

Pincelada final

Gustavo Henrique Dionisio

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

DIONISIO, GH. Pincelada final. In: *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012. Loucura & civilização collection, pp. 179-186. 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/).

PINCELADA FINAL

Otília Arantes ressalta que a originalidade do método crítico de Mário Pedrosa se encontra no incessante ajuste que ele procura fazer entre os polos interno e externo, “tendências internacionais e realidade local”, quer dizer, “algo impensável ou sem sentido para um crítico europeu, pelo menos enquanto lhe for possível refletir sobre a tendência do seu material sem pô-lo à prova na câmara de decantação da periferia” (Arantes, 2001: 45). Em outra medida, seu desejo de ‘conciliação’ pode ser verificado na posição que assumiu no interior da disputa entre figurativos e abstratos ou mesmo na tensão que observara entre cultura oficial e cultura marginalizada. É certo, não obstante, que o projeto mais amplo de uma síntese entre “construção local” e “universalidade” teria como foco central a dinâmica de uma realidade, e de uma realidade apenas: a reconciliação entre o regional e o internacional se afigura “tanto na dimensão expressiva ou simbólica como na material ou social” (Arantes, 2001: 45). É o que se vê no exemplo da receptividade “natural” que a arte abstrata encontrou no Brasil, uma receptividade preparada desde a iniciativa construtiva dos primeiros modernistas. Nesses termos, conclui Arantes (2001: 45), deve-se ter em mente que “à articulação cultural nos moldes da sensibilidade estética emancipada correspondesse uma sociedade economicamente moderna e integrada”.

Nessa linha de raciocínio, isto é, na ausência de uma discussão profunda sobre o interior e o exterior, é bem provável que não chegassemos a conhecer o que se costumou chamar de “concretismo brasileiro”. Cabe recordar que alguns dos mais assíduos frequentadores do Museu de Imagens do Inconsciente (MII) foram Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica e Lygia Clark, ou seja, os maiores propulsores da terceira fase da arte moderna brasileira. Tão atuais quanto qualquer artista do circuito internacional, arrisco-me a dizer que ao ‘experimentar para si’ a poética aprendida em Engenho de Dentro eles dela fizeram algo mais. A meu ver, cada qual buscou, pelas vias de uma liberdade resistente, que se apresentava ali com a alteridade da figura do “louco”, um modo próprio de exercitar sua poética. Se a pintura local era a pintura de Engenho de Dentro, que restava fazer? Como colocar em prática aquele “exercício experimental da liberdade” tão perseguido por Mário Pedrosa?

No contexto, a I Bienal funcionaria como fomento para toda uma nova rotina em nossas artes. No eixo Rio-São Paulo, como vimos, formou-se um celeiro audacioso de ideias que afirmavam a desprovincianização cultural do país. Ora, esse movimento interno, embora tenha sido “importado acabado”, pôde fazer com que os “localismos regionais renitentes deste ou daquele centro” começassem a ser vencidos “na vastidão continental do Brasil”. Sem que se tenha perdido de vista que essa mudança traz consigo todos os perigos da “moda internacional”, das “especulações não somente comerciais mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios etc.” (Pedrosa, 1986: 256), a terceira fase do modernismo brasileiro não deixou de assistir ao inusitado de uma poética – a arte virgem – antes nunca vista.

Basta observar que dessa iniciativa promovida pelo circuito de arte oficial participou uma série de expressões artísticas até então relegadas ao limbo de nossa reflexão estética. Criadas pouco antes da realização do evento, elas ali estiveram devido ao “anseio de novidade” que carregavam: na Bienal de 1951 estiveram artistas infantis, capitaneados por Ivan Serpa, assim como os artistas de Engenho de Dentro, trazidos pela mão de Mário Pedrosa. Ademais, avento a hipótese de que foram as mostras “caseiras” de 1947 e 1949 – de “enorme relevância cultural, estética e psíquica”, como diria Pedrosa –, realizadas pela Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação e com Nise da Silveira à frente, que estimularam a inclusão da arte virgem no circuito oficial de arte.

Superando modismos e tabus de escola e recuperando os fundamentos da criação, tais acontecimentos

indicavam a ebulição em ideias e concepções, que começavam a agitar o corpo cultural e artístico do Rio de São Paulo, com repercussões maiores ou menores pelos estados. Independentemente dos próprios artistas, às vezes sem consciência do que se passava em profundidade no campo cultural, o mundo das Artes ia ampliando pouco a pouco o que havia de restrito, de preconceitual, de elitismo nas concepções circulantes sobre a matéria nos meios mais ‘avançados’ do Brasil. (Pedrosa, 1986: 284)

Da segunda à terceira fase do modernismo brasileiro, ou melhor, das gerações de 1930-40 chegando aos concretos e neoconcretos, a reeducação da sensibilidade dependeria de uma combinação múltipla entre esses fatores. Não se deve esquecer, também, que naquele momento Ivan Serpa se tornaria um dos principais entusiastas da pintura ingênua, após entrar em contato mais íntimo com a arte infantil e com o ateliê da dra. Nise no Centro Psiquiátrico. Não seria gratuito o fato de que esse caldeirão de ideias surgisse no interior do grupo de concretistas cariocas, uma vez que a maioria dos artistas acompanhava o percurso de Pedrosa, tal como ocorreu a Almir Mavignier, primeiríssimo colaborador da dra. Nise.

Além do mais, do Grupo Frente faziam parte a artista *naïve* Elisa Martins da Silveira e o pequeno Carlos Val, ambos descobertos pelo mesmo Serpa. De acordo com Ferreira Gullar, tais presenças afirmavam “a posição teórica do grupo, sempre interessado nas manifestações estéticas puras como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças” (1985: 233). A retomada da sensibilidade, operada no neoconcretismo de Serpa e de Mavignier, atesta sua dependência de novos posicionamentos; resistentes como foram os artistas diante da influência informalista, por que não absorver em sua carne a ‘espontaneidade sensível’ da arte virgem? Não pretendo alegar, com isso, que a pintura de Raphael ou Fernando esteja intimamente conectada à plástica neoconcreta, já que prová-lo demandaria um cotejo mais minucioso de obras. Pretendo apenas sublinhar que – mas isto com certeza – aos artistas de Engenho de Dentro coube figurar, no conjunto, como uma alternativa possível.

A título de exemplo, Abraham Palatnik, mestre da arte cinética brasileira, chegaria a declarar que os rumos de sua poética devem algo à experiência estética que vivenciou ao adentrar o MII:

A coerência estava com Diniz, com Carlos, com Emygdio; a poesia com Raphael, com Isaac (...) Ao me deparar com a produção de alguns internos, meu castelinho ruiu. Já tinha segurança no manejo de tintas e pincéis, me sentia confortável com o que sabia e, de repente, me vi diante de gente que nunca havia estudado, que não passara por nenhum tipo de aula, produzindo obras de linguagem complexa e profunda. (*Retrospectiva Abraham Palatnik*, 1999, s.p.)

Além disso, a experiência da guerra não se deu, no Brasil, sobre as mesmas bases que no velho continente. Por esse motivo, pode-se sugerir que Pedrosa sabia que para realizar a arte virgem seria necessário integrar, antes porém, a experiência internacional da arte bruta. No Brasil, o que no momento estava em jogo eram os debates acerca da identidade nacional e de sua prospecção estética. Ora, é certo que os resultados da guerra calaram mais fundo na pele dos artistas europeus, de modo que a eleição dos temas não consegue ou não pode fugir do vazio e da angústia resultantes.

O próprio Juan-Eduardo Cirlot, sem o devido distanciamento com relação à corrente informalista (lembramos, *Arte Outra* é de 1957), conseguiu perceber a linha mestra que vai das novidades conquistadas por um Max Ernst no campo da textura – a ampla utilização de *collage* e *frottage* no período entreguerras – ao valor psíquico renovado pelo sentimento de Dubuffet a respeito do “valor espiritual das transmutações de matérias e de técnicas” (Cirlot, 1957: 19). A devastação provocada pela guerra inaugura um momento oportuno para plásticas mais espontâneas. Desse modo, e em vez de se redestilar substâncias já processadas, por que não se partiria do zero, da matéria crua? Se a arte oficial contrapõe saber e valor selvagens, sendo que o conceito de arte está inserido no cadinho da cultura, não restaria outra coisa para o criador da arte bruta senão a posição anticultural. Sem baixar a guarda, Dubuffet se posiciona no polo negativo das antinomias, propondo “uma maneira de dizer *não* à linha analítica da arte contemporânea e, através dela, ao mito do progresso e da razão no qual repousava a sociedade ocidental” (Fabris, 1995: 15). Disso decorrem os paralelos que procurou estabelecer com Klee, assim como a escolha de elementos grosseiros para figurar como alternativa ao “esfacelamento da estética naturalista”, “a vontade imensa de erigir a arte a partir do extremo despojamento, sem concessões no percurso” (Aguilar, 1991: 58).

Ora – e assim compreendo a posição do Dubuffet crítico –, se o que construímos até então resultou em guerra e se em 1945 já tentávamos sobreviver à maior delas – acompanhada pelo horror do fascismo –, não seria

melhor fazer tábula rasa do passado e recomeçar do nada? Na medida em que se começasse de maneira completamente diferente, não haveria por que não. Assim, se se negasse tudo aquilo e se recusassem tais valores, se fizéssemos justamente o contrário, não seria possível avistar um futuro diverso?

Na reflexão de Mário Pedrosa, a reverberação do vácuo pós-guerra criou nos artistas brasileiros uma volição puramente ‘estética’, fruto de condições próprias de um país colonizado, como pensava; nesse ínterim, os artistas buscavam, ‘internamente’, formas cada vez mais “revolucionárias” e distantes daquele romantismo recuperado pela pintura tachista, embora o próprio Pedrosa tenha reconhecido que essa foi uma fase importante de “assimilação das novidades no Brasil”. Cada vez mais próximos da expressão geométrica, o que “seduzia os moços nessa arte era o antirromantismo declarado”, escreveu em 1970, “a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma ideia perfeitamente definida e exposta, e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamentos preciosos ou não aleatórios” (Pedrosa, 1986: 282). Alegação que se torna ainda mais peculiar quando acareada pela crítica dos excessos objetivistas que ele fez com relação aos artistas concretos de São Paulo. Ela ganharia corpo, como vimos, com uma revisão conceitual de sua teoria estética, feita com as ferramentas da psicanálise freudiana e da fenomenologia de Cassirer e de Suzanne Langer. Para Pedrosa, a dimensão afetiva da obra vai se tornando, ao longo do tempo, cada vez mais relevante e cada vez mais independente de sua *Gestalt*.

Portanto, a hipótese de delimitação do conceito de arte virgem gira em torno da experiência de ‘alteridade’ pela qual o crítico se viu atravessado quando lançou seus olhos para o trágico da loucura. Tudo levaria a crer que, para Pedrosa, em vista dessa “ambiguidade original” que se atribuiu à abertura da modernidade brasileira das artes (Salzstein, 2001: 75), cheia de recuos e progressos, existe uma espécie de libertação que reside na pulsação de sua experiência com os artistas de Engenho de Dentro. Arrisco-me, desse modo, a apresentar uma última suposição: a de que Mário Pedrosa sempre esteve consciente do recalçamento desse Outro na arte brasileira, já que no Brasil o surgimento do “primitivo” não conseguiria engajar, de maneira orgânica e por razões específicas, artistas e sociedade. A contínua pressão da “natureza tropical não domesticada”, como ressalta Carlos Zílio e foi analisado no capítulo 1, dirige-se à interpretação colonizada que o modernismo

de 1922 fez da arte primitiva. Assim, é possível dizer que Pedrosa privilegia o ajuste com a teoria da unidade espiritual de Kandinsky tentando encontrar um meio para elaborar a experiência brasileira. Quando o crítico propõe, ao circuito de artes brasileiro, que assuma uma repulsa sistemática ao figurativismo, ele opera um salto de internacionalização que faz culminar nas correntes abstratas, sejam elas chamadas de concretas ou neoconcretas, como de fato acontece anos depois.

Se procuro afirmar que o reconhecimento desse Outro apenas derrapou no modernismo da primeira geração, pois se ligou a ele apenas em sua capa exterior, e que na segunda fase permaneceu como questão não problematizada, por que Pedrosa não encontraria na loucura – e por prolongamento na infância e na arte primitiva – uma oportunidade concreta para se desprovincianizar a arte brasileira? Isso permite alegar que diante das dificuldades culturais internas, e tendo como horizonte ético/estético a constituição de uma experiência moderna local, Mário Pedrosa e Nise da Silveira penetram, de mãos dadas, pelas portas de Engenho de Dentro, fazendo dele um campo de experiência de alteridade radical.

Ora, ampliando minuciosamente o esforço do crítico em buscar a compreensão do comportamento criativo, observa-se o quanto ele se implicou no aprofundamento dessa experiência, refletindo sobre o Outro seja do sujeito seja o da própria arte, mas ambos com o surgimento da arte virgem. Pedrosa não pretendia arrastar a cultura pelos cabelos, exigindo dos artistas uma adoção acéfala da abstração, sem que tivessem consciência das complicações inerentes ou da “diferença brasileira”. Tomo, um tanto arriscadamente, este termo de Otilia Arantes (2004: 172), que se refere ao “veio subterrâneo da melhor tradição cultural brasileira”, uma tradição anti-ilusionista de reflexão sobre a diferença “sempre projetada sobre o fundo da marcha desigual e enganosamente convergente da civilização capitalista em expansão no planeta”, e que completa, nos âmbitos econômico e político, a preocupação de Pedrosa com a condição periférica da nossa cultura.

Com a ‘arte virgem’, Pedrosa não só buscava designar um rompimento definitivo com as convenções representativas, o que muito o aproximaria da prática do próprio Dubuffet, mas parecia perceber também que era possível averiguar de maneira positiva, na trajetória do MII, algo que envolve um vazio que percorre toda a experiência estética moderna, um hiato diante do qual os artistas de Engenho de Dentro poderiam contribuir mesmo que

indiretamente. A almejada concretude de uma arte “sintética”, que nasce logo no início de sua crítica mais sistematizada, tem como norte o indicativo de que foi com a visibilidade da criação livre no hospital, e “no contato com a ‘arte virgem’”, que Pedrosa viria “a compreender os movimentos artísticos mais avançados, vendo neles uma promessa análoga de fusão entre as duas esferas que a modernidade separara: a estética e a ética” (Arantes, 1996: 18).

Esse projeto construtivo integral dependeria de uma nova união de forças, sendo que todas as fichas estavam apostadas em uma reconfiguração espiritual que viria pelo caminho da arte ou não viria. Na opinião de Ferreira Gullar, tecida no seio das imposições ideológicas do final da década de 1970, trata-se de um longo ajustamento entre “desalienação” e “independência cultural”. Vivendo em uma cultura essencialmente popular e de particularidades próprias, mas sem deixar de conhecer profundamente o circuito internacional de obras e da reflexão estética, Pedrosa pôde projetar uma realidade que finalmente se libertaria da pecha de “curiosidade exótica”: afinal, o louco e sua pintura não poderiam ser considerados o exótico do exótico?

Combinando a dimensão lúdica da arte infantil e a ingenuidade da pintura *naïve*, a ornamentação e o temperamento coletivo da arte primitiva e a espontaneidade da loucura, isso tudo misturado à síndrome da artisticidade moderna brasileira, eis o que se procurou estabelecer como arte virgem. É certo que tudo ocorre no contexto da crítica sistemática a uma psiquiatria que se reduz à técnica dos choques e cuja discussão demandou mudanças profundas na ideia de sensibilidade. “Cada um desses indivíduos – esquizofrênicos ou marginais de vários gêneros – possui suas peculiaridades”, escreve a Dra. Nise, “mas todos têm contato íntimo com as forças naturais, brutas, virgens do inconsciente. Que hajam configurado visões, sonhos, vivências nascidas dessas forças primígenas, eis um dos mistérios maiores da psique humana” (Silveira, 1992: 90).

Tais considerações podem, sem risco, se adequar ao campo das artes visuais. Se nos “vasos comunicantes” que ligam ciência e arte se entrecruzam afetos, valores intuitivos e significações, não seria de todo exagerado dizer que a arte virgem nasce na pele da psiquiatria romântica de Nise, perfazendo uma unidade estético-epistemológica que é o ato inaugural de Engenho de Dentro. À revelia da exclusão consciente ou da inclusão retórica, a arte virgem é um tipo de criação que confiou no acolhimento de leituras

congeniais que são a crítica apaixonada de Pedrosa e a hábil psiquiatria da doutora.

Abertos, ambos se lançam à égide da ruptura alteritária. A meu ver, é como se para Nise da Silveira a imagem do inconsciente já fosse uma imagem-crítica, tal como desenvolve um crítico contemporâneo como Georges Didi-Huberman (1998). A imagem, que segundo ela escapa do *logos* cartesiano, permitiria uma linguagem outra para comunicar que se adéqua muito bem à condição psicótica, por exemplo. Entretanto, ao se dar a ver, a imagem faz a crítica de si mesma, e daí a pintura surge como paradigma *sine qua non* de seu trabalho “científico”, como ela sempre fez questão de sublinhar.

É nessa angústia do vazio da alma que podem surgir lampejos de criação virgem. Configurando novos mundos, são aquela cosmogonia contígua à precisão de um Bousquet, que num poema compreendeu que “num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo”. Em outras palavras, é o que no calor da hora deveria ser uma pintura ‘à brasileira’, “temperamental ou sentimental, ingênua ou extrovertida” (Pedrosa, 1986: 260). Sob o pincel dos artistas de Engenho de Dentro, ela refez antigos mitos: não há nada mais representativo do que Fernando dizer que o pintor “é feito um livro que não tem fim”. Uma linguagem fugidia que deixa em suspenso as significações asfixiantes, legando ao espectador a espera de novas leituras que a habitem sem o desejo de destruí-la.