

## Interseções entre arte e loucura na plataforma crítica de Mário Pedrosa

## Intersections between art and madness in the critical platform of Mario Pedrosa

Tarcila Soares Formiga<sup>1</sup>

### Resumo

Em meados dos anos 1940, o crítico de arte Mário Pedrosa frequentou o Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, onde estabeleceu contato com jovens artistas e com os internos dessa instituição, que faziam parte de um ateliê de pintura. O encontro com os trabalhos produzidos nesse ateliê suscitou uma reflexão do crítico acerca das relações entre razão e sensibilidade e sobre o estatuto da arte e do artista, dando origem à expressão “arte virgem”, cunhada por Pedrosa para descrever a criação artística de esquizofrênicos, crianças e primitivos. O objetivo deste trabalho é compreender como essa reflexão e a defesa da “arte virgem” contribuíram para que Pedrosa construísse os argumentos que utilizaria para auxiliar na criação de um grupo de artistas concretos no Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Mário Pedrosa, crítica de arte, “arte virgem”, concretismo, artes plásticas.

### Abstract

In the mid-1940s Mário Pedrosa attended the Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, where he was in contact with young artists and with the inmates of this institution, who were part of a painting studio. The encounter with the works produced in this studio led him to a reflection about the relationship between reason and sensitivity and the status of art and the artist, giving rise to the expression “virgin art”, coined by Pedrosa to describe the artistic creation of schizophrenics, children and primitives. The objective of this work is to understand how this reflection and the defense of “virgin art” contributed to the creation of arguments that Pedrosa would use to help create a group of concrete artists in Rio de Janeiro.

**Keywords:** Mário Pedrosa, art critic, concretism, “virgin art”, visual arts.

---

<sup>1</sup> Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). Email: [tarcilasformiga@gmail.com](mailto:tarcilasformiga@gmail.com).

Mário Pedrosa (1900-1981) destacou-se como crítico de arte, especialmente, a partir da segunda metade da década de 1940, quando fundou a seção de artes plásticas do jornal *Correio da Manhã*, contribuindo neste periódico até 1951. Durante esse período, o crítico participou de inúmeros debates no meio artístico brasileiro, o que teria contribuído tanto para sua legitimação como um dos principais críticos de arte do país, como também para o surgimento do concretismo<sup>2</sup> no Rio de Janeiro, projeto artístico em que Pedrosa desempenhou um papel central na sua criação, juntamente com um grupo de jovens artistas.

Embora Pedrosa também tivesse atuado como militante e intelectual de esquerda, auxiliando na criação de partidos político, especialmente nas décadas de 1920 e 1930, seu desempenho no exercício judicativo ganhou destaque a partir de meados dos anos 1940, quando se uniu a um grupo de jovens artistas na discussão de ideias sobre o fenômeno estético. As reuniões realizadas na sua casa foram um lócus central na criação de um sentimento de grupo que culminou no desenvolvimento de um projeto concretista na cidade do Rio de Janeiro, com o surgimento do Grupo Frente nos anos 1950<sup>3</sup>. À medida que contribuiu para a formação desse grupo, Pedrosa foi ganhando destaque como crítico de arte, posicionando-se de maneira favorável à arte abstrata em uma contenda que envolveu críticos defensores do figurativismo no Brasil. Ao participar na formulação de projetos estéticos e de debates sobre o fenômeno artístico, escrever uma coluna sobre artes plásticas, justificar a experiência concretista, Pedrosa se destacou como um dos principais críticos de arte do Brasil a partir da década de 1950<sup>4</sup>.

---

2 Segundo Villas Bôas (2014), “um dos propósitos da arte concreta era romper com a construção renascentista do espaço, fundada na perspectiva, para sublinhar a construção de uma linguagem abstrata que atendesse aos rigores da forma e criasse no público modalidades ainda inexistentes de percepção. As propostas das vanguardas não eram de pouca monta, ao visar subverter séculos de hábitos perceptivos e representativos. Tal projeto de ruptura fazia parte de um movimento amplo de transformação conhecido por construtivismo. Um dos líderes do movimento suprematista, atuante na Rússia do início do século XX, Malévitch advertia que a expressão da sensibilidade através da representação de um objeto não tinha valor para a arte. A construção de um mundo novo, o mundo da sensibilidade, prescindia dos objetos, das ideias e noções que fundamentavam a imitação da natureza na arte”.

3 Sobre a formação do Grupo Frente, ver Sabrina Sant’Anna (2004).

4 A importância de Pedrosa como crítico de arte pode ser vista nas menções que são feitas ao seu nome até os dias de hoje. Sobre a apropriação de Pedrosa pela crítica contemporânea, Sabrina Parracho Sant’Anna (2009, p.16) sugere que, além de ter exercido influência no período em que participou ativamente na crítica de jornais, em meados do século XX, Pedrosa também vem sendo lembrado até os dias de hoje como inaugurador de uma nova fase na crítica de arte brasileira, além de ser acionado para legitimar esse *métier* em um momento que o discurso de crise garante a tônica dos debates sobre a possibilidade de avaliar os objetos artísticos. A autora também lembra que o termo “exercício experimental da liberdade”, expressão cunhada por Pedrosa na década de 1960, vem sendo recursivamente citado nos trabalhos de críticos atuais como Paulo Venâncio Filho e Ronaldo Brito, por exemplo.

Ainda que tivesse se destacado no exercício judicativo a partir da década de 1940, é também nesse período que Pedrosa começa a desenvolver uma análise fina dos vínculos que unem a política e a arte. A categoria arte sintética, que juntaria, por um lado, a estética, e, por um outro, uma preocupação social, permeia toda a sua produção crítica. Segundo Otília Arantes (1991), embora seja possível apontar mudanças de posicionamento do crítico em relação às tendências da arte defendidas por ele ao longo do tempo – como uma arte proletária e a própria arte abstrata –, seu objetivo era encontrar nas obras analisadas uma “vocação sintética e universalizadora”. Marcelo Mari (2006,) também aponta a importância que a rela o arte e política assume na trajetória de Pedrosa, enfatizando como ele se posicionava de maneira contrária   utiliza o da arte como instrumento de propaganda política, ao mesmo tempo em que costurava os vínculos entre essas duas esferas em outra dire o: “Assim, não se tratava apenas de marcar posi o como crítico em nosso meio frente ao verdadeiro desígnio da arte moderna, mas de inserir aquela produ o artística no contexto em que ela havia sido feita e de apresentar as alternativas por ela apontadas. Nesse sentido, arte e política convergiam” (MARI, 2006: p. 268).

Para entender como Pedrosa se inseriu definitivamente no campo artístico brasileiro como crítico de arte<sup>5</sup>, cabe destacar que, após um período de exílio de sete anos, entre 1938 e 1945, em que viveu grande parte do tempo nos Estados Unidos, ele retornaria ao Brasil com o intuito de fazer uma “boa carreira” – conforme afirmou na entrevista concedida ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plásticas –, enfatizando que nutria, naquela época, o desejo de continuar militando na fileira socialista por meio da cria o de um partido e um jornal independente.<sup>6</sup> Já sobre o ambiente que encontrou no Brasil no momento imediatamente posterior à sua chegada, ele afirma: “A , comecei a interessar-me pelas artes e vi que havia muita coisa a fazer culturalmente em torno da arte moderna que era uma coisa que ainda tinha uma abertura enorme”<sup>7</sup>.

Quando retornou ao Brasil, o crítico estava com 45 anos. Depois de viver no exílio com poucos recursos, contando com a ajuda da família, e trabalhando como tradutor

---

5 Embora a in cia o de Pedrosa na crítica tenha sido atribuída à conferência proferida por ele sobre a gravurista alemã K the Kollwitz, em 1933, intitulada “K the Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”,   necessário ressaltar a dificuldade em se estabelecer um marco fixo para definir o início de sua atua o na crítica de artes plásticas. Isso porque a década de 1930 não foi um período em que ele se dedicou sistematicamente a essa atividade, como acontecerá a partir do final dos anos 1940. Além disso, deve-se enfatizar justamente o caráter processual de sua incursão no exercício judicativo, cuja etapa inicial pode ser localizada na década de 1920, quando ele não apenas frequentou um ambiente artístico e intelectual no Brasil, como também teve a oportunidade de conviver com artistas surrealistas franceses por ocasião de sua estadia na Europa entre 1927 e 1929. Ademais, nesse período, Pedrosa chegou a escrever crítica literária no jornal *Diário da Noite*, o que pode indicar uma proximidade com as atividades artísticas. Sobre a constru o da carreira de Pedrosa como crítico de arte, ver Tarcila Formiga (2014).

6 Em 1945, Mário Pedrosa fundou o semanário *Vanguarda Socialista*. Além de Pedrosa, que era o diretor da publica o, o *Vanguarda* também agregou antigos militantes trotskistas descontentes com a atua o do PCB. Entre suas principais características, destacam-se: a ausência de vínculos com partidos políticos e a existência de uma base comum entre seus membros. Sobre o jornal, ver Isabel Loureiro (1984).

7 PEDROSA, Mário. Entrevista concedida ao Projeto Memória do Instituto Nacional de Artes Plásticas (FUNARTE). Rio de Janeiro, 1979.

em um emprego arranjado por um amigo, Pedrosa ainda não havia se firmado em nenhuma atividade. Sua atuação como jornalista havia sido interrompida no período em que residiu nos Estados Unidos. Mesmo com a publicação de dois artigos no *Correio da Manhã* em 1944, sobre o artista norte-americano Alexander Calder, sua parceria com esse jornal só se concretizaria em 1946. Desse modo, a intenção de buscar uma “boa carreira” expressa a sua situação em 1945: mesmo tendo exercido diversas atividades, como jornalista e militante, a sua instabilidade ocupacional era flagrante naquele momento. Seu afastamento do Brasil durante sete anos só faria agravar essa situação. Seria necessário, portanto, retomar suas redes de contato e encontrar um nicho onde pudesse construir uma carreira.

O desejo de construir uma carreira após viver sete anos exilado, somado às possibilidades encontradas por ele no exterior de se aprofundar nas discussões relacionadas ao fenômeno estético, contribuiu para que Pedrosa investisse no papel de crítico de arte, investimento que havia começado ainda no exílio e se intensificou após sua chegada ao Brasil, quando começou a atuar em uma coluna de artes plásticas no jornal *Correio da Manhã*. Esse investimento, no entanto, não seria possível se Pedrosa não tivesse encontrado aqui um ambiente favorável para mobilizar o cabedal cultural e teórico adquirido na vivência em outros países. No campo da política, seu retorno ao Brasil coincidiu com o período de redemocratização do país, após o fim do Estado Novo. Já no que diz respeito ao cenário artístico, no final da década de 1940, espaços dedicados à arte moderna foram criados, aumentando o número de exposições de artistas de diversas tendências artísticas. Nesse cenário, os embates entre os paladinos das tendências modernas na arte já haviam substituído a disputa entre os defensores da arte moderna e do academicismo.<sup>8</sup> Foi no interior desse debate que Pedrosa forjou um papel de destaque, legitimando a vertente construtiva na arte.

Para compreender o papel de Pedrosa na formulação do projeto concreto é necessário atentar para a forma como ele foi se inserindo progressivamente no meio artístico brasileiro, muitas vezes, por caminhos não convencionais. Após seu retorno ao Brasil, mais especificamente em 1947, Pedrosa travou contato com artistas que frequentavam o ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, onde teve acesso à produção artística dos internos desse hospital, incentivada pela médica Nise da Silveira, que se destacava por combater os modelos terapêuticos vigentes, baseados na violência, e pelo artista Almir Mavignier. Além de ter entrado em contato com jovens artistas que iriam sobressair mais adiante no interior do projeto construtivo,

8 Sobre o ambiente encontrado por Pedrosa, Zilio (1997, p.18) destaca: “Em 1945, a arte moderna brasileira já estava implantada culturalmente e as lutas contra o academicismo já não eram o dado mais importante. Surgia uma nova geração e o debate começava a ser interno ao próprio campo da arte moderna. Não se tratava mais de uma frente de artistas em torno de uma visão ampla da arte, típica dos primeiros anos de Modernismo, mas da discussão das suas diversas concepções. Assim, 1945 marca o início de um período que se prolonga até os primeiros anos da década de 1950, quando, de uma predominância da pintura pós-cubista (e nacionalista), vai-se passar a um novo período caracterizado pelo abstracionismo”.

como o próprio Mavignier, além de Ivan Serpa e Abraham Palatnik, o período em que Pedrosa frequentou o hospital, entre 1947 e 1952, também se destacou como um momento extremamente produtivo para o crítico. Além de ter atuado como “teórico” de um grupo de artistas, que frequentavam sua casa, sua relação com os internos do centro psiquiátrico permitiu que depurasse seu repertório crítico no contato com os trabalhos artísticos que eram produzidos lá.

Gláucia Villas Bôas (2008) atentou para as afinidades eletivas estabelecidas entre o Ateliê do Engenho de Dentro e o projeto construtivo carioca, chamando a atenção para a importância desse espaço como um núcleo de sociabilidade central na configuração dessa plataforma artística. Segundo a autora, esse espaço permitiu a conversão de um grupo de artistas figurativos em concretos com a ajuda de Mário Pedrosa, que reconheceu a produção artística dos internos do ateliê, e chamou a atenção para questões como a relação entre a razão e a emoção na arte, entre a criação artística e o inconsciente e para a importância das “formas privilegiadas” na comunicação entre a obra de arte e o espectador. O impacto da experiência do ateliê reverberou também na crítica de arte, conforme também destaca Villas Bôas (2008:198), quando afirma que “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 processo criativo e a formação do artista”.

A oportunidade de estabelecer contato com os internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II vai ser entendida aqui como um dos fatores que contribuiu para um ponto de viragem na crítica de arte brasileira, vide a atuação de Pedrosa no exercício judicativo. Além de ter se destacado como um dos defensores do valor artístico dos internos do ateliê, posição dissonante em relação a outros críticos do período, vai ser também por meio da análise do trabalho produzidos ali que ele vai lançar mão de um repertório que compreendia expressões como “arte virgem” e “formas privilegiadas”. Se o primeiro foi o termo cunhado por Pedrosa para compreender produções tão diversas quanto a dos povos primitivos, crianças e esquizofrênicos, embora ele nunca tivesse definido precisamente esse conceito; o segundo vai ser mobilizado para dar destaque à organização formal presente tanto nos trabalhos daqueles chamados artistas modernos, quanto nos artistas virgens. Segundo o crítico “Cada indivíduo é um sistema psíquico à parte, e também uma organização plástica e formal em potência” (Pedrosa, 1996:54).

Tendo em vista os embates em torno de sistemas classificatórios distintos, isto é, a produção dos esquizofrênicos vista por meio da sua importância científica no campo da psiquiatria, por um lado, e como arte, por outro, este trabalho pretende

localizar a posição de Mário Pedrosa nesse debate, enfatizando como ele conseguiu se destacar como crítico de arte ao justificar o valor artístico do trabalho dos internos, ao mesmo tempo em que usava o repertório utilizado para analisar a arte moderna – especialmente a vertente construtiva – para compreender a aquilo que chamava de “arte virgem”. Duas exposições terão destaque para entender as disputas em torno da discussão sobre arte e loucura: a primeira em 1947, no Ministério da Educação e da Cultura (MEC), e a segunda em 1949, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Salão Nobre da Câmara Municipal, no Rio de Janeiro. Nelas, críticos como Rubem Navarra, Sérgio Milliet, Quirino Campofiorito, entre outros, disputaram em torno dos valores associados aos trabalhos dos internos do Ateliê do Engenho de Dentro. Nessa contenda, Mário Pedrosa lançou um instrumental que fazia parte de sua plataforma crítica, que auxiliou tanto na legitimação da “arte virgem”, quanto do concretismo.

\*\*\*

A participação de Pedrosa em debates sobre valor artístico da produção dos internos, durante o período em que frequentou o Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, lança luz para as interseções entre prática artística e processos terapêuticos, e também para as relações entre arte e loucura. De acordo com Lima & Pelbart (2007), a entrada de Nise da Silveira na Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, em 1946, desempenhou um papel central na reconfiguração dos vínculos entre arte, clínica e loucura. Por outro lado, a entrada dos artistas e de Pedrosa nessa instituição também foi importante, porque eles travaram uma batalha em torno da produção artística dos internos, ao mesmo tempo em que aproximavam essa produção das manifestações artísticas modernas, conforme será visto adiante. Para Pedrosa, esse debate foi especialmente importante, visto que ele teve a oportunidade de continuar o processo de construção de seu vocabulário crítico, analisando os trabalhos dos internos do ponto de vista formal, em vez de compreendê-los a partir de uma perspectiva científica.<sup>9</sup>

Essa distinção entre um ponto de vista científico em relação às obras, que seria representando por Nise da Silveira, e outro que tentaria compreender o valor artístico dos trabalhos produzidos no ateliê de pintura pode ser vista na criação do Museu do Inconsciente pela médica, em 1952. Mesmo adotando o critério científico como referência para esse espaço, o debate entre arte e loucura, que contou com a participação

---

<sup>9</sup> Em depoimento, Nise da Silveira destaca o papel que ela desempenhou como representante do ponto de vista científico em relação àquilo que era produzido no ateliê de pintura: “Mas sempre me mantive discreta quanto a pronunciamentos sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes. Isso competia aos conhecedores de arte. O que me cabia era estudar os problemas científicos levantados por essas criações. E certamente era um problema científico a investigar o fato de que certos esquizofrênicos, inclusive alguns ditos ‘crônicos’, exprimissem suas vivências através de formas que os conhecedores de arte admiravam. E, acima de tudo, eu me sentia no dever de ressaltar o aspecto humano desse fenômeno” (SILVEIRA, 1981, p.16).

de artistas e críticos como Pedrosa, teria contribuído para legitimar essa iniciativa, conforme é possível ver no trecho a seguir:

Se Nise da Silveira sempre se manteve discreta quanto ao julgamento estético das obras produzidas nos ateliês, reiterando um interesse “científico” (leia-se, circunscrito aos discursos psiquiátrico e psicanalítico) pelas obras, buscando interpretá-las do ponto de vista do estado psíquico dos doentes, de suas evoluções ou retrocessos, da expressão de seus medos e “despotencialização de suas figuras ameaçadoras”, nem por isso esteve alheia às conexões possíveis entre arte, psicanálise e psiquiatria. Ao contrário, ela alimentou-se desse debate para enriquecer o seu trabalho terapêutico. Entretanto, o critério que se estabeleceu para a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, em 1952, foi o científico: sem orientar-se pelo estatuto artístico atribuído às obras, estas foram catalogadas como “documentos plásticos” capazes de serem estudados em série, seguindo os critérios de análise propostos pela teoria junguiana. Assim, desfez-se a aliança estreita entre psiquiatria, psicanálise e artes plásticas que está na origem do ateliê de pintura. Porém, o encontro mais intenso que se deu, nos seus primeiros anos de funcionamento, com integrantes do campo artístico, contribuiu para a elaboração de um discurso de oposição aos tratamentos psiquiátricos tradicionais aplicados aos internos daquelas instituições (TOLEDO, 2012).

A criação do Museu do Inconsciente marcou a organização de um acervo com trabalhos desenvolvidos no ateliê de pintura do hospital, que foram agrupados obedecendo um critério científico, além de também ter coincidido com o afastamento dos artistas e de Mário Pedrosa daquela instituição. Por outro lado, no final da década de 1940, as classificações a respeito da produção dos internos eram objeto de disputa, transpondo os limites da psiquiatria e chamando atenção dos participantes do meio artístico. Segundo Dionisio (2012: 18), a crítica de arte do período se esforçou para discutir as fronteiras entre arte e loucura, trazendo à tona também a questão do artista profissional como problemática central, conforme será visto adiante. Nesse contexto, Mário Pedrosa foi um dos principais protagonistas de um debate entre os críticos de arte a respeito da definição da produção plástica dos doentes mentais. Ao defender o caráter artístico dessa produção, o crítico lançou mão do vocabulário que estava desenvolvendo para tratar da arte moderna, especialmente aquela da vertente construtiva, e que aparece com força não apenas nos artigos de jornal publicados por ele nesse período, mas também na tese que ele estava redigindo naquele momento, intitulada *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*.

Nessa tese, Pedrosa se apropria da Psicologia da forma, ou Gestalt, voltando-se para os problemas relacionados à percepção da obra de arte<sup>10</sup>. A apreensão dos

10 A Psicologia da Forma ou Gestalt é uma “teoria segundo a qual nosso campo perceptivo se organiza espontaneamente, sob a forma de conjuntos estruturados e significantes (‘formas boas’ ou gestalts fortes e plenas)” (GINGER, 1995, p.13). Embora tivesse entrado em contato com a Psicologia da forma ainda na década de 1920, quando esteve na Alemanha, foi durante seu exílio nos Estados Unidos que ele retomou seus estudos sobre a Gestalt, assistindo a conferências de teóricos que haviam se

objetos artísticos, segundo ele, dar-se-ia pelas propriedades intrínsecas da forma, que possuiriam leis próprias de organização. Ao utilizar a Gestalt como fundamento científico para seu projeto crítico, Pedrosa conseguiu não apenas justificar a presença do concretismo em solo brasileiro, como também legitimar as experiências dos artistas virgens, categoria adotada pelo crítico no final da década de 1950, que englobaria a produção dos primitivos, das crianças e dos doentes mentais. Se as obras de arte comunicam ao expectador por meio das formas, mesmo os trabalhos que se encontram marginalizados, por não terem sido produzidos por artistas *stricto sensu*, teriam valor estético: “Para o visual, o que vale são os componentes intrínsecos à imagem, quer dizer, à forma, sua unidade irreduzível; relações figura-fundo e de espaço perceptivo, leis que regem a estrutura, capacidade de intuição e, sobretudo, qualidades sensíveis do próprio objeto” (DIONISIO, 2012: p. 93).

Se nesse momento Mário Pedrosa estava forjando o instrumental de sua crítica, a oportunidade de analisar os trabalhos criados no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e enfrentar outros intelectuais para defender seu ponto de vista seria a ocasião ideal para “testar” a força de seus argumentos. Essa chance apareceu em duas exposições organizadas com as obras do ateliê de pintura: a primeira em 1947, sob a iniciativa de Almir Mavignier e de Nise da Silveira no Ministério da Educação e da Cultura (MEC), e a segunda em 1949, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, contando com a organização do diretor dessa instituição, Léon Degand, e Mário Pedrosa. Essa última mostra também foi para o Rio de Janeiro, instalando-se no Salão Nobre da Câmara Municipal.

Em 1947, o crítico já havia publicado um artigo no *Correio da Manhã*, intitulado “Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico”, em que defendia a iniciativa da mostra realizada nesse ano.<sup>11</sup> Nele, Pedrosa inicia tecendo elogios à mostra: “[...] é uma experiência de extraordinário valor tanto para os que se interessam pelos problemas da arte, como para os interessados nas graves questões da psicopatologia.”<sup>12</sup> Vale notar que mesmo reconhecendo o valor artístico dos trabalhos exibidos, o crítico não descarta outro viés, que seria o reconhecimento daquela produção a partir de sua importância para o desenvolvimento de pesquisas científicas. Esse parece ser o diapasão de todo o texto, na medida em que ele afirma que aquelas “imagens do inconsciente” devem ser decifradas pela psiquiatria, mas nada impediria que também fossem vistas como imagens “sedutoras, dramáticas, vivas ou belas”. Por fim, Pedrosa ainda avalia os mudado para o país, como Wolfgang Köhler, Max Wertheimer e Kurt Koffka (ABRAÇOS, 2012, p.59). Cabe enfatizar que o objetivo deste trabalho não é fazer uma discussão exaustiva da contribuição teórica da Gestalt na crítica de Pedrosa, e sim a ressonância dessas ideias por meio das categorias que ele vai utilizar na sua produção crítica, especialmente naquelas que faziam referência aos trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, e que serão utilizadas também para analisar as obras concretistas.

11 Em 1947, Almir Mavignier organizou a primeira mostra com trabalhos do ateliê de pintura do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II na Galeria do Ministério da Educação e Cultura. No total, a mostra exibiu 245 pinturas. Segundo Villas Bôas (2008, p.204), foi nessa exposição que Mavignier conheceu Mário Pedrosa, que passou a frequentar o ateliê a partir dali.

12 PEDROSA, Mário. Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1947.

objetivos de Nise da Silveira ao promover aquela produção:

[...] a finalidade de uma cientista da sensibilidade e do valor moral e profissional da dra. Nise da Silveira não é de fazer exibição de extravagâncias de “doidos” e “malucos” nem de exaltar o valor artístico dessas obras (embora muitas delas tenham de fato um autêntico interesse científico); mas de educar também o público, de levá-lo a compreender que esses jovens e esses homens que se encontram asilados” existem também como nós, têm os seus problemas que não são muitos diferentes dos nossos, são sensíveis como nós outros normais [...] O valor educacional da exposição é de primeira ordem; seu valor artístico também é imenso.<sup>13</sup>

O crítico ainda se mostrava tímido na defesa do caráter estético dos trabalhos do ateliê de pintura, tendo em vista que o estatuto científico das obras é bastante enfatizado por ele. Em outro texto, dessa vez publicado por ocasião da mostra de 1949, intitulado “Os artistas do Engenho de Dentro”, a timidez é deixada de lado, e o que Pedrosa procura enfatizar são justamente os critérios artísticos que mobilizaram a organização da mostra:

Trata-se com efeito de manifestação de arte da maior importância para o nosso país. Os trabalhos ali apresentados têm todas as qualidades que caracterizam as autênticas obras de arte. Os desenhos e pinturas de Rafael são de uma pureza de linguagem inigualável. Os óleos de Emygdio denotam uma fascinante personalidade de pintor. As construções abstratas e figuras de Carlos revelam uma extraordinária inventiva formal. Vicente, de que publicamos aqui reprodução de um de seus quadros, é um pintor espontâneo, na veia de Douanier Rosseau; é primitivo mas sem o infantilismo, o excesso de detalhes tão característico desse gênero de pintura. Wilson consegue revelar em algumas cabeças uma dramática personalidade. Kleber é um paisagista dos morros suburbanos. Isso quanto aos pintores.

[...] **O critério que presidiu a exposição atual foi rigorosamente artístico.** É uma demonstração de que o fenômeno da criação artística é inerente a todo homem dotado de sensibilidade e talento, e por isso mesmo se verifica tanto na criança como no adulto, no letrado como no analfabeto, no primitivo como no civilizado, no são como no insano. Em nenhuma parte do mundo, hoje, se pode apresentar demonstração mais indiscutível e eloquente dessa formidável conclusão psicoestética moderna do que a coleção de obras dos artistas de Engenho de Dentro [...].<sup>14</sup>

Nesse fragmento, chama a atenção o vocabulário utilizado por Pedrosa para analisar os trabalhos dos artistas presentes na mostra. Em expressões como “construções abstratas”, “inventiva formal” e “pureza de linguagem”, o crítico estava evidenciando

13 PEDROSA, Mário. Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 fev. 1947.

14 PEDROSA, Mário. Os artistas do Engenho de Dentro. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949. Grifo nosso.

aspectos que ele identificava em artistas abstratos, como Alexander Calder<sup>15</sup>, enfatizando os elementos plásticos do quadro em detrimento de uma descrição do assunto. Ao mobilizar esse repertório, Pedrosa já estaria rompendo as fronteiras que separariam a arte produzida pelos internos de hospitais psiquiátricos e os artistas considerados modernos, na medida em que utilizava as mesmas expressões para caracterizar os trabalhos de ambos. Por outro lado, buscou aproximar esses trabalhos, afirmando que todo homem estaria dotado de capacidade inventiva. Na conferência *Arte, necessidade vital*, realizada por ocasião da mostra dos internos em 1947,<sup>16</sup> o crítico já havia destacado esse ponto, quando analisa o processo de criação artística:

O problema da criação, em todos os domínios mentais, portanto, consistiria em libertar os criadores, que se esqueceriam de associações mentais já feitas, já acorrentadas automaticamente a certas fórmulas. Não se explica por aí também a razão pela qual a criança é mais liberta dessas associações tirânicas que o adulto, e o homem mentalmente anormal mais do que o mediano - o que fica dentro da média estatística? (PEDROSA, 1996, p.48).

Para Pedrosa, a oportunidade de discutir as relações entre arte e loucura não se prestaria tanto a separar o artista profissional de outros grupos, como será visto mais adiante no argumento de outros críticos que negavam o estatuto de artista aos internos do Ateliê do Engenho de Dentro. A condição de artista, para Pedrosa, tem relação com um desligamento das fórmulas prontas e acabadas, fazendo com que suas obras sejam dotadas de valor estético. Nesse sentido, qualquer indivíduo seria um artista em potencial na medida em que estaria dotado de “forças vitais, espontâneas e inconscientes”, que, de acordo com a pedagoga citada por Pedrosa (1996, p. 56), Marie Petrie, identificam-se com a inspiração<sup>17</sup>. A arte estaria assim, segundo o crítico, relacionada com a ação de emprestar forma aos sentimentos e imagens do eu profundo.

Essa discussão sobre o estatuto da produção dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II deu ensejo para um debate entre os críticos de arte atuantes no período, como foi o caso de Quirino Campofiorito, que se posicionou em relação à mostra de 1949. Nesse mesmo ano, no artigo “Esquizofrenia e crítica”, o autor entrou em um embate direto com Pedrosa, quando destacou o maior ponto de discordância entre os dois:

Afinal só estamos em desacordo realmente em um ponto: no exagero com que a crítica de arte aprecia os trabalhos dos enfermos do Centro Nacional

---

15 Em 1944, Pedrosa publicou dois artigos sobre Alexander Calder, no jornal Correio da Manhã, intitulados *Calder, escultor de cataventos* e *Tensão e coesão na obra de Calder*.

16 Essa conferência foi publicada em uma coletânea de artigos com mesmo título em 1949.

17 De acordo com Pedrosa (1996: p. 57), Marie Petrie define a inspiração como “conhecimento, cognição por meio da emoção e não por meio do intelecto”.

Psiquiátrico. A mais do que isso, apenas temos denunciado o perigo que constitui o menosprezo pela correta compostura do artista na sociedade e pela sua dignidade profissional, o que só pode levar uma lamentável confusão aos jovens e uma prevenção da sociedade contra a arte [...] Também jamais nos opusemos a que se chamassem de artistas a esses expositores (achamos ridículo sim que se considerasse ‘geniais’, ‘formidáveis artistas’ e outras classificações que escapam ao bom senso) – ‘quem já viu doido ser artista’ – é outra invenção inexplicável do crítico do *Correio da Manhã*, pois jamais diríamos semelhante tolice: nunca apelamos para psiquiatras em vista do confucionismo da crítica, e sim estranhamos que a exposição estivesse sendo esquecida pelos cientistas que deveriam ser os grandes interessados no assunto, enquanto a elevada iniciativa do Centro Nacional Psiquiátrico parecia apenas entusiasmar desmesuradamente a curiosidade artística; em momento algum formamos entre os ‘leigos em psiquiatria que proíbem aos deficientes mentais as possibilidades da arte’, mas sim não nos afastamos um instante do nosso reduto, que é o da arte, e no qual não somos leigos, e por isso negamos interesse artístico excepcional aos trabalhos dessa exposição.<sup>18</sup>

Cabe enfatizar no comentário de Campofiorito algo que a própria Nise da Silveira havia destacado: o maior interesse dos críticos de arte nas obras dos internos se comparado com os psiquiatras.<sup>19</sup> Esse aspecto seria problemático, de acordo com o crítico, na medida em que ele parece buscar um estatuto diferenciado para os artistas, cujos trabalhos não poderiam se confundir com a produção dos esquizofrênicos. Ademais, merece destaque também o fato de Campofiorito atentar para uma suposta confusão entre os artistas profissionais e os esquizofrênicos, o que poderia prejudicar o papel desempenhado pelos próprios críticos de arte, cuja função seria justamente distinguir a produção artística da não artística. Nesse sentido, ele também pretendia, de certa forma, defender não apenas os artistas, em detrimento dos “loucos”, mas também aqueles que atuavam no exercício judicativo.

O trecho mencionado anteriormente foi uma resposta a um artigo de Pedrosa, intitulado “Os artistas do Engenho de Dentro”, que não apenas criticava Campofiorito,<sup>20</sup> como também aproveitava para reforçar que havia a possibilidade de ser “louco” e artista ao mesmo tempo:

De qualquer modo, para nós eles continuam a ser “formidáveis artistas”. E desafiam quem, diante de algumas daquelas telas, nos prove o contrário. Estamos mesmo dispostos a comparecer a um tribunal de críticos e especialistas, para aí sustentar, de pés juntos, ser um artista da sensibilidade

18 CAMPOFIORITO, Quirino. Esquizofrenia e crítica. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1949.

19 Segundo Nise da Silveira (1981, p.14): “Será forçoso reconhecer que os críticos de arte mostram-se surpreendentemente mais atentos aos fenômenos da produção plásticas dos esquizofrênicos que os psiquiatras brasileiros”.

20 No início do artigo, Pedrosa afirma: “A exposição dos artistas de Engenho de Dentro tem inquietado muita gente. Em alguns essa inquietação vai até a hostilidade, inclusive às criaturas que ali expõem. O nosso colega Campofiorito em sucessivas crônicas vem representando essa corrente hostil, feita de preconceitos caducos quanto aos privilégios da nobre corporação dos artistas profissionais, tidos como ‘normais’” (PEDROSA, Mário. Os artistas do Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1949.).

de um Matisse ou de um Klee, e que o Municipal de Emygdio, por exemplo, é uma tela que, pela força de expressão, o sopro criador, a atmosfera especial e o arranco da imaginação, não tem talvez segunda na pintura brasileira. Não temos medo nem de Santos Síndos nem de outras inquisições.<sup>21</sup>

Apoiando-se também em outros críticos como Lourival Gomes Machado, Sergio Milliet e Léon Degand, além da própria Nise da Silveira,<sup>22</sup> Pedrosa enfatizava que qualquer artista, ao atingir um determinado nível de sensibilidade, deve ser trazido à luz, mesmo não sendo considerado um artista *strictu sensu*, como era o caso dos participantes daquela exposição. Ao contrário de Campofiorito, que buscava afirmar sua condição de crítico distinguindo quem deveria ser considerado um artista profissional, Pedrosa parecia estar de acordo com a ideia de que aqueles envolvidos no exercício judicativo devem descobrir valores artísticos, não se preocupando onde eles se manifestam. Nesse sentido, cabe observar o fato de Pedrosa destacar em sua trajetória crítica a “descoberta” dos artistas do Engenho de Dentro como um elemento importante de sua atuação no exercício judicativo: “[...] apesar de ter sido eu [...] um dos primeiros neste país a defender, entusiasticamente, a obra dos artistas virgens de Engenho de Dentro, a criação maravilhosa das crianças e o espontaneísmo figurativo dos primitivos e ingênuos”.<sup>23</sup>

Outro crítico mencionado por Pedrosa é Sergio Milliet, que também se posicionou sobre a discussão em torno do valor artístico dos trabalhos dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. No artigo “Arte e loucura”, o crítico paulista lembra os avanços da psicologia, especialmente da psicanálise, na descoberta do inconsciente. Sobre a mostra, ele também ressalta que seria possível identificar ali trabalhos portadores de valor artístico, embora nem sempre a obra dos “alienados” pudesse ser classificada como arte. Partindo de uma polarização entre artistas e loucos, Milliet afirma:

Entre os loucos, tão curiosos nas suas manifestações gráficas pictóricas ou plásticas, encontramos verdadeiros artistas que não são artistas porque são loucos, mas apesar de loucos, e que por serem loucos e artistas gozam de uma liberdade de expressão, possuem uma força emocional tão profunda e soluções de tal maneira perfeitas que alcançam não raro a obra-prima.<sup>24</sup>

---

21 PEDROSA, Mário. Os artistas do Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1949.

22 Pedrosa ainda afirma que Nise da Silveira teria contribuído para que o trabalho dos internos fosse considerado arte, indo de encontro, portanto, à ideia de que ela teria valorizado essa produção estritamente pelo viés científico: “Todo trabalho da doutora Nise da Silveira consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista, ao mesmo tempo. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação. E, na realidade, respondeu antecipadamente aquele crítico [Quirino Campofiorito], quando, comungando da opinião vulgar, julga que os loucos ‘são seres embrutecidos’ confundidos numa só categoria desprezível de débeis mentais” (PEDROSA, Mário. Os artistas do Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1949).

23 PEDROSA, Mário. Crítica da crítica crítica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1959.

24 MILLIET, Sergio. Arte e loucura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1949.

Embora o artigo de Milliet possua diferenças significativas em relação ao texto de Campofiorito, na medida em que o primeiro atribuiu um estatuto de arte a alguns trabalhos presentes na mostra, os criadores daquelas obras, por sua vez, não poderiam ser considerados artistas justamente porque, na expressão de Milliet, eles seriam “loucos”. Nessa perspectiva, ele guarda semelhanças com a crítica de Campofiorito, considerando que a mostra se prestou muito mais a uma discussão sobre a forma de classificar os indivíduos que expunham ali – se para Milliet, eles eram, acima de tudo, “loucos”, para Campofiorito eles eram “débeis mentais”, e por isso, não poderiam ser considerados artistas profissionais – do que sobre os elementos plásticos presentes nos próprios trabalhos que colocariam em evidência sua natureza (artística ou não).

No interior dessa disputa, um dos críticos que mais se aproximava da posição adotada por Pedrosa em relação ao trabalho dos internos era o crítico Rubem Navarra. No artigo “Pintura e loucura”, ele destaca a proximidade dos trabalhos apresentados na mostra com a arte abstrata:

Na verdade, muito artista moderno da arte abstrata se orgulharia de assinar alguns daqueles trabalhos. Diversas das pinturas expostas apresentam enorme semelhança com os “fauves”, praticamente o mesmo espírito plástico – certas pinturas são dotadas de um requinte espantoso no colorido e sua fatura é tal qual a do fauvismo. Outros lembram a pureza abstrata dos desenhos das cavernas. Outros são de modo a chocar a convicção de certos “abstratos” educados na Escola de Paris.

[...] Os que conhecem a obra da pintora Maria Helena Vieira da Silva farão uma bela experiência indo olhar tais pinturas. A semelhança é fundamental. Um pintor abstrato não poderia desejar melhor. São construções rítmicas admiráveis de linhas e manchas puras, numa espécie de obsessão repetitiva. A construção é tal qual a de Vieira da Silva, somente sem a ideia de perspectiva – aproximando-se, nesse ponto, de Kandinski.<sup>25</sup>

No artigo de Navarra, não há um questionamento acerca da classificação entre artistas e não artistas, arte e não arte. Além da relação analisada por ele entre os trabalhos exibidos e a arte abstrata, ele observa que o que estava em jogo era a dicotomia entre sensibilidade artística e razão, que, conforme será visto adiante, também era uma questão cara a Pedrosa. Nesse sentido, os trabalhos artísticos dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II não poderiam ser pensados isoladamente, mas no conjunto de questões relativas à arte moderna – cujo “estado de espírito”, segundo Navarra, nasceu de uma desconfiança em relação à razão – e à descoberta do inconsciente pela psicanálise: “A faculdade artística se comprova ser a mais forte do espírito humano, a mais orgânica e menos aprendida. Sobrevive ao naufrágio da razão e lhe é anterior”<sup>26</sup>.

25 NAVARRA, Rubem. Pintura e loucura. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1949.

26 NAVARRA, Rubem. Pintura e loucura. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1949.

Embora o texto de Navarra aponte para proximidades na defesa de Pedrosa do caráter artístico da produção dos artistas do Engenho de Dentro, é necessário enfatizar as distâncias que separam os dois críticos. Navarra, por exemplo, enfatiza a relação entre os trabalhos dos internos e a arte abstrata, mas sua posição em relação a esta última não coincidia com a defesa que Pedrosa faria dessa tendência, como é possível ver nesse trecho: “De que vale quebrarmos a cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura *blasée*, quando nem exploramos ainda a plástica viva da nossa gente? Para destruir o academismo ou cerebralismo, basta olhar o povo brasileiro” (NAVARRA, 1945 apud COUTO, 2004, p.55).

Pedrosa, por sua vez, posicionou-se de maneira diferenciada ao fazer uma análise da produção dos artistas do Centro Psiquiátrico, valorizando as características formais do quadro, além de vincular essa mesma produção a uma arte desinteressada, “independente da expressão verbal”. Isso acontece no texto “Pintores de arte virgem”, que foi publicado em 1950 e ocupou uma folha e meia do jornal *Correio da Manhã*. Diferentemente dos artigos escritos por Pedrosa em 1949, em que era necessário, em primeiro lugar, defender os trabalhos dos internos de seus detratores, no texto de 1950, foi possível fazer uma análise mais acurada desses trabalhos e dos artistas individualmente.

Nesse artigo, Pedrosa aborda aspectos mais gerais do fenômeno artístico, fazendo um paralelo entre a música e as artes plásticas. Segundo o crítico, as artes plásticas aspirariam atingir o mesmo estatuto da música, na medida em que “cria seu mundo próprio, de onde as pretensões à realidade objetiva são afastadas”. A concepção de arte defendida por Pedrosa, portanto, não valorizaria o assunto no quadro, importando apenas “o valor expressivo, as relações formais”. Como exemplo, ele faz referência justamente aos trabalhos dos internos do Engenho de Dentro, que superam “qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas e a quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica”.<sup>27</sup>

Mais do que nos artigos anteriores, no texto de 1950, Pedrosa parece elevar o tom no que diz respeito à defesa da importância dos artistas do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Isso pode ser visto tanto pelo fato de o crítico mobilizar questões mais abrangentes relacionados ao fenômeno estético – e que faziam parte de sua agenda naquele momento –, para introduzir o trabalho do ateliê de pintura, quanto por apresentar alguns artistas separadamente, conforme é possível ver nesse trecho: “Carlos, ao contrário de Emygdio, é o homem de contornos precisos, das formas límpidas bem marcadas, em que o modelado é quase nenhum e o estilo é dado pelo jogo dos contrastes e as exigências de ordem simétrica. Nele o objetivo e o subjetivo

27 PEDROSA, Mário. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar 1950.

tendem a unir-se sob uma organização arquitetônica dominadora”.<sup>28</sup>

Quando enfatiza a presença da simetria e de contornos precisos, em detrimento do modelado, Pedrosa destaca que a pintura de Carlos se aproximaria da linguagem musical, considerando que ela não apelaria para a expressão verbal. Por outro lado, quando o crítico lança luz para as “formas privilegiadas” no trabalho do artista, ele destaca também outros elementos, como a intuição e o inconsciente do criador na feitura de sua obra. Para Mário Pedrosa, a existência das estruturas formais nos trabalhos artísticos não independeria do mundo interior do artista, assim como, para criar obras de arte, não bastaria apenas que os homens dessem vazão às forças inconscientes que atuam nele.

É importante salientar que as questões em torno da valorização da simetria e das “formas límpidas bem marcadas” e da relação entre sensibilidade e forma no processo de criação artística, que aparecem no artigo com o intuito de validar as obras dos internos do Centro Psiquiátrico, fazem parte de um leque de problemas sobre o qual Pedrosa estava se debruçando naquele momento, vide as discussões que aparecem em sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra* e em outro ensaio, intitulado “Forma e personalidade”, de 1951. Na tese, por exemplo, o crítico já lançava luz para o que ele vai chamar de formas privilegiadas, isto é, aquelas que são regulares, simples e simétricas. De acordo com ele, essas formas se impõem aos sentidos do espectador – cujo prazer estético é obtido pela contemplação das formas mais simples –, criando uma comunicação entre o público e a obra de arte. No caso de um artista como Carlos, destacado por Pedrosa, a presença dessas formas privilegiadas em seus trabalhos garantiria a eles um valor artístico, na medida em que apresentavam os elementos que o crítico definia como “boa pintura”.

Já em 1951, Pedrosa publica o ensaio “Forma e personalidade”, no qual as referências à aos internos do Centro Psiquiátrico e a discussão sobre a loucura aparecem com bastante frequência.<sup>29</sup> O principal mote do texto são justamente os vínculos entre os aspectos plásticos da obra de arte e o inconsciente no processo de criação artística, isto é, a relação entre os impulsos subjetivos e sua expressão em formas objetivas. Essa questão já havia sido abordada pelo crítico na conferência de encerramento da primeira exposição dos internos do ateliê, em 1947, quando ressalta a importância das forças vitais do homem para a realização de obras de arte, ao mesmo tempo em que destaca que os impulsos do inconsciente devem se estruturar formalmente a

---

28 PEDROSA, Mário. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar 1950.

29 Quando está discutindo a posição do artista, que deve olhar seu trabalho como algo externo, “independente dos elementos psíquicos”, o crítico diz ter notado esse processo no ateliê de pintura: “Essa observação, tivemos ocasião de fazê-la, diversas vezes, no Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, ao presenciar a maneira pela qual um pintor como Emygdio ou um desenhista como Rafael se comporta no trabalho artístico. Rafael é empolgado pelo dinamismo de suas linhas; Emygdio para, recua, olha, mede, apaga, recomeça, retoca” (PEDROSA, 1979b, p. 101).

fim de que adquiram um valor artístico.<sup>30</sup> Todavia, é em “Forma e personalidade” que Pedrosa vai aprofundar essa questão, mobilizando não apenas a produção dos esquizofrênicos, como também a das crianças e dos povos primitivos.<sup>31</sup>

Para diferenciar a produção dos artistas virgens, Pedrosa lembra aquela dicotomia mencionada por Navarra - que diz respeito à sensibilidade, por um lado, e à razão, por outro - quando ele afirma que, em vez da habilidade aprendida, aqueles trabalhos artísticos seriam a expressão de um “dinamismo expressivo”, de um “ritmo puro”.<sup>32</sup> Em “Forma e personalidade”, o autor lança luz para essa questão, ao destacar que o problema da criação artística consiste em libertar o homem do aprendizado adquirido e da visão rotineira que ele tem do mundo. Nesse sentido, as crianças e os doentes mentais poderiam ser considerados artistas por excelência, na medida em que o mundo perceptivo desses indivíduos estaria povoado pelos sentimentos e os objetos percebidos carregados de afetividade:

O fenômeno artístico consiste, no fundo, em ver tudo fisionomicamente, como se tratasse de um conjunto de planos e linhas animados de expressão, isto é, uma cara, um todo. As formas exteriores se apresentam aos nossos sentidos, ao nosso pensamento, dotadas de vida, como o corpo, o rosto dos seres humanos. Se tal maneira de ver era a mais generalizada no mundo primitivo, ao passo que no mundo adulto civilizado é ultrarrestrita, na criança e no alienado de hoje, seres que transpõem os espaços históricos e os tempos, para afinar com os povos primitivos, é o modo predominante de “conhecer” (PEDROSA, 1979b, p.96).

Essa posição, sobre um “modo de conhecer” peculiar às crianças e aos artistas virgens, é endossada por Pedrosa, quando ele encerra o texto “Pintores de arte virgem”, afirmando mais uma vez o estatuto de obra de arte dos trabalhos dos internos do ateliê de pintura:

A representação visionária do mundo, tão viva e profunda em todo primitivo, em toda criança, em todo artista, em todo ser sensível como estes, que além de artistas são alienados, é o que a arte deles nos dá. Essa transfiguração do mundo sob uma visão mais fantasista; ora sob uma dimensão da realidade mais profunda é o milagre da arte. E ninguém pode negar que esse milagre esteja presente na obra desses criadores virgens.<sup>33</sup>

30 Segundo Pedrosa (1979a, p.54): “É ela [obra de arte] puramente do domínio da sensação que se transmuda por autêntico milagre, numa harmonia de emoções estruturadas formalmente”.

31 Na tese, Pedrosa já fazia essa aproximação, como é possível ver neste trecho: “O fenômeno artístico, pois, como o consideram hoje, numa coincidência feliz, psicólogos e artistas modernos e como o tomamos aqui agora, em face dessas suas manifestações primárias, elementares, vagidos inconsequentes de uma criação que jamais vingará, tem de ser entendido num sentido mais amplo que até ontem [...] Nesse sentido, até as garatujas dessas crianças e menores mentais são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psiquiátrico de elaboração criadora tanto nos adultos, artistas conscientes, quanto nos doentes e crianças. Em todas essas múltiplas e diversas manifestações em maior ou menor grau de intensidade, o de que se trata, em essência, não é senão de emprestar forma simbólica, mas forma aos sentimentos e imagens do eu profundo” (PEDROSA, 1979a, p.54).

32 PEDROSA, Mário. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar 1950.

33 PEDROSA, Mário. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar 1950.

Esse estatuto é reforçado quando Pedrosa define que aquela produção artística pode ser atribuída aos “criadores virgens”.<sup>34</sup> Se nos textos anteriores sobre os trabalhos do ateliê de pintura ele se eximiu de classificar aqueles artistas – diferentemente de críticos como Campofiorito e Milliet –, no texto de 1950, Pedrosa parece encontrar uma solução para enfatizar a qualidade dos trabalhos apresentados, mencionando o caráter peculiar do processo de criação artística daqueles indivíduos. Para o crítico, os artistas virgens seriam aqueles que conseguem enquadrar sua vivência subjetiva por meio das manifestações da pura forma, unindo em suas obras a necessidade de expressão com uma percepção plástica. Sobre a obra de Rafael, Pedrosa evidencia como se dá a relação entre forma e expressão: “A forma é para ele uma reação instintiva ao relâmpago das imagens na representação intuitiva; é a percepção quase pura, apenas um pouco mais disciplinada pelo ritmo natural da mão do artista”.<sup>35</sup>

A oportunidade de presenciar *in loco* o processo de criação artística dos internos do Engenho de Dentro foi fundamental para Pedrosa elaborar algumas das questões presentes tanto em “Forma e personalidade” como em sua tese *Da natureza afetiva na obra de arte*. Segundo Abraços (2012), a experiência de Pedrosa no ateliê de pintura do hospital funcionou como um “laboratório”, na medida em que ele pôde relacionar a produção artística dos alienados com as discussões que iriam aparecer nesses trabalhos. Foi também no engajamento em debates com outros críticos sobre essa produção que Pedrosa continuou o processo de forjar seu vocabulário crítico, utilizando o arsenal teórico da Gestalt, especialmente na ênfase que daria à presença de “formas privilegiadas” nas obras de arte. Diferentemente dos outros críticos mencionados aqui, Pedrosa lançou mão de critérios distintos para compreender os trabalhos produzidos no ateliê de pintura. Se o ponto de vista científico e as classificações mobilizadas por aqueles que se dedicavam ao exercício judicativo não eram suficientes, o crítico buscou um repertório da Psicologia da Forma, que era pouco usada no Brasil naquele período, e destacou ser necessário analisar as obras dos artistas virgens a partir dos elementos intrínsecos presentes no quadro. A questão, portanto, era saber se esses elementos comunicavam a partir de sua estrutura formal, despertando a emoção do espectador. Caso o fizessem, a arte virgem não se diferenciaria do trabalho de outros artistas:

A questão ultrapassa o domínio das discussões acadêmicas e puramente psiquiátricas, e de algum modo escapa ao domínio da psicanálise, a não ser nos limites já definidos por Roger Fry. A solução do mistério só pode ser encontrada no exame crítico das obras produzidas. E diante delas a reação dos homens sensíveis à forma artística em nada se diferencia da emoção

---

34 No texto de 1950, Pedrosa denomina o trabalho dos internos de “arte virgem”. Em 1945, o pintor francês Jean Dubuffet já havia utilizado o termo “arte bruta” para fazer referência a uma arte marginalizada que incluiria, entre outros trabalhos, aqueles produzidos por artistas mentais. Sobre isso, ver Villas Bôas (2008). No livro *Imagens do inconsciente* (1981, p.15), Nise da Silveira compara o papel de Mário Pedrosa com o do pintor francês, na divulgação da produção artística dos esquizofrênicos: “No Brasil, Mário Pedrosa assumiu posição equivalente a partir do encontro com desenhos e pinturas de internos do Centro Psiquiátrico”.

35 PEDROSA, Mário. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 mar 1950.

que sentem diante de uma tela de Delacroix, Goya ou Picasso, ou de uma escultura medieval europeia (PEDROSA, 1979b, p.98).

Vale lembrar também que a discussão com outros críticos sobre a natureza dos artistas e dos trabalhos apresentados nas mostras do ateliê de pintura não pode ser descolada de um debate mais amplo no interior da própria arte moderna brasileira. No momento em que essas mostras foram realizadas, o debate entre os defensores da abstração e do realismo pictórico estava no auge, fomentado, muitas vezes, pelas exposições realizadas nos recém-inaugurados espaços dedicados à arte moderna, como foi o caso da mostra *Do figurativismo ao Abstracionismo*, que abriu as atividades do MAM paulista. Desse modo, o engajamento nas contendas em torno do significado das exposições dos artistas virgens foi uma oportunidade para demarcar posições e evidenciar os critérios mobilizados na avaliação dos objetos artísticos. No caso dos críticos mencionados aqui – Campofiorito, Navarra e Milliet –, Pedrosa era o único que se posicionava favoravelmente em relação à arte concreta, e as diferenças entre eles apareceram também com relação aos artistas virgens.

O processo a partir do qual Pedrosa forjou progressivamente sua posição como crítico não pode ser analisado sem se ter em vista a construção de um repertório, que foi se desenvolvendo à medida que ele se dedicou aos trabalhos de artistas como Cândido Portinari, Alexander Calder e os artistas virgens. A importância da construção de novos critérios para o exercício judicativo vai ser tomada aqui como argumento para compreender o papel de destaque que Mário Pedrosa ocupou no projeto construtivo brasileiro a partir da década de 1950. Sua ligação com os artistas que fizeram parte do Grupo Frente – grupo concretista carioca – deve-se, em parte, à penetração que suas ideias tiveram no interior desse grupo, conferindo a Pedrosa o lugar de “teórico”. Por outro lado, ele também escreveu sobre esses artistas, utilizando algumas das categorias que foram apresentadas aqui, como a própria noção de “formas privilegiadas”, com vistas a legitimá-los.

\*\*\*

O objetivo deste trabalho foi evidenciar a importância que as discussões em torno da relação entre arte e loucura, mobilizadas pela produção do internos do Ateliê do Engenho de Dentro, tiveram no reconhecimento de Mário Pedrosa como crítico de arte, e também na legitimação daquilo que ele denominou de “arte virgem” e da vertente construtiva brasileira, especialmente do projeto que ele auxiliou na construção e que pode ser visto com o desenvolvimento de um grupo de arte concreta no Rio de Janeiro na década de 1950. Uma hipótese central é que o crítico encontrou nos debates sobre o

estatuto do artista e sobre a natureza do fenômeno artístico, por ocasião das exposições de 1947 e 1949, uma oportunidade para se consolidar no exercício judicativo e para desenvolver um repertório que ele passaria a utilizar dali por diante para analisar os objetos artísticos. Nesses debates e nas relações firmadas por Pedrosa com os artistas, ele construiu um lugar diferenciado no meio artístico brasileiro que chamou a atenção para suas ideias. Se os conflitos e as rivalidades podem ser compreendidos como ferramentas importantes na conquista de reconhecimento, Pedrosa soube usar as oportunidades que encontrou de debater e evidenciar suas ideias a seu favor, destacando-se, sobretudo, por suas reflexões sobre arte.

Cabe também destacar que o período estudado aqui marcou uma intensa produção intelectual do crítico, com a escrita de sua tese, de artigos e de ensaios, e também da sua consolidação como crítico de arte do jornal *Correio da Manhã*. Foi justamente no momento que vai da segunda metade da década de 1940 ao início da década de 1950, que houve um acirramento dos debates artísticos em torno da arte moderna, nos quais Pedrosa desempenhou um papel central. Sua posição nesses debates era de defesa da abstração e da arte concreta, ou seja, um lugar minoritário se comparado com aquele ocupado pelos defensores de outras tendências, especialmente o figurativismo. Considerando o ateliê de pintura do Engenho de Dentro um dos lugares onde Pedrosa se forjou como crítico, foi no interior desse espaço e nas relações travadas ali que ele conseguiu desenvolver suas ideias acerca do fenômeno estético, encontrando argumentos que poderiam ser mobilizados para defender suas posições. Nesse sentido, suas reflexões em torno da produção artística de grupos sociais marginalizados, como os esquizofrênicos, não ocupam um lugar menor na sua crítica se comparadas com sua discussão em torno da arte moderna; ao contrário, elas formariam um dos alicerces de sua plataforma crítica, dando-lhe forma.

## Referências

ARANTES, Otília Beatriz. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991.

ABRAÇOS, Gabriela. *Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt*. Crítica e estética da forma. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, 2012.

COUTO, Maria de Fátima. *Por uma vanguarda nacional*. A crítica brasileira em busca

de uma identidade artística (1940-1960), Campinas, Editora da Unicamp, 2004.

DIONISIO, Gustavo Henrique. *O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira*. Rio de Janeiro; Editora FIOCRUZ, 2012.

FORMIGA, Tarcila S. *À espera da hora plástica: o percurso de Mário Pedrosa na crítica de arte brasileira*. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

GINGER, Serge. *Gestalt: uma teoria do contato*. São Paulo: Summus, 1995.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál. *Arte, clínica e loucura: um território em mutação. História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, n.3, p.709-735, jul.-set. 2007.

LOUREIRO, Isabel. *Vanguarda Socialista (1945-1948)*. Um episódio de ecletismo na história do marxismo brasileiro. São Paulo, 1984. Dissertação (Mestrado em filosofia), Universidade de São Paulo, 1984.

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930 – 1950)*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade de São Paulo, 2006.

PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: \_\_\_\_\_. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Editora Kairós, 1979a.

PEDROSA, Mário. Forma e personalidade. In: \_\_\_\_\_. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Editora Kairós, 1979b.

SANT'ANNA, Sabrina. A Crítica de Arte Brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. *Revista Poiesis*, Niterói, edição 14, ano 10, p. 17-33, Agosto, 2009.

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

TOLEDO, Magdalena Sofia. Entre a Arte e a Terapia: as “imagens do inconsciente” e o surgimento de novos artistas. *Proa: revista de antropologia e arte*, Campinas, n. 3, vol. 1, 2012.

VILLAS BÔAS, Gláucia. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana (Org.). *Sobre Arte Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

VILLAS BÔAS. *A estética da conversão*. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 197-219, 2008.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

**Tarcila Soares Formiga** atualmente é professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ), unidade Nova Friburgo. Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (com período sanduíche na New School for Social Research). Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura e da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, galerias e crítica de arte.