

ARTISTAS OU ALIENADOS – REFLEXÕES SOBRE UMA PESQUISA EM ANDAMENTO

Paula Vaz Guimarães de Araújo¹.

A pesquisa de mestrado aqui em questão está ainda em sua fase inicial. A mesma se deve à busca de um melhor entendimento das visões ideológicas com relação a díade arte e loucura dentro da história da arte brasileira. Para tal, se parte de um debate crítico que trazia à tona diferentes visões políticas e engajamentos em determinados projetos de modernidade, envolvendo agentes fundamentais dentro de um processo que é tido enquanto gênese da produção artística brasileira contemporânea. O objetivo aqui, é abrir esta investigação para debate, buscando com isso um aprimoramento do andamento da pesquisa, a partir da aproximação com outras leituras e perspectivas metodológicas possíveis sobre o escopo documental e teórico iniciais.

A análise parte das repercussões críticas das exposições “Pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional” de 1946 e “Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” de 1949 - as primeiras mostras a apresentarem trabalhos artísticos dos frequentadores do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Nacional, localizado no bairro carioca do Engenho de Dentro. Inicialmente, se pretende analisar os impactos das produções visuais presentes nas mostras no sistema artístico na época, bem como suas reverberações posteriores na história da arte e das exposições.

Até o momento já foram encontradas mais de oitenta publicações jornalísticas sobre as exposições supracitadas², entre críticas e pequenas menções, considerando apenas o período entre os anos de 1946 e 1951. Os chamados “artistas” por figuras como Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, eram também colocados como “malucos”; “débeis mentais”; “anormais”; “loucos”; “alienados”; para citar apenas algumas das nomenclaturas utilizadas nos textos encontrados. Termos que eram comumente utilizados, inclusive por psicanalistas e críticos de arte do momento.

As experiências que ocorreram no ateliê do Engenho de Dentro, certamente contribuíram para uma aproximação da crítica de arte dos meios terapêuticos no período analisado. Porém, a análise desta fortuna crítica talvez possa ir além de cotejamentos sobre o processo criativo e a formação dos artistas internos do Engenho de Dentro. Mesmo o levantamento inicial dos textos críticos e da bibliografia sobre as exposições

¹ Mestranda da linha de pesquisa Imagens, Cidade e Contemporaneidade; sob orientação da Professora Doutora Ana Maria Pimenta Hoffmann; pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – EFLCH/Unifesp.

² Um levantamento das críticas foi feito para minha monografia de conclusão da pós-graduação, dando origem ao presente projeto. CF. Paula Vaz. *Artistas ou Alienados - O embate crítico entre Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa sobre Pinturas dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional e Os Nove Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro.*

estudadas, já traz reverberações e ligações significativas destas com o sistema artístico e cultural, para além dos impactos sociais das mostras na época. Neste texto será explicitado um pouco sobre este aberto campo de investigações.

Em 1949 a exposição “Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” gerou impactos significativos dentro do universo artístico brasileiro. Realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e tendo circulado por algumas capitais brasileiras, a mostra mobilizou disputas no campo da crítica artística e tornou-se posteriormente um marco na história das exposições no país. Grandes mostras a posteriori, como a XVI Bienal de 1981 curada por Walter Zanini³ e a Mostra do Redescobrimto⁴ de 2000 curada por Nelson Aguilar, fizeram referências diretas à mostra e aos artistas que nela tiveram suas obras exibidas.

Os artistas da mostra frequentaram o ateliê de artes do Setor de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR), criado em 1946 pela Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, sediado no bairro carioca do Engenho de Dentro. Tendo participado dos primórdios do ateliê, alguns internos do hospital foram assistidos pelo artista Almir Mavignier, o primeiro monitor de artes do setor. Em 1946 Silveira e Mavignier organizaram uma mostra com os trabalhos dos internos no salão de exposições do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, a mesma foi intitulada “Pintura dos alienados do Centro Psiquiátrico Nacional”. Após ter visitado a exposição, Mário Pedrosa se aproximou dos trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, escreveu diversas críticas sobre os trabalhos dos internos do Centro Psiquiátrico e se tornou amigo pessoal de Mavignier. A partir de então, outros artistas ligados ao crítico no momento, como Ivan Serpa e Abraham Palatnik, também se tornaram presenças constantes nos ateliês⁵ do Engenho de Dentro.

Agente fundamental dentro da construção de um projeto de modernidade que constituiu a gênese da arte contemporânea brasileira, o crítico de arte, jornalista e professor Mario Pedrosa foi o grande idealizador da mostra “Os Nove Artistas do Engenho de Dentro do Rio de Janeiro” em 1949. A exposição foi realizada já durante a gestão de Lourival Gomes Machado, mas Pedrosa contou com a colaboração do crítico de arte belga Léon Degand, primeiro diretor do MAM-SP, para sua organização. Aracy Amaral relaciona a criação do MAM-SP e Léon Degand à efervescência do debate entre figuração e abstração no Brasil. Seguindo neste íterim, Amaral coloca que no momento se abria uma nova faceta da crítica de arte no país com Mário Pedrosa, e coloca que:

Muito provavelmente sobre a influência do fazer artístico de jovens artistas da então capital federal, bem como sob o influxo das experiências da criação artística de alienados, emerge,

³ Cf. Fundação Bienal de São Paulo. Arte Incomum. Curadoria de Victor Musgrave e Annateresa Fabris. Curador geral: Walter Zanini.

⁴ Cf. Fundação Bienal de São Paulo. Imagens do inconsciente - Mostra do Redescobrimto. Curadoria de Nelson Aguilar.

⁵ Gláucia Villas Bôas. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). p.200.

com essas reflexões de Pedrosa, um crítico aberto, apto a acompanhar e estimular as inovações estéticas que se irradiam com intenso ímpeto para jovens sensibilidades, em particular devido à antológica exposição de Max Bill no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1950⁶.

No que concerne a história da arte nacional, Almir Mavignier, Mário Pedrosa, Léon Degand, Ivan Serpa e Abraham Palatnik certamente são nomes essenciais dentro da gênese do movimento concretista brasileiro. Em contraste com os paradigmas estéticos vigentes anteriormente no Brasil, quando se adotava uma concepção figurativa e tinha por objetivo "representar a nação brasileira", os artistas supracitados se dedicaram às experimentações com a forma. Esta mudança resultou de um conjunto de práticas e relações sociais que se opunham ao academicismo e ao modernismo figurativo.

Não se pode dizer o mesmo sobre os artistas do Engenho de Dentro. Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Lucio Noeman e outros artistas que produziram no ateliê do Engenho de Dentro ficaram de lado na história da arte. Que se dirá então dos outros quatro nomes dos nove da mostra, dos quais pouco ou nada se diz, sendo geralmente referenciados apenas pelo primeiro nome - José, Kleber, Vicente e Wilson.

Tanto "Pinturas dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional", de 1946, quanto "Os Nove Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro", de 1949, tiveram grande repercussão, aparecendo tanto em debates acalorados entre críticos de arte, quanto nos mais despretensiosos comentários jornalísticos. Os artistas que tiveram trabalhos expostos nestas mostras foram tidos enquanto "malucos", "débeis mentais", "anormais", "loucos", "alienados" (termo comumente empregado na época, inclusive pelos médicos), nestes ensaios jornalísticos e textos críticos, os artistas das exposições entraram na história da arte mais pelas entrelinhas do que enquanto protagonistas. Para entender o papel social do louco na sociedade contemporânea, é interessante resgatar Michel Foucault, que em sua tese de doutorado "A História da Loucura na Idade Clássica", colocou:

Fechado no navio, de onde ele não escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não podem lhe pertencer. [...] Tudo isso faz da loucura como que a manifestação no homem de um

⁶ Aracy Amaral. Textos do Trópico de Capricórnio - vol 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. p. 142.

elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito⁷

Em 1946 o ateliê de artes do Centro Psiquiátrico Nacional foi fundado com o objetivo de criar alternativas aos procedimentos agressivos usados no tratamento de pacientes psiquiátricos naquela conjuntura: como a lobotomia, o choque elétrico e a injeção de insulina. Com formação junguiana, Nise da Silveira acreditava que a produção plástica era uma porta de entrada para a psique de seus pacientes, uma forma de comunicação com pessoas que tinham grande dificuldade de se expressar verbalmente. Alguns estudos que se remetem às mostras em questão⁸ colocam que os trabalhos produzidos no ateliê foram guardados por Nise da Silveira enquanto fonte de informação sobre o estado psíquico e emocional dos pacientes. Dois anos depois da exposição no MAM - SP, em 1952, essas obras deram origem ao Museu de Imagens do Inconsciente que, mesmo lidando com o descaso da Secretaria de Saúde e precárias condições estruturais, funciona até hoje, com uma coleção que cresce quotidianamente, pois os ateliês ainda são realizados⁹.

Em um dos relatórios sobre o processo criativo de Emygdio de Barros, que dos artistas do Engenho de Dentro foi certamente o que teve mais reconhecimento de seu trabalho, Almir Mavignier traduz bem a rede de relações dentro do contexto estudado:

Rio de Janeiro, 4 de dezembro de 1950.

No dia 3 corrente fizemos a segunda visita a Emygdio de Barros. Continua no mesmo local, em bons termos de contato ao meio ambiente, estimado pelos de casa, auxiliando sempre em trabalhos domésticos, arrumando, rachando lenha, e, como atividade de descanso, a pintura. Nesta ele se orienta com espontaneidade, possuindo um quarto onde tem quase instalado seu ateliê.

Chegamos a Emygdio num grupo de seis pessoas - Henrique Mindlin e Helena Mindlin Mario Pedrosa, Geraldo de Barros, Abraão Palatnik - fomos desde logo bem recebidos por D. Regina e por Emygdio, que e trajava com extrema pobreza, porém bem-disposto e mais saudável. Entregamos algumas peças brancas de roupa, meias, um paletó, ao que nos correspondeu com alguma satisfação; mostrou-se mais interessado com as telas e tintas que lhe trouxemos.

Solicitamos ver seus trabalhos realizados naquele período, e com certo interesse nos deu algumas pequenas telas, e olhava um pouco espantado com nossos espantos, balbuciando algumas explicações da origem e do término dos trabalhos. Henrique Mindlin pediu-lhe para pintar ali mesmo, naquele momento, uma composição já iniciada com hábil

⁷ Michel Foucault. História da Loucura na Idade Clássica. pp. 12 -13.

⁸ Cf. Gustavo Henrique Dionísio. O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira.

⁹ Heloisa Espada e Rodrigo Naves. Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro. p.98.

marcação, e com espanto geral Emygdio pegou pincel e palheta, sem hesitações planejou em cores toda a composição, nunca se afastando do conjunto, distribuindo os elementos de cores e desenho com profunda percepção e sabedoria, dando-nos a impressão de um trabalho consciente e sobretudo livre. A certa altura, quando diminuía a luz das quatro horas, pareceu-nos ver Emygdio recompor sua escala de cor, adaptando-a à nova luz. Foram duas horas de grande emoção da assistência, deslumbrada e amedrontada de iminente fracasso, mas finalmente deu ele o quadro por terminado, com absoluta segurança, na maior intimidade com todos nós.

Doutora Regina declarou ao sr. Mindlin que Emygdio afirmara não ser proveitoso trabalhar em quadros, pois não ganhava dinheiro, e imediatamente o nosso arquiteto se propôs a comprar-lhe aquele quadro. Emygdio não soube no primeiro instante o que dizer, depois balbuciou 20 mil-réis, e mais tarde, quando seu primeiro comprador lhe falou em importância mais elevada, com fisionomia de surpreendente bem-estar e um sorriso feliz e mesmo comovido exclamou: “Conto de réis!” Realmente vivemos todos nós uma grande cena com a emoção que nos prendeu, vendo Emygdio amarrotando “seu” primeiro dinheiro, depois de 25 anos de pátio do Hospital Gustavo Riedel, de Engenho de Dentro.

E deixamos mais uma vez aquele menino frágil de 56 anos incompletos, quase um anjo, em sua aldeiazinha de igreja branca, e nos lembramos muito durante a viagem daquela humildade tão simples, inesgotável e de grande força criadora de sua imaginação, que muitas vezes nos lembra um holandês: Van Gogh.

Almir Mavignier¹⁰

Tema de inúmeras análises críticas de Mário Pedrosa, Quirino Campofiorito e outros vários críticos, como já colocado, a produção dos artistas do Engenho de Dentro foi bastante lembrada em mostras que buscavam estabelecer ligações entre arte e loucura¹¹. O crítico veio dar autoridade a esta produção, autoridade esta que “não é outra coisa senão um crédito junto a um conjunto de agentes que constituem relações tanto mais preciosas quanto maior for o crédito junto ao conjunto de agentes que constituem o crédito de que eles próprios se beneficiam”¹². Deve se reconhecer, porém, que se não fosse por esta “autoridade”, estes trabalhos talvez sequer fossem conhecidos.

Ultrapassando a materialidade das obras, a questão aqui gira em torno não do seu valor material, mas do seu capital simbólico “uma dádiva atribuída àqueles que possuem legitimidade para impor categorias do

¹⁰Almir Mavignier. Relatório de Mavignier sobre a visita a Emygdio de Barros em companhia de Henrique Mindlin, Helena Mindlin, Geraldo de Barros e Abraham Palatnik”. Rio de Janeiro, 04.12.1950. Depoimento datiloscrito.

¹¹ Cf. Gustavo Henrique Dionisio. Op.cit.

¹² Pierre Bourdieu. A Produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. p.24

pensamento e, portanto, uma visão de mundo. Propriedade de poucos, o capital simbólico e o capital social são recursos conquistados à custa de muito investimento, tempo, dinheiro e disposição pessoal”¹³.

A experiência do ateliê do Engenho de Dentro deslocou o eixo da crítica de arte dos meios acadêmicos para os meios terapêuticos, colocando a relação entre arte e loucura no centro do debate sobre processo criativo e a formação do artista. Mas para além da crítica, como pode ser observado no documento acima, as exposições impactaram outros agentes do sistema artístico e cultural da época. Para além disso, as produções dos internos do Engenho de Dentro em suas especificidades formais nos levam também a questionar os marcos convencionais de origem do movimento concretista no Rio de Janeiro, geralmente atribuídos ao prêmio concedido a Max Bill na I Bienal de São Paulo em 1951¹⁴. Será que é possível tecer as relações entre a valorização das obras de Mavignier, Serpa e Palatnick, artistas do Grupo Frente, em contraposição à valorização da produção dos artistas internos do Centro Psiquiátrico Nacional?

Todos estes artistas, são hoje extremamente reconhecidos tanto pelo mercado de arte quanto pela história da arte. Mário Pedrosa quanto Nise da Silveira, são nomes de indiscutível importância ao se pensar não só nas intersecções entre arte e loucura no Brasil, mas dentro da história da arte brasileira e da história social contemporânea no país. No entanto, eles viam as produções destes artistas ou alienados de formas por vezes até divergentes. Pedrosa enxergava na produção deles:

Pura criação do espírito, a obra sai do inconsciente ou do nada com o calor das coisas que nascem para a vida porejando alegria, dor, afetividade, num sistema de emoções que vai, por sua vez revigorar com duas vitaminas espirituais os homens encontrados pelo caminho, tocando-os da graça de compreenderem e sentirem os eflúvios do mundo das formas¹⁵.

Silveira já via enquanto parte da documentação de seus pacientes, produções ligadas aos seus tratamentos psiquiátricos. Porém em meio a estas relações, muito provavelmente por conta das contingências de sua condição psíquica, os artistas ou pacientes da mostra talvez ainda ocupem na história da arte um lugar aquém da importância de suas obras¹⁶. Poucos são os estudos que visam entender o impacto social das exposições através da mídia jornalística, ou que analisem os contrapontos e as implicações destas produções para o pensamento crítico brasileiro e para a história da arte. Questões em aberto como estas justificam a realização desta pesquisa.

¹³ Idem. p.10

¹⁴ Cf. Gláucia Villas Bôas. Op.cit.

¹⁵ Mário Pedrosa. Arte, necessidade vital. Correio da Manhã. 13/04/1947.

¹⁶ Cf. Heloisa Espada e Rodrigo Naves. Op.Cit.