pertencia ao universo inconsciente, repete e completa o gesto do grande criador: a ordem natural que vence o caos. Ademais, a associação que Pedrosa faz entre gênio e criança é tomada originalmente de Baudelaire, para quem a genialidade seria nada mais do que a capacidade que tem o artista de retornar à infância, de viver um “estado da infância” sendo ele um “homem-criança” no qual o processo da criação advém do inconsciente.

Em minha opinião, deve-se reconhecer que, ainda que Pedrosa não o tenha declarado, essa noção de inconsciente está mais distante do inconsciente freudiano e mais próxima do inconsciente coletivo de Jung, escolha que no entanto se inverteria anos depois. Para ele a obra, nesse período de *Arte, Necessidade Vital* (isto é, na segunda metade da década de 1940), seria uma espécie de mundo encantado das formas que nasce no interior mais recôndito do homem, isto é, um repertório coletivo de possibilidades que está em qualquer um e em ‘qualquer época’. “Pura criação do espírito, a obra sai do inconsciente ou do nada”, lê-se naquele ensaio, “com o calor das coisas que nascem para a vida porejando alegria, dor, afetividade” (1996a: 56).

Além de crítico e organizador da cultura, estaríamos diante de um Pedrosa “antipsiquiatra”?

Do ponto de vista dos sentidos e da imaginação, um criança retardada ou um adolescente mentalmente enfermo é, em geral, bastante normal; é por isso que se tornam possíveis de sua parte manifestações e realizações artísticas autênticas. O apelo criador ou imaginativo deles não desaparece. Ao contrário, muitas vezes se pode intensificar, torna-se mais urgente e irreprímível do que no tipo normal, pois será então o único veículo seguro e em que confiam, de comunicação com o exterior, de comunicação real, isto é, de alma para alma. (Pedrosa, 1996a: 54)

Teses sobre a Percepção Estética

Sem mencionar em momento algum a noção de recepção estética, teoria que viria a se desenvolver efetivamente apenas trinta anos depois, a tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, defendida por Pedrosa em 1949 e coincidentemente na mesma época em que ocorria a segunda e mais relevante exposição realizada pela dra. Nise no a partir de então Centro Psiquiátrico Pedro II, é um testemunho da investigação minuciosa feita pelo crítico acerca do problema da relação entre o espectador e a obra de arte. Nesse sentido, “*denn was innen, das ist aussen*” [O que está dentro está fora] serão as palavras de Goethe que auxiliarão a imergir nesse texto que, como assim compreendo, dá continuidade lógica a *Arte, Necessidade Vital*. Mais do que saber “como os objetos são concebidos já na consciência refletida”, Pedrosa almejava compreender, em sua pesquisa, “como nós os *percebemos*” (1996a: 109, grifo do original) e, assim, como apreender as coisas do mundo.

Se o que define a percepção é a distinção de determinada estrutura, a apreensão se dá pela forma, que possui leis próprias de organização.

Partindo da ideia de que o “aspecto sensível dos objetos é o que antes de tudo seduz o artista”, o texto é concebido sobre as bases da mais fina *Gestalttheorie*, sobre a qual Pedrosa importou uma série de livros após regressar de seus estudos de filosofia na Universidade de Berlim. Iniciando com uma dura crítica à teoria da empatia, a *Einführung* de Lipps e Lee que, segundo o autor, conduzia a expressão estética a uma experiência puramente passiva e subjetiva, sem se esquecer das teorias da catarse e do associacionismo psicológico, Pedrosa optara, por fim, pela psicologia da forma. Para ele a *Gestalt* fornecia uma teoria que, sem deixar de lado o aspecto subjetivo do fenômeno perceptivo, no avesso do associacionismo, tampouco se acomodava no atomismo das demais abordagens. No seio de seus objetivos, mais que ninguém a *Gestalt* partiria rumo à compreensão da objetividade e da autonomia que residem no interior da categoria ‘forma’. O interesse de Pedrosa se justifica: se a forma é em si mesma sensível, ela atende a um programa funcional. E é por isso que existe arte. Contudo, é fundamental observar que, logo de início, Pedrosa recusa as premissas utilitaristas da percepção, segundo as quais o sistema perceptivo obedeceria tão somente à satisfação de necessidades práticas ou adaptativas, já que a “percepção estética é, em grande parte, regida por leis de organização de um modo que parece desinteressado”. Nessa condição, para “distinguir uma forma, para vê-la, os elementos intelectuais de cultura, de significação são dispensáveis” (Pedrosa, 1996a: 111; 145). É o que permite, digo de minha parte, o interesse pelas imagens virgens, tão estigmatizadas pela cultura artística pensante. Para o visual, o que vale são os componentes intrínsecos à imagem, quer dizer, à forma, sua unidade irreduzível: relações de figura-fundo e de espaço perceptivo, leis que regem a estrutura, capacidade de intuição e, sobretudo, qualidades sensíveis do próprio objeto.

Às voltas, portanto, com o antiquíssimo problema da percepção, Pedrosa encontra na escola alemã uma primeira sistematização a respeito da “necessidade universal” de organização espontânea. Tomando o campo perceptivo como fonte de excitações exteriores, os princípios da estruturação entram no jogo para “apreender a existência de propriedades inerentes do objeto fisionômico, organizadas estruturalmente em todos” (Pedrosa, 1996a: 149). Com Koffka, Pedrosa acreditava na construção de uma terceira psicologia,

que não é a do artista ou a do espectador, como é comum denominarem-se as psicologias da arte, mas uma psicologia que se preocupasse com os produtos alcançados na arte – em outras palavras, uma psicologia voltada para a obra.

À época, o que interessava ao crítico era o “objeto fenomênico” em jogo, já que “existe independentemente, e são as suas qualidades intrínsecas, suas propriedades formais que o distinguem como um todo à parte, com existência própria” (Pedrosa, 1996a: 149). As decorrências subjetivas da experiência estética, tanto no criador quanto no espectador, deveriam ser mais apropriadamente consideradas ‘efeitos’, em vez de interpretadas sob o regime da causalidade. E ao contrário da psicologia comportamental, por exemplo, que defende que a percepção estaria a serviço da simples adaptação biológica ou de utilização para fins práticos, a psicologia da *Gestalt* conseguiria ir além com base em um novo conceito de estrutura. Com ela se poderia abordar o fenômeno artístico sem incorrer no “unilateralismo subjetivo” (Pedrosa, 1996a: 150), dentro do qual residia a psicanálise, que fora evitada pela tese em razão de critérios metodológicos.

No fenômeno da percepção, concluiu Pedrosa, tem-se uma complexa e oportuna possibilidade de superar a eterna dualidade objetivo-subjetivo, caso se conciliem os termos de modo não excludente. Em primeiro lugar, dizer “subjetivo” ou “objetivo” dependeria do pertencimento ou não da coisa a um determinado ‘eu’; em segundo, essa coisa será objetiva ou subjetiva dependendo do organismo com o qual se encontra em relação. Ora, e se além disso o percebido for uma obra de arte? Como Pedrosa indica em sua monografia, a obra de arte é ‘fenomenologicamente’ objetiva e, ao mesmo tempo, ‘funcionalmente’ subjetiva. O objeto é percebido graças ao sujeito que o contempla, ao passo que a percepção do sujeito é, por sua vez, confrontada e determinada pela própria presença do objeto. Há um sujeito (*ego*) que vê e um objeto a ser visto: é o aspecto relacional da percepção que garante a condição estrutural – e esta seria, nessa medida, a grande tese a ser defendida. Assim, “a reação emocional não é uma reação qualquer, contingente, ou automática; ela é um resultado inteligente das propriedades do objeto” (Pedrosa, 1996a: 157).

Cabe mencionar a capacidade de articulação e crítica de teorias psicológicas apresentada no texto, que Pedrosa costurou de um modo bastante pertinente. O problema da expressividade, tão fundamental nessa noção de

uma arte virgem que vai se amalgamando, ganha sua primeira face “científica”: a respeito da percepção infantil, por exemplo, o crítico sugere, na esteira de Scheler e Bühler, que a expressão “é, pois a tradução fenomenológica, para a criança recém-nascida, das primeiras estruturas e formas que ela distingue”. É por isso que, segundo ele, a “expressão vem antes de percebermos as coisas” (Pedrosa, 1996a: 159, 167). Daí seu caráter estético *a priori*, algo que garantiria a existência, ainda que rara, de uma arte de crianças, como vimos há pouco. Amparado em Koffka, por outro lado, o crítico descobre que o mundo primitivo, na medida em que é fenômeno, implica não apenas as determinações que se costuma chamar de objetivas, mas também as ‘afetivas’.

Isso dito, e se as formas se impõem como sedutoras, por que não dizer que a natureza afetiva da forma reside no poder fisionômico do próprio objeto, uma vez que o “ato de perceber já é um ato de criação” (Pedrosa, 1986, 1996a: 177), configurando no receptor campos sensibilizados e carregados de afetividade? E entre “outras experiências suscetíveis de revelar essa relação entre uma forma expressiva e um fenômeno afetivo”, acrescenta Pedrosa (1996a: 175), “a arte se encontra talvez em primeiro lugar”, pois ela se define por uma qualidade única: o que o objeto de arte exige do espectador “não provém de sua capacidade para satisfazer qualquer necessidade ou desejo nosso”, mas é um fim em si mesmo. Cada forma carrega um poder fisionômico reconhecível capaz de suscitar reações as mais variadas, ainda que circunscritas a uma determinada estrutura psicofísica. As experiências de Wolf, como recorda o crítico, são incontestáveis, nesse sentido: há uma correspondência direta entre expressão e forma. O que uma imagem transmite não seria, portanto, nem um tipo de projeção do sujeito nem de interiorização, teses que recaem no psicologismo; mas isso tampouco impede que suas propriedades deixem de apresentar uma “exigência interior” (Pedrosa, 1996a).

E ao descrever essas características estruturais do objeto da percepção, Pedrosa não poderia estar falando de arte virgem?

Os objetos têm por si mesmos, em virtude de sua própria estrutura, *independentemente de toda experiência anterior do sujeito* que os percebe, *um caráter próprio, as qualidades do insólito, do estranho, do assustador, do irritante ou do plácido, do gracioso, do elegante, do áspero, do mavioso, do repulsivo, do atraente etc.* (Pedrosa, 1996a: 193-194, grifo meu)

Entretanto, diria Pedrosa, a capacidade de ver tais características vem se perdendo paulatinamente na experiência moderna; o homem moderno não vê os objetos, e a eles chega a se opor. Caberia aos artistas virgens recuperá-la? De acordo com o crítico, este mundo de agora é definitivamente “mais pobre em caracteres fisionômicos”; ora, se compararmos os homens de agora com aqueles de civilização mais primitivas, “onde o campo é geralmente menos diferenciado, com outras qualidades dominando nele”, perceberemos o quanto o caráter estético do visual já se perdeu (Pedrosa, 1996a: 174).

Annateresa Fabris (1995), de sua parte, indica alguns perigos a serem evitados quando se reflete sobre a noção de arte virgem: a “nova visão” buscada por Pedrosa em meio ao embate realismo *versus* abstracionismo que vinha se configurando, com o reavivar das discussões na imprensa e pela introdução de novas categorias estéticas, trazidas em grande parte por ele próprio, chegaria a cair fatalmente em uma espécie de formalismo da “percepção pura”, algo que, se aconteceu, deveu-se ao seu anseio quase obsessivo por uma “guinada da abstração”, para citar a feliz expressão de Otilia Arantes.¹³ É o que faz com que Pedrosa goste cada vez mais de Carlos Pertuis, um dos artistas virgens surgido no Engenho de Dentro, por exemplo, em função de um apego “às percepções externas” que nele vai se tornando cada vez mais “rarefeito e longínquo (...) Sem ligações com o mundo exterior”, suas plásticas “imaginações estão fora do tempo” etc. (Pedrosa, 1996a: 89). Mesmo depois de adotadas as categorias freudianas que o habilitariam a enxergar na expressão artística uma possibilidade concreta de se questionar a normalidade, a noção de arte virgem só poderá ser compreendida se circunscrita e datada nesses limites.

Grande parte dos problemas trazidos por Pedrosa em sua tese não se esgotou neles mesmos. De acordo com o próprio autor, “Forma e personalidade”, escrito três anos depois, é o texto que visava a completar as ideias surgidas em 1949 e, ao mesmo tempo, corrigir alguns dos equívocos que ele havia reconhecido com o tempo. A meu ver, foi certamente essa retomada que permitiu a Pedrosa configurar com maior precisão sua noção de arte virgem, sobretudo porque ele estava, à época, às voltas com uma reflexão

¹³ Em contrapartida, Otilia Arantes (2004) não concordaria com uma acusação de formalismo como essa. De certo modo, acredito que as duas interpretações não se excluem: se admito que Pedrosa tenha se aliado à pureza da forma como aspecto relevante, nem por isso se deve esquecer que a busca ininterrupta pela síntese nunca deixaria de se colocar, para ele, como ‘utopia’ a ser alcançada de maneira concreta.

que serviria teoricamente aos artistas cariocas que rompiam com a tradição concreta. Com isso, sua problemática acerca da sensibilidade é composta por um conjunto de ideias do qual participarão, do meu ponto de vista, os artistas virgens.

Arte, Forma, Personalidade

Imbuído dessas noções sobre a natureza da forma e retomando uma questão formulada pelo crítico Roger Fry sobre a aplicabilidade ou não da psicanálise e da psicologia à experiência estética, Pedrosa buscou refletir de maneira indireta, ainda que mais pausadamente, sobre a noção de arte virgem e seus elementos constituintes em “Forma e personalidade”. O tom formalista de suas conclusões se apresentou desde o início, com apoio nas considerações de Fry – ainda que de maneira crítica. Pedrosa chegou a escrever linhas como “A obra de arte (...) é uma construção completa, autônoma, isolada, e sua finalidade está em si mesma e consigo termina. Ainda muito pouca gente, entretanto, é capaz de perceber só o significado das puras relações formais” (1996a: 184), e daí por diante.

Com razão, por outro lado, o crítico começou questionando:

Quando os psicanalistas, nas pegadas no mestre, afirmam, por exemplo, ser a inspiração poética ou artística manifestação dos desejos recalçados, e que esta participa do mesmo processo causador dos sintomas neuróticos, sonhos, alucinações e fenômenos semelhantes, independentemente do valor ou desvalor científico de tais teorias, nada, absolutamente nada se disse quanto ao valor plástico da obra analisada, quanto à ordem e qualidades artísticas da mesma. (Pedrosa, 1996a: 182)

Mesmo assim, o problema não estava resolvido, pois, não obstante, as relações formais,

Se os sonhos e os símbolos nada dizem sobre o valor autêntico da obra, como separá-los na apreciação desta quando, por exemplo, é a de um neurótico ou de um alienado, geralmente muito rica em elementos? Em que medida tais influências e motivos incidentes, sonhos, alucinações, simbolismos, participam da natureza artística da pintura de um alienado, por exemplo? (Pedrosa, 1996a: 184)

Convém assumir que a resposta para o problema se encontra, uma vez mais, nas propriedades internas da forma. Haveria, seja o artista louco ou são, uma “exigência formal”, uma espécie de exigência da obra, como questionaria anos depois Maurice Blanchot (1987), que logra na fatura da composição. Van Gogh é o exemplo máximo do problema: mesmo tendo sido vítima das mais várias tentativas de diagnóstico, ele triunfa com a energia de uma arte revolucionária e inesgotável em si mesma. Por mais intimista que seja a plástica em jogo, conclui o crítico brasileiro, ela deve sempre à forma e senão a ela sua capacidade de emocionar e, com isso, comunicar.

Na acepção filosófica da estruturação formal, o esteta J. Hersch – em que Pedrosa se baseia – afirma que a dimensão inconsciente já está presente logo no início da composição; em outras palavras, ele sugere que por vezes a forma, que só posteriormente se delineará, seria fruto de um estado “virgem” inicial e não consciente. Coisa para bom entendedor, como um Pedrosa: diante de nosso objeto – a arte virgem –, tais considerações servirão como uma luva. É desse modo que um “artista virgem”, por ter sofrido menor contágio da cultura, por assim dizer, teria maior disponibilidade para a forma, processo que na verdade dele se apodera. E a “verdade é também que a própria forma, no momento em que se cria, vem não se sabe de onde” (Pedrosa, 1996a: 185).

Entretanto, apesar de seu sucesso ter como condição inescapável a proximidade da “pureza” das formas, como concordariam outros críticos formalistas, não é o caráter embrionário (inconsciente) que confere à forma sua eficácia artística: o que lhe garante tal eficácia é, principalmente, a ‘elaboração’. “Fazer algo de obscuro como desconhecido”, afirma Hersch, “é fugir à encarnação e ficar no elemento dado. A arte manifesta o que é obscuro sob uma forma clara” (*apud* Pedrosa, 1996a: 186). Até as obras mais simples devem possuir um contorno, uma estrutura cuja tensão formal é fruto do conflito polarizado entre o inconsciente e a elaboração (consciente). “A arte no inspirado ou no esquizofrênico surge da polarização de seu inconsciente”, conclui Pedrosa com base em Hersh, “da matéria de seu inconsciente com o esforço construtor do espírito cambaleante. Daí o drama interior, a força de tensão de sua forma” (1996a: 186).

Um breve desvio: é curioso notar aqui a luta que Pedrosa foi travando com a psicanálise, ao longo do texto, nas suas notas de rodapé. De Jung a Rorschach, ele foi costurando uma trama que almejava criticar o caráter conteudista do pensamento freudiano. Certas noções foram revistas no tex-

to seguinte, “Arte e Freud”, como veremos; por ora, há de se notar o repertório de seus interesses: no subcapítulo “Inspiração e loucura no passado” (1996a: 203-206), que compõe esse “Forma e personalidade”, Pedrosa reconstrói uma pequeníssima “história da loucura” bem antes, surpreendentemente, do próprio Michel Foucault. Estaríamos diante de um Pedrosa antipsiquiatra *avant la lettre*? Talvez não cheguemos a tanto, mas é bem possível dizer que seu pensamento foi libertário também nesse contexto. Retomando a pré-história das civilizações primitivas, àquela altura Pedrosa se perguntava, por exemplo: “Como separar, nos profetas daqueles tempos, o louco, o neurótico, o doente mental do homem são, quando seus contemporâneos não faziam essa distinção e, muitas vezes, nem sequer suspeitavam que alguém pudesse fazê-la?”. Ora, a “loucura não é só um mal”, ele mesmo acrescentaria, retomando Sócrates (Pedrosa, 1996a: 203-204); suas conclusões ainda podem ecoar nos ouvidos mais bem informados de hoje, sejam eles provenientes da psicologia, da medicina ou da crítica.

Na realidade, se os antigos pecaram por ignorância ou superstição, nós pecamos por grosseiro empirismo e um empobrecimento espiritual que de dia para dia se torna mais chocante, pernicioso e abominável. Que reação tem o público em face das mesmas manifestações consideradas no passado como altamente inspiradas e dignas de consideração? A mais reles possível, a mais acanhada, preconceituosa e maléfica. (Pedrosa, 1996a: 205)

Embora admitisse que a experiência estética encontra na formalização uma chave formidável de entendimento, até aquele momento a “problemática da sensibilidade” ainda não havia sido plenamente considerada por Pedrosa – o que só aconteceu dez anos depois, e muito provavelmente a partir do contato com a obra de Alexander Calder. Até então, da forma e seus elementos constitutivos o crítico extraiu o caráter “emocional” intrínseco às obras de arte, retomando as conclusões de 1949, embora não tenha conseguido ir mais além. Não obstante, ele anunciou certas ideias que se revelaram, com efeito, precursoras da reflexão sobre arte no país:

A necessidade primordial de expressão, [considerou], é a exteriorização do que na psique é essência irredutível ou a ponte de comunicação do ‘eu’ com outrem. *Não há expressão sem estrutura*, por mais rudimentar que seja. E todo fenômeno expressivo se organiza pela *simbiose do elemento psíquico e do elemento formal*. (Pedrosa, 1996a: 209, grifos meus)

Em qualquer manifestação artística, disse ele no momento – seja criada pelo louco, pelo primitivo ou pela criança, seja de Picasso, Michelangelo ou Oiticica, de Estela do Patrocínio ou Messerschmidt –, pode ser verificada uma qualidade afetiva que antes se encontra dentro das próprias propriedades da visão, daí o caráter estrutural da percepção (estética): é assim que os artistas dão vida às suas imagens, como que assaltados por elas. Sua maneira de conhecer, ver e perceber será sempre mediada por essa misteriosa afecção.

Nisso consistiria precisamente o aspecto fisionômico da imagem, que dá substância formal às obras e lhes empresta uma expressividade. Mais um argumento em favor da arte virgem: “As investigações psicológicas modernas estão revelando, por toda a parte, com uma constância de lei”, afirmou o crítico, “o contraste entre a vivacidade e frescura sensoriais do mundo das representações mentais do homem primitivo, do selvagem, e a pobreza cinzenta e neutral do nosso” (Pedrosa, 1996a: 189). Daí o potencial criador renovado por artistas como os de Engenho de Dentro. Ora, se forcarmos o argumento de Pedrosa, isto é, se “Delacroix, Gauguin, Camões, o superracionalista Da Vinci, as crianças, Hoffman, os selvagens primitivos, os alienados e os artistas em geral” forem seres dotados “dessa extrema afetividade expressiva” que existe na visão e a estes acomete, então não há como distinguir, de maneira tão hierarquizada, o que é ou não é arte.

E justamente no caso dos esquizofrênicos, como certificou Pedrosa, esse poder fisionômico da imagem é o que retira as obras da indiferença da coisa pura. Já que o artístico consiste, “no fundo, em ver tudo fisionomicamente”, como sugeriu (1996a: 194), a atração que os espectadores, por sua vez, sentem ao receber as obras virgens está aí justificada. Assim como os homens primitivos, os doentes mentais não veem senão afetivamente, “não precisam ser induzidos a uma atitude emocional prévia para perceber a ‘cara’ das coisas. Veem tudo simultaneamente por dentro e por fora. Daí é que tão espontaneamente, tão facilmente se deixam levar por uma atitude estética; e quando *são dotados de talento plástico*”, cabe sublinhar, “realizam obras de causar admiração” (grifo meu). Continuando com Pedrosa (1996a: 195-196),

Movidas pelo mesmo impulso é que milhares de pessoas humildes – empregados públicos, porteiros, sapateiros, jardineiros – se dão anonimamente ao passatempo domingueiro de fazer objetos novos, inéditos, de pintar, esculpir, pelo simples prazer de criar. São criadores virgens. São homens que até hoje não conseguem contemplar o mundo sem estremecer, comovidos.

Onde podemos encontrá-los? Ora, certamente na exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*. Na ocasião, lembrou Pedrosa, era “difícil dizer que aquelas produções eram de doentes mentais”. Se era possível discernir certos problemas de composição, certa relutância ou dificuldade formal, isso não se devia aos problemas mentais, pois são fenômenos comuns a todos. “Antinosograficamente”, por assim dizer, o crítico concluiu com Prinzhorn que é quase impossível “distinguir sãos e não sãos de espírito *só ao se contemplarem as obras*” (Pedrosa, 1996a: 206, grifos meus). Arte é uma coisa e psicopatografia é outra, diria Pedrosa. Esse tipo de apreensão da imagem, quando é contaminado pela doença, revelaria ser uma prática bastante comum, aliás, como se poderá verificar mais detidamente adiante.

Ainda que todo o esforço do crítico ressaltasse as vicissitudes da atitude estética nesse contexto, ele fez uma importante advertência a ser levada em conta antes de maiores especulações: “Ao lado deles” – pode-se dizer, dos criadores virgens – “temos outro grupo de adultos, que também não precisam submeter-se a experiências de laboratório para perceber as coisas sentindo ou expressivamente. São os artistas” (Pedrosa, 1996a: 196). É com isso que a categoria arte virgem acabou recebendo um predicado, um sobrenome, bem como moderna, barroca, clássica etc., o que decerto fez com que Pedrosa tentasse resolver o novo problema a partir da meditação sobre o ‘símbolo’ (ou sobre o onírico na arte) e de seu contraste com o problema formal, seja a obra qual for.

Para o crítico, os elementos formais deviam ser separados dos simbólicos, de acordo com um processo de depuração que deixa ao largo a necessidade diagnóstica. Em lugar de apontar debilidades aqui ou acolá, acompanhando como em ronda hospitalar as impressões da tela, o movimento de depuração é um trabalhar crítico, ainda mais quando se trata das obras de um “neurótico ou alienado”. É fundamental discernir o simbólico do onírico, se concordarmos com Adorno, para quem quadros não são sonhos justamente porque “essa não é a maneira pela qual as pessoas sonham” (1991: 87). Do mesmo modo, certas imagens virgens manifestam “em toda a sua nudez e fatalidade o drama da personalidade para afirmar-se e sobreviver” (Pedrosa, 1996a: 198), o que por si só não garante a atitude estética. Seguindo-se essas recomendações, mais tarde o problema poderá ser superado na medida em que, “despojando-nos, de um lado, dos preconceitos correntes contra os doentes mentais ou psicóticos e, de outro superando em nós essa macaqueação dos verdadeiros especialistas” – no caso, psicanalistas e

psicólogos “amadores” –, consigamos circunscrever a análise aos princípios formais das obras de arte (Pedrosa, 1996a: 198). Mais ou menos acometido por alucinações,¹⁴ delírios ou sintomas, o que realmente importa no que se faz esteticamente é a qualidade artística da obra que disso se desliga porque possui autonomia.

A forma tem um inexorável poder disciplinador, excepcionalmente naqueles cujo inconsciente emerge de maneira mais intensa que de ordinário. Potência de ação impulsiva, a forma é também “desejo irredutível de afirmação da personalidade”, como se pode concluir com “Forma e personalidade”. Na qualidade de artista, ou seja, daquele que retira suas imagens intuitiva ou inconscientemente, o olhar percorre a obra a partir de sua exterioridade “como um todo, independente dos elementos psíquicos, das alucinações, visões e estados oníricos que lhe possam tumultuar o ser” (Pedrosa, 1996a: 198). É preciso reconhecer que, aqui, o crítico está claramente influenciado pelo *Bildneri der Geisteskranken*, de Hanz Prinzhorn.

A psicanálise, à qual Pedrosa atribui efeitos de uma renovação crítica, em função da sua apurada investigação a respeito do pensamento primitivo, tem o mérito de compreender ainda que os loucos (bem como, de maneira geral, os artistas), mesmo se perdidos diante de uma imposição inconsciente, mas dominados por outro lado pela presença artística propulsora, conseguem controlar as pulsões do *id* e do processo primário, ou melhor, atingem a afirmação de sua personalidade estética. Além do que, em muitos casos – admite-o baseado em um dos primeiros a questionar as relações entre arte e psicanálise, Ernst Kris –, obras produzidas em fases primárias de psicose se acomodariam com facilidade no interesse do público, enquanto aquelas produzidas em períodos mais adiantados da doença seriam desprezadas. Em hipótese, nesse momento a arte deixaria de ser fim para se tornar meio, já que se transforma regressivamente em prática mágica – como se observa nos simples arranhões a lápis ou na criação de rituais que, como em diversas ocasiões, se confunde muito naturalmente com a produção artística. O essencial seria, então, pensar na pessoa estética (Croce), apenas no criador de obras de arte: diante do problema das qualidades formais impõe-se, também, uma psico-

¹⁴ Cabe mencionar o flerte de Pedrosa (1996a: 200) com teorias que procuram investigar os traços pré-perceptivos da experiência mental. A psicanálise mais contemporânea, que ele não conheceu, é bastante rica em investigações que envolvem tais problemas e que faço questão de mencionar (cf. Didier-Weill, 2005 e Botella, 2007).

logia do espectador, que, refazendo às avessas a operação do artista, recria a obra à sua maneira, ainda que inspirado, à sua revelia, por uma identificação inconsciente.

Desse modo, é a forma que, tanto no doente como no são, busca sua própria unidade estrutural, “um todo completo em si mesmo, sem outro objetivo ou interesse particular” que não a efetivação de seu vir-a-ser como obra. Trata-se, em outros termos, de um complexo modal que não dissocia os elementos formais dos psíquicos, tomando-os como coparticipantes, pois a forma parece sintetizar ambos sem colocá-los em antagonismo. Um poder disciplinador emana dos traços fortuitos dispersos na folha, e eis que surge o trabalho do artista: sua obra é o esforço que nasce da consciência dessa imposição. Se há uma regra para a atividade artística, como recriação que existe pelo seu próprio fim e se resume apenas a si mesma, ela, a capacidade de criar, deve apenas... existir.

A arte é, no homem, o meio pelo qual ele também sopra vida ao barro, como criador. Ele, porém, não tem o segredo dessa criação, que surge, aos seus próprios olhos espantados, como algo de fora, de imanente à matéria em que trabalha, que assim se anima e se organiza, e fala, magicamente, sob os seus dedos inspirados. Até hoje não conseguiu o próprio criador consciente descobrir a receita dessa mágica e utilizá-la à vontade, pelo saber e engenho, na ausência da intuição, do mistério e da loucura. O homem cria na obscuridade. De olhos vendados e os faróis intelectuais amortecidos. (Pedrosa, 1996a: 220)

Caberia registrar uma última questão antes de discutirmos a compreensão da psicanálise por Pedrosa: na sua “Problemática da sensibilidade”, de 1959, Pedrosa concluirá haver, tanto na criança como no louco ou no primitivo, um denominador comum: uma “inaptidão” para ultrapassar os limites da pura “autoexpressão”. Considero, por outro lado, que isso seria também uma espécie de falso problema: parece-me que aqui não imperam os fatores de determinação orgânica ou psicológica, pois se se admite que para qualquer artista, seja ele doente mental, infantil ou ingênuo, moderno, barroco ou contemporâneo, urge a imposição de exceder as cercanias da expressividade imediata, a questão cai inevitavelmente por terra. Na arte, não se trata apenas de dar a ver os veículos principais da expressão – jogo e ornamentação –, tão caros à noção de arte virgem, como considera Pedrosa. São fenômenos observados nos doentes mentais e nas crianças e também nos artistas. É preciso ultrapassá-los, no entanto, segundo ele, com intuição

e poder disciplinador de ordenação formal, buscando totalidade para si. Sua exigência de autonomia implica que a obra de arte viva subjetivamente.

“Assim, do ponto de vista psicológico”, observa-se em outro momento de “Forma e personalidade”, é mesmo possível falar de uma “*necessidade* de expressão da alma” (grifo do original) que acompanha o homem desde os seus primeiros passos. E entenda-se por essa necessidade “aquele fenômeno vital instintivo que não se subordina a outro fim além de si mesmo e que, ao contrário, só se aplaca, realizando, quando alcança encarnar-se num molde perfeito e único” (Pedrosa, 1996a, 184-202). Ora, essa noção do “instintivo” mais atrapalha que ajuda, pois parece aqui totalmente descabida; a meu ver, a categoria pode ser substituída pelo conceito de pulsão, diga-se de passagem, assim como devemos fazer ao traduzir o conceito de *Trieb* na obra freudiana. Os limites são claros: evidentemente, Pedrosa não leu Freud do mesmo modo como o aprendemos hoje.

Arte e Inconsciente: Freud por Pedrosa

As análises simbólicas, a procura de nexos narrativos suscetíveis de explicar os motivos subjetivos que levaram o pintor ou escultor àquela sucessão de imagens, do ponto de vista artístico, não nos interessam. Não é a interpretação, certa ou errada, do drama psicológico no inconsciente que nos vai dizer se estamos ou não em frente de uma obra de arte. (Pedrosa, 1996a: 208)

Este é ponto de largada, deixado por Pedrosa em “Forma e personalidade”, a ser elaborado em seguida (por ele mesmo) em seu “Arte e Freud”. O maior problema levantado naquele momento era: se os psicanalistas explicam “o processo subjetivo do criador independentemente de seu valor plástico”, ou seja, “abstraindo as exigências irremediáveis da forma”, nada atingirão no que concerne à experiência estética. Tratar-se-ia de desreprimir o reprimido da leitura? O trocadilho valioso com a *Verdrängung* (recalque) freudiana pode mesmo vir a calhar.

Pedrosa publica o texto em um número do *Jornal do Brasil* de 1958; consiste em um conjunto de notas que, a propósito da consagração da obra freudiana, veem se somar aos estudos psicanalíticos da arte. Sua intenção primeira seria, a rigor, compreender em que medida o “movimento do inconsciente busca a forma”. Baseando-se em “Approaches to art”, de Ernst Kris, Pedrosa constrói uma crítica que, com efeito, hoje pouco se sustentaria.

E isso não porque sua argumentação seja fraca, decerto, mas porque o próprio modo como Kris e sua psicologia do ego relacionam arte e psicanálise teria se revelado um tanto limitado (Dionisio, 2010).

Ademais, como era de se esperar, as ideias de Pedrosa superam a preocupação centrada apenas na teoria freudiana sobre as psicoses, a ponto de questionarem certas contradições da chamada “psicanálise aplicada”. Associar, nesse contexto, psicose, criação e um “inconsciente a céu aberto” não é tarefa muito difícil, e não é esse o caminho que o crítico deseja percorrer. O que há de relevante é que a partir de então o crítico sublinhará cada vez mais a força inventiva dos artistas de Engenho de Dentro (assim como de qualquer outro em que, ‘apesar’ da condição de enfermidade, consiga produzir uma obra), procurando ultrapassar a experiência localizada na arte virgem para então compreender uma chave universal para o problema da criação. Em suma, pode-se dizer que o artigo vai ‘do estético ao psíquico’. A descoberta da ‘natureza afetiva da forma na obra de arte’ não é exclusiva da *Gestalt*, daí a urgência diante da qual Pedrosa se viu, mais cedo ou mais tarde, em dialogar com o pai da psicanálise.

Amparada no conceito de sublimação como mecanismo de defesa, que, no âmbito social, reúne as pulsões parciais “inibidas quanto ao objetivo, deslocadas e dessexualizadas” (Green, 1994: 20), a teoria freudiana teria procurado adentrar a esfera do socialmente reconhecido e, nesse meio tempo, o campo das artes – especialmente em relação à literatura, muito provavelmente privilegiada por Freud em função de seu gosto pessoal e da mediação que, nela, se dá pela palavra. Abusar da categoria de sublimação – que nesse ensaio de Pedrosa é a mais tradicional possível –, revela, entretanto, que

Hoje, os teóricos da análise já sabem e já nos ensinam que tal conceito descreve apenas o aspecto social do processo de descarga de energia de um impulso instintivo que tende a fins não aprovados pela sociedade e pelo superego do indivíduo; ele é, pois, um mecanismo para reorientar o instinto num sentido que mereça o consentimento ou os aplausos do homem em sociedade. E não exprime, e muito menos define, intrínseca ou especificamente, o fenômeno da criação. (Pedrosa, 1996a: 222)

Argumento com o qual se deve concordar dentro de seus limites. De acordo com Pedrosa, se o recorte psicanalítico alinhavou a mecânica do afeto como sentimento regulador da vida interna do artista, a estrutura está aí garantida; partindo disto – da vida interior do artista –, a categoria sublimação

liberta o produto dessa relação artista-mundo para a vida social, segundo um processo de “descarga de energia de um impulso instintivo que tende a fins não aprovados pela sociedade e pelo superego do indivíduo”. A pulsão – que aqui ele entende como instinto, por questões históricas que se devem à própria transmissão da psicanálise mundo afora – mediada pela defesa é reorientada no sentido do “consentimento” ou dos “aplausos dos homens em sociedade”, mas que ao mesmo tempo libera, na superfície, vestígios inconscientes mascarados. Vale lembrar que “Arte e Freud” é, na verdade, a recuperação mais sintetizada de um trabalho publicado pelo crítico em 1954, assim como uma versão mais atualizada de outro artigo, “Arte e psicanálise”. Observa-se, além do mais, que essas concepções estão muito próximas da então recente sistematização terapêutica feita pela dra. Nise da Silveira, que em 1956 escreveu um ensaio de influência psicanalítica inegável, embora seja conhecida sua aproximação com a psicologia analítica de Jung. Na ocasião, Nise empregou conceitos como ‘representação’ de imagens inconscientes, utilização da pintura como ponto de partida para ‘associações livres’ em sessões de psicoterapia, permitindo ‘catarse’; descargas de desejo reprimido, ‘sublimação’ de pulsões em sintomas, e daí por diante (Silveira, 1956).

Ora, as teses de Kris ou de Silder, partindo de maneira ingênua – palavras de Pedrosa – pela via de acesso “individual” à obra, acabam recaindo na inadvertência que delega à arte uma função preliminar de ‘comunicação’, o que é pouco para o artista. Aos analistas, interessaria mais a pessoa do artista e não a pessoa estética do artista, de modo que acabam dando mais importância às idiosincrasias de sua vida interior que à obra propriamente dita, lugar de onde parte a crítica. Restaria para o crítico, nessa perspectiva, o trabalho “complementar” que vem depois, que é a tarefa de se debruçar sobre a obra pronta, encarando-a como uma entidade autônoma e centrada em si mesma.

O grande mérito dos psicanalistas, acrescenta Pedrosa, é a abertura que criaram no conjunto de interpretações que se detém na “anormalidade”. É o que teria permitido a descoberta das culturas primitivas – tão caras à noção que até o momento venho tentando formalizar –, obrigando a história da arte a fazer um recuo até uma temporalidade antes não considerada. De sorte que a “mesma descoberta que se fez em relação ao homem primitivo se estendeu também ao insano e à criança” (Pedrosa, 1996a: 221), ou seja, aos artistas virgens por excelência.

“A arte, mormente a grande arte”, escreve o crítico, na esteira de Roger Fry, “não corresponde essencialmente a um reflexo ou a uma representação da fabricação da fantasia, como queria Freud, para quem a arte era um caminho de volta da fantasia à realidade” (Pedrosa, 1996a: 223). Regulada a libido pela atuação das formações sociais, a realização prazerosa encontrada na qualidade afetiva da forma se torna uma questão voltada para uma psicologia da recepção estética que responda ao impacto enigmático da obra no espectador. Em sua leitura, o processo de criação passa pela “passagem da *kathexis* narcísica da pessoa do artista para a sua obra”, o que é obrigatório para que uma tela se faça tela e assim produza algum sentido. Quando nessa confusão se atinge o reconhecimento do não eu pelo eu, obra e artista se dividem, embora estejam sucessiva e intimamente ligados – uma como criador e outro como criatura. A partir daí todo o resultado seguirá, sem volta, um caminho independente. Nas relações dinâmicas entre id, ego e superego, como considera Ernst Kris, o id vem de encontro ao ego e, no caso do eu artista, é este que sai vitorioso. Na loucura, o que se dá é o contrário, e o eu é assolado pelos processos primários. Quando as coisas vão bem, a criação vai da mágica à comunicação; quando não, do contrário, “involui”.

Mas, mais que falar sobre a capacidade de controle egoico do sujeito psicótico, tais estudos de inspiração psicanalítica acerca da arte dos “insanos”

vieram trazer nova luz sobre a psicologia da arte. Enquanto nas fases iniciais de alguns estados psicóticos o poder comunicativo aumenta, e as obras de arte produzidas neste estágio são frequentemente mais significantes para o público, já o que é realizado em estados mais adiantados da psicose tende a perder qualquer significação para esse mesmo público. Neste ponto, o problema se bifurca: de um lado interessa apenas, ou sobretudo, aos analistas; de outro, sobretudo aos estetas e aos críticos. (Pedrosa, 1996a: 224)

Tal como em “Forma e personalidade”, Pedrosa retoma a ideia de que uma das principais colaborações da psicanálise se encontra na sugestão de um novo paradigma que questiona o cânone de normalidade proposta pela aculturação de origem burguesa. A perene tradição racionalista escamoteava ao homem a aptidão para enxergar no “segredo das culturas primitivas” o nascimento original da arte, e com isso se alijava da liberdade de pensá-lo interior desta própria cultura. Com a psicanálise essa reflexão sobre a alteridade ganharia adeptos que, conseqüentemente, estendiam a origem do fenômeno estético à criança, ao ingênuo e ao louco.

Entretanto, louco ou são, o que importa para o artista é que sua obra seja compartilhada, tenha certo índice de comunicabilidade que signifique algo para sua audiência. O simples efeito catártico, até certo ponto o mais ordinário, não satisfaz a uma análise profunda quando se debruça sobre as reações apresentadas pelo espectador. Este é o Freud lido por Pedrosa: tratando a arte como “purga da alma”, como descarga de tensão inconsciente, a psicanálise – questiona Pedrosa – “fez de sua apreciação mero processo repetitivo, através da catarse das emoções que no artista produziria a obra”, de modo que ao espectador restaria apenas se identificar com o herói, em uma atitude quase reativa que é apenas “episódica ou transitória, simples processo de iniciação superficial” (1996a: 224-5).

E mesmo quando se fala em identificação, esta também inconsciente, entre espectador e artista, sem querer se toca no equívoco da pessoa biográfica do artista, pois, pensando de novo com Croce, já se torna claro que o que está em jogo é a sua ‘pessoa estética’, e não a sua história de vida. Se não se partir dessa premissa, o contexto estará imediatamente excluído da análise; a complexidade do entendimento exige, contudo, que o crítico tenha em mente que épocas demandam respostas mais ou menos ativas do público, por exemplo. Nessa psicanálise da arte, ao contrário do que ocorreria no espectador comum, é geralmente à figura do crítico que a identificação se dirige, embora isso se dê na tópica ‘consciente’, segundo Kris. Com efeito, o apreciador especializado não criaria como o artista, mas, como repousa nesse nível em relação às identificações, acaba tendo a tarefa contrária de ‘recriar’ a obra – e aqui a figura do crítico surge como privilegiada.

Ainda assim, a leitura da audiência não se esgota tão simplesmente aí, rebate Pedrosa, pois depende, sobretudo, das qualidades formais, de uma demanda que lhe seja feita de antemão em vista de uma contextualização, se esse não for o principal objetivo de qualquer exame rigoroso. O próprio Ernst Kris sabia disso, pois nunca deixou de lado a exigência de apreciação que envolve camadas mais aprofundadas de recepção, escapando assim da relação superficial com a imagem. Ora, para Pedrosa – que no entanto não leu outros Freuds – as teses de Kris e as da *Gestaltpsychologie*, no que tange ao aspecto formal, não são necessariamente contraditórias: “A arte é assim uma sequência de surpresas emotivo-cognitivas”, lê-se nas primeiras conclusões de “Arte e Freud”. Nessa “súbita aparição” que é o fenômeno artístico, serão realizadas as intuições, quase que fisicamente tocadas, e inclusive a

percepção mais rudimentar poderá ser “causada” por um inconsciente que adiante precisa ser dominado pelo registro da consciência, fornecendo enfim a visibilidade plena do objeto.

Nas palavras de Pedrosa (1996a: 227),

Ao partir da consciência perceptiva aonde chega o criador e de onde parte o recriador processa-se o encaminhamento por assim dizer lógico, internamente coerente, que nos coloca diante da obra, nos faz penetrar-lhe o segredo, a significação intrínseca, e distinguir a sua unicidade entre os demais objetos apreciados.

O princípio da condensação se alia ao de sublimação e assim resgatam o poder de unir múltiplos elementos dentro de um mesmo motivo, valores significativos que se encerram na linguagem simbólica e em diversos núcleos significantes, ainda que sejam contraditórios. Em concordância com a tese fenomenológica, a ambivalência dos elementos próprios à obra pode ser verificada, pela via do conceito de condensação advindo da *Traumdeutung*, na copresença de suas interpretações, ambiguidade que é privilégio da forma artística e subsiste no “simbolismo preso ao discurso lógico”. Esta é uma das principais teses freudianas, a de que o inconsciente, além de atemporal, comporta a contradição, o paradoxo. Por isso a arte está tão próxima da psicanálise, ao menos no que diz respeito à linguagem que lhe pode dar voz. Nessa nova ética inaugurada por Freud, perdura uma mudança de espírito decisiva, garantida no privilégio que a arte congrega de “nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão” (Pedrosa, 1996a: 230). Sorte dos artistas virgens, que encontram indiretamente aí um lugar para existir. Noutra ocasião – isto é, não em “Arte e Freud” –, Pedrosa arremata o que poderia ter concluído ali:

Com essa ampliação dimensional estava-se afinal apto a discernir no homem, além de uma racionalidade em botão permanentemente estorvada pelas estruturas sociais de classe, uma necessidade incoercível de fabulação, como compensação sem dúvida a um domínio imperfeito sobre a natureza e que se exterioriza, incessantemente, nas criações míticas dos povos primitivos no seu longo e doloroso processo de passar da natureza à cultura na imaginação infantil desimpedida e, aos trancos e barrancos, nessa insopitável necessidade de expressão que está em todo ser vivo, em todo ser humano, psicótico ou inocente. (Pedrosa, 1986: 286)

AFINAL, ARTE VIRGEM PARA QUÊ?

Em sentido mais amplo, aquilo que Pedrosa enfatizava na arte virgem era, em primeiro lugar, o fato de que as imagens produzidas pelos pacientes da dra. Nise da Silveira alcançavam por elas mesmas a qualidade artística que considerava fundamental à mais alta criação. Em segundo lugar, destacava o aspecto radicalmente afetivo, algo muito próximo de um ‘encantamento trágico’ expressado no mais das vezes por meio da composição ornamental ou decorativa. Trata-se, em poucas palavras, de uma dimensão trágica que sobrevive à consciência crítica, isto é, a indeterminação angustiada assumida pela loucura diante da classificação nosográfica... uma experiência eminentemente ‘moderna’, como diria Foucault (2000). Ainda que muitas vezes detidos pelas terríveis emoções que os assolam, os artistas virgens são criadores *tout court*. Excluídos do elenco dos românticos, expressionistas, impressionistas, eles preenchem a tela menos com o que percebem ou veem, e mais com aquilo que sentem. Dessa maneira, no cotidiano prosaico de sua vida, o que importa ao artista virgem é ‘ver as coisas como se em cada ocasião elas estivessem sendo vistas pela primeira vez’.

Esse aspecto, que realça a simplicidade inerente às obras, não passou despercebido pela maioria dos autores que com elas viriam a trabalhar, quer as chamassem de virgens, brutas ou incomuns, pois lhes fora possível apreender o sentido da “inviolação” que sofrem. Uma vez que passam ao largo das “características reguladoras da atividade profissional”, são trabalhos relativamente independentes e que assim escapam “dos padrões *habitualmente* reconhecidos na síndrome da artisticidade” (Zanini, 1981: 7, grifo meu). Não obstante Victor Musgrave ter aventado a possibilidade de não chamar esses artistas de *outsiders*, como fez no catálogo da exposição *Arte Incomum*, que concentrava várias dessas imagens, mas de *insiders*, não parece que as coisas sejam tão simples assim. Ainda que esses indivíduos estejam no “epicentro” da cultura artística, isto é, “exatamente à beira das fontes de criatividade cujas forças enigmáticas cavalgam qual os cavaleiros do Apocalipse” (Zanini, 1981: 11), nunca um artista virgem viria a fazer parte do ‘circuito’ propriamente dito de arte: nenhum deles, como se sabe hoje, chegaria a sobreviver com sua produção, por exemplo.

Ora, assim a categoria de “arte virgem” pode ser compreendida com um repertório de possibilidades semânticas relativamente complexo. O que é constante na definição dessa ‘poética’, se assim podemos dizer, é que, a

meu ver, seu campo estético é absolutamente atravessado pelo jogo de influências entre arte infantil, de doentes mentais, arte *naïf* e primitiva. Já na esfera do que poderíamos chamar de epistêmico – complementar àquele –, a arte virgem é determinada do início ao fim pela ordem do psicológico. A somatória desses fatores é que talvez justifique uma manifestação sintomática tal como expressada pelas diversas tentativas de cerceamento conceitual. Por outro lado, é certo dizer também que essa vontade conceitual, ou melhor, essa sedução pela rotulação é o que designa as inúmeras ambiguidades entre ideias como virgem, bruta ou ingênua que avançam cultura adentro. O próprio Mário Pedrosa nunca pretendeu categorizá-la rigorosamente como um conceito, digamos assim, embora tenha procurado esclarecer sensivelmente muitos dos poréns que cercam o assunto.

No nosso caso admite-se, por ora, que a arte virgem se manifesta como uma espécie de pêndulo equidistante entre o que pertence à cultura oficial e o que é dela excluído. Assim, sua marginalidade pode até ser entendida no sentido psiquiátrico do termo, devido à hospedagem muitas vezes involuntária que acabou ganhando nos manicômios. Ora, ‘todos’ os artistas virgens que conhecemos no Brasil, seja por intermédio de Nise da Silveira ou pela mão de Osório César, seja ele Arthur Bispo do Rosário, apresentam a marca da institucionalização.

Trata-se de obras produzidas por personalidades “desintegradas” e que, justamente por isso, fazem com que se situem para fora da educação artística por um fenômeno de contaminação. A rigor, os artistas virgens não querem criar obras de arte, e tampouco pareciam querer vendê-las. Por outro lado, ademais, a arte virgem, quando aparece no museu, surge no geral como fonte de curiosidade, fruto colhido de excêntricos que por sua condição de solidão e sofrimento acabam nos causando comoção – um assistencialismo velado que reina ainda hoje em dia.

Nos exemplos em que a expressão virgem migra “de um lugar sinistro como o hospício, onde foi gestada durante anos, para o espaço branco de um museu de arte, onde fica exposta à visita”, de acordo com João Frayze-Pereira, “o espectador poderá se surpreender com o visível se, por acaso, vier a pensar não apenas naquilo que vê, mas, sobretudo no modo como vê”. Nessa perspectiva, a participação do espectador se revela uma força de determinação irreprimível: uma vez incorporada pela cultura e desprotegida em seus corredores, a arte virgem “fica exposta aos riscos do silêncio, riscos

que dependerão sobretudo da maneira como o espectador vier a se posicionar diante da obra, isto é, da maneira como vier a percebê-la” e, com isso, “interpretá-la” (Frayze-Pereira, 1999b: 48-54).

Outra condição a ser levada em conta é que a maioria dos criadores não se afirma como ‘responsável direto’ pela obra: são muitos os que confessaram ter feito o que fizeram “sob a égide de espíritos ancestrais, cujas vozes ordenavam cada passo do processo criativo” (Frayze-Pereira, 1999b: 54). Em “Sobre a modernidade”, por exemplo, Baudelaire faz referência ao pintor G., que, além de não se considerar um artista propriamente dito, pede àqueles que publicam ou refletem sobre sua produção que não divulguem sua autoria. Com isso, tem-se em vista mais um aspecto da modernidade que figura em meio às idiosincrasias do artista virgem. O caso do Bispo do Rosário é, mais uma vez, exemplar: de punhos cerrados ante a inesgotável tarefa de reconstruir o universo, Bispo nunca conseguiu sem dificuldade os materiais necessários para realizar sua viagem cósmica rumo ao grande dia da apresentação. Do mesmo modo, Adelina, uma mulher negra de mãos enormes, internada que nunca deixou o CPPII e foi morta a pancadas por outras pacientes, não queria ser artista, só queria ser flor. Fernando Diniz, interno de gestos pacientes, não queria outra coisa senão criar e recriar seu espaço cotidiano, sempre apoiado nos livros de matemática que um dia dele fariam “rico engenheiro”.

A esta altura é possível dizer que o artista virgem desdenha o diálogo com a história da arte, e chega ao ponto de desistir da adequação dos materiais se não forem de seu exclusivo interesse ‘interno’. Sem condições sofisticadas, o artista virgem cria com o que está à mão. Porém, se sua arte “acontece”, as noções delas derivadas esbarram em conjunções concretas, materializadas em data, lugar e enganos – ou seja, neste nó que venho tentando desatar.

Mas isso não é o suficiente. De uma maneira ou de outra, sabe-se, talvez com certa agonia, que as obras já foram incorporadas à vida cultural. Restam, no entanto, questões que parecem se repetir ao longo do tempo, pois nunca foram respondidas: o que ocorre ‘à cultura’ quando sucede a inclusão? O que será da arte virgem e, conseqüentemente, da cultura oficial, depois de sua consagração final? Que mudanças sofreriam ambos, arte e loucura – esse Outro temível do homem que o aterroriza desde o espírito clássico –, depois do derradeiro encontro?

No momento atual, essa tensão encontraria certo repouso quando se percebe que

a loucura de um indivíduo como Bispo do Rosário, isto é, o desmoronamento de sua existência individual, o que interrompeu essa existência e motivou sua exclusão radical da órbita da cultura até o momento da velhice e da morte, é exatamente o que a tornou presente para nós. (Frayze-Pereira, 1991: 184)

A pureza da vontade criativa desses artistas parece herdar um desígnio que pertence ao ‘inusitado’, isto é, ao inesperado espanto (e mistério) que nos causam quando recebemos, apreendemos, admiramos suas obras. Somos, em verdade, capturados. Rompendo o legado secular de seu silêncio, é a loucura quem triunfa, diria mesmo Foucault. Ora, “esse nosso mundo que acredita poder julgá-la”, explicá-la por meio da psicologia ou das ciências da arte, deve ao contrário “justificar-se diante dela uma vez que em seus debates, em seus discursos, é esse mundo que irá se medir por obras desmedidas como as desses loucos”. Trata-se de um momento muito exclusivo e, “talvez o único, em que a loucura, já bem velha, com seus mistérios e sortilégios, silenciosamente sorri; momento em que será preciso calar e escutar para que, rompendo o silêncio, a fala trágica possa precipitar em nossa interioridade a experiência da vertigem e, com ela, o desvio do olhar” (Frayze-Pereira, 1991: 56-57).

Ferreira Gullar também sugere algo próximo disso; para ele, observamos aqui uma dinâmica que consiste num “construir-se fora de si, condição essencial à criação artística” (Gullar, 1999: 59). E ainda que venha a ser arte *a posteriori* – que o digam Lucio, Kleber, Gabriel Joaquim dos Santos, Eli Heil, Raphael Domingues, Emygdio de Barros e Aurora Cursino dos Santos –, sua poética nunca se deixaria subjugar pela oficialidade da maré. Imune à necessidade de dominar ou não o plástico, a arte virgem é “inventável, irreprodutível” e “resistente a qualquer tipo de exposição total”.¹⁵ Ao mesmo tempo e apesar dos ditames invisíveis do mercado, consegue “manter uma visão própria, um frescor e uma ânsia de criação que

¹⁵ Aqui, Frayze-Pereira refere-se à obra de Jacky Garnier, artista incluída na Coleção de Arte Bruta de Lausanne; trata-se de uma tapeçaria, iniciada em 1976, com vários quilômetros de comprimento e concebida “segundo um modo de associação livre, plástico e mental, que questiona radicalmente os meios convencionais de difusão” (1999b: 55). Assim, como se trata de uma peça composta *ad infinitum*, Garnier só para sua produção quando vem a falecer. Se há uma regra, é esta: o fim da obra passa a ser o fim da vida.

fazem passar para um segundo plano dos holofotes da publicidade” (Fabris, 1981: 25). Se se considera, de maneira prudente, que a vida não explica a obra, tampouco se deve assumir que nada têm em comum. A meu ver, haveria na vida do artista uma espécie de ‘exigência da obra’, como desejava, por exemplo, Maurice Blanchot (1987). Em um instante as duas se fundem e, na mistura dessa matéria, tornam-se um: vida e obra derrubam muros antes intransponíveis e dão a medida da arriscada aventura que as reúne numa só estrada. Uma proporciona à outra algum lugar de identidade, uma possibilidade de existir.

Em sentido figurado, virgem significa intocado, imaculado, novo. Na sua raiz latina vem primeiro de *virgo*, *virere*: sua origem designa vigor, ou, na forma verbal, florescer, prosperar, viver, existir. Entretanto, *virgo* descende de *vis*, que acumula ainda outros sentidos como força, violência, ímpeto, animosidade, flagelo e desgraça, por um lado, e, por outro, poder, prestígio, empenho, talento, eficácia e orgulho. Em termos metafóricos, a ideia expressa, surpreendentemente, a imagem da consciência emergindo da confusão. Nada mais adequado.

Em meio a essa pluralidade de possibilidades semânticas, o romantismo de Mário Pedrosa se torna cada vez mais observável; trata-se de um romantismo que se expressa, sobretudo, na procura incessante de uma ‘pureza’ que ninguém saberia dizer com segurança se de fato existe, ainda que ela vise, no mais das vezes, apenas ao essencial. A noção de arte virgem não se afirma por um programa definido, embora atualize uma dificuldade partenogênica de se registrar a plasticidade singular com que as obras são criadas. Em meio aos preconceitos e entendida como alienada ou degenerada, ainda podemos encontrar, fatalmente, a arte virgem nas ruas, nos nichos de pobreza material, nos hospícios e talvez hoje nos asilos de velhos, lado a lado com a arte bruta (daí a esperança da sua continuidade futura, como espera Michel Thévoz, antigo conservador do Museu de Arte Bruta de Lausanne). Quanto às obras, por fim, é ainda possível vê-las na medida em que vão abrindo espaço para linguagens excluídas, quer desejemos ou não.