

A estética da conversão

O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca
(1946-1951)*

Gláucia Villas Bôas

Quem visitou a exposição *Erótica – Os sentidos na arte*, no Centro Cultural Banco do Brasil¹, teve oportunidade de ver o auto-retrato de Emygdio de Barros, ao canto, na passagem da última sala da exposição para um salão onde se exibia um vídeo sobre abordagens diversas do erotismo. Inteiramente deslocado do resto das obras expostas, o auto-retrato, um óleo sobre tela de 43 x 43 cm, de 1967, chama atenção. Não é o Emygdio das paisagens e dos interiores do Ateliê do Engenho de Dentro, mas um Emygdio que apresenta o rosto infantil de um velho *clown*, com uma ponta de língua para fora da boca. Estava aí o erotismo de Emygdio? Uma expressão marota, marcada pelo cansaço, talvez, compõe o Emygdio do auto-retrato, lembrando um palhaço com os ombros cobertos de cores. O quadro localizava-se à esquerda de quem saía do recinto, dependurado em uma parede estreita que ladeia o amplo vão que dá entrada à sala contígua. Na parede à direita, um auto-retrato de Eliseu Visconti, rico com seu chapéu a sombrear os olhos e a pele clara. O contraste é espantoso.

A sensação estranha advinda da visão dos dois auto-retratos não se limita a um mero contraste das formas, cores e expressão. Na exposição *Erótica*, Emygdio de Barros está livre do ônus do diagnóstico da esquizofrenia, e sua pintura livre do rótulo de “material científico”. Livraram-se ambos do lugar que lhes foi imposto – juntamente com Adelina Gomes, Raphael Domingues, Arthur Amora, Fernando Diniz, Carlos Pertuis, Isaac Liberato – no

* Uma versão deste trabalho foi discutida no GT Pensamento Social da Anpocs – Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais, na 30ª Reunião Anual realizada em outubro de 2006. Outra versão em inglês foi apresentada no GT Sociologia da Arte da ISA – Associação Internacional de Sociologia, no XVI Congresso realizado em Durban, julho de 2006.

1. *Erótica – Os sentidos da arte*. Exposição realizada no CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, de 21 de fevereiro a 30 de abril de 2006.

Mostra de 108 obras, com curadoria de Tadeu Chiarelli.

Museu de Imagens do Inconsciente, onde são preservadas e guardadas centenas de suas obras. Mas a lembrança do deslocamento da pintura de Emygdio de Barros da jurisdição de um sistema classificatório para outro, sobre o que falaremos adiante, não é suficiente para desgrudar o olho do quadro. Emygdio está ali exibido e guardado, anunciado e escondido, como se a tensão de um segredo marcasse a figura comovida de seu rosto. A pintura de Emygdio de Barros pede que se conte a história do Ateliê do Engenho de Dentro.

A história do Ateliê do Engenho de Dentro está ligada ao movimento concretista que se iniciou nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, no período do pós-guerra, e mudou radicalmente o perfil da arte moderna no Brasil da segunda metade do século XX. Em contraste com o programa estético anterior, que adotava uma concepção figurativa e tinha por objetivo “representar” a “nação brasileira”, os artistas concretistas dedicaram-se às experimentações com cores, formas, linhas e pontos. Argumento, neste trabalho, que esta mudança programática do modernismo brasileiro não foi determinada pela influência de movimentos de vanguarda nacionais ou internacionais, mas resultou de um conjunto de práticas e relações sociais que se opunha ao academicismo e ao modernismo figurativo. Meu propósito é, pois, compreender o surgimento do concretismo no Rio de Janeiro, por meio do estudo do Ateliê do Engenho de Dentro, que reuniu artistas, críticos de arte, médicos e doentes do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, de 1946 a 1951. A experiência *sui generis* do ateliê deslocou o eixo da crítica de arte dos meios acadêmicos, oficiais e literários para os meios terapêuticos, científicos e jornalísticos, fazendo da relação entre arte e loucura o centro do debate sobre o processo criativo e a formação do artista; além disso, propiciou a conversão de jovens artistas plásticos da arte figurativa à arte concreta, redefinindo o seu papel e possibilitando a escolha entre abraçar ou abandonar a missão de pintar os “retratos do Brasil”. Finalmente, a história do Ateliê do Engenho de Dentro leva a questionar os marcos convencionais de origem do movimento concretista no eixo Rio de Janeiro–São Paulo, geralmente atribuídos ao prêmio concedido a Max Bill na I Bienal de São Paulo em 1951, ou ao manifesto do grupo paulista Ruptura de 1952, vinculando o concretismo às relações de Mario Pedrosa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Ivan Serpa entre si e com a *arte virgem* (cf. Pedrosa, 1950).

O Ateliê do Engenho de Dentro

Não seria possível compreender a relevância do Ateliê do Engenho de Dentro sem antes indicar, ainda que de modo sucinto, o seu lugar no campo das artes plásticas na cidade do Rio de Janeiro em finais da década de 1940. O ateliê foi uma peça-chave na realização do projeto da arte concreta, enfrentando duplamente o academicismo da Escola Nacional de Belas Artes e o modernismo apregoado pela Semana de Arte Moderna de 1922.

Nas primeiras décadas do século XX, o campo das artes plásticas na cidade do Rio de Janeiro, capital do país, era dominado pelos padrões, técnicas e conceitos da Escola Nacional de Belas Artes, em que pesem as inúmeras tentativas de quebra daquelas condutas (cf. Herkenhoff, 2002). A escola reunia jovens aspirantes à carreira artística oriundos de diversas regiões e cidades brasileiras, consagrando uns e excluindo outros, pela concessão de prêmios de viagem ao exterior e exposição de obras em seus salões anuais. As tensões com o academicismo nas artes plásticas cresceram com o movimento de renovação da linguagem literária e artística da década de 1920, cujo programa reunia a pesquisa estética e a busca da construção nacional. A partir de 1930, o governo de Getúlio Vargas tomou a iniciativa de renovar o ensino das artes, nomeando Lucio Costa para a direção da escola. Uma das tentativas de rompimento com os padrões acadêmicos foi o Salão Nacional de Artes Plásticas de 1931. O Salão Revolucionário ou Salão do Século, como foi chamado, aceitou obras acadêmicas e modernistas para a XXVIII Exposição Geral de Belas Artes, lançando em nível nacional as novas tendências da arte, representadas por Cândido Portinari, Ismael Nery, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Brecheret, Flavio de Carvalho, entre outros. Com Lucio Costa à frente, a participação de Anita Malfatti, Cândido Portinari, Manuel Bandeira e Celso Antonio na comissão organizadora, e sem o patrocínio do Conselho Nacional de Belas Artes², o Salão de 1931 separou definitivamente acadêmicos de modernistas, exibindo suas obras em espaços diferentes. As paredes das salas dos modernos foram cobertas com painéis de anagem e a disposição individual de suas obras ressaltou sua autoria, permitindo uma melhor visão dos quadros, o que não ocorreu nas salas dos “acadêmicos”, cujos quadros pendurados uns sobre os outros dificultavam o foco em uma das telas. A inovação tida como acertada por Lucio Costa não encobria o fracasso do Salão, que o arquiteto considerava mero fogo de artifício (cf. Costa, 1984b). A distinção entre modernistas e acadêmicos, porém, estava feita. O modernismo oficializou-

2. Criado com a Proclamação da República por Benjamin Constant, era integrado por intelectuais e artistas com o objetivo de definir a política cultural do país.

se, trazendo assuntos brasileiros para telas de inspiração expressionista e cubista, legitimando os artistas modernos com encomendas e solicitações de governantes e funcionários do Estado para que representassem o Brasil em diversas ocasiões, sobretudo nos Estados Unidos, que definiram uma política de estreitamento dos laços culturais com a América Latina.

O reconhecimento dos artistas modernos nos meios culturais, literários e políticos cariocas não pôs término ao academicismo nem acabou com as disputas no campo artístico. Os integrantes do grupo modernista na sua primeira versão programática logo tiveram que enfrentar outro projeto artístico, também modernista, porém fundado em princípios construtivistas. Tal disputa aparece em sua dimensão discursiva na crítica de arte veiculada pela imprensa, especialmente a de Mario Pedrosa, que ao voltar do exílio nos Estados Unidos, em 1945, não poupou esforços em defender o que chamava então de busca das “formas privilegiadas”. O embate dos modernistas entre si e contra as concepções acadêmicas da Escola Nacional de Belas Artes verifica-se ainda na criação de novos espaços de exposição, a exemplo do Ministério da Educação e Saúde e do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), além de instituições como o Instituto Brasil–Estados Unidos (IBEU), que ao ser criado em 1937 para incentivar a arte moderna promoveu exposições de artistas estrangeiros refugiados no Rio de Janeiro e se tornou um reduto dos concretos juntamente com o Museu de Arte Moderna (MAM), fundado em 1948. A vinda de artistas estrangeiros ampliou as possibilidades de aprendizado e circulação de idéias fora dos circuitos acadêmicos convencionais, repercutindo na formação de jovens aspirantes à carreira artística.

Nesse contexto, o Ateliê do Engenho de Dentro foi criado no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, na cidade do Rio de Janeiro, em 9 de setembro de 1946. Engenho de Dentro é o nome do bairro suburbano onde até hoje se localizam as edificações do hospital. O ateliê fazia parte do Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação, dirigido por Nise da Silveira, médica psiquiátrica. Há duas versões sobre sua criação. Segundo Almir Mavignier, então um jovem artista que trabalhava no hospital para se sustentar e à noite estudava pintura com Arpad Szenes³, a idéia de criar um ateliê de pintura naquele setor foi uma proposta sua a Nise da Silveira, que prontamente a aceitou:

[...] havia um departamento para fazer bordados, trabalhos manuais. Fizemos uma exposição de bordados para vender e ganhar um pouco de dinheiro. Vendo essa

3. Arpad Szenes (1887-1985), pintor húngaro casado com a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Costa, morou no Rio de Janeiro de 1940 a 1947, fugindo da ocupação nazista na França. Ensinou pintura e desenho a jovens artistas cariocas no seu ateliê em Santa Tereza.

exposição e, no fundo, querendo ter meu próprio ateliê, fiz a pergunta capital a Nise da Silveira, se ela não gostaria de ter um ateliê de pintura. Ela disse que há muito tempo pensava nisso, mas que não tinha ninguém... (Mavignier, entrevista em 29/7/2005).

Na versão de Nise da Silveira, Mavignier lhe teria sido apresentado pelo diretor do hospital, Paulo Elejalde, quando propôs a ele organizar um ateliê de pintura e modelagem: “Assim, quando falei ao diretor, Paulo Elejalde, do meu desejo de instalar um ateliê de pintura, ele logo se lembrou do pintor mal adaptado a serviços burocráticos” (Silveira, 1981, p. 14). A inadequação do pintor aos trabalhos administrativos teria sido o motivo de sua transferência imediata para o setor de terapia ocupacional. Mavignier ressentia-se da qualidade de funcionário magrinho e inadaptado que lhe foi e ainda é atribuída em textos diversos, principalmente em catálogos de exposição de obras dos artistas internos do Centro Psiquiátrico Nacional⁴. Na realidade, fraqueza e desajuste à vida prática fazem parte do imaginário romântico que há muito se apossou dos modos de pensar a identidade dos artistas. Poderiam ser considerados positivos. Mavignier, no entanto, é irredutível em sua posição de recusa à imagem criada sobre ele em textos curadores brasileiros, publicados em livros e catálogos. Tal repúdio do artista, sobretudo a discordância quanto à autoria da idéia de criação do ateliê, nunca obscureceu as relações de admiração, respeito e reconhecimento recíproco que Almir Mavignier e Nise da Silveira mantiveram, unidos à medida que se desenvolvia o trabalho do ateliê.

Nenhum deles poderia prever as conseqüências daquela decisão obstinada que engendrou uma parceria rara, cujo resultado está inscrito no campo da ciência e da psiquiatria, assim como no das artes plásticas. Nise da Silveira adotou uma posição inovadora, combatendo a violência dos métodos terapêuticos convencionais com uma reflexão arguta sobre os trabalhos dos internos, fundamentada em observações clínicas e na teoria junguiana, como se vê em *Imagens do inconsciente* (1981), de sua autoria. Almir Mavignier renunciou à pintura naturalista e abriu caminho para a estética concretista juntamente com Ivan Serpa, Abraham Palatnik e Mario Pedrosa. O ateliê reunia e separava o artista e a médica, cujos interesses pelo trabalho artístico dos internos, desde o início, se revelaram distintos: para Nise da Silveira, importavam os problemas científicos e terapêuticos suscitados pelas obras produzidas pelos doentes, para Mavignier, o seu valor artístico.

4. Ver, entre outros, *Images of the unconscious from Brazil* (1994); Mello (2000); Mello (2005); *Art brut brésilien: images de l'inconscient* (2005).

A direção do hospital cedeu grandes salões no Centro Psiquiátrico para o serviço de ocupação terapêutica. Havia seções de encadernação, pintura, modelagem e bordado. Cada uma era dirigida por um monitor. O ateliê era um lugar agradável e espaçoso, com janelas que deixavam ver as velhas árvores do pátio do hospital (cf. Silveira, 1981, p. 37). Mavignier ficou com uma pequena sala, que se tornou seu primeiro ateliê. Acompanhava o trabalho dos internos das dez da manhã às três da tarde, quando então começava ele mesmo a pintar. Às vezes, no horário estipulado para as atividades dos doentes, cedia sua sala “a artistas que precisavam tranquilidade para pintar, o que não era possível no salão coletivo” (Amaral, 2000).

Alguns internos iam espontaneamente ao ateliê; outros eram motivados a participar a partir das atividades do Setor de Terapêutica Ocupacional. Conta Mavignier que os monitores do STO, além de trocarem informação entre si, perguntavam a outros funcionários do hospital se conheciam doentes que apresentassem alguma habilidade para pintura ou trabalhos manuais. O caso da “descoberta” de Adelina Gomes é mencionado por ele em diversas ocasiões. Soube que Adelina fazia bonecas na enfermaria em que se internara. Um dia resolveu ver as bonecas e chamar Adelina para participar do ateliê. Aos poucos, Emygdio de Barros, Isaac Liberato, Raphael Domingues, Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Arthur Amora, Lucio e Fernando Diniz juntaram-se às atividades de pintura, desenho e modelagem. Quanto mais observava o trabalho dos internos, mais fascinado ficava Mavignier, tornando-se obsessivo com a possibilidade de descobrir novos artistas:

[...] do ponto de vista pessoal, estava interessado em descobrir artistas, o valor terapêutico estava subentendido. [...] Interessado em procurar os artistas, saía procurando, nos pátios, encarando homens e mulheres, muitos dos quais, naquele clima, andavam nus, com um fedor horrível. Para manter as enfermarias limpas, era preciso juntar todo o pessoal nos pátios. Imagine que Emygdio, esse pintor maravilhoso, viveu 20 anos naquele pátio, sentado entre os outros, sem fazer nada! (Mavignier, entrevista em 29/7/2005)

Embora ressalte sua obsessão pela descoberta de artistas em meio a centenas de pacientes do hospital, cujo número estima-se em 1500 (cf. Mello, 2005), Mavignier protagonizou outros feitos decisivos para o reconhecimento da pintura do Engenho de Dentro. Um deles foi o efetivo trabalho de instalação e direção do ateliê. Pode-se imaginar que a montagem de um ateliê pressupõe o conhecimento de equipamento específico de pintura e dese-

nho, além da capacidade de manejá-lo. Telas, pincéis, cavaletes associados ao tipo e tamanho da pintura, aos movimentos empreendidos para fazê-la, ao espaço que cada interno possuía, tudo isso exigiu o domínio de um conjunto de procedimentos técnicos. Mavignier ensinava a técnica da pintura, a misturar as tintas, a usar a terebintina. Mantinha uma relação próxima com os pintores internos, observando aqueles que tinham maiores qualidades para a pintura, convidando-os a terminar um trabalho ou incentivando-os a olhar motivos exteriores, como uma jarra ou uma folha. Organizava naturezas-mortas para que as pintassem. Algumas de suas frases tornaram-se parte da lenda sobre o ateliê: a Raphael Domingues, teria dito “pinte uma cara, pinte um burrinho” (cf. Gullar, 1996, p. 16), incentivo que levou o artista a revelar novas composições, misturando abstração com figuração.

Repete-se por meio da memória do ateliê o empenho do monitor em ensinar a terminar um trabalho. Emygdio pintava uma imagem sobre a outra. Demorou a entender que um quadro estava pronto, até que a insistência regular de Mavignier em lhe oferecer outra tela, no momento em que terminava uma pintura, o levou a parar quando acabava um quadro. Mavignier proibia as revistas de arte, para que não houvesse influências de reproduções de pintores famosos. Satisfazia assim não apenas uma concepção sobre o desenvolvimento do artista – a de que ele deve buscar em si próprio as fontes de sua inspiração –, que foi elaborando vida afora, como atendia, naquela circunstância, ao desejo de Nise da Silveira de preservar e cultivar as imagens configuradas pelos esquizofrênicos.

Não foi apenas o empenho na criação de condições materiais para que os internos pudessem trabalhar sem empecilhos que transformou o ateliê em lugar onde os pacientes se sentiam “em casa”. Criaram-se vínculos e relações de afetividade com os pacientes. Alguns eram acompanhados em suas atividades de pintura ao voltarem para casa ou levados a passear em arredores agradáveis da cidade. Mario Pedrosa lembra que, no II Congresso Internacional de Psiquiatria, em Zurique, em 1957, C. G. Jung observou que, em algumas das obras expostas, percebiam-se planos e harmonia de formas e de cores pouco comuns na pintura dos esquizofrênicos. Perguntou então: “Como é o ambiente onde esses doentes pintam? Suponho que trabalhem cercados de simpatia e de pessoas que não têm medo do inconsciente” (Pedrosa *apud* Amaral, 2000).

Quase três décadas depois, argumentando a favor de um “fazer brasileiro” na arte concreta dos anos de 1950 e incluindo o Ateliê do Engenho de Dentro no roteiro histórico do concretismo, Lygia Pape recorda as visitas dominicais ao hospital em 1948:

[...] não seriam sem sentido, por exemplo, as romarias dominicais realizadas por um pequeno grupo ao Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, onde um jovem monitor-pintor colocava na mão de um paciente esquizofrênico um pincel carregado de tinta. E, mão sobre mão, iniciava os primeiros gestos de riscar uma tela em branco – a primeira tela. Eram eles: o pintor Almir Mavignier e Emygdio, o futuro-criador-poderoso. Mario Pedrosa era o guia do grupo e o acompanhavam Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitório, Geraldo de Barros. Lá, naquele antro anônimo, fermentavam e surgiam aos olhos extasiados do grupo universos novos de Rafael ou Leafar (como gostava de assinar), Carlos, Fernando Diniz, do próprio Emygdio e outros (1980, pp. 47-48).

Outra iniciativa de Mavignier foi retirar do anonimato as pinturas dos internos do Ateliê do Engenho de Dentro. Chamou o amigo Ivan Serpa, que conhecera na Associação Brasileira de Desenho, a visitar o lugar. Serpa ficou interessado nos desenhos de Raphael Domingues e passou a freqüentar o hospital. Conheceu também Abraham Palatnik, recém-chegado de Israel, e o convidou a ver as pinturas. Nada menos que um ano após a inauguração do ateliê, em 1947, foi organizada a primeira exposição das obras do Engenho de Dentro fora do cerco protetor do Centro Psiquiátrico Nacional, na galeria do Ministério da Educação e Cultura (MEC), no centro da cidade do Rio de Janeiro. Sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros, a exposição exibiu 245 pinturas. Mavignier visitava quase todos os dias o prédio do MEC, curioso com a reação do público. Em uma dessas ocasiões, conheceu Mario Pedrosa. Pedrosa juntou-se aos artistas do ateliê e tornou-se um defensor das idéias de Nise da Silveira, muito embora pertencessem a vertentes diferentes da esquerda. Não era adepto da teoria psicanalítica, qualquer que fosse sua modalidade, ainda que a reconhecesse, mas interessou-se pelo trabalho dos internos porque corroborava sua tese⁵ sobre a criação artística, que levava em conta as lições da Psicologia da Forma (cf. Pedrosa, 1979). A partir da perspectiva psicológica da percepção, Pedrosa discutia a universalidade da organização da “boa forma”, considerando que a intuição e as estruturas inatas próprias de todo e qualquer indivíduo possibilitavam a percepção da boa forma, que se fazia expressar em obras objetivamente construídas⁶.

Em 1949, a segunda exposição dos artistas do ateliê causou uma celeuma ainda maior entre os críticos, que questionavam o valor artístico das pinturas e desenhos dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional e aproveitavam para posicionar-se contra a arte moderna. A exposição *Nove artistas do*

5. Nessa ocasião Mario Pedrosa escrevia a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, com a qual se inscreveu no concurso da cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1949, perdendo o certame para Carlos Octávio Flexa Ribeiro, que escreveu sobre *Velásquez e o realismo*.

6. Para a discussão sobre os fundamentos gestaltianos da crítica de arte de Mario Pedrosa, ver a análise de Otilia Arantes (2004, pp. 72-106).

Engenho de Dentro foi inaugurada em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a curadoria de Mario Pedrosa e Leon Dégand. Os nove artistas do ateliê eram Adelina, Carlos, Emygdio, José, Kleber, Lucio, Raphael, Vicente e Wilson. Mavignier fez contato com Leon Dégand, diretor do museu, a quem mostrou os trabalhos do ateliê e insistiu em que fizesse uma exposição em São Paulo. Dégand recusou a primeira proposta mas acabou se convencendo da importância das obras. Por ocasião da abertura da exposição, ele havia voltado para a França, tendo assumido a direção do museu Lourival Gomes Machado. A exposição veio para o Rio de Janeiro em final de novembro, instalando-se no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, graças a Jorge de Lima, vereador e presidente da Câmara.

A montagem do Ateliê do Engenho de Dentro, a seleção dos internos e as exposições não devem ser vistas como mera ilustração histórica que reúne fatos prosaicos. O ateliê gerou uma rede complexa de relações sociais, sem a qual não teria sido possível a discussão sobre a formação convencional dos artistas plásticos, sobre a construção de sua identidade e, mais do que isso, sobre a conversão de doentes mentais em artistas e de artistas figurativos em concretistas. Um fato frequentemente negligenciado no estudo da produção artística são os espaços sociais onde se situam os artistas e aspirantes à carreira artística. A história e a crítica de arte privilegiam os fenômenos estéticos, colocando sob seu enfoque o objeto artístico; além disso, é comum analisar a obra artística como consequência de um processo histórico de transformações ou relacioná-la com a trajetória do artista. Ao abordar o surgimento do concretismo no Rio de Janeiro, na década de 1940, por meio da sociabilidade que se forjou no Ateliê do Engenho de Dentro, percebe-se o quanto a realização do programa estético concretista se deve àquele lugar de produção, aprendizado e troca afetiva e intelectual.

O viés da crítica

As exposições dos artistas do Ateliê do Engenho de Dentro realizadas em 1947 e 1949 renderam uma longa polêmica sobre a arte. A exibição realizada no Ministério da Educação e Cultura (MEC) provocou os críticos cariocas, cujas matérias circulavam nos principais jornais matutinos e vespertinos do Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Diário da Noite* e *Diário Carioca*. Tomaram parte ativa da polêmica Ruben Navarra, Quirino Campofiorito, Mario Pedrosa e Antonio

Bento. A repercussão era visível e ocorria unicamente nos meios artísticos. Não houve manifestações entre os psiquiatras, nem de apoio nem de rejeição. Nise da Silveira reconheceu que “os críticos de arte mostraram-se surpreendentemente mais atentos ao fenômeno da produção plástica dos esquizofrênicos que os psiquiatras brasileiros” (Silveira, 1981, p. 14). Constatava que era comum no meio psiquiátrico a postura de recusar o valor artístico do trabalho dos doentes mentais. Diga-se que, na realidade, os médicos psiquiatras não recusavam apenas o valor artístico daquelas obras, mas também o valor terapêutico e científico das pinturas e desenhos dos internos.

A *rentrée* dos artistas do ateliê no campo das artes plásticas instaurou um debate sistemático sobre os limites entre a normalidade e a anormalidade, entre arte e razão, entre academicismo e experimentação. Discutiam-se questões de autoria e do estatuto do artista. Que obras poderiam ser nomeadas de arte? Um dos importantes protagonistas da crítica de arte carioca foi o pintor, desenhista, ilustrador gráfico e professor da Escola Nacional de Belas Artes da antiga Universidade do Brasil, Quirino Campofiorito. Ele argumentava com veemência que entre os doentes não havia nenhuma atribuição de sentido, muito menos a intenção de compor uma obra de arte. Os trabalhos dos internos do Engenho de Dentro não poderiam ser classificados no campo das artes:

[...] muitos dos trabalhos que aí podem ser apreciados nos foi possível conhecer graças ao professor de desenho do Centro Psiquiátrico. Não podemos agora revelar o nome porque escapa-nos da memória. Fá-lo-emos na primeira oportunidade. É um jovem inteligente e ativo, com um sorriso sempre presente na fisionomia magra e moderna, a revelar a satisfação constante que o domina por poder desincumbir-se com a sua melhor dedicação de tão nobre e comovente mister. Esse de levar a criaturas de mentalidade débil, sem alento, uma expansão, um estimulante para seus instintos ainda sensíveis, uma luz para esses espíritos que só vêem diante de si o negro vácuo de uma indiferença que se agiganta sempre mais no [...] desequilíbrio orgânico que os deprime. Os instintos vivos sem o controle da razão [...] para os enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional a prática do desenho e da pintura não se faz no sentido da criação artística. Constitui um simples meio de dar ao infeliz um extravasamento de insatisfações sensoriais que atormentam a mentalidade afetada em seu equilíbrio normal (Campofiorito, 1947).

Na referência ao trabalho de Mavignier, sem mencionar seu nome, Campofiorito estava convicto de que as obras dos internos não eram arte

porque àqueles pintores faltava discernimento, razão e vontade. Mario Pedrosa, no entanto, assumiu posição radicalmente oposta e defendeu o caráter artístico dos desenhos e da pintura dos internos, criticando a imprensa que fazia anedotas ao comparar a arte dos loucos com a arte moderna:

[...] o pior em tudo isso é que há realmente analogia e certa semelhança em uma e outra arte, como as há com a arte das crianças. Isso prova apenas que o repórter não sabe o que é arte, e toma os nus e as estátuas convencionais dos acadêmicos como expressões artísticas. Mas não queremos tratar hoje desse problema... O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artistas entre os povos primitivos, inclusive entre nossos índios (Pedrosa, 1947).

Enquanto Pedrosa polemizava com os adeptos dos padrões acadêmicos, Ruben Navarra, intelectual pernambucano incorporado ao meio artístico e cultural carioca, advertia que a exposição dos artistas do Ateliê do Engenho de Dentro dava ensejo a reflexões aprofundadas sobre arte e razão. Os limites entre normalidade e anormalidade não se definiam com facilidade. Se as pinturas dos artistas do ateliê fossem misturadas com obras modernas, o público teria dificuldade em distingui-las. Navarra (1947) compara um dos quadros expostos, “de construções rítmicas admiráveis”, com os trabalhos de Mary Vieira da Silva. A razão não é mais suficiente para fundamentar o juízo artístico, desde que a psicanálise, a crítica bergsoniana e o surrealismo se difundiram nos meios intelectuais no século XX. Era preciso ter mais modéstia diante do mistério das obras expostas.

A adesão crítica e o interesse de Mario Pedrosa (cf. Pedrosa, 1996, pp. 41-57) pelas pinturas do Ateliê do Engenho de Dentro tiveram início nesta ocasião, quando pronunciou a conferência de encerramento da exposição intitulada *Arte, necessidade vital*, em 31 de março de 1947. As idéias de Pedrosa revelam seus anseios voltados para a renovação programática das artes plásticas, o que o difere dos outros críticos. A partir da quebra dos cânones renascentistas, com o advento da pintura moderna, segundo o crítico, há uma incompreensão no que respeita à concepção do que seja arte. A criação artística está relacionada com a imaginação, a intuição, a sensibilidade, desvinculando-se cada vez mais dos cânones convencionais. As experimentações são fundamentais para que um indivíduo aprenda com suas emoções e “ponha no mundo” formas que transmitam modos de sentir e imaginar. Tais formas têm força intelectual porque organizam a intuição, mas não podem ser consideradas como expressão de um projeto intelectual cons-

ciente. A diferença da concepção de Mario Pedrosa relativamente àquelas de outros críticos é que ele estava munido de uma teoria calcada em suas reflexões sobre a Psicologia da Forma, o que certamente lhe garantia instrumentos conceituais – não apenas para as querelas sobre as exposições do ateliê – para seu projeto de profunda renovação da linguagem artística. Mario Pedrosa respondia à insistência dos seus colegas críticos de arte ressaltando a precariedade dos limites entre normalidade e anormalidade psíquica (cf. *Idem*, p. 54).

A segunda exposição, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, deu continuidade às polêmicas na imprensa, ampliadas pela adesão de jornais paulistas. A concorrência dos críticos nos embates fica estampada nos vinte artigos de jornal, publicados de dezembro de 1949 a março de 1950, assinados por Ruben Navarra, Quirino Campofiorito, Mario Pedrosa, Flávio de Aquino, Luis Alberto Bahia, Yvonne Jean, Antonio Bento e Sergio Milliet. A polêmica Quirino Campofiorito *versus* Mario Pedrosa tornou-se referência de posições respectivamente conservadora e inovadora no campo das artes.

No catálogo da segunda exposição dos artistas do ateliê no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Nise da Silveira retomou o problema dos limites entre normalidade e loucura, acentuando o valor artístico das obras do ateliê:

[...] trate-se de artistas sadios ou de artistas doentes, permanece misterioso o dom de captar qualidades essencialmente significativas, seja dos modelos interiores seja dos modelos do mundo exterior. Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro das imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam (Silveira *apud* Gullar, 1996, p. 96).

O crítico Sergio Milliet adotou posição próxima àquela de Nise da Silveira. “Arte e loucura”, matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, ocupou um quarto de página, ilustrada com desenho de Raphael Domingues e foto da escultura de Lucio. Milliet aponta duas questões. A primeira delas concerne à distinção entre os elementos estéticos e os “anestéticos” ou sociológicos, históricos, psicológicos de uma obra de arte. Apostando nessa distinção, mostra que, entre os nove artistas do ateliê, quatro apresentam obras de grande valor artístico (Raphael, Emygdio, Carlos e Lucio), enquanto os restantes demonstram expressividade em suas obras. A loucura não era para

o crítico, assim como para a médica, condição *sine qua non* para a confecção de trabalhos com valor artístico. Mas Milliet é contrário à cura e integração dos loucos no mundo dos sãos, porque a razão criou um mundo materialista e mesquinho: “Goethe preferia a ordem e a justiça, e o cientista ao santo, sem dúvida. Acontece que sua ordem levou o mundo a uma civilização de produção em série, à comida em conserva, aos esquemas ideológicos, às convenções incolores, estúpidas, vazias, aos técnicos e à morte. E o santo dos primeiros séculos levou à realização do indivíduo, à felicidade da plenitude, ao amor, à vida. Eu prefiro o santo e o louco” (Milliet, 1949). Quirino Campofiorito compartilhava a mesma idéia, embora os motivos fossem outros. Os enfermos do Engenho de Dentro mereciam usufruir os benefícios da ciência, mas não deviam ser trazidos para o convívio com os sãos, provocando o caos e a confusão entre o normal e o anormal. Tal indistinção era perversa, pois colocava a sociedade contra a arte, ferindo a dignidade profissional dos artistas jovens (cf. Campofiorito, 1949).

Seria ingênuo pensar que a polêmica entre arte e loucura, entre loucura e arte moderna, empreendida pelos críticos em resposta às duas exposições do Ateliê do Engenho de Dentro fosse assunto restrito a pequeno círculo de críticos e artistas plásticos do Rio de Janeiro e São Paulo. Nem é preciso referir-se ao romantismo para evocar a antiguidade da questão da genialidade e da loucura, mas o entendimento do ateliê como espaço de conversão de artistas figurativos em artistas concretos exige que se relembrem alguns fatos. Em finais do século XIX e início do século XX, parte importante do campo artístico europeu se viu tomada pelo debate sobre autenticidade, pureza e espontaneidade da produção artística dos “povos primitivos” da África, da Oceania e da América. No primitivismo figuravam também os “primitivos de espírito”: doentes mentais, crianças, camponeses e médiuns que, supunha-se, tinham a capacidade de vivenciar estágios primitivos da evolução humana. Maryse Marpsat (s/d) e Anne Bowler (1997) descrevem com propriedade o clima que foi se apoderando de artistas, intelectuais, historiadores da arte e médicos, naquele período, interessados na arte autodidata de indivíduos isolados dos meios artísticos. Uma vasta bibliografia produzida sobre o assunto inclui obras de Cesare Lombroso, Marcel Réja, Walter Morgenthaler e Hans Prinzhorn⁷.

Uma das experiências mais destacadas é a do médico Hans Prinzhorn, assistente da Clínica Psiquiátrica da Universidade de Heidelberg nos anos de 1919 a 1921, a pedido do diretor Karl Wilmanns, interessado nas expressões artísticas plásticas dos pacientes psicóticos. Ao cabo daqueles anos,

7. Lombroso, *Genio e follia*, 1984; Réja, *L'art chez les fous*, 1907; Morgenthaler, *Mandes and art: the life and works of Adolf Wölfl*, 1ª ed. 1921; Prinzhorn, *Bildneri des Geisteskranken*, 1922.

Prinzhorn coletou mais de 5 mil pinturas, esculturas e desenhos de 450 artistas internados, 70% dos quais diagnosticados como esquizofrênicos (cf. Bowler, 1997, pp. 16-17). O acervo reunia obras de internos da clínica de Heidelberg e outras instituições psiquiátricas da Alemanha, da Áustria e da Suíça. Prinzhorn publicou *Bildneri des Geisteskranken* (Construção de imagens dos doentes mentais), em 1922, ilustrado com mais de 180 reproduções de trabalhos dos internos. O autor identificava dez mestres entre os artistas/internos, relacionando a biografia de cada um deles com as informações clínicas e seu trabalho artístico. Antes de seguir os estudos de medicina, Prinzhorn havia estudado história da arte em Munique, o que lhe conferia legitimidade para defender um ponto de vista renovador quanto à arte dos internos. Afirmava que havia uma necessidade de expressão inata que somente se satisfazia na configuração de formas. Uma teoria da arte de caráter universal foi assim esboçada pelo médico, que admitia que a arte dos loucos só poderia ser compreendida pela identificação das pulsões para o jogo, para o ornamento, para a ordem, a imitação e a simbolização. Não havia razão para discriminar a arte dos esquizofrênicos das belas-artes, exceto por uma atitude dogmática e obsoleta.

Tão importante quanto a coleção, que pode ser vista no hospital psiquiátrico da Universidade de Heidelberg, foi a circulação das idéias de Prinzhorn dentro e fora da Alemanha. O autor recebeu manifestações de apoio de grupos dadaístas, expressionistas e surrealistas. Paul Klee, Sofie Tauber, Max Ernst, André Breton, Paul Eluard e, mais tarde, Jean Dubuffet sentiram-se atraídos pelas idéias do psiquiatra. No Brasil, Osório César, estudante interno de psiquiatria do hospital do Juqueri, em São Paulo, em 1923, interessou-se pela arte dos internos e, inspirado na leitura dos livros de Prinzhorn (*Bildneri des Geisteskranken*) e Vinchon (*L'art e folie*), escreveu *A expressão artística dos alienados*, em 1929, e *A arte nos loucos e vanguardista*⁸, em 1934. Mario Pedrosa conhecia as teses de Prinzhorn e as retomou em *Forma e personalidade* (1951).

A repercussão das idéias de Hans Prinzhorn revela-se ainda nos empreendimentos do pintor francês Jean Dubuffet. Dotado de grande capacidade de trabalho, obsessivo e sistemático, segundo o biógrafo Laurent Danchin (1988), Dubuffet manteve seu interesse pelo que denominou de *l'Art Brut*, em 1945, juntamente com seu ateliê de pintura e a publicação de escritos filosóficos sobre a arte. Um dos primeiros a tomar conhecimento do livro de Prinzhorn, em Paris, manifestou sua concordância com o médico quanto ao caráter universal da criatividade artística. Seu objetivo passou a

8. Grande parte do acervo organizado por Osório César perdeu-se ou foi comercializada. Em 1985 foi montado o Museu Osório César com obras encontradas da antiga coleção, produzidas nas décadas de 1940 e 1950, algumas delas no hospital do Juqueri, como as de Albino Brás e Aurora Curcino dos Santos. Osório César foi companheiro de Tarsila do Amaral nos anos de 1931 a 1933 e viajou com ela para a União Soviética.

ser a liberação dos impulsos criativos das normas culturais impostas socialmente. As definições de Arte Bruta são variadas e foram sendo refeitas pelo autor no decorrer do tempo (cf. Marpsat, s/d, pp. 91-94). De todo modo, alguns elementos constitutivos da definição permaneceram, tais como a marginalização social ou mental dos artistas, a ausência de uma destinação para as obras ou de um público específico, e a não-integração dos artistas nos meios artísticos (cf. Thévoz *apud* Marpsat, s/d, p. 91). A definição de Arte Bruta é apenas um passo nos inúmeros empreendimentos do pintor francês, voltados para o reconhecimento de uma arte marginalizada, que uniu uma preciosa coleção de arte de camponeses, doentes mentais, médiuns, prisioneiros à contribuição de pintores, escritores, galeristas, editores franceses, suíços e norte-americanos. Antes de se desentender com o pintor, André Breton, figura proeminente do surrealismo francês, foi um dos maiores colaboradores de Dubuffet⁹.

Voltemos ao Ateliê do Engenho de Dentro. A crítica às obras dos seus artistas expostas no Rio de Janeiro e em São Paulo redirecionou a discussão sobre arte, razão e loucura, definindo duas posições. Uma delas desprezava a valorização da pureza ou autenticidade da pintura dos internos e combatia com vigor a ausência de intencionalidade e formação artística, defendendo a distinção entre sanidade e loucura com o objetivo de definir a identidade do artista; tal postura desdenhava a arte moderna em prol da pintura acadêmica. A outra posição prezava a espontaneidade dos desenhos infantis, dos “primitivos” e dos doentes mentais, acreditando no caráter universal da criação artística e no valor da arte moderna. Essas duas posições expressavam as peijas entre modernistas e acadêmicos, servindo a segunda delas ao projeto concretista. O primitivismo, a autenticidade, a pureza da criação artística, a arte sem destinatário não foram evocados por uma crítica surrealista defensora do pensamento livre da razão, dos sonhos e do inconsciente, mas por Mario Pedrosa, para quem a superação da pintura naturalista se apoiava nas leis da percepção da boa forma. Além disso, a experiência do ateliê difere da iniciativa do médico colecionador Hans Prinzhorn, assim como do pintor e colecionador Jean Dubuffet, uma vez que o reconhecimento da arte virgem por Mario Pedrosa favoreceu a conversão de artistas figurativos em concretos antes que as obras do ateliê integrassem o acervo do Museu de Imagem do Inconsciente.

9. Para a história de Dubuffet e suas iniciativas voltadas para *l'Art Brut*, ver Marpsat (s/d) e Danchin (1988). A Coleção Dubuffet encontra-se em Lausanne desde 1971. Quero agradecer especialmente a Maryse Marpsat pelo envio da última prova do artigo de sua autoria, acima mencionado, a ser publicado no livro *Droits d'entrée: à la recherche de la "qualité" architecturale*, na França.

Chances, perplexidade e conversão

Durante os anos em que se reuniam no ateliê e na casa de Mario Pedrosa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik e Ivan Serpa abandonaram a pintura figurativa. Se os artistas internos do hospital psiquiátrico eram capazes de composições com tamanha plasticidade sem nunca terem aprendido, exceto no recinto do Ateliê do Engenho de Dentro, se nem sequer conheciam os códigos da formação de um artista, o que restava para eles? Em depoimentos, cartas e entrevistas, Mavignier e Palatnik dizem que a perplexidade diante da pintura dos esquizofrênicos e os ensinamentos de Pedrosa foram responsáveis pela sua conversão à nova estética. O espanto e a incerteza que os levaram a questionar o que faziam não estavam isolados de sua juventude nem do interesse em ingressar na carreira artística, e muito menos das chances efetivas que tinham de fazê-lo. Não estudavam pintura com Portinari, não pertenciam aos quadros da Escola de Belas Artes e não vinham de famílias bem relacionadas nos meios oficiais e artísticos. O interesse dos três jovens artistas afinou-se com o projeto de renovação da crítica que Pedrosa trazia do exílio em Washington e em Nova York, para o que concorria a posição que desfrutava nos meios intelectuais e políticos das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, ao lado das relações que mantinha com críticos e artistas nos Estados Unidos e na Europa.

A proximidade existente entre os jovens artistas plásticos quanto à sua posição e situação social quando se conheceram e a distância social e intelectual que os separava de Mario Pedrosa podem ser percebidas a partir de alguns dados biográficos. Almir da Silva Mavignier, filho de Margarida da Silva Mavignier, maranhense, e Melchizedec Eliezar Mavignier, paraibano que trabalhava como capitão no Lloyd Brasileiro, nasceu na Tijuca em 1925. Concluiu o curso ginasial e científico e candidatou-se sem sucesso a uma vaga na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Em 1946, aos 21 anos, é contratado pelo Centro Psiquiátrico Nacional. Enquanto dois de seus quatro irmãos estudam direito e medicina, entra para o curso de desenho da Associação Brasileira de Desenho e, pouco depois, é aceito por Arpad Szenes como aluno. Conhece os artistas estrangeiros Axel Leskoschek e Heinz Böese, e frequenta o Grande Hotel Internacional de Santa Tereza. Pinta o retrato de Arpad Szenes (1947)¹⁰, expõe no Salão de Belas Artes e recebe um destaque na crítica de Santa Rosa. Ivan Serpa, filho de Egéria Ferreira Serpa Barcellos e Álvaro Bulhões Vieira Barcellos, nasceu na Tijuca em 1923, com uma cardiopatia congênita. Aos 12 anos, fica

10. O retrato pertence à coleção Gilberto Chateaubriand.

órfão de mãe e passa a viver com o tio materno Silvio Ferreira Serpa e sua mulher Claudia, separando-se do pai e de João, irmão mais velho. Ivan Serpa é criado por Claudia, de origem francesa, que lhe transmite o gosto pela língua francesa. Estuda até o primeiro ano científico e trabalha no comércio. Em 1940, ano da ocupação de Paris pelo exército nazista, entra para o Comitê da França Livre no Brasil como voluntário e conhece George Bernanos. Sua formação artística começa em 1946 com o gravador austriaco Axel Leskoschek. Expõe uma natureza-morta no Salão Nacional de Belas Artes e recebe menção honrosa. Serpa trabalhou na Companhia de Publicidade Popular fazendo capas e vinhetas, e começou a dar aulas de arte para crianças em colégios. Abraham Palatnik chega ao Rio de Janeiro com a família em 1947, vindo de Tel-Aviv. Nascera em Natal, Rio Grande do Norte, em 1928, filho de Olga e Tuvia Palatnik. O pai e dois tios foram os primeiros judeus a viver na cidade, onde estabeleceram empresas de manufatura de móveis, ladrilhos e lajotas, cerâmicas e construção civil. Nas décadas de 1930 e 1940, Palatnik vive em Tel-Aviv com os pais e irmãos, onde estuda pintura no Instituto Municipal de Arte. Durante a guerra, Tel-Aviv torna-se uma oficina para a maquinaria inglesa. Palatnik faz um curso de especialização em motores a explosão, aprendendo a desenhar peças, mecanismos e sistemas. De volta ao Rio de Janeiro, em 1947, começa a conhecer os meios artísticos e, no ano seguinte à sua chegada, expõe na Divisão Moderna do Salão de Belas Artes.

Ao voltar ao Brasil, em 1945, Mario Pedrosa tinha 45 anos. Convidado por Paulo Bettancourt para escrever uma coluna de crítica de arte no *Correio da Manhã*, dedicava-se também à escrita de sua tese, *Da natureza afetiva da obra de arte*, com o intuito de concorrer a uma cátedra na Faculdade Nacional de Arquitetura. Entrara para a Associação Internacional de Críticos de Arte, criada pela Unesco em 1949. Nascido em um engenho de açúcar, em Pernambuco, estudou em colégios na Paraíba e em Lausanne, na Suíça. Formou-se na antiga Faculdade Nacional de Direito no Rio de Janeiro. Seu pai fora senador e ministro do Tribunal de Contas. Em seus anos de formação, viveu em São Paulo, onde militava na política de esquerda e freqüentava o mundo artístico, e em Berlim. Exilado nos Estados Unidos, volta ao Brasil em 1945, dando continuidade à sua militância de esquerda fora dos quadros do Partido Comunista e do trotskismo, ao qual havia aderido quando jovem. Enquanto escrevia para o *Correio da Manhã*, editava o jornal *Vanguarda Socialista*.

Uma atividade intensa reuniu Pedrosa, Mavignier, Palatnik e Serpa no Ateliê do Engenho de Dentro. No exercício da crítica na imprensa carioca,

Pedrosa encontrava-se regularmente com os jovens, ouvindo suas inquietações e relatos, emprestando livros e fazendo-lhes proposições. Nos encontros em sua casa, Mavignier informava sobre as últimas obras do ateliê, enquanto Palatnik dava lições de luz e Pedrosa discutia o manuscrito de sua tese. Avaliava a veracidade de suas hipóteses pela reação dos jovens pintores que deram início a suas experiências e foram se convencendo de que o conteúdo de uma forma se encontra no seu próprio caráter e não em sua associação com a natureza. Não buscavam abstrair formas da natureza, mas procuravam pôr no mundo formas concretas.

Em carta a Aracy Amaral, Mavignier confirma a ascendência de Mario Pedrosa no Ateliê do Engenho de Dentro:

A personalidade e sua cultura influenciaram definitivamente a minha pintura e o desenvolvimento dos meus conhecimentos. A tese de Mario Pedrosa sobre a influência da teoria da Gestalt sobre a obra de arte me informou que o conteúdo de uma forma não se encontra em associação com formas da natureza, ele se encontra no caráter próprio da forma. Esse conhecimento me permitiu abandonar uma pintura naturalista e iniciar uma pintura de pesquisas concretas de formas livres de associações. Ivan Serpa e Abraham Palatnik foram igualmente influenciados pelo trabalho de Mario Pedrosa (Amaral, 1977).

Mario Pedrosa reconhecia o valor da pintura dos internos e dos jovens artistas, fazendo avançar seu projeto de renovação das artes plásticas, no qual sua atividade como crítico de arte era fundamental. Ao enfrentar artistas e críticos que insistiam na pintura naturalista, relacionava a criação artística com a imaginação, desvinculada dos cânones e das regras convencionais, o que lhe permitia apoiar também o projeto de Nise da Silveira. Encontrava nas teorias da Psicologia da Forma fundamentos para demonstrar a ligação da dimensão afetiva da arte com a sua ordenação objetiva (cf. Arantes, 2004, pp. 53-68), motivando os jovens artistas à experimentação, embora não os estimulasse a uma mera projeção livre de suas emoções, mas à busca das formas privilegiadas. Em *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* verificam-se referências à experiência do Engenho de Dentro, assim como em *Forma e personalidade* (cf. Pedrosa, 1979). A experiência do ateliê na reflexão e na carreira de Mario Pedrosa como crítico de arte pode ser avaliada ainda nos cuidadosos manuscritos do livro sobre o Museu de Imagem do Inconsciente, publicado pela Funarte (Fundação Nacional de Artes) em 1980, quando, depois de trinta anos, Pedrosa é capaz de convencer

escritores e críticos a escrever sobre Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Fernando Diniz, Isaac Liberato.

Diga-se que a conjugação dos interesses de Mario Pedrosa e dos jovens artistas, compreendidas as diferenças de idade, formação, posição social, lugar que ocupavam no meio artístico e relações que nele mantinham, não explica por si só a particularidade daquele encontro se nele se deixar de incluir a relação com os doentes mentais e sua pintura, mas também, principalmente, a resposta pronta que Pedrosa soube dar à perplexidade dos jovens, fazendo-lhes compreender o mistério das obras dos internos, ao nomear sua produção de arte virgem, vendo nela positividade e normalidade porquanto podia ser entendida à luz da teoria da percepção que abraçara. Propugnava a universalidade da busca da boa forma. Ao mitigar as inquietações dos jovens, Pedrosa golpeava duplamente os adeptos dos padrões acadêmicos e dos padrões da arte moderna, investindo em sua autoridade como crítico de arte e abrindo caminho para o programa moderno concretista. Eis a estética da conversão.

Ponto final

Em 1951, Mavignier viajou para Paris, onde freqüentou o ateliê da Grande Chaumière. Antes disso, porém, fez a primeira exposição individual no Rio de Janeiro, em 1950, sob o patrocínio do IBEU, no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), a que se seguiu outra individual, em 1951, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ambas as exposições foram apresentadas por Pedrosa. O crítico intercedeu para que obtivesse uma bolsa de estudo do governo francês e, mais tarde, apresentou Mavignier a Max Bill na Suíça, sob a orientação de quem o brasileiro veio a estudar na Escola de Ulm¹¹. Fez carreira na Alemanha, distinguindo-se por sua pintura e cartazes, e tornou-se professor da Escola de Belas Artes de Hamburgo. Ivan Serpa continuou a ensinar pintura a crianças e adultos. Recebeu o prêmio de menção honrosa da I Bienal com *Formas*, em 1951, ano em que criou o primeiro curso de arte livre no Museu de Arte Moderna, cujas aulas eram oferecidas na sede provisória, localizada nos pilotis do edifício do MEC. Serpa liderou a criação do Grupo Frente, do qual fizeram parte Lygia Clark, Franz Weissmann, Helio Oiticica e Lygia Pape. Abraham Palatnik ganhou menção honrosa do júri internacional pelo seu primeiro aparelho cinemático também exposto na I Bienal de 1951. O jovem artista deu continuidade às experiências com formas em movimento e, voltando à tecnologia

11. A Escola de Ulm teve apenas duas turmas. A primeira sob a direção de Max Bill e a outra sob a direção de Tomas Maldonado.

de forma lúdica, tornou-se pioneiro da arte cinética. Mario Pedrosa estabeleceu-se como crítico de arte.

A criação do Museu de Imagens do Inconsciente por Nise da Silveira coincide com a saída de Mavignier, Serpa, Palatnik e Pedrosa do Ateliê do Engenho de Dentro. Inaugurado em 20 de maio de 1952, o museu cria outro estatuto para as obras dos artistas internos. Pinturas e desenhos tornam-se material para comprovação das teses de Carl Jung sobre o inconsciente coletivo. As obras passam a ser guardadas e zeladas para o bem da ciência e da terapêutica que combate os métodos físicos e químicos brutais utilizados no tratamento da loucura. Se, de um lado, o museu garantiu a reflexão e a pesquisa médica e psiquiátrica, de outro, silenciou a voz artística dos internos que conviveram no ateliê de 1946 a 1951. Nos anos recentes, entretanto, a valorização de obras classificadas como arte bruta no mercado norte-americano, associada ao propósito pós-modernista de demonstrar que, no mundo contemporâneo, não há mais autoridade constituída para dizer o que é ou não é arte, levaram à retomada da discussão sobre arte e loucura (cf. Zolberg e Cherbo, 1997). A arte bruta torna-se tema de exposições e livros, ganhando a atenção de críticos, curadores e historiadores da arte. Valoriza-se em novo contexto a coleção do Museu de Imagens do Inconsciente.

A criação do museu e sua atual valorização é apenas parte da história que o auto-retrato de Emygdio de Barros, exposto na *Erótica – Os sentidos da arte*, evoca. O estudo do Ateliê do Engenho de Dentro mostra a complexidade dos processos de criação artística, entre a normalidade e a anormalidade, a perplexidade e a conversão, a mudança de regras e do estatuto do artista. Evidencia a constante disputa social pelo reconhecimento e classificação de pessoas e objetos. Por fim, desvela que a força ordenadora e normativa não se impõe absolutamente, havendo sempre uma zona obscura em que pessoas e objetos passam de uma categoria a outra, de um lugar a outro, libertando-se e sujeitando-se, como o auto-retrato de Emygdio de Barros saído do Museu de Imagens do Inconsciente para a exibição em uma exposição de “artistas normais”.

As análises do programa modernista dos anos de 1950 focalizam geralmente a questão da identidade nacional *versus* universalismo, ressaltando-se nelas a ausência de brasilidade na produção artística de meados do século XX; outra modalidade analítica atribui à força dos movimentos de vanguarda brasileiros e estrangeiros a modificação das regras do afazer artístico. Finalmente, as mudanças estéticas teriam ocorrido devido às transforma-

ções econômicas que concorreram para a racionalização das condutas sociais. Nesse sentido, a formação de uma ordem social moderna, embora possibilitasse a autonomia da esfera artística, acabaria por determinar uma arte funcional. A história do Ateliê do Engenho de Dentro, entretanto, informa sobre outra modalidade de realização do programa modernista concreto que se define pela troca complexa de interesses, afetos e idéias.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Aracy (org.). (1977), *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo, Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado.
- _____. (2000), *Mavignier 75*. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Hartung, Hamburgo. Catálogo da exposição.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. (2004), *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo, Cosac Naify.
- ART BRUT BRÉSILIEN – Images de l’Inconscient*. (2005), Halle Saint Pierre, Ano do Brasil na França. Catálogo da exposição.
- BARCINSKI, Fabiana, SIQUEIRA, Vera Beatriz & FERREIRA, Hélio Márcio Dias (orgs.). (2003), *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro, S. Roesler/Instituto Cultural Axis.
- BOWLER, Anne E. (1997). “Asylum art: the social construction of an aesthetic category”. ZOLBERG, Vera L. & CHERBO, Joni Maya (eds.), *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BRITO, Ronaldo. (1999), *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo, Cosac Naify.
- CAMPOFIORITO, Quirino. (1947), *Diário da Noite*, s/d.
- _____. (1949), *O Jornal*, 17 de dez.
- COCCHIAIALE, Fernando & GEIGER, Anna Bela (orgs.). (1987), *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, Funarte.
- COSTA, Lucio. (1984a), “Prefácio”. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa, *Salão de 1931. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro, Funarte.
- _____. (1984b), “Entrevista”. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa, *Salão de 1931. Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro, Funarte, p. 65.
- DABUL, Ligia. (2001), *Um percurso da pintura: a produção de identidades de artista*. Niterói, Eduff.
- DANCHIN, Laurent. (1988), *Jean Dubuffet: peintre philosophe*. Lyon, La Manufacture.
- GULLAR, Ferreira. (1996), *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Relume Dumará.
- HERKENHOFF, Paulo. (2002), *A arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do mo-*

derno à autonomia da linguagem. Rio de Janeiro, Andréa Jakobsson Estúdio. Catálogo da exposição.

HOFFMANN, Tobias, MAVIGNIER, Almir & SCHMIDT, Frank. (2003), *Mavignier Hfg/Ulm 1953-1958*. Heidelberg, Edition Braus. Catálogo da exposição.

IMAGES OF THE UNCONSCIOUS from Brazil, Confluência de Culturas. (1996), São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 46ª Feira do Livro de Frankfurt. Catálogo da exposição.

MARPSAT, Maryse. (s/d), "La légitimation de l'Art Brut. De la conservation à la consécration". In: *Droits d'entrée: à la recherche de la "qualité" architecturale* (no prelo).

MELLO, Luis Carlos Gonçalves. (2000), "Flores do Abismo". In: *Imagens do inconsciente*, Mostra do Redescobrimento. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo/Takano Editora. Catálogo da exposição.

_____. (2005), *Imagens do inconsciente*. Centenário de Nise da Silveira. Catálogo da exposição.

MICELI, Sergio. (1996), *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo, Companhia das Letras.

_____. (2003), *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras.

MILLIET, Sergio. (1949), "Arte e loucura", *O Estado de S. Paulo*, 15 de out.

NAVARRA, Ruben. (1947), "Pintura e loucura", *Diário de Notícias*, 2 de mar.

OSÓRIO, Luiz Camillo (org.). (2004), *Abraham Palatnik*. São Paulo, Cosac Naify.

PAPE, Lygia. (1980), *Catiti catiti, na terra dos Brasis*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Departamento de Filosofia, UFRJ.

PEDROSA, Mario. (1947), *Correio da Manhã*, 7 de fev.

_____. (1950), "Pintores de arte virgem", *Correio da Manhã*, 19 de mar.

_____. (1979), *Arte, forma e personalidade*. São Paulo, Kairós.

_____. (1996), *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, Edusp.

SILVEIRA, Nise da. (1981), *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro, Alhambra.

ZOLBERG, Vera L. & CHERBO, Joni Maya. (1997), *Outsider art: contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, Cambridge University Press.

Entrevistas

ENTREVISTA concedida por Almir Mavignier a Gláucia Villas Bôas e Nina Galanternik em 29/7/2005 em Hamburgo. Acervo do NUSC – Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura.

ENTREVISTA com Abraham Palatnik realizada por *Arte & Ensaios* em 24/8/2004, com

a participação de Gloria Ferreira, Romano, Ronald Duarte e, como convidado especial, Luiz Camillo Osório, intitulada “Movimento aleatório disciplinado”, publicada em *Arte & Ensaios*, ano XI, n. 11, 2004.

Resumo

A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)

Neste artigo, argumento que na cidade do Rio de Janeiro, no período do pós-guerra, o programa estético modernista orientado para a construção nacional concorre com novo projeto estético fundamentado no universalismo das formas concretas. Tal mudança não ocorre devido às influências recebidas de movimentos de vanguarda estrangeiros ou nacionais, mas de um conjunto de relações e práticas sociais que impõe o reconhecimento de novos valores artísticos. Para tanto, recupero a história do Ateliê do Engenho de Dentro, *locus* de uma sociabilidade *sui generis*, que reuniu jovens artistas plásticos, um crítico de arte e artistas internados no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Palavras-chave: Arte concreta; Arte virgem; Ateliê do Engenho de Dentro; Abraham Palatnik; Almir Mavignier; Ivan Serpa; Mario Pedrosa.

Abstract

The aesthetics of conversion: the Engenho de Dentro studio and concrete art in Rio de Janeiro (1946-1951)

In this article I argue that the modernist aesthetic program in post-war Rio de Janeiro, geared towards national construction, competed with a new aesthetic project founded on the universalism of concrete forms. Rather than reflecting the influence of foreign or national avant-garde movements, this change arose from the impact a series of social relations and practices that imposed the recognition of new artistic values. To examine this phenomenon, I reconstruct the history of the Engenho de Dentro Studio, the locus of a *sui generis* sociability that united young artists, an art critic and artists interned in the Pedro II National Psychiatric Centre.

Keywords: Concrete Art; Virgin Art; Engenho de Dentro Studio; Abraham Palatnik; Almir Mavignier; Ivan Serpa; Mario Pedrosa.

Texto recebido em 7/11/2007 e aprovado em 20/8/2008.

Glauca Villas Bôas é professora do Departamento de Sociologia da UFRJ. E-mail: gvb@ifcs.ufrj.br.