

FLORES DO ABISMO, IMAGENS DO INCONSCIENTE

FLOWERS OF THE ABYSS, THE UNCONSCIOUS IMAGES

Gustavo Henrique Dionísio

Professor do Departamento de Psicologia Clínica da Universidade do Espírito Santo (UNESP)

E-mal:gustavohdionisio@gmail.com

RESUMO

Apresentado sob a forma de ensaio, este artigo pretende trazer à tona uma discussão histórica acerca da relação arte-loucura no Brasil. Fruto de pesquisa que teve como objeto a fortuna crítica escrita sobre as primeiras exposições do Museu de Imagens do Inconsciente, este trabalho almeja articular dois campos de pouca aproximação: crítica de arte e saúde mental, sobretudo a partir do trabalho de Mário Pedrosa. Foi possível averiguar, ao longo da investigação, que houve um posicionamento assumido pelos críticos de arte àquela época (década de 1940), posição que se dividia basicamente em duas, aqui brevemente exploradas: daqueles que incentivavam as exposições, e desse modo atestavam o valor artístico dos trabalhos produzidos no ateliê do Centro Psiquiátrico Pedro II (onde fora inaugurado o Museu); e a daqueles que censuravam o caráter artístico das “imagens do inconsciente”, como ficariam conhecidas as obras ali produzidas. Desse modo, podemos dizer que, com efeito, a arte virgem – assim intitulada por Pedrosa – funcionou como uma espécie de agulhão para a renovação de nossas práticas em saúde, mas influenciariam, sobretudo, na finalização de um ciclo do modernismo em nosso país.

Palavras-chave: Arte virgem. Crítica de arte. Psicologia da arte. Saúde mental. Imagens do inconsciente.

ABSTRACT

Presented in a rehearsal form, this article aims to bring out a historical discussion about the relationship between art-madness in Brazil. Result of a research that had as object the critical fortune written on the first exhibit of the Museum of Images of the Unconscious, this work aims to connect two little closer fields: art criticism and mental health, especially since Mário Pedrosa's work. It was possible to ascertain, throughout the investigation, that there was a

position taken by art critics at that time (the 1940s), that position is basically divided into two, briefly explored here: those who encouraged the exhibits, and thereby attested the artistic value of the work produced in the studio of Pedro II Psychiatric Center (where it was founded the Museum); and those who decried the artistic character of "unconscious images", as would be known the works that were produced there. Thus, we can say that, indeed, the virgin art – so entitled by Pedrosa – functioned as a kind of sting to the renewal of our health practices, but mainly influenced the completion of a cycle of modernism in our country.

Key-words: Virgin art. Art criticism. Psychology art. Mental health. Unconscious images.

1

Foi com o ato de lançar seu olhar para o universo das Imagens do Inconsciente que Mário Pedrosa – levado pela mão compassiva de Almir Mavignier, artista ainda iniciante nos idos da década de 1940 – trouxe ao circuito da crítica de arte brasileira o contato com as obras ainda desconhecidas dos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, local onde Nise da Silveira fundaria um dos primeiros ateliês de pintura e modelagem destinados a pacientes psiquiátricos em nosso país¹. Como pude constatar em pesquisa relativamente recente (2004; 2012), aqueles trabalhos tinham pouca relevância estética para o público comum, o que também é verdade no que tange ao público especializado.

O primeiro contato efetivo de Pedrosa se deu mais precisamente no início de 1947, numa ocasião em que se expunham os trabalhos dos moradores do hospital Pedro II. Dentre eles estavam aqueles que mais tarde estariam estampados no que quer que se dissesse do Museu de Imagens do Inconsciente, a instituição-obra construída por Nise ao longo de uma vida inteira. O objetivo mais básico do museu, e que seguramente foi de longe ultrapassado, era servir de abrigo à gigantesca gama dos trabalhos realizados pelos residentes do grande hospital. Fossem eles desenhos, pinturas ou esculturas, todos ganhavam seu lugar ali, ainda que tivessem sido concebidos com a utilização de materiais muitas vezes pobres, consequência direta da dificuldade de recursos financeiros que assombra este tipo de equipamento de saúde.

No pequeno museu, não obstante, já se podia vislumbrar a imensa fatura de trabalhos: estranhos a uns, contemporâneos a outros e revolucionariamente terapêuticos para os mais otimistas, entre seus principais autores estão Emigdyo de Barros, Raphael Domingues, Adelina Gomes, Isaac Liberato e Fernando Diniz. Como se sabe, para Pedrosa

nunca houve dúvida: tratava-se de *arte*. Mais tarde, no entanto, o crítico se viu diante de uma necessidade de precisar melhor as ideias referentes às imagens que habitavam o local, sublinhando nelas o tom de novidade e frescor, e intitulado-as paradigmaticamente de *arte virgem*.

Ora, com isso, procurarei discutir então a possibilidade de pensarmos numa noção de arte virgem propriamente dita, na medida em que ela lança luz a este fenômeno que pertence ao campo das artes, mas, também, ao campo da saúde mental. Para isso, preciso levantar os fundamentos a partir de duas dimensões de interesse do crítico: por um lado, o universo de sua “reflexão estética”, que envolve os escritos que vão dos anos 1940 aos 60, de origem jornalística ou ensaística; do outro lado, sugiro um polo “epistêmico”: o desejo de Pedrosa pelo desvendamento do fenômeno estético o levou às psicologias da criação e do artista, compondo uma trança teórica que envolve a *Gestalttheorie*, a Fenomenologia e a Psicanálise – referências que, diga-se de passagem, demandavam uma atualização significativa na agenda dos intelectuais locais (DIONISIO, 2012).

Nesta perspectiva, o objetivo consiste em circunscrever certos momentos heterogêneos de seu legado crítico, deixando um rastro de interrogações que se reflete numa pergunta central: ora, afinal, como foi possível que a *produção expressiva* de pacientes viesse a ganhar espaço no imenso rol de atividades fechadas de uma *instituição total*? Em palavras pedrosianas, se a arte é por si mesma o mais completo “exercício experimental da liberdade” – expressão que o crítico fazia questão de espalhar aos quatro cantos –, como compreendê-la sem remorso, já que se torna presa fácil da mais estúpida clausura?

Para angariar alguma resposta, é necessário fazer um desvio suficiente até compreender o fenômeno a partir das malhas da “situação brasileira”, embora estejamos amparados apenas nas esferas da crítica de arte e da intervenção psiquiátrica. E de maneira complementar, torna-se necessário investigar outro aspecto deste contexto, que é discussão a respeito da *art brut*, fomentada por Jean Dubuffet. Este paralelo mais problemático, aquilo que procurarei costurar pensando no movimento *lá e cá*, assim como o próprio Pedrosa costumava fazer, paulatinamente, será aprofundado no momento de concluir.

De qualquer modo, seja virgem ou bruta, ambas foram artes *de início* não reconhecidas pela cultura oficial. Cabe também verificar que tais imagens se encontram num mesmo contexto poético², isto é, todas são desprovidas de meios de recepção privilegiados, como é o caso dos artistas naïf, dos artistas chamados primitivos (advindos de sociedades tribais), e dos desenhos infantis. A “arte dos loucos” também se encontra aqui, e foi ela

justamente quem ganhou um tipo de repercussão antes nunca visto. Em meio à categoria de “arte psicopatológica”, que surgiria em um determinado contexto histórico – vejamos o exemplo francês de Robert Volmat, seu maior entusiasta – as imagens de CPPII conseguiam escapar dos rótulos patográficos.

Abre-se um parêntese: em 1920 Pedrosa ainda não havia estreado como crítico de arte, embora vivesse em São Paulo e mantivesse relações com o xará Mário de Andrade, um dos primeiros comentadores do meio. Conhecido ativista político e militante comunista, no momento, Pedrosa aderira à IV Internacional; em que se pese o interesse pelas artes plásticas, havia escrito poucos textos, no geral esparsos, como no caso de suas resenhas para o jornal paulista Diário da Noite (entre 1924 e 1926). Somente em 1933 que Pedrosa lançaria seu primeiro ensaio de peso, no caso, um ensaio que discutia o trabalho da gravurista Kaëthe Kollwitz. Sua euforia marxista inicial diminuiria anos depois, sobretudo por conta da onda do realismo socialista que inundaria de mal entendidos a cultura pós III Internacional. Foi escrevendo sobre Calder e Portinari, nos primórdios da década de 1940, que Pedrosa ganharia maior reconhecimento. Logo após retornar do exílio parisiense, a situação que encontrou não era das mais contagiantes, uma vez que o cenário apenas repetia as lições do vanguardismo europeu, e assim o que sobrara da Semana de Arte Moderna ainda restava como cânone...

Pensando de modo esquemático, é possível dividir a reflexão de Pedrosa em três grandes movimentos: um contexto (1), onde figura o andamento pelo qual as artes se inclinavam após o modernismo heroico de 22; em segundo lugar, revela-se obrigatório categorizar (2) certas nuances, mesmo porque não é fácil cogitar a ideia de uma “arte virgem” como conceito *strictu sensu*, o que por outro lado não impede que dela não demandemos algumas constantes, um mínimo de organização para nós, espectadores comuns. Por fim, e de modo analógico, o tripé se completa com a experiência de Jean Dubuffet, que poderia esclarecer melhor a fronteira desse ir e vir da arte à loucura e cuja dinâmica pendular vai do campo psicológico ao estético (3).

2

Não é novidade dizer que o que se considera como “modernismo” é envolto de questões identitárias: quanto às diferentes posições das poéticas ou grupos que se sucederam naquele momento, pode-se considerar que a Semana de Arte Moderna foi de fato um primeiro chacoalhão nos academismos vigentes. Sua vontade de *ruptura*, muito amparada pela noção canônica de vanguarda, nunca arredaria o pé da experiência estética brasileira, tal como se

pode observar no filão de movimentos concretos que atravessarão os anos de 1940 e 50. Nesse contexto, não escapam condições que favoreceriam a relevância dada, a partir de 1946, ao fenômeno da arte virgem. Tampouco não é gratuito o fato de que foi justo por ocasião da “Época das Bienais” de arte no Brasil que o Museu de Imagens do Inconsciente, com efeito, nasceu.

Contudo, não é possível asseverar que o museu seria uma consequência direta das bienais. Há uma larga tendência a se relacionar este tipo de arte “marginal” a expressões de identidade, como se o que surge nos ateliês psiquiátricos fossem “cópias de arte”; além disso, as obras surgidas no interior do CPPII não se amparavam no que se produzia, de maneira tão vantajosa, com uma exploração das “coisas da terra” diluída no Modernismo de 22, um dispositivo que servia também como estratégia de conquista territorial, ou, em outras palavras, a sedução pelo tropical e por seu caráter exótico.

Ainda assim, é possível observar que a aceitação do popular ou do pitoresco não se sustenta no cotejo da plástica modernista propriamente dita, conforme atesta Carlos Zilio. Para o autor, o que na verdade ligou intimamente Estado, artistas e burguesia é um *desconhecimento* total destas manifestações “incultas”, o que equivale dizer que o arcabouço de trabalhos de ideologia “nacional populista” deu provas de um afastamento sintomático entre os artistas e o país. Aqui o “assunto” é visto apenas como manifestação da retórica narcisista cunhada pelas elites nacionais, elite desesperada pela edificação de uma imagem de “afirmação apriorística de uma determinada concepção de cultura brasileira” (ZILIO, 1992, p. 20).

Ora, pode-se notar que não só esta não integração teria ficado evidente – contrariando o que pensa Antonio Cândido, por exemplo, com respeito à literatura do momento – assim como se verifica que o “gosto do freguês” era quem alimentava práticas artísticas de certo modo, indulgentes, muito benquistas, aliás, pela elite local. Sérgio Miceli chegou a se certificar de que o ímpeto comercial dos realizadores teria movido um grande retrocesso estético em nosso país, na medida em que o paladar conservador do estrangeiro (e mesmo o regional, bastante europeizado) estaria muito mais afeito “à aquisição e fruição de telas ajustadas aos valores de uma poética figurativa com laivos de modernidade pictórica” (MICELI, 2003, p. 14). Seu argumento ganha força com a não integração de outras diferentes linguagens, como as artes primitiva, *naïf*, infantil e dos loucos³, ou seja, as que nos interessam particularmente aqui. Este contra fluxo atravessará, inclusive, todo o cenário nacional posterior, e isso tanto no plano formal quanto na reflexão crítica. Entretanto, por causa da

experiência do Museu de Imagens do Inconsciente, artistas e críticos nunca mais poderiam desviar os olhos desta arte que vinha surgindo no Brasil.

Como o objeto aqui corresponde à passagem da década de 1940 à de 1950, e, portanto não deixa de enfrentar questões levantadas pela Semana, estendendo-se a todo o cenário da arte moderna, é natural que a delimitação de seu campo se veja restrita às poéticas do vanguardismo europeu do início do século XX, assim como à discussão acerca da arte abstrata, tendo como debatedor principal o próprio Mário Pedrosa.

A título de exemplo, em meio à polêmica abstração *versus* figurativismo dos anos 1940, cujo impacto se revelaria crucial às novidades estéticas do país, o crítico tomaria partido da primeira. Sua argumentação se apoiava nas experiências inaugurais de Calder e Kandinsky – os estáveis e móveis daquele, as improvisações do segundo – assumindo a atualidade radical destas obras que, já por volta de 1951, mostravam que “os pesquisadores da pura plástica, da visão dinâmica, são o que há de mais contrário ao escapismo. Para eles a arte não é um mundo à parte, um refúgio à ‘torre de marfim’, à velha ilusão da ‘arte pela arte’. Ao contrário, eles se colocam com os dois pés solidamente fincados nas possibilidades do presente” (PEDROSA, 2000, p. 179).

No Brasil, a temática do abstracionismo, essencial para apreender o interesse posterior pela expressão artística dos pacientes de Engenho de Dentro, tem como efeito diretamente proporcional o repúdio pelo “passadismo” conservador, cujo paladar associava as inovações à simples aderência ao mercado de capital. Episódio conhecido, uma das discussões mais acirradas à época foi travada entre Pedrosa e o arquiteto Vilanova Artigas, que considerava a Bienal um monstro de “expressão da decadência burguesa” (AMARANTE, 1989, p. 16).

Ofensas à parte, uma nova geração surgia com um entusiasmo cosmopolita de monta. Com efeito, a I Bienal seria uma decorrência lógica desta nova mentalidade, em tempo em que mal se pensava em premiar um Max Bill, por exemplo. Surgem os movimentos Concretos, acentuados na pesquisa construtiva e nas aquisições tecnológicas mais recentes. Abandonando em definitivo a tácita aspiração impressionista anterior, os artistas pós-modernistas se lançarão à pesquisa das estruturas e objetos. Ferreira Gullar, personagem central nesta história, acrescenta que para desmistificar a noção de *concreto* é necessário ter em conta que tais manifestações “não brotavam como resultado natural da evolução da moderna pintura brasileira”, como se nisso a ideia de progresso estivesse de alguma maneira embutida, mas “sim como reação a ela” (GULLAR, 1999, p. 232).

Mas o que mais nos interessa aqui é destacar que certos artistas, tais como Ivan Serpa, Abraão Palatnik, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Almir Mavignier, eram frequentadores assíduos do Museu de Imagens do Inconsciente. Essa iniciativa funcionaria como antevéspera para os Artistas de Engenho de Dentro, pois foi a presença dos artistas no ateliê de Engenho de Dentro que faria com que os olhos do público das artes se voltasse para lá. Criados os espaços para visitação, passou a convidar bastante gente do ramo artístico para participar de seu cotidiano, o que fez com que alguns acabassem assimilando e acomodando a produção dos pacientes ao seu percurso individual⁴.

Ora, serão justamente esses os artistas responsáveis por um corte est tico na plástica nacional – nascidos no berço do concretismo brasileiro, amigos do Museu de Imagens do Inconsciente e na esteira de Mário Pedrosa. Serpa, por exemplo, também ficou famoso ao criar no Rio algumas “escolinhas de arte” – empreendimento que se revelaria de suma importância para a posterior noção de arte virgem; Palatnik chegou ao c mulo de declarar anos mais tarde que os rumos de sua arte se deveram, em boa medida, às experiências de Engenho de Dentro:

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

J  Mavignier, principal articulador entre Pedrosa e os artistas do Museu, foi antes de tudo um funcionário burocrático do CPPII. Sua vontade de ser artista nasceria ali, com o incentivo de Nise da Silveira. Quando resolveu seguir carreira profissional, ainda respirava a atmosfera do Museu. Além disso, Mavignier já sabia que:

[...] quando abrimos o setor de pintura, em 1946 [Nise da Silveira falando], nossa ideia era encontrar um caminho de acesso ao mundo interior do psicótico, desde que com ele as comunicações verbais apresentavam-se tão difíceis e deixavam quase sempre o médico do outro lado do muro. Evidentemente, admit amos também que as pinturas fornecessem precioso material para associações livres a serem trabalhadas em sessões de psicoterapia, mas este método seria impraticável num grande e pobre hospital do Estado. Nossa surpresa foi a verificação que o ato de pintar podia adquirir, por si mesmo, qualidades terapêuticas (SILVEIRA, 1966, p. 70).

Nise da Silveira, por sua vez, sempre procurou deixar claro que suas intenções eram bastante acanhadas, nada além de “terapêutico-investigativas”, de modo a se manter numa distância das discussões mais propriamente culturais, se bem que aceitasse, tacitamente, com um sorriso no canto da boca, o inequívoco potencial criativo de seus pacientes.

O MII nascia então, em meio aos ventos tropicais do entusiasmo moderno; os MAM acabavam de sair do forno, assim como o MASP. O circuito brasileiro ganhava de quebra, em experiência crítica, na medida em que surgiam comentadores e críticos para a Bienal, da qual inclusive participaram, mesmo que de forma subterrânea (e este já se torna um dado autoexplicativo para entender esta gênese, meio que inconscientemente “na onda dos museus”), os artistas de Engenho de Dentro (PEDROSA, 1986). Eis um belo exemplo de recalçamento, ponto cego onde recaem lapsos históricos: o fato de que os artistas de Engenho de Dentro estivessem na Bienal foi pouquíssimo lembrado pelo jornalismo local. Mas os loucos haviam invadido o museu de arte.

Essa era a posição, contraproducente sem dúvida, de um crítico reconhecido desde há três ou quatro anos antes, Quirino Campofiorito. Ligado a partir de 1930 ao Núcleo Bernardelli, a posição de Campofiorito se caracterizava por princípios mais contidos de renovação que giravam em torno do alicerce social. Exame das fontes: sobre a primeira exposição de arte do Engenho de Dentro (fevereiro de 1947) Campofiorito dirá, abertamente, que:

Essa exposição de trabalhos de débeis mentais não podia deixar de assanhar a debilidade intelectual daqueles que, sem nada realmente entenderem das coisas da arte, perambulam, entretanto, de uma maneira ou de outra nos setores artísticos. Por isso tivemos a oportunidade de constatar as reportagens sensacionais e os tópicos venenosos aparecidos na imprensa, apreciando a relação que realmente existe entre esses trabalhos apresentados pelo “Centro Psiquiátrico Nacional” e certas expressões de arte em nossos dias. Naturalmente essa relação não pode ser devidamente apreciada em sua justa medida pelos autores de tais reportagens e tópicos. O exagero que emprestam a essa relação é sempre muito ampliado, mas ainda assim, muito diminuto se o comparamos a incomensurável ignorância desses senhores. Deviam eles melhor respeitar a Arte, da qual não entendem patavina, e também saber julgar uma iniciativa que está colhendo os melhores resultados sob ponto de vista científico, que é a prática do desenho e da pintura (CAMPOFIORITO, 1947).

Com efeito, não soa desmedido seu pé-atrás: todo o debate que travara com a arte virgem visava preservar a Arte como grande instituição inexpugnável, isto é, bem longe da psicologia, da medicina, ou de qualquer outra esfera de conhecimento humano.

Mas a contenda se apimentou ainda mais, visto que seus argumentos giravam exclusivamente em torno de desculpas clínicas. Desautorizando a questão do teor artístico das imagens pela via da terapêutica ocupacional, Campofiorito tentava reverter o entusiasmo da iniciativa importando conceitos do domínio de especialidade de Nise. Para ele, tratava-se de terapia, e nada mais.

Seu incômodo se traduziu numa posição autoritária. Sem desmesurar o peso do contexto, o fato de que o doente (neste caso, assim considerado) se encontrasse numa situação de desabilidade, de não possuir plenas condições de cidadania, condições retiradas pelo poder médico, aliás, Campofiorito legitimou a falácia ideológica da sintomatologia, que não conseguia enxergar nas obras o imperativo de extravasamento e penetração que, segundo ele, eram absolutamente necessários. Em resumo, para cada louco uma tentativa, e para todas elas um fracasso. Nesta direção, podemos entender que suas intervenções procuravam reduzir o estético à debilidade psíquica. Não é preciso dizer que esta sua posição positivista foi logo combatida pela crítica orgânica de Pedrosa.

O embate, todavia, não é tão atual assim, e reside nas entrelinhas da discussão brasileira sobre a abstração: Campofiorito e Mário Barata já haviam guerreado com Pedrosa e Flávio de Aquino sobre o problema. Não seria o caso de considerar que, no interior do “racionalismo dominante das considerações de Campofiorito”, Pedrosa percebia os “compromissos subjacentes com a instituição asilar e, por extensão, com a modernidade normalizadora e utilitarista da moral burguesa”? (FRAYZE-PEREIRA, 1999, p. 40).

Este será um solo fértil para se entender, com seriedade, o papel das poéticas “virgens” que surgiam no país, *nós* críticos que seriam rompidos pelos artistas de Engenho de Dentro. Como saldo, criava-se um denominador comum para aqueles trabalhos à margem, o que fazia com que ganhassem visibilidade de obra de arte, embora isso tenha acontecido muito à revelia dos autores-pacientes.

É com esse sobrenome “virgem”, então, que Mário Pedrosa circunscreveria a questão acerca das quatro irmãs: a arte das crianças – sua sensibilidade se encontraria em estado embrionário, intocada pela mão da cultura artística; dos loucos – expressão por sua vez contagiada por uma explosão sensível, e a propósito da qual se debruçou com mais frequência; dos *criadores naïf* – raízes artesãs, portanto não profissionais; dos povos primitivos – mais carregada de um valor sensitivo, seja ele religioso ou místico. A bem dizer, nosso crítico nunca utilizara a concepção de “arte virgem” propriamente dita (com as duas palavras assim sobrepostas) antes de 1949, a propósito da publicação de “Pintores de arte virgem” no Correio da Manhã, de 18 de dezembro. Porém, o termo seria utilizado com liberdade nos artigos para o Estado de São Paulo na década de 1960, convivendo com os ensaios sobre as Bienais, num momento em que já tínhamos notícias das exposições que Nise realizara entre 1947 e 1952.

Para precisar essas disposições com maior acuidade, faz-se imprescindível recortar a obra do crítico a partir de quatro eixos, taticamente entrecruzados, que refletem este percurso no qual Pedrosa ao mesmo tempo encarou a expressão dos artistas de Engenho de Dentro e adentrou os campos psicológico, fenomenológico e psicanalítico, visando com isso se aproximar do núcleo da criação artística. Em outras palavras, é possível dizer que o horizonte crítico do autor encontrou, com a experiência das *Imagens do Inconsciente*, uma vasta possibilidade para estreitar as fronteiras entre arte e loucura e, com isso, aterrissar finalmente no solo ético.

Sua reflexão se concentrou basicamente nos artistas de Engenho de Dentro, elegendo-os como “plástica⁵ representante” de uma nova postura formal, mesmo que inserida à força num meio cultural hostil. Dois coelhos morrem com uma só cajadada: com a arte dos loucos se abriam para ele os portões da discussão estética mais atual, e isso tanto nos termos da “situação” brasileira – leia-se, no sentido do circuito rarefeito de obras, na política das exposições e dos museus –, quanto no papel que a arte dita “primitiva” poderia ter na história da arte oficial.

É preciso ter em mente, segundo Mário de Micheli, que as poéticas de evasão iniciadas nos primórdios do século XX *valorizaram* quase hiperbolicamente os desenhos de crianças e de alienados. O historiador sugeriu que o espírito formado desde a ascensão da burguesia europeia até o mito de evasão atualizado nos artistas de vanguarda configuraria, diante da situação pós-revolucionária abatida pela completa alienação, um desejo de procurar aquilo que poderia ajudá-los a alijarem-se das regras de uma cultura, a seus olhos, já bastante comprometida (DE MICHELI, 1999, p. 37).

Fugir da sociedade e de seus vícios se traduzia numa atitude consciente de solidão, evasão para lugares o menos possível tocados pela civilização. Além disso, não se pode confundir esse ato com um simples decadentismo: o caráter revolucionário das vanguardas residiu precisamente na possibilidade de descobrir um terreno histórico próprio para atuar. Em termos poéticos, a repulsa ativa do modernismo ocidental alçou como representante formal a antipatia pelo figurativismo acadêmico, cuja forma seria substituída pela linguagem mais “incontaminada”, *deracinée* ou desinfetada de tradição [...] arte virgem?

Já do lado médico, são inúmeras as publicações que visam escrutinar os sintomas psicopatológicos nas pinturas de pacientes psiquiátricos, distribuídas particularmente na passagem do século XIX para o XX. No momento, almeja-se apurar a acuidade do

instrumento diagnóstico, quando se assiste a uma progressão geométrica de estudos comparativos de “caráter”. Não era incomum ver médicos que acabavam aliando a “expressão artística dos alienados” ao processo de degenerescência do indivíduo: se pinta assim, esquizofrênico, se assado, paranoico, e daí por diante.

É também o momento em que surge a já mencionada categoria de “arte psicopatológica”, difundida pela veiculação psiquiátrica e de fácil aceitação científica, embora segundo razões exclusivamente ideológicas. Nesta linha de raciocínio, é aceitável concluir que se a noção de arte virgem foi determinada por ingredientes propriamente estéticos, também o fora por um campo a que poderíamos denominar de *epistêmico*. Em primeiro lugar, a discussão filosófica que participa na definição de arte virgem forneceu subsídios para que a crítica de arte se desenlaçasse da dificuldade de nomear essa pintura advinda de artistas espontâneos; em segundo, tornou possível abandonar a ideia de “arte psicopatológica”, criando assim, um vaso comunicante que comporta arte e ciência.

O que significa dizer que a loucura poderia se tornar um objeto privilegiado pela investigação estética, como sugere, por exemplo, Michel Foucault. Num exame mais minucioso que pretende compreendê-la antes, como fonte de trabalho e de pesquisa formal, notadamente por sua índole expressiva, é assim que Pedrosa construirá sua reflexão sobre a doença mental, isto é, do mesmo modo que pensava a Dr^a. Nise a esse respeito. Tal sentimento inspirador – a expressão, e, por extensão, a *loucura como expressão* – será, por conseguinte, o tema valorizado pelas análises de Pedrosa.

Deduzindo que o *afeto* seria o meio privilegiado pelos artistas virgens para compor, isto é, em função de sua apresentação não convencional, ora em franca divergência em relação ao assunto, ora em plena conformidade a ele, pode-se dizer que a arte expressiva passa a ser sinônimo de uma arte lírica, na qual “o assunto desaparece diante do tema” e “o argumento é o próprio motivo inspirador” (PAREYSON, 1997, p. 72).

Se nos atentarmos minuciosamente às pinturas virgens e levarmos em conta seus aspectos formais, testemunharemos que possuem uma diversidade de traços compartilhados com uma série de pintores de *tradição* claramente moderna: já em 1940 a crítica sugeria analogias entre Raphael, Emygdio, Fernando e pintores como Matisse, Gauguin, Klee, sustentáculos incontestes do modernismo internacional e aos quais Pedrosa guardava a mais respeitosa admiração. No entanto, deve-se ter a consciência de que essa aproximação foi o tipo de interpretação que se revelou mais recorrente em relação à “expressão dos alienados”, muito provavelmente pela necessidade de familiarizá-las ao gosto corriqueiro⁶.

De qualquer modo, a ideia de arte virgem se alia a uma concepção que amarra seu surgimento à arte dos doentes mentais. O rol de interpretações sobre o modo como foi engendrada a experiência de Engenho de Dentro não deve ser gratuito, e para além das influências que concorreram naquele contexto, dentre eles o debate brasileiro sobre o figurativismo e o abstracionismo, bem como toda a extensão de propósitos que levaria categorias estéticas para dentro dos manicômios, algo antes pouco relevante, as obras em exame devem ser vistas no interior de uma oscilação que vai dos resquícios de um impressionismo tardio – especialmente em Emygdio, o “maior gênio da pintura brasileira”, segundo Gullar – a tentativas tardias de abstração geométrica, como se pode observar nos trabalhos mais maduros de Carlos Pertuis ou no último Fernando Diniz⁷.

Voltando ao assunto principal, temos enfim que *psiquiatria*, *psicanálise*, *fenomenologia* e *Gestalttheorie* serão as matérias-primas combinadas de modo original por Pedrosa em virtude de compor sua “problemática da arte virgem”, e cada uma destas influências surge em diferentes ensaios: “Arte, necessidade vital”, de 1947, consiste numa conferência feita sob encomenda para o encerramento da primeira exposição organizada por Nise, palestra que marca o início das reflexões de Pedrosa sobre o tema arte-loucura. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” vem em seguida. Consiste na tese defendida por ele em 1949 para disputar a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura (RJ), e tem o mérito de apresentar um esforço teórico de fôlego sobre o processo de criação; ainda que não chegue a tocar na produção dos artistas virgens, o texto antecipa uma ligação entre obra de arte e psicologia da Forma, algo inédito no Brasil. “Forma e personalidade” foi escrito dois anos depois. Segundo o crítico, o texto deveria completar a tese de 49, tentativa que lhe rendeu rever conclusões anteriores por meio de uma mediação mais profunda da psicanálise e da fenomenologia. Finalmente, com “Arte e Freud”, de 1958, Pedrosa consegue fechar um círculo de discussão sobre estética e subjetividade, mas agora com uma inclusão sofisticada do inconsciente freudiano, texto a propósito bastante afinado com os escritos da jovem Nise.

Fica claro que o percurso do crítico veio se distanciando progressivamente de uma leitura mais generalizante ou mesmo psicologista, como se vê em “Arte, necessidade vital”: a inclusão da arte primitiva como um todo, criação e intuição, inteligência e emoção, uso terapêutico de atividades artísticas, enfim, são os temas que compõem um panorama cuja função é primordialmente política. Assim, Pedrosa dá o pontapé inicial para o jogo da “problemática da sensibilidade”, proporcionando a entrada da questão visceral sobre a abstração, tal como a discussão pública e aberta sobre o que seria arte – além de necessidade vital –, para depois do esgotamento histórico das vanguardas europeias.

No que condiz à psicanálise, a teoria freudiana se destacou em sua pesquisa dos aspectos afetivos que compõem as tramas da criação. Ao fim e ao cabo, Freud se tornaria também um alicerce seguro para pensar o lugar privilegiado da subjetividade no trabalho de percepção. Somado a disso, Pedrosa nunca deixou de levar em conta o raciocínio fenomenológico, tendo o entendimento de que a forma estética e a personalidade do artista sempre andarão ombro-a-ombro. Desde 1951 ele já compreendia que vida e obra se entrecruzam em sua finalidade, influência que advém da filosofia de Cassirer e de Merleau-Ponty.

Nas palavras de Pedrosa, coube à psicanálise prestar um serviço dos mais importantes, pois a descoberta do inconsciente teria produzido tamanho afrouxamento de fronteiras a ponto de fazer com que o racionalismo recuasse. Com Pedrosa, a própria “psicanálise da arte” superaria a disseminada teoria da catarse e, de mãos dadas com Freud, o crítico pôde reparar que este sentimentalismo cai por terra quando o mecanismo de sublimação entra no jogo e, assim, ele compreende finalmente o fenômeno estético em seu nível *subjetivo*.

Em conjunto, a psicologia da *Gestalt*, da qual nunca abriu mão, forneceu energia indispensável para uma concepção de arte autônoma, fruto da autonomia primeira da forma e da sua natureza afetiva. Testada e provada pelo princípio do isomorfismo, a forma se torna capaz de sugerir percepções desejadas no espectador.

De resto coube ainda, articulado com a Dr^a. Nise, o estímulo para uma revisão dos métodos terapêuticos da psiquiatria organicista, por ela, desde o início, considerados agressivos; com efeito, ela foi atuante convicta de práticas experimentais alternativas e em franca oposição àquela. Nise, antipsiquiatra *avant la lettre* (sabe-se, curiosamente, que recebeu Ronald Laing no Museu), foi quem o auxiliou a encontrar uma sensibilidade requintada de método que servirá, organicamente, como manancial para o surgimento da arte virgem no tocante ao que caracterizei há pouco como um domínio epistêmico de determinação⁸.

Para que ganhemos em profundidade, vejamos rapidamente a situação das artes. Quando os artistas neoconcretos (no caso, os mesmos que frequentavam o MII) rompem com o concretismo, acusando o movimento de ser vítima do cartesianismo “egótico” e excessivamente afeitos da geometria “pura”, fria em certa medida, põem a termo que a não compreensão do inconsciente como estopim criador fá-los-ia admitir que, se a subjetividade por si só não pode determinar a artisticidade de uma obra, nem por isso ela deve ser excluída no trabalho de criação.

A radicalidade deste reducionismo foi, aos poucos, sendo domesticada pelos dissidentes: contra uma produção objetiva e racionalista, os neoconcretos atacam com estruturas e não objetos, dotando a si mesmos de uma “negatividade subjetivada” dentro desta crise gerada no interior da poética construtiva. Em meio a uma organicidade que procurava superar visões mecanicistas, deixando junto do rei nu o outro grupo de artistas que, por puro desconhecimento, desprezou compreender o aspecto significativo da forma e a fenomenologia imanente ao ato perceptivo, os artistas neoconcretos substituíam a teoria da *Gestalt* pela filosofia “sensível” de um Merleau-Ponty e de Suzanne Langer.

Isto posto, o que reside no fundo desta reviravolta sutil? Influenciados pela retomada filosófica do Pedrosa pós-tese de 1949, tais artistas revisitavam a *espontaneidade* que fora abandonada com a forma serial; armados, na atualidade, das “formas-signos”, quer fossem os parangolés de Oiticica quer os bichos de Lygia Clark, os artistas visavam a dimensão orgânica e vivencial do sujeito, alicerçados numa tridimensionalidade que desejava enterrar a sete palmos as últimas sobras da representação.

Em resumo, tal deslocamento se justifica epistemologicamente no abandono da velha cisão objetividade-subjetividade. Pelos caminhos da arte brasileira, e no calor da hora, o colapso formal do modernismo partia da guinada abstracionista rumo ao desdém pela geometrização, obrigando que a poética neoconcreta viesse de uma vez por todas incorporar a alteridade da *loucura* em seu turbilhão criador. De duas uma: ou a arte se estagnava na pesquisa formal, isto é, na radicalidade do formalismo repetitivo, ou se transformava *por dentro*, saindo da mesmice de sua própria institucionalização. A bem da verdade, pensar na ideia de arte virgem como um fenômeno estético propriamente dito, datado e inscrito nas filigranas da trajetória das artes no Brasil, é algo que pode inseri-la no mesmo destino que tiveram as experiências da arte a mais contemporânea: a tensão entre o dentro e o fora.

4

Como dito anteriormente, a noção de arte virgem se coaduna com a tradição do modernismo; não obstante, nem por isso se deve esquecer que, dentre todo o elenco de correntes plásticas encontradas nos mais diversos grupos ou artistas isolados, eram as obras dos artistas de Engenho de Dentro que escancararam na sua raiz o imperativo da *expressão*; daí a entender que a *loucura como expressão* seria um passe de mágica, tendo em vista que na expressão “o assunto desaparece diante do tema” e o argumento é em si mesmo o seu próprio motivo, ao menos no entender da crítica de arte.

Apertando mais este nó górdio, a arte passa a ser expressiva a partir do momento em que é forma; a forma, de sua parte, se torna expressão na medida em que simplesmente é, e assim, seu ser se torna um dizer. O assunto migra para o fundo e dá o lugar de figura ao sentimento, seja ele concomitante, subsequente, precedente ou contido, seguindo a sistematização da Estética de Pareyson. Em outras palavras, o imediatismo da paixão, em sua vertente expressiva, dá provas de uma reivindicação do artista ou do público espectador, reivindicação de injunção primitiva “contra o artifício douto, mas frio, elegante, porém extinto” (PAREYSON, 1997, p. 83). Para uma ilustração mais abrangente, aceitemos a equação em que o *efeito sentimental* equivale ao *estilo*.

Essa *démarche* se revela indispensável porque, no ínterim de uma poética expressiva, a noção de gênio acaba se revelando inseparável, mesmo que tente (e não consiga) se desgrudar do calabouço ideológico que circunscreve nosso objeto: por um lado, resta o fato de que o ideário junguiano, lido e relido por Nise, prega a divisão dos modos psicológico e visionário de criação, dentro da qual residiriam as propriedades do “gênio autêntico”, autorizando reconhecer com naturalidade a relação consanguínea entre genialidade e loucura; por outro, é significativa a importância dada pela mentalidade romântica a três critérios determinantes de seu próprio espírito: o do racional e objetivo, o da conversão da compulsão exterior em liberdade interiorizada, e, finalmente, o princípio da originalidade.

Qual a relevância destas considerações? Se for característico da psicose entregar-se a um plasmar intenso e ininterrupto de formas e cores, e se esse indivíduo consegue atingir as condições imperativas para o exercício de sua expressividade, seja ou não consciente do que faz, então ele “pode passar o resto de sua vida respondendo à solicitação de uma obra que possui um sentido coletivo” (Frayze-Pereira, 1999, p. 25), oferecendo assim um patrimônio para a humanidade. A interrogação a que todos os estudiosos gostariam de responder àquela altura era: como é possível que um louco venha a ser artista *sem* que este sujeito seja um ser verdadeiramente extraordinário, um *gênio*?

Podemos admitir, então, que nesse campo de extensas afinidades eletivas, de Nise da Silveira a Mário Pedrosa, seria razoável assumir que o ângulo sensível de toda a reflexão ganha uma primeira formulação já nos escritos mais precoces de ambos, onde expressão e sentimento só fazem sentido no contexto em que os afetos⁹ marcam sua presença inconfundível e surgem do pensamento terapêutico, o mais cuidadoso.

O poder catalisador do afeto atesta, em silêncio, a flexibilidade do “método niseano” em seu frente a frente com a loucura, proporcionando que sua língua possa ser escutada, mesmo claudicante. “Todo o trabalho da Dr^a. Nise”, lê-se no Correio da Manhã de 14 de dezembro de 1947, “consistiu precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se

louco e artista, coabitados. Ela quis demonstrar [...] que não há razão para espanto com tal afirmação” (Pedrosa, 1947). Aprender a recepção de Pedrosa diante da arte virgem implica, sem mediações, reconhecer um acolhimento do outro pela via da experiência estética; é descomprometer-se com predicados psicopatológicos e com a sádica estigmatização que acaba contaminando as obras.

5

Analisar a fortuna crítica sobre o MII é contrariar a fórmula de que “o que Dubuffet chama de ‘arte bruta’, Mário Pedrosa intitula ‘arte virgem’”, como se lê em texto de Antonio Quinet (1999, p. 210) sobre o assunto; contradição da qual sequer Nise da Silveira escapou, diga-se de passagem. Se o que foi produzido pelos artistas de Engenho de Dentro fez com que as leituras brasileiras confluíssem no estético, convém reconhecer que no caminho de Dubuffet¹⁰ houve alguma pedra diferente, visto que “vai do artístico ao social”, como considera Anateresa Fabris (1981, p. 25). O teste da realidade nos aponta que a *legitimidade* das obras virgens foi determinada pela ação de uma crítica que, com efeito, incorporou-a no circuito de arte dominante. A participação das *Imagens do Inconsciente* na I Bienal de São Paulo, bem como sua consagração vinda com a edição de 1981, quando receberia o rótulo de “arte incomum”, são provas incontestes de uma adesão ao circuito, por mais retórica que seja esta incorporação (outro exemplo: também se criou um grande espaço para estas obras em 2000, a propósito da “Mostra do Redescobrimento”).

A política nacional dos anos 1950 vinha recebendo doses de entusiasmo desenvolvimentista, sobretudo em função da maior troca comercial entre o Brasil e outros países, implicando toda a esfera da cultura no jogo de relações com a arte internacional. Se é correto pensar que o que vinha de fora trazia ares deprimidos pelo recente pós-guerra, salientando-se, por lá, as poéticas neorrealista e informal, e se as pinturas de Dubuffet forem cotejadas com o trabalho de um Mathieu, por exemplo, é fácil confundir, nesse sentido, a *art brut* com a corrente informalista. A totalidade do esforço francês consistiu, entretanto, precisamente em *não confundir* obra de arte e gênio, institucionalização e valores primitivos, criação e repetição... Ainda que haja um tom de ruptura febril nestas separações, elas acabam se misturando ao caráter romântico do repertório criativo, tanto na conjuntura da arte europeia quanto da que surgia em nosso país. Pode até ser que Pedrosa olhasse para a arte bruta com as vistas embaçadas da arte informal, cuja expressão foi por ele sempre recusada. A origem das obras brutas e virgens é de fato muito aparentada, já que ambas podem ser encontradas nos mesmíssimos lugares: asilos de velhos, nas garatujas da criança, tribos, manicômios, enfim.

Não obstante, a maior diferença é observada na medida em que as questões plásticas foram resolvidas no Brasil a partir do emprego de um tom assumidamente antirromântico, com a forma seriada. Mais tarde, quando Ferreira Gullar fez a revisão do grupo concreto e propôs o neoconcreto, admitia que a “posição teórica do grupo, sempre interessado nas manifestações estéticas puras como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças” (1999, p. 284) teve como mérito fazer uma reorientação que reconhecia a ordem *sensível* da experiência estética, acusando o positivismo da dicotomia anterior.

Não existem evidências plásticas, contudo, para afirmar que os artistas neoconcretos sofreram uma interferência direta das obras do MII, o que não elimina o fato de que os artistas de Engenho de Dentro pudessem ter exercido um papel de “alternativa viável” a diversos artistas neoconcretos. Sua presença é importante no que pesa à crise do ciclo histórico da pintura, no mesmo passo em que a bidimensionalidade tentava dar seus últimos suspiros e enquanto Lygia Clark propunha mudanças estruturais no cenário – é o que o depoimento sintomático de Palatnik nos encoraja a pensar. O tráfego da arte virgem no perímetro da arte moderna certifica o que de mais bem-sucedido se poderia retirar daquela produção. A reforma interior reclamada pelos artistas neoconcretos abre espaço para um verdadeiro autoquestionamento: entramos em uma nova etapa?

Kandinsky estava para Pedrosa assim como Gauguin estava para o primeiro. No Brasil, a abstração se beneficiou do resgate do primitivo como uma relação de dupla alteridade¹¹: assim como o louco é visto como o Outro do eu e da normalidade, a arte virgem é entendida como o Outro da arte e da cultura. Para Jean Dubuffet, na mão contrária, *não há outro*, só há o mesmo, e ele desfaz as barreiras excluindo um dos lados da equação. Contudo, a variável intersubjetiva desse cálculo transforma loucos em artistas, de sorte que se torne possível, enfim, questionar a genética recessiva desse Outro na arte moderna brasileira: no seu primeiro ciclo, ele foi o objeto *exteriorizado* de uma visão colonialista; no segundo, viu-se praticamente afogado, pouco se ouviu falar, mas... Como Freud já adiantara em “Psicologia das massas e análise do eu”, toda psicologia individual é também social e, assim sendo, uma hora se haveria de preencher nosso vazio estético a partir da relação com a diferença radical. Foi, portanto, no contato com a arte virgem que Mário Pedrosa viria enfim “a compreender os movimentos artísticos mais avançados, vendo neles uma promessa análoga de fusão entre duas esferas que a modernidade separara: a estética e a ética”, como sugere Otilia Arantes. Foi então que Pedrosa deparou-se com o *antídoto do mal*, via de mão única para o resgate de uma sensibilidade que residia esquecida nas veias de uma arte sem tempo.

NOTAS

- ¹ Osório César, psiquiatra que atuava no Juqueri (SP), havia inaugurado um desses nos anos 1920. Sobre o assunto, ver Ferraz (1999) e Andriolo (2003)
- ² Seria difícil imaginar que um autor como Luigi Pareyson, que desenvolveu essa noção de poética até as suas últimas consequências, aceitasse posicionar a arte virgem dentro deste conjunto, já que não se trata de um programa artístico *ipso facto*; entretanto, parece-me que, em certa medida, é possível pensar na ideia de uma “poética inconsciente”, mesmo porque os trabalhos do Museu seguiam uma espécie de base comum, como tentarei demonstrar.
- ³ Estas expressões são estranhas e imprecisas logo à primeira vista. No entanto, utilizo-as por conta de seu conhecimento público. No meu ver, a noção de arte virgem dá conta de todas elas numa só.
- ⁴ Dizem, no Museu, que nunca ensinaram os pacientes a pintar; produziam espontaneamente, a partir dos materiais à mão (SILVEIRA, 1992). Nesse meio ambiente, não se deve deixar em segundo plano a figura do já citado Ferreira Gullar, poeta expoente dos neoconcretistas e frequentador assíduo do Museu; chegou inclusive a assumir a presidência da Sociedade de Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente por algum tempo.
- ⁵ Destaca-se, em especial, o jogo e a ornamentação como características recorrentes. Disso para a abstração e o geometrismo, a seguir encontrados em boa parte das obras, foi questão de segundos. Nada mais propício para a discussão do circuito brasileiro.
- ⁶ Klee foi dos primeiros a se interessar pela chamada arte psicopatológica, ainda que tenham sido os surrealistas os primeiros a demonstrarem sua inspiração. Sabe-se ademais que tinham o conhecimento da arte bruta de Wölflí, em quem descobriram uma fonte de investigação (ALEXANDRIAN, 1969, p. 26).
- ⁷ Ver figuras de 1 a 4.
- ⁸ Mário Pedrosa, neste caso dos artistas de Engenho de Dentro, quando falava em psiquiatria como *ciência*, referia-se exclusivamente às pesquisas de Nise da Silveira.
- ⁹ Como sugere André Green, os afetos “podem se comunicar no silêncio, podem ser adivinhados por sinais que não pertencem à linguagem” (1994, p. 32).
- ¹⁰ Como é sabido, foi o artista Jean Dubuffet quem “descobriu” o que ficaria reconhecido como *art brut*. Muito próximas às linguagens, arte bruta e arte virgem se ancoram em um ponto de base comum: a noção de *espontaneidade*. Dubuffet definia, em 1949, que por arte bruta se deve entender “obras executadas pelas pessoas não contaminadas de cultura artística”. “Assistimos a uma operação artística de todo pura, bruta, reinventada inteiramente em todas as suas fases pelo próprio autor, a partir somente de suas próprias impulsões”, acrescenta. Trata-se de uma arte na qual se manifesta “a função única de invenção, e não aquelas, constantes na arte cultural, do camaleão e do simio” (1973, p. 92).
- ¹¹ O equivalente com o que ocorreu também no velho continente não se deixa subestimar: Gauguin ia à Polinésia Francesa enquanto Segall chegava aqui. Kandinsky esteve na África, bem como Klee. O próprio Dubuffet passou por uma dessas, quando viajou ao Saara.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRIAN, S. *L'art surrealiste*. Paris: Fernand Hazan, 1969.
- AMARANTE, L. *A história das Bienais*. São Paulo: BFB, 1989.
- ANDRIOLO, Arley. A "psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. *Psicol. cienc. prof.* [online]. 2003, v.23, n.4.
- BRITO, R. *Experiência crítica*. S. de Lima [org.]. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- CAMPOFIORITO, Q. Exposição do Centro Psiquiátrico. Rio de Janeiro: *A Noite*, 21/02/1947.
- DIONISIO, G. H. *O antídoto do mal*. Crítica de arte e loucura na modernidade brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2012.
- DUBUFFET, J. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1973.

- FABRIS, A. *Cosmogonias outras*. Em: *Arte incomum*. São Paulo: Fundação Bienal, 1981.
- FERRAZ, M. H. *Arte e loucura: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1999.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Olho d'água*. Arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta, FAPESP, 1999.
- GREEN, A. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- MICELI, S. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MICHELI, M. de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 1983.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEDROSA, M. Os artistas de engenho de dentro. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 14/12/1947.
- PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. A. Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEDROSA, M. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. O. Arantes (org.) São Paulo: EDUSP, 1996.
- PEDROSA, M. Atualidade do abstracionismo. Em: O. Arantes (org.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- RETROSPECTIVA *Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- SILVEIRA, N. 20 anos de terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro (1946–1966). Em: *Revista Brasileira de Saúde Mental*, vol. XII, 1966, número especial.
- SILVEIRA, N. *O mundo das imagens*. Rio de Janeiro: Ática, 1992.
- QUINET, A. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.
- ZILIO, C. O artista brasileiro enquanto intelectual. Em: *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. M. A. Bulhões; M. L. Kern (Orgs.) Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.