

**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Artes  
Mestrado em Artes

A LEGITIMAÇÃO DE TRABALHOS PLÁSTICOS DE  
PACIENTES PSIQUIÁTRICOS:  
Eixo Rio – São Paulo

TATIANA FECCHIO C. GONÇALVES

Campinas - 2004



**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Artes  
Mestrado em Artes

**A LEGITIMAÇÃO DE TRABALHOS PLÁSTICOS DE  
PACIENTES PSIQUIÁTRICOS:  
Eixo Rio – São Paulo**

**TATIANA FECCHIO C. GONÇALVES**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Lucia Helena Reily.

Campinas - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IA. – UNICAMP

G586L            Gonçalves, Tatiana Fecchio da Cunha.  
                    A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos:  
eixo Rio- São Paulo. / Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves. –  
Campinas, SP: [s.n.], 2004.

                    Orientador: Lúcia Helena Reily.  
                    Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes.

                    1. Arte e doença mental. 2. Crítica de arte. 3. Psicanálise e arte.  
I. Reily, Lúcia Helena. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

A Tainá



*“Normalidade e anormalidade psíquica são termos convencionais, da ciência quantitativa. Sobretudo no domínio da arte, elas deixam de ter qualquer prevalência decisiva” (Mário Pedrosa em Arantes,1996:54)*



## **Agradecimentos**

Agradeço imensamente minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lúcia Reily, sempre presente, continente e dedicada, tolerante e atenta; àquele que foi meu primeiro orientador Prof. Dr. Paulo Kühn pelo apoio e esclarecimentos que permearam todo o texto; aos meus pais Marcos e Margarida pelo apoio afetivo sem o qual não teria sido possível este trabalho, a minha avó Antônia Alleoni que sempre me inspira pela retidão da postura de sempre lutar pelo melhor possível; ao professor e amigo Antônio Muniz de Rezende; aos professores que tive durante o mestrado; ao historiador de arte Agnaldo Farias que gentilmente me recebeu para uma inesquecível entrevista; aos amigos Cláudio Nitsch, José Otávio Silva, à amiga Monika Kühn e aos sorrisos do seu pequeno Tiê; ao Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca que primeiramente me orientou no desvendar encantador possibilitado por toda a pesquisa significativa; ao Prof. Dr. Mário Pereira que gentilmente aceitou participar da banca da qualificação na qual contribuiu com importantes apontamentos; à Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz que além, de aceitar participar da banca de defesa desta dissertação, esteve presente através de seu trabalho e reflexões no desenvolver de toda a pesquisa; à Prof<sup>ª</sup> Maria Consuelo Aylon que prontamente fez a revisão deste texto; aos bibliotecários do IFCH e IA e, por fim, ao Secretário do Setor de Pós-Graduação, Jayme de Souza Filho, que incansavelmente esteve presente e solidário nos revezes burocráticos das minhas matrículas regulares.



## SUMÁRIO

<b>Resumo/ Abstract</b>	
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>JUSTIFICATIVA</b> .....	20
<b>1. SOBRE A LEGITIMAÇÃO</b>	
<b>1.1 Contextualização</b> .....	25
<b>1.2 Dinâmicas da legitimação</b> .....	26
1.2.1 A PRODUÇÃO E A PRIMEIRA SELEÇÃO DOS TRABALHOS	
1.2.2 A ARGUMENTAÇÃO PSQUIÁTRICA	
1.2.3 O CRIVO DO MERCADO DE ARTE	
1.2.4 O CRIVO DOS MUSEUS E GALERIAS DE ARTE	
1.2.5 A PROMOÇÃO PELOS CONCURSOS ESPECIALIZADOS	
1.2.6 A ASSIMILAÇÃO PELO MEIO ARTÍSTICO	
1.2.7 A ARGUMENTAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE	
<b>2. A LEGITIMAÇÃO DO PONTO DE VISTA DA CRÍTICA DE ARTE</b>	
<b>2.1 Método e coleta de dados</b> .....	67
<b>2.2 Categorias de critérios de legitimação</b> .....	70
2.2.1 CRITÉRIOS RELACIONADOS AO ESTADO PATOLÓGICO DO SUJEITO CRIADOR	
2.2.2 CRITÉRIOS RELACIONADOS À QUESTÃO DA SUBJETIVIDADE E DO INCONSCIENTE	
2.2.3 CRITÉRIOS RELACIONADOS À QUESTÃO DA INTENÇÃO	
2.2.4 CRITÉRIOS ADVINDOS DO CONFRONTAMENTO OU DA RELAÇÃO COM A ARTE OFICIAL	
2.2.5 CRITÉRIOS ADVINDOS DA RELAÇÃO DE RECEPÇÃO DOS TRABALHOS	
2.2.6 CRITÉRIOS ADVINDOS DE CARACTERÍSTICAS INTRÍNSECAS DOS TRABALHOS	
<b>3. ANÁLISE DOS RESULTADOS</b> .....	107
<b>Considerações Finais</b> .....	119

## **Anexos**

<b>Anexo I</b> - Principais publicações e eventos relacionados à produção plástica de pacientes psiquiátricos no Brasil	125
<b>Anexo II</b> - Relação de Entidades que participaram dos concursos especializados	127
<b>Anexo III</b> - Relação dos jurados dos concursos especializados	129
<b>Anexo IV</b> - Exposições específicas nas quais estiveram expostos trabalhos de pacientes psiquiátricos do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo e seus respectivos críticos e curadores	131
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	139
<b>BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR</b>	142



## **Resumo**

Pode-se observar, nos últimos cinco anos, a realização de diversas exposições e concursos de Arte voltados a trabalhos plásticos de doentes mentais nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, entendendo por doente mental o sujeito que frequenta uma instituição psiquiátrica com diagnóstico aferido por equipe médica responsável. A atenção da crítica e de muitos artistas desta região diante desta expressão remonta no Brasil à década de 20 do século XX, com os estudos do psiquiatra Osório César que se somam aos preceitos modernistas da época e ao discurso do crítico de arte Mário Pedrosa. A partir de então, é iniciado um processo de legitimação destes trabalhos na arte erudita. O presente estudo se propõe a analisar o percurso da crítica de arte em face da questão da legitimação destes trabalhos, desde a década de 20 até os dias de hoje, com o objetivo de melhor compreender os critérios e parâmetros através dos quais se realizou e se realiza esta legitimação. A pesquisa foi desenvolvida através da leitura e análise de textos da crítica de arte referentes a exposições nas quais estavam expostos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos desde a década de 20, complementada por entrevistas e outras publicações destes críticos e curadores.

### **Palavras-chave:**

Arte e doença mental; Crítica de arte; Psicanálise e arte.



## **Abstract**

Over the last five years, we have witnessed several exhibits and art contests on art production by mental health patients in the States of Rio de Janeiro and São Paulo. We here define the mentally ill patient as the subject treated in psychiatric institutions, diagnosed by a team of medical professionals. In Brazil, the interest of art critics and many artists of the Rio-São Paulo circuit in these expressive productions has been evident since the nineteen twenties. At this time, studies by the psychiatrist Osório César, come together with the precepts of Brazilian Modern Art movement of 1922 and the art critic Mario Pedrosa's discourse. From this point, a process is begun whereby this production is recognized as legitimate art, alongside traditional art works. This study aims to analyse the course of art criticism as to the issue of recognition of the production of the mentally ill as legitimate works of art from the 1920's to the present, so as to understand the criteria and parameters used to determinate whether this production can be recognized as legitimate or not. The study involved a full survey of the literature and analysed publications by art critics and exhibit curators, as well as catalogues of exhibits, including works by psychiatric patients. This data was complemented by interviews with art critics and curators.

### **Key-words:**

Art and mentally illness; Art criticism; Psychoanalysis and art



## INTRODUÇÃO

Arte erudita, arte informal, crítica de arte, legitimação de trabalhos expressivos, mercado de arte e trabalhos plásticos de doentes mentais — é nesta dinâmica que se inscreve o presente trabalho.

Foi com a atenção voltada para as questões contemporâneas que envolvem a definição de arte que surgiu a idéia deste projeto. Outra fonte de questionamento ocorreu quando me deparei com publicações acerca da produção plástica de pacientes psiquiátricos e com a atual valorização destes trabalhos em espaços formais; a primeira, basicamente em artigos de revistas e sob a forma de Concursos de Arte, e a segunda, para citar apenas um exemplo, na veiculação de parte do acervo do Museu do Inconsciente na Mostra 'Brasil 500 Anos', no ano de 2000.

Na História da arte, existem momentos nos quais a arte erudita se aproxima de uma dada expressão tida como informal, podendo dela incorporar elementos plásticos, conceitos ou procedimentos. Sobre esta expressão marginal, então evidenciada, podem ser desencadeadas iniciativas com a perspectiva de uma maior compreensão. A crítica de arte, neste sentido, muitas vezes avalia características intrínsecas, esclarece relações, elucida influências e inter-relações que se estabelecem com a arte erudita. São momentos nos quais uma expressão plástica anteriormente não reconhecida passa a ser valorizada e discutida, vindo a ocupar um novo 'lugar' em relação à crítica, aos artistas, ao mercado e à própria sociedade. Assim, na fala da crítica, na veiculação destes trabalhos, no discurso médico, na incorporação de elementos plásticos por artistas como referência poética, na comercialização que se realiza, nos concursos que fomentam a produção e na própria forma pela qual se dá a

fatura destes trabalhos por seus criadores, serão encontrados diferentes discursos e neles, diferentes maneiras ou componentes de legitimação.

O recorte deste estudo nesta dinâmica é abordar a questão da legitimação pela crítica de arte.

## **JUSTIFICATIVAS**

Nos últimos anos é possível observar o incremento de publicações no Brasil que se dedicam à discussão da expressão plástica de pacientes psiquiátricos, ou da relação entre arte e loucura. Não pretendendo esgotar o tema, mas, citando apenas alguns exemplos, temos em 1995 a publicação de *Olho D'água: arte e loucura em exposição* de João Frayze-Pereira, que aborda sujeitos fruidores da exposição *Arte Incomum* de 1981, e se debruça sobre a questão do receptor e as formas de relação entre espectadores; em 1998 *Arte e loucura: limites do imprevisível* de Maria Heloisa Correa Ferraz, que aborda com um cunho histórico/conceitual a questão da História da Arte e Loucura no Brasil. Em 1996, Luciana Hidalgo publica *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*, livro no qual aborda a vida de Athur Bispo do Rosário e suas obras, e sobre o mesmo sujeito Patrícia Burrowes, em 1999, escreve *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Em 2002 há a publicação de *Psiquiatria, arte e loucura* que numa coletânea de diversos artigos, aborda as atividades e conceitos em saúde mental no Brasil. Ainda, Marilena de Pinho Monteiro Jardim com *A estética do lixo no contexto da loucura* de 2003, e deste mesmo ano: *As experiências iniciais com a linguagem das Artes Plásticas no contexto da saúde* de Helena da Glória Medeiros Urben.

Estas publicações, provavelmente se relacionando às reformas psiquiátricas

iniciadas na década de 60 do século XX, na França, Estados Unidos e Itália e que no Brasil se sistematizou com a I Conferência Nacional de Saúde Mental em 1987 e com Declaração de Caracas em 1990. Sobre este movimento Vera Amaral fornece a seguinte contextualização

Em 1987 acontece a I Conferencia Nacional de Saúde Mental, que tem como tema principal a discussão da cidadania e doença mental e propõe: a) “reversão da tendência hospitalocêntrica e psiquiatrocêntrica” , dando prioridade ao sistema extra-hospitalar e multiprofissional; b) não credenciamento pelo setor público de leitos hospitalares em hospitais psiquiátricos tradicionais, com redução progressiva dos existentes, substituindo-os por serviços alternativos; c) proibição da construção de novos hospitais psiquiátricos; d) implantação de recursos assistenciais alternativos como hospital-dia, lares protegidos, núcleos de atenção, etc. e) recuperação de pacientes crônicos em serviços extra-hospitalares; f) emergência psiquiátrica funcionando em emergências de hospitais gerais. Com relação ao resgate da cidadania, propõe: retirar a internação psiquiátrica como ato obrigatório do tratamento psiquiátrico; direito do paciente acessar seu prontuário médico; direito do paciente a escolher o tipo de tratamento e terapeuta; garantias legais contra internações involuntárias. Em nível internacional, a OMS reúne em 1990 um conjunto de entidades, juristas e parlamentares da América Latina, USA e Espanha para discutir a atenção à saúde mental e o resultado é o que se chamou de Declaração de Caracas (Vera Amaral, site).

A abordagem destes textos, embora muitos citem em trechos a atuação da crítica de arte, ora se volta aos processos criativos, ora às características simbólicas desta produção e seus sujeitos criadores, ora enfocam as instituições nas quais estes trabalhos foram desenvolvidos, ora as implicações sociais e pessoais do fruidor destes trabalhos no conceito de arte e loucura. A estas, somam-se os textos publicados nos catálogos que acompanharam as exposições realizadas com os trabalhos de pacientes psiquiátricos. Senti que um texto que se dedicasse ao papel da crítica de arte, de forma específica, poderia estar contribuindo de forma a acrescentar elementos de discussão e reflexão dentro de todas estas áreas. O fato de ser graduada em Educação Artística, e ter sempre me interessado pelas questões limítrofes do conceito de arte, acabo inevitavelmente, na leitura destas publicações, sendo lançada a reflexões sobre o

próprio sistema da Arte como um todo ou sobre a conceituação/definição de Arte na contemporaneidade.

Existem diversos agentes legitimadores e, mais importante, diversas maneiras de se legitimar. A questão da legitimação que será aqui abordada diz respeito à aceitação dos trabalhos plásticos de doentes mentais como obras pertencentes à arte erudita. Estarei aqui, portanto, entendendo a legitimação como a aceitação de um trabalho plástico dentro do sistema erudito de arte que é composto, de forma ampla, pela existência de um sujeito criador identificado como artista, de um Museu ou Galeria, de um Marchand, da transformação da obra em valor financeiro comercializável e da presença da Crítica de Arte<sup>1</sup>. Contextualizarei, inicialmente, a participação característica de cada um dos agentes citados para melhor compreender o papel que a crítica de arte possui nesta dinâmica de legitimação assim definida.

É a questão da inclusão de uma expressão, a princípio informal, no circuito de arte erudito que intencionamos discutir nesta dissertação, não tomando para análise, no entanto, todos os agentes legitimadores que poderiam ser abordados neste processo (que vai desde a fatura até a comercialização dos trabalhos em estudo), mas analisando o desenvolvimento dos argumentos que se apresentam na fala da crítica de arte. Será possível perceber, no entanto, que a fala da crítica se encontra vinculada aos demais agentes legitimadores que poderiam ser aqui considerados sendo que as idéias e discussões por estes outros agentes propostas dialogam, reforçando ou não, a fala da crítica. Neste sentido, algumas relações serão estabelecidas nas discussões finais.

Por fim, a fala da crítica foi priorizada, não apenas por existir a possibilidade

---

<sup>1</sup> É claro que este sistema é aqui adotado de forma bastante conservadora, pois a própria História da Arte nos fornece exemplos de importantes movimentos que romperam com estes cânones. Este sistema é aqui mantido pois muitos dos argumentos que serão discutidos se apóiam nesta concepção mais tradicional da expressão artística.

de acesso a estes discursos em publicações, livros, sites e catálogos; mas principalmente por representar socialmente a voz do especialista.

Somado a este objetivo inicial de análise do desenvolvimento dos argumentos nos quais se apóia a crítica existirá, de forma subjacente, a intenção de elucidar nestes discursos movimentos de desmerecimento ou supervalorização da produção dos sujeitos em estudo (como parece acontecer em algumas falas que serão apresentadas, no decorrer da dissertação) e a intenção de identificar dentro em quais conjunturas históricas se deu um maior interesse e aproximação a estes trabalhos.



## **1. SOBRE A LEGITIMAÇÃO**

### **1.1 Contextualização**

A produção do trabalho plástico por pacientes psiquiátricos, independentemente da técnica utilizada, é propiciada de diferentes formas e varia de instituição para instituição, bem como de época em época. A bibliografia existente que se refere a estas produções é variada e apresenta diversas abordagens. Algumas intencionam a interpretação dos significados destas produções, sobre vários pontos de vista. Há publicações que abordam a questão do ponto de vista terapêutico, outras que abordam a relação entre a vida do paciente e sua produção, outras que se debruçam sobre elementos plásticos ou subjetivos destas produções. Alguns estudos se debruçarão sobre estudos de caso, processos mentais dos pacientes ou documentação histórica. Existem ainda trabalhos que comentam e discutem propostas de atividades adotadas em determinadas instituições, que elaboram metodologias e programas de atuação em oficinas de artes em hospitais psiquiátricos ou hospitais-dia ou mesmo em clínicas numa abordagem arte-terapêutica.

Como este trabalho não intenciona nenhuma das abordagens descritas acima, mas sim entender de que forma a crítica de arte contribuiu e ainda contribui para estabelecer parâmetros e critérios que fazem com que um trabalho realizado por pacientes psiquiátricos seja, em determinados momentos da história atual brasileira, incluído ou não no sistema erudito de Arte. Não se encontrará aqui a questão da subjetividade destes sujeitos, da desrazão, nem a discussão sobre a relação entre arte

e loucura, nem tampouco discussões sobre resultados clínicos das atividades plásticas. Serão tratados diretamente os argumentos que aproximam um grupo de trabalhos plásticos tidos como informais (ou não pertencentes à arte erudita) e de um outro grupo tido como erudito. Na verdade, abordará o limiar entre o que é ou não é considerado Arte, implicando inevitavelmente em quem profere este discurso e de que forma o conduz.

A crítica de arte não é o único agente de legitimação destes trabalhos. Acrescida a ela existem outros agentes, tais como os profissionais envolvidos no momento de realização dos trabalhos, a fala psiquiátrica, o mercado, os concursos específicos e mesmo outros artistas. Além destes, poderia estar sendo aqui ainda discutidos aspectos filosóficos sobre a questão da loucura. Porém, como a pesquisa visa especificamente analisar e contextualizar a fala da crítica, este trabalho não tratará diretamente a filosofia como agente legitimador. Apenas procurará explicitar relações ou citações que surjam na fala da crítica relacionadas, principalmente, com as contribuições de Foucault, Gilles Deleuze e Félix Gattari.

A seguir apresento cada um destes sujeitos a fim de melhor compreender a contribuição da crítica de arte nesta dinâmica.

## **1.2 Dinâmicas da legitimação**

Comentaremos brevemente sobre cada um dos principais agentes potencialmente legitimadores envolvidos no processo de realização dos trabalhos em estudo, a saber: os profissionais envolvidos no momento de produção e seleção dos trabalhos, os médicos psiquiatras, os profissionais pertencentes ao mercado de arte, os

profissionais envolvidos no sistema de arte, a ação dos concursos especializados, outros artistas e os críticos de arte.

### **1.2.1 A PRODUÇÃO E A PRIMEIRA SELEÇÃO DOS TRABALHOS**

A realização de uma produção plástica por um sujeito comprometido psiquiatricamente pode se dar em diversos contextos. Ele pode, de forma espontânea, produzi-la, pode estar realizando-a em um espaço coletivo destinado para tal (como um ateliê de pintura, colagem, modelagem) na presença de sujeitos que propõem a atividade<sup>2</sup>, pode fazê-la no encontro com seu terapeuta ou médico de forma individual, num trabalho de terapia ocupacional ou arte terapêutico. No caso de atividades arte-terapêuticas, nos Estados Unidos Judith Rubin comenta

*It is now used in almost every sort of human service institution imaginable, but most often in hospitals, clinics, rehabilitation centers, and schools. There are also other settings where it has been found useful, from community centers and art schools to prisons and hospices (Rubin, 1984:199).*

Assim temos desde a produção espontânea de alguns sujeitos como Arthur Bispo do Rosário, mas também a produção desenvolvida em atividades diagnósticas promovidas por psiquiatras.

Em cada um destes espaços, a produção é propiciada de uma forma diferente, pois cada uma destas relações pressupõe um objetivo diverso. Mesmo num mesmo 'tipo' de atividade, a forma com a qual ela é orientada pode influenciar a própria produção.

Na Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, Osório César

...estrutura o acompanhamento artístico com pacientes baseado na

---

<sup>2</sup> De forma mais ou menos orientada, com os mais diversos objetivos, com mais ou menos limitações estruturais (disponibilidade de material)

espontaneidade e expressão individual, ou seja, através da livre escolha de temas ou formas para observar, sem interferências de sua parte. Ciente de que o domínio da forma plástica só pode existir quando se desenvolve processo expressivo com intencionalidade e competência, procura criar condições de ambiente e materiais para que o trabalho acontecesse como em ateliês de artistas, embora os materiais fossem muito simples e até improvisados (Ferraz,1998:13).

No caso de Nise da Silveira, na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, implantada por ela em 1946 no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro na cidade do Rio de Janeiro, as atividades desenvolvidas propunham a realização de trabalhos espontâneos, muitas vezes de observação, o que propiciaria o contato do sujeito com a realidade exterior, e sempre com a presença de um monitor que se colocava ao lado destes sujeitos sem necessariamente falar, mas acompanhando o processo.

Era um método que deveria, como condição preliminar, desenvolver-se num ambiente cordial, centrado na personalidade de um monitor sensível, que funcionaria como uma espécie de catalisador (Silveira, 1992:16).

Porém, se nesta dinâmica alguém interfere apontando algum conceito 'externo' à produção, como algum juízo de gosto ou padrão, a produção pode se deslocar, tornando o trabalho menos espontâneo. Não significa necessariamente que fique prejudicado, pois como vimos depende do objetivo da relação ou da atividade. Se este objetivo é, por exemplo, o de aumentar o contato com a realidade externa, apontar *que o chão está flutuando*, pode resultar num incremento do contato entre sujeito e realidade, mas por outro lado pode limitar a fantasia ou a potencialidade formal em detrimento desta verossimilhança<sup>3</sup>.

Uma outra maneira de conduzir o momento da realização dos trabalhos é a não diretiva, embora neste caso objetive explicitamente a exposição e comercialização

---

<sup>3</sup> Para o aprofundamento nestas questões, indicaria o livro *A educação pela arte* de Herbert Read.

dos trabalhos, que pode ser encontrada no *Espaço Oito Atelier* localizado nas dependências do Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira na região de Campinas<sup>4</sup>. Lá, sob a orientação de um artista plástico, propõe-se produzir trabalhos de arte que são expostos e comercializados.

O objetivo da Oficina de Artes vai além do valor terapêutico, pois a maior preocupação é trabalhar a estética dos participantes e valorizar as maneiras próprias e particulares de cada um, num sentido artístico criador, e prepará-los para o mundo das artes, levando-os a participarem de exposições (Jardim,2003:89).

Num outro trecho completa que “*o Atelier trabalha a percepção estética dos artistas e prepara-os ao mundo da arte. Incentiva-os a participar de exposições e alguns acabam por receber prêmios em importantes salões de arte*” (Jardim,2003:121).

No Hospital do Juquery houve, também, a criação de um espaço destinado especificamente a estas atividades, das quais participaram, por exemplo, Aurora Cursino Santos, Farid Geber e Braz Navas. Sobre a dinâmica de realização destes trabalhos plásticos, Heloísa Ferraz comenta que

...sob a condução de Osório César, a espontaneidade e a expressão individual dos pacientes foram respeitadas e até incentivadas. O ambiente deveria ser propiciador dessa produção expressiva, por isto buscava-se a não interferência nas produções dos pacientes, apenas orientando-os quanto às técnicas e uso dos materiais. Mesmo assim, foram muitos os pacientes que desenvolveram uma linguagem própria, por intermédio de seus experimentos e criações de formas, cores e texturas (Ferraz, 1998:18).

Em 1972, o trabalho desenvolvido pelo Programa de Saúde Mental do Departamento de Medicina Preventiva da USP fez uma série de novas propostas em relação ao tratamento da clientela ali consultada. Sobre o trabalho desenvolvido na década de 80 do século XX neste espaço, as organizadoras do livro *Psiquiatria, loucura e arte* comentam

---

<sup>4</sup> Localizado na Avenida Conselheiro Antônio Prado, 430 no distrito de Souzas em Campinas.

Não seria exagero afirmar que o contato com o universo das representações e o repertório expressivo da população usuária tenham despertado, na equipe técnica, um novo estímulo para pesquisar as possibilidades de evolução cultural da clientela, de certa forma deslocando a preocupação já existente com aspectos psiquiátricos, psicanalíticos e socioeconômicos dos casos. É deste modo que a atividade artística praticada pelos pacientes – sugerida, monitorada e investigada por um membro da equipe técnica – se desvia, conscientemente de seu caráter tradicional de veículo privilegiado de conteúdos internos. Em outras palavras, os desenhos, as pinturas, as colagens, as montagens etc. já não são mais vistos sob este prisma, mas analisados e compreendidos como possibilidades de crescimento individual e ampliação cultural (Antunes, 2002:31).

Nos anos de 1997 e 1998, trabalhos de pacientes deste departamento participam da *Expornamental*, exposição que foi vinculada ao evento *Semana de Arte e Cultura da Universidade de São Paulo*. Sobre esta iniciativa é possível identificar ainda outro objetivo das produções estudadas e que seria o de promover a humanização de pacientes através da aproximação de seus trabalhos aos da arte erudita. Sobre este evento Moisés Goldbaum comenta

As inovações e recuperações do caráter humanístico da atenção à saúde estão gravadas na sua aproximação, por exemplo, com a “arte culta ou exigente”, que envolveu não só pacientes, como o conjunto de membros da equipe de saúde mental (Antunes, 2002:16).

Do ponto de vista clínico, há na produção plástica pelo menos cinco objetivos bem caracterizados:

1. *O de diagnóstico*<sup>5</sup> - que enxergando o trabalho plástico como um elemento reflexo de um estado interno, por conseguinte o utiliza como elemento auxiliar de caracterização e evolução das anomalias psíquicas. Osório César, comenta em seu livro *A expressão plástica nos alienados* que

...vários autores têm classificado a arte dos alienados em diversos grupos diferentes, segundo o estado mental de cada um. M. Pailha, tratando das artes nos alienados, distinguiu cinco modalidades diferentes, que classificou da seguinte maneira: 1ª Dos degenerados

---

<sup>5</sup> Além de M. Pailha e de Marcel Reja, temos anteriormente Max Simon que em 1876 no livro 'L'Imagination dans la Folie' analisa os desenhos a fim de tê-los como meio de diagnóstico das doenças mentais.

com mentalidade débil e geralmente mais pervertida do que delirante. Entre elles, encontram-se as tatuagens, as pinturas sobre os muros, etc., cuja composição, ordinariamente muito vulgar, freqüentemente obscura, se limita a traduzir tendências desregradas, orgulho, erotismo, mysticismo, etc. 2ª Dos loucos circulares no período de exaltação. Alguns destes doentes, dotados de educação geral e de certas aptidões artísticas anteriores, algumas vezes fazem obras extraordinárias e especialmente originaes quanto ao sentido e à forma 3ª Dos maníacos, entre os quaes a veia artística se mostra submissa aos processos intermitentes qualquer que seja a apparente continuidade do delírio. Mais do que no outro caso, a composição faz aqui a impressão desse delírio. Freqüentemente a originalidade das concepções e a habilidade da execução permitem excluir a demência, pelo menos nos graus avançados 4ª das demências constituídas. Aqui se accusa manifestadamente uma volta para a arte infantil, para as esteriotypias, as composições deformadas, incoherentes e hieroglyphicas. Isto se verifica por acaso e desde que o doente é um profissional ou um pratico da arte, produzindo obras de algum valor, graças ao exercício automático das aptidões antigas. 5ª Das demências precoces e paralyticas nos períodos de exaltação iniciaes (César,1929:102).

Nos fala também da classificação de Marcel Reja que

classifica, assim, em três grupos, as obras de arte dos loucos que nunca produziram antes da moléstia 1º Obras que denunciam uma desagregação mental, caracterizada por um automatismo quase puro, 2º Obras onde se encontra contida uma emoção ou uma idéia, 3º Obras onde se encontra contida uma emoção ou uma idéia com um cuidado de análise litterária (César,1929:103).

Em relação a esta classificação de Marcel Reja, Osório César complementarará que no primeiro grupo a “incoherencia nas idéias é flagrante, saltando aos nossos olhos um pallavrório puramente intelectual, salpicado de vez em quando de grosseira expressão, entre idéias e imagens confusas” (César,1929:110), que no segundo grupo o “phenomeno mórbido da obcessão impulsiva crea então, na imaginação delles, idéias artísticas e litterarias surprehenderentes” (César,1929:111) e quanto ao terceiro grupo acrescenta “não são muito comuns nos nossos Hospícios” (César,1929:111).

*2. O de fornecer elementos para reabilitação e tratamento do paciente - num intuito de recolocação no contexto produtivo e social, a recuperação do indivíduo para a sociedade, geralmente promovida pela terapia ocupacional.*

3. *O da expressão de conteúdos internos não verbalizáveis* - segundo a psicologia analítica a imagem é “uma representação imediata, produto da função imaginativa do inconsciente, que se manifesta de maneira súbita” (Silveira:1992:82) — cuja elaboração poderia resultar num processo terapêutico objetivando a melhora no estado clínico do paciente/cliente, fundamentalmente realizado em ateliês de Artes ou em atividades de arte-terapia.

4. *O de configurar “medida preventiva contra recaídas na condição psicótica”* (Silveira,1992:19) – aplicando-se mesmo depois da alta médica.

5. *O de abrir “novas perspectivas de aceitação social através da expressão artística”* (Silveira,1992:19).

Nos quatro primeiros configura-se, nas atividades promovidas, o intuito explícito de propiciar (ou garantir) uma ‘melhora’ do ponto de vista médico-psiquiátrico independentemente da abordagem utilizada

As áreas de trabalho assim exploradas foram as da psiquiatria, da terapia artística, da arte terapia e da terapia ocupacional — abordagens que buscaram na linguagem das artes plásticas recursos para diagnóstico, prevenção e tratamento de distúrbios anímicos, psíquicos e somáticos e para desenvolvimento da vida social (Urbem, 2003:5).

Vale ainda ser considerado que estas atividades são, muitas vezes, desenvolvidas, não-somente por terapeutas ocupacionais, mas também por artistas, recreacionistas ou estagiários; são estes os primeiros sujeitos que, utilizando-se de seu repertório e compreensão sobre arte, selecionam os trabalhos que vão ou não participar de possíveis exposições e/ou concursos. Esta é uma questão muito séria pois sobrepõe à potência e multiplicidade das produções realizadas, ideologias e olhares nos quais podem estar embutidas concepções viciadas e arcaicas a respeito do objeto artístico, podendo configurar, desta forma e como um filtro, agente redutor de possibilidades

potenciais do encaminhamento de determinados trabalhos<sup>6</sup>.

De uma outra forma e com objetivos bem definidos é que vemos a seleção de trabalhos quando realizada por Osório César. Ferraz comenta dizendo que ele “Ao fazer a seleção das obras para as exposições, procurava caracterizá-las pelos aspectos psicológicos (simbolismos, tipificações, etc.), artísticos, culturais e sociais” (Ferraz,1998:14).

Desta maneira, numa situação de seleção e encaminhamento destes trabalhos a exposições e/ou concursos especializados, temos necessariamente subentendido o conceito de arte deste profissional, seus critérios sobre um padrão estético ou conceito de arte.

Concomitante ao momento de realização dos trabalhos e às pessoas que o desenvolvem está a figura do médico, geralmente psiquiatra, que supervisiona, delinea os procedimentos de atendimento junto à instituição e debruça-se sobre esta produção de diferentes formas.

### **1.2.2 A ARGUMENTAÇÃO PSIQUIÁTRICA**

A fala dos médicos e psiquiatras também pode ser considerada como agente legitimador, caminhando, em muitos casos, paralelamente à fala da crítica de arte. Desde a década de 20, do século XX, no Brasil, várias foram as instituições, os médicos e as pesquisas que se voltaram para a produção e discussão envolvida na expressão plástica de pacientes psiquiátricos. Com o intuito de melhor compreender as iniciativas neste sentido, está relacionado no Anexo I (de forma esquemática) os médicos que no Brasil estiveram envolvidos nessas discussões, as obras por eles publicadas

---

<sup>6</sup> Um outro estudo poderia averiguar esta atuação e capacitação.

pertinentes a este assunto, as instituições nas quais atuaram e os principais eventos resultantes desta nova postura em relação ao trabalho de pacientes psiquiátricos.

As principais discussões e posicionamentos destes psiquiatras basicamente ocorrem de duas formas: como propiciadores e instigadores do desenvolvimento de atividades plásticas nas instituições nas quais trabalhavam e como construtores de critérios de legitimação, sejam eles argumentos sobre semelhanças e diferenças destas produções em relação aos trabalhos plásticos da arte oficial ou erudita, ou sobre características intrínsecas das obras que as tornariam obras de arte. Inserimos estes depoimentos num contexto um pouco maior que engloba as discussões realizadas por médicos franceses, alemães e ingleses e que acabaram de certa forma sendo incorporadas pela fala médica brasileira.

O início de uma atenção maior voltada aos trabalhos de pacientes psiquiátricos, nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo, se deu com os estudos realizados pelo médico psiquiatra Osório César, médico anatopatologista, diante dos trabalhos dos internos do Hospital Psiquiátrico do Juquery, então sob a direção do Dr. Antonio Carlos Pacheco e Silva.

O trabalho com pacientes psiquiátricos em São Paulo no centro psiquiátrico denominado Franco da Rocha. Esta instituição foi instalada no povoado de Juquery e administrada pelo médico Francisco Franco da Rocha até 1925,

O fato mais importante na história do município, certamente, foi a instalação do hospital psiquiátrico, que contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento da cidade. Isso ocorreu porque os locais que atendiam os doentes mentais de São Paulo (Hospitais de Alienados, na capital e em Sorocaba, e a Chácara Ladeira do Tabatinhguera) não comportavam mais o número de pacientes, que aumentava a cada dia. Com o objetivo de aliviar essa superlotação, em 1895 começou a ser construída, com projeto do arquiteto Ramos de Azevedo, a Colônia Agrícola Juquery. Foi então que o médico Francisco Franco da Rocha, a serviço do Governo do Estado, foi designado para administrar o mais novo e famosos

hospital psiquiátrico do Brasil (PM Franco da Rocha, site).

Osório César ali ingressa como estudante interno em 1923 e durante seis anos, “depois de pacientemente organizar o Museu, com as peças e os trabalhos mais interessantes dos doentes do Juquery” (César,1929:adv), iniciou seu estudo que implicaria numa vasta revisão da bibliografia estrangeira de até então sobre a expressão dos doentes mentais, um aprofundamento na teoria e psicanalítica. Sobre isto comenta Motta Filho no prefácio “serviu-se neste trabalho,[...] da psicanálise para estudar a expressão artística nos alienados” (César,1929:XIX), o que resultaria, entre outras coisas, em discussões sobre diversos estudos de caso e na publicação de dois artigos em 1927, um em parceria com J. Penido Monteiro e outro com Durval Marcondes, e em 1929 do livro *A expressão artística nos alienados*.

Sobre os textos escritos por Osório César juntamente com Durval Marcondes, Heloísa Ferraz afirma que

ele introduziu no meio cultural e científico brasileiro as primeiras noções sobre a expressão artística dos loucos, mostrando que era possível ter um olhar diferenciado para os doentes asilados, descobrindo as potencialidades e riqueza de seu imaginário. Considerava a “arte dos alienados” com uma fisionomia própria, constituída de formas fantásticas que se assemelhavam à arte primitiva e moderna (Ferraz, 1989:17).

Sobre a publicação de 1929, Franco da Rocha, então professor de psiquiatria da Faculdade de Medicina de São Paulo, comenta

A poesia, a escultura, a pintura, a arte em geral, nas manifestações da loucura, trazem importante contingente para a psiquiatria das gerações que hora se iniciam nestes estudos. Ahi se encontram os sentimentos, envolvidos num simbolismo curioso e atraente. O estado affectivo, os sentimentos, são os primeiros elementos psicicos alterados, dos quaes, em regra, decorre a ideação mórbida (César,1929/ encarte).

Já no prefácio deste livro, realizado por Motta Filho, podemos encontrar alguns posicionamentos interessantes quanto à produção plástica dos pacientes

psiquiátricos.

Se de facto quizessemos aqui fazer psychologia fácil, escandalosa, acabaríamos por afirmar que todo artista é um louco. Mas não é. Nem todo artista é louco, como nem todo louco é artista. O que existe, de facto, é esse fundo comum, que é o espírito artístico que sempre se manifesta no homem, que nasce nas camadas profundas de seu inconsciente e transvasa para a vida como que avelludando a estrada daquelles que nasceram com o dom de não compreenderem a harmonia tranqüila da vida medíocre (César, 1929:XIX).

Neste trecho, já podemos notar a tentativa de estabelecimento de alguns critérios de aproximação da produção que seria de um artista e de um 'louco'; a semelhança de serem pessoas inconformadas com uma certa vulgaridade da vida, que buscam com a expressão plástica uma alternativa de minimização do aspecto difícil desta inconformação. Em ambas haveria ainda a geração de um referido 'espírito artístico' no inconsciente, demonstrando o contato com as teorias freudianas.

Osório César faz, no decorrer do trabalho, a descrição de diferentes momentos na História da Arte que corresponderiam a estados dos sujeitos doentes. Nesta classificação identifica quatro movimentos ou períodos dentro da História da Arte, os quais irá relacionar com as produções plásticas dos pacientes para daí retirar elementos de análise:

1ª. Mais rudimentar, ou sumária, na qual estariam incluídos os desenhos dos selvagens e crianças;

2ª. Época na qual se encontrariam os povos primitivos, quando eram conhecidas as regras da perspectiva, da forma e da cor, com planos que se afastam;

3ª. Domínio da perspectiva;

4ª. Estado atual da arte na qual se encontrariam as vanguardas.

Theodoro Braga, professor livre docente da Escola Nacional de Belas Artes, escreverá sobre o terceiro e quarto grupos:

época em que a arte assume ao seu esplendido apogeu, para, finalmente, voltar ao último estado actual do esforço humano, inferior ao anterior, e em que se pensam fazer obras de arte cujas formas ainda hão de vir, absurdas portanto, mas dentro do momento que passa o presente (César, 1929/encarte).

#### Num outro trecho sobre a questão das de vanguardas e da arte

Em muitos destes trabalhos no seu interessante livro apresentados, sente-se a semelhança flagrante com certas obras impostas como arte, da tal modo que muitas vezes se é obrigado a aceitá-las como tal devido apenas a influência social do nome que a subscreve, e que não succede, entretanto, com as dos infelizes lunáticos, visto que lhes falta aquella frágil responsabilidade (César, 1929/encarte).

Aqui, Teodoro Braga expõe claramente sua não aceitação das vanguardas modernas — vistas por ele como absurdas e cujas obras seriam inferiores às que se realizaram no que denomina de apogeu —, certamente referindo-se aos trabalhos acadêmicos. Ocorre movimento curioso no segundo trecho. Ao aceitar a semelhança entre as obras de vanguarda e as dos pacientes internos, ele imediatamente utiliza este argumento não para aproximar a obra dos doentes ao campo das artes, mas ao contrário, descredencia as obras de vanguarda como arte, justificando que, se esta se dá, é apenas pela influência do sujeito criador na sociedade. Por conseguinte, já que o paciente psiquiátrico não é sujeito influente socialmente, não se é obrigado a aceitar seus trabalhos como tal; assim, ao se aproximarem de uma expressão a qual Braga não considera arte, são por ele igualmente desclassificadas como tal. Verifica-se aqui que os preceitos modernos que passaram a ocorrer em diversos eventos no Brasil, entre os quais a exposição de 1915 de Anita Malfati e da Semana de Arte Moderna em 1922, ainda amargava em 1929 veementes opositores.

Osório César considera que “a manifestação artística em certos alienados, sob qualquer forma, é uma necessidade indispensável a sua vida de enclausurado”

(César,1929:35) sendo que “grande parte desses artistas insanos possui uma verdadeira idolatria por tudo o que fazem e seus trabalhos são, às vezes, sob o ponto de vista estético, de um valor inestimável” (César,1929:35) e que “a obra de arte no alienado é sincera e perfeitamente equilibrada dentro de seu mundo artístico” (Zanini,1981:47).

Quanto ao sujeito que produz estes trabalhos, diz que é predominantemente homem - e para justificar, cita o médico Toulouse que diz que “a mulher alienada [...], tem absoluta falta de invenção no conceito das idéias delirantes; não demonstra nada da riqueza e extravagância manifestada pelos homens” (César,1929:4) – e que “o insano também não é um ser desapegado e sem iniciativa pelas coisas da arte. Do mesmo modo no indivíduo normal, a imagem, o pensamento formado no cérebro do alienado, cria, em determinados casos, possui uma atitude estética bem curiosa” (César,1929:3). Sobre a produção estética “dos alienados [...], apresentam em parte concepções originais, harmoniosas e agradáveis; em parte, porém, essas produções são grosseiras, falhas, incoerentes e revelam feitiço accentuadamente primitivo” (César,1929:5).

Entre o artista e o paciente psiquiátrico, embora adjective estes pacientes deixando transparecer algum sentimento de pena ou fragilização, considera haver a mesma emoção, o mesmo sentimento no ato criador.

Aquella velho paranóico que faz no Hospício versos rítmicos e bellos; aquella pobre pintor místico; aquella pobre demente precoce catatônico que faz desenhos quase que como se sente e pensa, - são todos elles possuidores daquela mesmíssima emoção, daquela mesmíssimo sentimento que fez com que Miguel Ângelo ferisse com seu martelo os joelhos estylizados de seu formidável Moysés (César, 1929:19). (g.n.)

Realiza, durante o livro, a análise de diversos trabalhos tendo nos chamando

a atenção os argumentos que utiliza na descrição e caracterização dos trabalhos de um dos seus pacientes. Após apresentar a biografia, as prescrições e descrever um de seus trabalhos coloca que “do ponto de vista artístico nota-se uma certa originalidade na expressão que a figura apresenta” (César,1929:38). Mas em relação a uma escultura do mesmo sujeito considera que ali de forma

muito mais extravagante, nos mostra sua arte [...] Sentimos dentro della palpitar a mentalidade primitiva representando uma idéia religiosa sob uma forma plástica de beleza. Não se assustem os leitores se classificarmos de beleza a obra deste artista alienado. Hoje em dia a concepção de beleza tem sentido muito diferente de annos atraz (César,1929:39).

Este conceito, para a época novo, de beleza, está ligado à fantasia e à liberdade em oposição à idealização, harmonia e semelhança das figuras representadas. Mas, se adverte o leitor de simplesmente empregar este termo à obra de um paciente psiquiátrico, era porque este fato deveria gerar espanto na época. Nas entrelinhas de seu texto veremos este cuidado, ora prudente, ora aparentemente jocoso em relação a proferir e atribuir qualidades plásticas aos trabalhos estudados.

Num outro trecho, e em relação ao trabalho do mesmo paciente, comenta; “poderemos dizer aqui, como disse Voivenel que: ao lado do salão dos independentes, o salão dos asylos de alienados não faria a má figura que pensam” (César,1929:40). Esta fala implica, primeiramente, que sujeitos contemporâneos a Osório César de fato pensavam que os trabalhos dos pacientes fariam uma má figura, que não eram de qualidade. Mas acrescenta que isto apenas se tomados como critério de avaliação os existentes no Salão Oficial da época, mas não em relação às obras expostas no Salão dos Independentes<sup>7</sup>, cujas obras apresentavam inovações e questionamentos à arte

---

<sup>7</sup> Os Salões dos Independentes aconteceram na segunda metade do século XIX, expondo inicialmente as obras rejeitadas do Salão Oficial de Belas Artes, obras que propunham uma estética diferente da neoclássica.

acadêmica. Parece, no entanto, existir subentendida uma certa ironia pontuando que diante daqueles trabalhos excluídos do Salão dos Independentes, os dos pacientes não seriam tão ruins.

Neste sentido, vemos em Osório César uma complacência com a arte acadêmica, o que fica reforçado tanto pela presença de Theodoro Braga no encarte de divulgação deste livro, como quando caracteriza um grupo de obras 'contemporâneas' na sua quarta classificação diagnóstica por semelhanças formais. Para entendermos melhor este ponto, citamos um trecho de seu livro no qual faz referência a um dos movimentos modernos, o futurista:

A esthetica futurista apresenta vários pontos de contato com as dos manicômios. Não desejamos com isso censurar essa nova manifestação de arte, longe disso. Acho-a até muito interessante, assim como a esthetica dos alienados (César,1929:39).

Ao não querer censurar ou desmerecer a arte futurista, por esta se parecer com os trabalhos realizados pelos internos, faz parecer que de fato algo na obra dos pacientes é censurável, desmerecedor, que desqualificaria uma arte tida como oficial. O que fica novamente evidenciado com o emprego da pequena palavra 'até': se eu ou você até achamos algo interessante, é porque não o é de fato. Ao aproximar a estética dos manicômios, desta forma, à futurista, é porque havia restrições a ambas, quanto a serem arte oficial.

Não encontramos no livro nenhuma discussão direta sobre a questão de os trabalhos dos pacientes deverem ou não ser considerados obras de arte, os argumentos e impressões a este respeito ficam diluídos no texto como apresentado acima.

Temos assim, no Brasil das décadas de 20 e 30, do século XX, uma situação

na qual os trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos, de acordo com a abordagem médica, passam a ser entendidos como uma expressão e sob o enfoque das teorias freudianas, como o transparecer de impulsos, tendências e desejos inconscientes evidenciados (a maioria das vezes de forma disfarçada, segundo esta teoria) na forma plástica<sup>8</sup>. Sobre a questão psicanalítica e sua relação com a expressão plástica, Motta Filho esclarece no prefácio da edição de 1929

O homem [...], é obrigado na vida social a recalcar dentro de si uma porção de desejos a fim de se harmonizar com seus preconceitos e tabus da vida commum. Esse recalçamento que se opera quotidianamente transvasa-se por diversas válvulas psicológicas que possuímos, taes como o sonho e a arte que é um sonho acordado (César, 1929:XX).

Neste período, o olhar sobre a produção plástica dos pacientes psiquiátricos se altera. Apesar de seu conceito próprio de arte transparecer nos argumentos que constituem o livro e a classificação diagnóstica, Osório César acaba por promover a atividade plástica de seus pacientes, considerar a existência do inconsciente nesta produção, e chamar pela primeira vez de artistas os sujeitos que as produzem, bem como de obras os seus trabalhos. Segundo Heloísa Ferraz esta terminologia:

deveria soar de maneira desafiante, pois estabelecia status de artista a quem a sociedade relegara ao abandono. Além do mais, as comunidades científica e artística poderiam eventualmente aceitar a 'arte dos loucos', arte esta pensada como habilidade, maneira própria de expressar-se, mas nunca capacidade ou domínio humano, persistente, profissional (Ferraz, 1998:53).

As comunidades citadas, segundo a autora, tomavam estes trabalhos com ressalvas, eram entendidos marginalmente e não como arte oficial/erudita propriamente dita. Na comunidade artística, de fato podemos observar um grupo voltado às transformações propostas pelo modernismo – e por este motivo mais acolhedor e

---

<sup>8</sup> Esta teoria, contudo, prioriza a elaboração verbal dos conteúdos internos e utiliza a expressão através de desenhos e pinturas apenas nos casos de intenso embotamento, como uma forma inicial de estabelecimento de vínculo e não como um processo autônomo em si.

desejoso destas mudanças –, mas também aqueles vinculados a uma forma expressiva perpetuada nas escolas de belas artes que valorizavam os cânones renascentistas ou neoclássicos. É a este segundo grupo que a autora provavelmente se refere.

Foi em 1949, sob a direção do Dr Raul Bressane Malta, que no Hospital do Juqueri se instituiu oficialmente a Seção de Artes Plásticas. O Dr. Mário Yahn e Osório César tiveram papel fundamental neste período. Os estudos de Osório César irão propiciar a existência, na década de 50, do século XX, da Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, apontando para um reconhecimento institucional desta atividade nos hospitais psiquiátricos.

Em 1954, Menotti Del Picchia escreve em *A Gazeta*: “O Psiquiatra Osório César, depois que viu a Bienal – onde, ao lado de pesquisas honestas e valores autênticos havia tanta intrujice e mistificação –, resolveu mostrar ao público a arte plástica dos seus loucos. Foi um sucesso!”. Em outro trecho

alguns dos quadros pintados pelos dementes são muito melhores que os surrealismos criados por muitos miolos sadios. Talvez, apenas Chagal possa resistir à força plástica e imaginária de uma pintura, dona absoluta da palheta, dominadora tranqüila da mais difícil jogo de matizes (Menotti Del Picchia, *A Gazeta*, 5 de abril de 1954).

Quanto à prática de Osório César neste Hospital há, no Catálogo da exposição: *Brasil Psicanálise e Modernismo*, que se realizou em 2000 no Museu de Arte de São Paulo, a seguinte afirmativa “Foi também o responsável pela introdução pioneira, no Juquery, das artes plásticas como método terapêutico, formando ao longo dos anos uma coleção com mais de 8000 obras de pacientes” (Catálogo Brasil, *Psicanálise e Modernismo*, 2000:41). Um acervo de 101 desenhos ali desenvolvidos será doado ao MASP em 1974.

Neste período houve, em Pernambuco, as experiências do médico psiquiatra

Ulisses Pernambucano que é nomeado, em 1931, diretor do Hospital de Alienados das Tamareiras. Este trabalho, no entanto, não abordará os estudos deste médico por extrapolar a limitação geográfica estabelecida no recorte do estudo.

Em 1946, a psiquiatra alagoana Dr<sup>a</sup>. Nise da Silveira, trabalhando no Rio de Janeiro, introduziu como processo terapêutico o contato entre pacientes e linguagem plástica pictórica, na Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Nacional (mais tarde denominado Centro Psiquiátrico Pedro II). Com os trabalhos produzidos durante três meses no setor de pintura e escultura do *ateliê*, foi agregado o material para a realização de uma primeira exposição<sup>9</sup>. Fundamentada na obra de Jung e entendendo que na série de trabalhos realizados pelos pacientes se fazia vislumbrar uma continuidade de fluxo do inconsciente e a possibilidade de cura do próprio distúrbio mental<sup>10</sup>, ela ressalta no processo simbólico as qualidades plásticas destas imagens por ela entendidas como experiências psíquicas.

Na qualidade de experiência psíquica, a imagem interna será mesmo, em muitos casos mais importante que as coisas externas. Acentuamos que a imagem interna não é um simples conglomerado de conteúdos do inconsciente. Constitui uma unidade e contém um sentido particular: a expressão da situação do consciente e do inconsciente, constelados por experiências vividas do indivíduo (Silveira,1992:82).

É interessante notar que na apresentação deste discurso, Silveira cita os artistas Kandinski e Mondrian, como sujeitos que subentenderiam em seus trabalhos, segundo sua ótica, a questão de uma “realidade interna”, “unicamente apreendida e comunicada por meio de linguagem visual” (Silveira,1992:82). Cita também Paul Klee dizendo que ainda existiriam aqueles que “não têm a intenção de refletir o visível, mas de tornar o invisível visível” (Silveira,1992:83), denotando seu conhecimento da

---

<sup>9</sup> Sendo 20 dos expositores adultos e 15 crianças.

produção plástica e das discussões acerca das produções relativas a artistas pertencentes ao modernismo. Simultaneamente adjetiva os sujeitos da produção que se diferenciam desta, ou seja, daqueles que realizariam trabalhos mais atrelados ao referente ou à questão da verossimilhança como “aqueles que têm olhos apenas para o mundo exterior” (Silveira 1992:82) (g.n.), “há alguns bastante ingênuos que tentam reproduzir a realidade exatamente como ela é” (Silveira 1992:82) (g.n.), momentos nos quais acaba revelando seu juízo de valor mediante as expressões plásticas de forma geral.

Em relação à primeira exposição das obras de pacientes psiquiátricos do Hospital D. Pedro II realizada em 1946, Nise da Silveira haveria se surpreendido com o interesse da classe artística e desinteresse da classe médica “Para surpresa da Dra. Nise, os psiquiatras brasileiros se interessaram menos por esta produção do que os críticos de arte e o público em geral” (Mello,site).

No prefácio do Catálogo da Exposição: *9 Artistas de Engenho de Dentro* de 1949, comenta

O diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo<sup>11</sup> visitou o estúdio de pintura e escultura do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro e não teve dúvida em atribuir valor artístico verdadeiro a muitas das obras realizadas por homens e mulheres ali internados. Talvez esta opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas – que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana (Silveira, 1966:108).

Em 1952, foi fundado o Museu do Inconsciente, no Hospital Pedro II, que abrigaria os trabalhos em pintura e argila produzidos pelos pacientes dali.

---

<sup>10</sup> No seu livro *Imagens do inconsciente* cita Capra neste sentido “Os sintomas de um distúrbio mental refletem a tentativa do organismo de curar-se e atingir um novo nível de integração”, num outro trecho novamente “A verdadeira terapia consistiria em facilitar a cura, fornecendo ao indivíduo uma atmosfera de apoio emocional” (Capra,1988:123).

Foi por estes dois motivos – compreensão do processo psicótico e valor terapêutico – que da Seção de Terapia Ocupacional nasceu o Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurado em 20 de Maio de 1952, numa pequena sala. Vinculado aos ateliers de pintura e modelagem, o museu não cessou de crescer. Seu acervo possui atualmente cerca de 300.000 documentos plásticos, incluindo telas, cartolinas, papéis e modelagens (Silveira, 1992:17).

A partir do trabalho de Nise da Silveira, a circulação do material referente aos trabalhos plásticos dos doentes mentais se intensificou. Foram expostos no Brasil e na França em congressos de psiquiatria e psicologia e levados a exposições de arte em diversos museus do país.

Em artigo de 1993, intitulado *O Museu da Arte Virgem*, publicado na revista Piracema, Revista de Arte e Cultura, Nise da Silveira comenta:

Trata-se de artistas sadios ou de artistas doentes, permanece misterioso o dom de captar as qualidades essencialmente significativas seja dos modelos interiores seja dos modelos do mundo exterior. Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro das imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam (Silveira, 1993:30).

Priorizamos nesta pesquisa a atuação e publicações de médicos brasileiros. Mas o interesse e as discussões médicas acerca da produção plástica de pacientes psiquiátricos tem início antes, em outros países.

Apenas para destacar alguns marcos importantes nesta discussão temos os trabalhos de Césaire Lombroso, Enrico Morselli, Julio Dantas, Rigues de Fursac, Marcel Reja, Benjamin Pailhas, Hans Prinzhorn, Valter Morgenthaler, Jean Vinchon, Ernst Kris, e a exposição denominada *Arte Degenerada* que ocorre em 1937, promovida durante o regime fascista na Alemanha. Nesta exposição a coleção de Heidelberg é colocada lado a lado com obras das vanguardas modernas a fim de caracterizar aquelas produções como anômalas, não salutares e mostrando o que não seria a arte ariana pregada pelo

---

<sup>11</sup> No caso Leon Degand, posteriormente, também Lourival Gomes Machado (visitas que antecederam a exposição

regime, o desvio a ser evitado.

Os médicos brasileiros acompanharam estes trabalhos. Em 1889, por exemplo, Lombroso publica *Sull'arte nei Pazzi*, no qual estuda a produção de 107 doentes que começaram a produzir depois da moléstia. Sobre este autor comenta Osório César que

[...] foi o primeiro observador que chamou a atenção para a semelhança da arte de alguns alienados com a arte primitiva e considerou, genialmente, as obras artísticas desses alienados, como uma espécie de atavismo à infância da humanidade (César, 1929:4).

Até aqui, foram apresentados e analisados dois agentes legitimadores, os sujeitos envolvidos diretamente na produção dos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos e a fala médica. Na seqüência apresentaremos como o mercado de arte interfere e influencia na dinâmica de legitimação.

### **1.2.3 O CRIVO DO MERCADO DE ARTE**

A comercialização de uma obra de arte implica numa série de discussões acerca da adequação desta expressão ao seu comprador.

A diferenciação entre um trabalho artístico e aquele destinado a um contexto de consumo possui implicações. A arte e a indústria cultural, embora possam ambas produzir elementos de valor estético, são diferentes entre si pois implicam em essências diferenciadas. Discutindo as idéias de Adorno sobre esta questão, Verlaine Freitas comenta que:

Manter uma obra de arte em sentido estrito, com sua exigência de autonomia frente às expectativas psicológicas e sociais, é radicalmente importante de um ponto de vista filosófico, pois somente aquelas obras que são radicalmente modernas, propondo um enigma insolúvel acerca de seu sentido – que é percebido, mas não totalmente abarcado pela racionalidade cotidiana –, não fazendo nenhuma espécie de concessão

---

no MAM.

àquilo que gostaríamos que ela fosse, somente tais produtos colocam para nós uma oportunidade de elevação para além da constante pressão social (Freitas, 2003:53).

No caso dos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos, a venda assumirá diversas funções. As coleções formadas no Hospital do Juquery, com Osório César, e no Museu do Inconsciente, com Nise da Silveira, não eram a princípio destinadas à venda. O objetivo destas coleções era o de propiciar dados para estudos de caso e pesquisas médicas sobre o diagnóstico e a psicopatologia da expressão.

No Juquery das décadas de 30, 40 e 50, do século XX, no entanto, havia a comercialização destes trabalhos. Em relação à primeira exposição realizada por Osório César com trabalhos dos internos do Hospital do Juquery em 1948 “Grande parte deste acervo foi perdida ou comercializada; alguns desenhos do início foram doados por Osório ao Masp” (Mello, site).

Sobre estas vendas Heloisa Ferraz comenta:

Osório César entendia as exposições como um espaço de diálogo com a população em geral, a quem levava o melhor da produção do Juquery. Além disto, para poder dar continuidade ao seu projeto cultural e social, ele necessitava de um retorno pecuniário, o que era possibilitado com a venda das obras expostas (Ferraz, 1998:18).<sup>12</sup>

O que é reforçado ainda na seguinte passagem sobre Osório César

Nos primeiros anos, os objetivos das exposições realizadas por ele no Brasil e no exterior restringiam-se à divulgação das obras e discussão dos aspectos científicos e estéticos. Embora não abandone estes princípios, a partir de 1954 introduz também a comercialização dos trabalhos, visando a suprir carências econômicas da Instituição e possibilitar a continuidade da Escola (Ferraz, 1988:88).

Encontra-se, portanto, a destinação de exposição e venda realizadas entre médicos, parentes, amigos ou ao público em geral. Essas atividades eram entendidas

---

<sup>12</sup> É interessante notar neste depoimento que, ao falar que Osório César levava ‘o melhor da produção do Juquery’, temos confirmado, na seleção destes trabalhos, o conceito de arte deste profissional conforme comentado anteriormente sobre a primeira seleção dos trabalhos.

como parte de um processo de reintegração e inclusão social, estabelecendo vínculos do paciente psiquiátrico com a comunidade, mantendo o contato destes com valores de troca, permitindo potencialmente alavancar a estima, incrementar trocas sociais, incentivar uma projeção pessoal, mas também gerando fundos aos pacientes e às instituições.

Atualmente existe um outro elemento interagindo com os apresentados. A comercialização de parte destes trabalhos está se deslocando para galerias de arte e se regularizando já dentro dos próprios ateliês. Esta produção terá, portanto, pelo menos duas finalidades bastante distintas, uma envolvendo questões ligadas ao processo terapêutico com a comercialização encerrando, de certa forma, um conjunto de ações que se iniciaria na possibilidade de realização dos trabalhos; e outra envolvendo questões de caráter mercadológico, com a comercialização como objetivo principal das produções. Sobre esta dicotomia, não sem desconforto, Heloisa Ferraz comenta quando da necessidade de comercialização dos trabalhos dos pacientes do Juqueri a partir de 1957

A comercialização progressiva das obras criava, entretanto, uma contradição dentro dos próprios objetivos do curso. Como desenvolver trabalhos livres, quando necessitava-se de um mercado para recebê-los? Por outro lado, porque negar a inserção dos internos do asilo neste mercado, se dominavam um conhecimento artístico compatível às melhores produções da época? (Ferraz, 1998:96).

Em relação à comercialização como objetivo principal das produções há ainda duas variantes: uma delas sendo a comercialização dos trabalhos como obras de arte inseridas no sistema de arte erudito e outra visando através da comercialização a promoção da instituição na qual estes trabalhos foram realizados.

Sobre a comercialização de trabalhos plásticos, na História da Arte, inúmeros

são os exemplos de artistas que realizavam trabalhos por encomenda, sem prejuízo da força expressiva e criativa.

Mercado sempre teve, quem encomendava sempre teve [...]. Incomoda talvez o fato de que por eles serem tidos como cidadãos de segunda categoria esses trabalhos sejam vendidos por tão pouco, trabalhos de excepcional qualidade (Farias, entrevista:2004).

A questão mercadológica fica muito evidente, por exemplo, na simples publicação em artigo de uma revista de tiragem nacional no ano de 2001, na qual constam ao lado de imagens das obras, seus valores de venda e instituição. A fim de explicitar este movimento transcrevemos os dados desta revista.

<b>Instituição</b>	<b>Localização</b>	<b>Valor de venda</b>
Centro de Estudos de Saúde Mental da Faculdade de Medicina do ABC	São Paulo	Variam de R\$150,00 a R\$300,00
Ateliê Bricoleur	São Paulo	Variam de R\$150,00 a R\$300,00

Dados retirados da revista 'Viver Bem', edição de Julho de 2001:32-33

Quando se estabelece a comercialização de trabalhos plásticos, temos a obra plástica transformada, dentro da lógica capitalista, em produto — um deslocamento do processo criativo e/ou terapêutico entre sujeito e obra para uma relação da obra com o mercado. Neste sentido, Adriano Pedrosa comenta a respeito da comercialização que segue à exposição de um trabalho artístico, por ele identificado como a exteriorização de algo íntimo/de um coração,

na arte, então, a mercantilização desse coração não se dá livre de problemáticos desdobramentos [...] não somos (tão) ingênuos: a arte é mercadoria (Lagnado,1988:21).

Diva Benevides Pinho comenta no livro *A arte como investimento* sobre a obra/pintura em seu estado de objeto comercializável:

constitui o bem econômico, a mercadoria, o objeto de oferta e procura desse mercado [...] do ponto de vista simplesmente econômico, entretanto, é um bem infungível, durável e estocável, que não se destrói

pelo “consumo” (contemplação, admiração); é bem móvel, de fácil circulação, o que facilita sua utilização no mercado clandestino, subterrâneo, informal ou paralelo [...] é bem econômico, bem de investimento, bem financeiro, bem de especulação (Pinho,1988:59).

É comumente discutido, no campo das Artes, a vinculação do fazer para si e do fazer para o mercado, este segundo caracterizando um risco de desvinculamento das intenções primeiras às quais caberia o trabalho artístico e de priorização de formatos e demandas externas provenientes da indústria cultural. O mercado, em última instância pode depender da crítica para se constituir mas pode, também, atribuir significados que serão posteriormente incorporados ou não tanto pela crítica quanto pelo consumidor deste produto.

O marchand é uma figura central neste processo de comercialização. Sua existência é relativamente recente na História da Arte, sendo que caberia a ele o papel de facilitador e intermediador da relação entre artistas e mercado. Ora visto como um ‘sócio’ do artista e promotor desta arte, ora também ‘sócio’ do cliente/comprador; o curador sobrevive da diferença entre valor pago ao artista e valor pago pelo comprador. Para obter este que seria o lucro ou pagamento do seu trabalho, utilizaria as dinâmicas mercadológicas e especulativas, o que de fato faria com maior ou menor ética.

O marchand ou comerciante de arte é o intermediário que evita aos pintores inconvenientes das negociações diretas, aconselha os indecisos, ocupa-se do cálculo econômico racional, que nem sempre o artista está em condições de fazer, realiza as tarefas administrativas e burocráticas das alocações das obras de arte e assume os riscos da intermediação. É também um organizador de tipo empresarial, um tipo inovador que, em alguns casos, concede fundos a pintores e estimula sua produção (Pinho,1988:68).

O consumidor, ou comprador, é parte integrante e indispensável deste sistema. Ele pode ser público (poderes públicos em geral) ou privado (colecionadores, clubes de compra, consórcios, igrejas e outros). “Dentre os compradores privados

destacam-se os grandes colecionadores [...] embora o discurso de todos eles enfatize sua paixão pela arte, recusando qualquer referência a cálculo econômico” (Pinho,1988:66), podendo ser classificados em dois tipos “com base no sentido objetivo de duas condutas essenciais – a afetiva e a racional” (Pinho,1988:66). Pode haver nesta ação, portanto, duas motivações distintas: uma delas referente ao consumo como possibilidade prolongada de fruição, quando um sujeito compra um trabalho artístico por ter sido motivado por uma relação estética com a obra<sup>13</sup> e outra econômica.<sup>14</sup>

Desta forma o mercado ou a comercialização surge como um agente que poderá não apenas interferir na produção, através da possibilidade de um direcionamento estético, como com os conceitos apreciador/comprador, dialogando mercadologicamente com a própria conceituação da crítica.

Diretamente ligado ao sistema de mercado está a galeria de arte. As galerias e museus constituem um outro agente legitimador.

#### **1.2.4 O CRIVO DOS MUSEUS E GALERIAS DE ARTE**

Quando um museu ou galerias de arte acolhe em seu espaço físico, destinado institucionalmente como o espaço para a arte, o trabalho plástico de pacientes psiquiátricos, este fica em última instância transformado, por aproximação e pelo crivo do marchand, curador ou diretor deste museu ou galeria, em arte. Como Duchamp fez ao ter seu *Urinol*<sup>15</sup>, assinado com um pseudônimo, aceito por uma

---

<sup>13</sup> Como, por exemplo, cita Michel Foucault “*como obra que traz uma incógnita de um outro que descansa em mim*” (Foucault).

<sup>14</sup> Haveria outras, cuja discussão não interessam neste trabalho, mas que seriam aquisição da obra por fatores como *status*, decoração, moda, curiosidade ou ajuda social.

<sup>15</sup> Duchamp: *Fontaine (ready-made)*, 1917. Pocelana, 61cm, coleção Sidney Janis, Nova York.

instituição museológica. A ocorrência desta aceitação é por si agente legitimador. Esta aceitação pode reverter numa aquisição ou na abertura do espaço para a ocorrência de uma exposição.

No Catálogo da Exposição *Brasil, Psicanálise e Modernismo*, Júlio Neves, presidente do MASP declara:

Com uma coleção de 101 desenhos dos alienados do Hospital do Juquery, doados em 1974 ao Museu, o Masp orgulha-se de possuir, no âmbito da “arte bruta”, um dos acervos mais importantes do país, seja por sua densidade estática, seja por sua importância histórica (Catálogo Brasil, *Psicanálise e Modernismo*, 2000:5).

Informação que é confirmada no site do MASP, “A doação Osório César, que faz parte da coleção, é composta de 101 desenhos de autoria de alienados, realizados na Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital do Juquery que o doador, médico e psiquiatra dirigia” (MASP,site).

Quanto às exposições em espaços oficiais, são vários os exemplos, o mais remoto, talvez, sendo o encaminhamento das imagens que constaram da exposição de 1937 do Hospital Pedro II para o Museu Nacional de Belas Artes. Em 1949, Leon Degand, crítico de arte que se encontrava nesta data na direção do MAM/SP, sob o convite de Mário Pedrosa, visita o Engenho de Dentro e fica “impressionado pela qualidade artística de muitos trabalhos ali realizados” (Silveira,1966:108), ao que se segue um convite para que fossem expostos em São Paulo, o que de fato ocorreu em julho daquele ano.

Esta dinâmica continua pertinente hoje em dia nas diversas exposições não específicas nas quais os trabalhos de pacientes são incluídos; um exemplo destas foi a mostra *Ordenação e Vertigem*, realizada em 2003, com a curadoria de Agnaldo Farias.

### 1.2.5 A PROMOÇÃO PELOS CONCURSOS ESPECIALIZADOS

Houve no Brasil, entre os anos de 1998 e 2001, dois concursos promovidos por diferentes entidades, especialmente destinados a trabalhos de pacientes psiquiátricos. No regulamento destes concursos, pode-se observar que é mantida uma estrutura aparentemente idêntica a de um concurso de Arte não específico. Pode-se perceber nestes editais, no entanto, adequações que denotam a maneira com a qual estes trabalhos são compreendidos, entre estas destacamos:

- o fato de o terapeuta inscrever o paciente;
- a existência de um termo de cessão de direitos autorais em um deles;
- as premiações serem dadas em bônus e não em dinheiro, no outro;
- as exposições serem realizadas predominantemente em congressos específicos de psiquiatria.

Neste sentido, apesar de uma aparente iniciativa de legitimação por aproximação a formatos de concursos abertos à comunidade artística como um todo, observa-se uma campanha bastante agressiva de *marketing* voltada tanto para os usuários da medicação quanto aos responsáveis por sua prescrição. A veiculação específica em congressos e a cessão dos direitos pode gerar certa dúvida quanto a uma finalidade última de legitimação ou utilização das imagens. A premiação dada em bônus pode ser justificada como um recurso legal para desconto em imposto de renda, mas pode-se também questionar a confiança na autonomia do paciente, visto que várias premiações de Concursos Municipais de Arte, mesmo com apoio da iniciativa privada, terem sido dadas em dinheiro.

O concurso denominado *Arte de Viver*, foi promovido pelo laboratório farmacêutico Janssen Cilag. Sua primeira edição foi realizada em 1998 com a inscrição

de 954 trabalhos. No ano seguinte o Concurso ganhou o apoio da Lei Rouanet e houve a inscrição de 2.149 trabalhos sendo que dentre estes foram selecionados cem (entre poesias e pinturas) a partir dos quais se deu a publicação do livro *Arte de viver – pinturas e poesias* com tiragem de cinco mil exemplares. No ano de 2000, foi realizado o terceiro e último concurso com inscrição de 2.823 trabalhos.

Jorge Romaneiro, Presidente da Janssen-Cilag, no livro *Arte de viver – pinturas e poesias*, comenta que a intenção desta iniciativa é a de incentivar o civismo, demonstrar solidariedade e acreditar que “a primeira responsabilidade é para com os médicos, enfermeiros e pacientes, para com as mães, pais e todos os demais que usam nossos produtos e serviços”.

Da premiação, constou um prêmio denominado *Top Prêmio* no valor de três mil reais a ser utilizado como bônus dentre produtos a serem retirados a partir de escolhas realizadas nas ‘lojas credenciadas’, a saber, lojas de departamento.

Os trabalhos vencedores foram também expostos em diversos eventos: no Memorial da América Latina em conjunto com o XVI Congresso Brasileiro de Psiquiatria, durante o XVII Congresso de Psiquiatria em Fortaleza; na exposição ‘*Art Contemporain 2000*’ na França; e, em exposição conjunta com o Museu Imagens do Inconsciente durante o XVIII Congresso Brasileiro de Psiquiatria no Rio de Janeiro. Além disto, com os trabalhos vencedores, foi produzida a Agenda Arte de Viver 2001, confeccionada pelos usuários do Núcleo de Oficina e Trabalho do Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira de Campinas, o Calendário 2001 e um CD-Rom com todas as obras inscritas nos três Concursos. A justificativa destas produções, segundo apontado no histórico do evento no livro *Arte de Viver* é a disponibilização de um “farto material de ajuda em pesquisas científicas” e a “ênfase ao aspecto social”.

O outro concurso anteriormente citado foi promovido pelo Conselho Regional de Psicologia de São Paulo, realizado em 1999 e 2000. A partir deste último ano, não mais se realizou. Intitulado: *Prêmio Arthur Bispo do Rosário de Artes Plásticas*, dele podiam participar usuários de instituições de saúde mental do Brasil.

Apesar dos objetivos serem os de “revelar, valorizar e divulgar o talento de artistas plásticos usuários de instituições de saúde mental”, como consta no regulamento do concurso de 2000, estes artistas só poderiam participar se concordassem em ceder “ao CRP/SP e entidades coordenadoras os direitos sobre suas obras e comprometerem-se a assinar uma Cessão de Direitos Autorais, autorizando o uso das mesmas para divulgação, reprodução ou exibição, seja em parte ou no todo”, como consta no mesmo regulamento; a exposição dos trabalhos vencedores se realizaria “durante realização da Mostra Nacional de Práticas em Psicologia”. Algumas das obras inscritas foram selecionadas para a confecção de um calendário de mesa referente ao ano de 2001.

Em 2004 foi realizada a terceira edição deste concurso denominado: 3º Prêmio Arthur Bispo do Rosário, cuja abertura aconteceu dia 2 de junho, no Auditório do CRP-SP (Conselho Regional de Psicologia de São Paulo). Houve uma Mesa Redonda denominada: *Um Outro Mundo Possível*, da qual participaram os seguintes palestrantes: Florinda Coelho Campos, Wanda Maria Junqueira Aguiar, Dr. Paulo Duarte de Carvalho Amarante e Mônica Leoncione (usuária do sistema de saúde e vencedora da 2ª Edição do Prêmio Arthur Bispo do Rosário).

Uma questão certamente presente no sistema de fomento através de concursos descontínuos é a criação nos pacientes de uma expectativa de demanda na realização de trabalhos de forma dirigida. Talvez aqui coubesse a reflexão sobre expor

os pacientes a uma situação de competitividade, de aceitação ou frustração frente aos resultados da seleção, em conjunto com os objetivos terapêuticos desta atividade nas diversas instituições.

A relação das instituições representadas por seus pacientes nestes dois concursos está no Anexo II. No Anexo III consta a relação dos jurados especificamente destinados, pelo Conselho Nacional de Psicologia e Laboratório Jansen do Brasil, a selecionar e premiar os trabalhos dos pacientes psiquiátricos inscritos nestes dois concursos.

É interessante notar que a maioria dos jurados são artistas, autoridades ou pesquisadores reconhecidos no campo da Arte. Há, no entanto entre os jurados, psicanalistas, psicólogos e psiquiatras. Comparando ainda estes concursos específicos aos concursos de arte regulares, dificilmente se encontrará, entre os jurados, pessoas que não tenham uma formação artística ou pesquisa desenvolvida no campo específico a ser julgado. Este fato pode configurar um quinto elemento que denota a maneira com a qual estes trabalhos são compreendidos: ainda não como trabalhos por si só autônomos, mas necessitando da presença da classe médica (identificada aqui em pelo menos dois momentos – no da autorização e no do julgamento).

Há ainda que se considerar dois agentes legitimadores, o meio artístico e a crítica de arte.

### **1.2.6 A ASSIMILAÇÃO PELO MEIO ARTÍSTICO**

A aproximação entre o trabalho de pacientes e os artistas parece ter acontecido basicamente de duas formas. Uma delas, e mais imediata, advém do interesse por parte dos artistas, provavelmente em função de discussões internas ao

campo da Arte formal, que passaram, em determinado momento da história, a entrar em contato com estes trabalhos valorizando características destes sujeitos, suas expressões ou processos de produção. Outra, mais elaborada, é a incorporação ou assimilação poética destes artistas diante da produção dos pacientes, num diálogo plástico entre sujeitos/obras — ao citar plasticamente a poética de um trabalho realizado por um paciente psiquiátrico, a arte erudita introduz, assimila, elabora e legitima alguns de seus preceitos plásticos.

O interesse pelos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos parece estar presente em diversos momentos da história dos séculos XIX e XX, primordialmente. Paul Klee, em seus diários, faz referência à produção de doentes mentais, considerando-as primórdios da arte, assim como a produção de crianças. Há também interesse de Max Ernst, que por volta de 1910 teria conhecido um

[...] manicômio próximo de Bonn, Alemanha. Neste manicômio, se surpreende com desenhos, esculturas e figuras modeladas em pão, elaboradas pelos internos daquele hospício. Acredita-se que o artista tenha pensado em escrever um livro sobre arte psicótica... (in Silva,1997:104).

Concomitante ao interesse estético ou curiosidade por estes trabalhos, há um interesse com a aproximação a algo que seria entendido como mais livre, como algo ligado a uma idéia da loucura como estado de liberdade.

André Breton, em 1924, ao escrever o *Manifesto surrealista* cria “uma nova concepção de expressão artística, baseada nas premissas de um anti-racionalismo” (Silva,1997:107). Neste sentido, interessa-se pela questão da loucura e de tudo o que aproximaria de algo espontâneo, irracional. Ciente da teorização freudiana e da psicanálise, teria neste manifesto valorizado uma Arte de “pensamentos puros, inconscientes, sem qualquer controle da razão ou de normas morais ou estéticas

estabelecidas” (Silva:1997:107)<sup>16</sup>. Chega a submeter-se a um processo de livre associação na escrita e apesar de resultar numa aparente desconexão, Breton sinaliza para a possibilidade de entendimento. Num trecho da publicação de uma conferência de André Breton denominada *Que é surrealismo?*, temos a descrição desta experiência que gerou cerca de 50 folhas escritas.

Para quem escreve, esses elementos são aparentemente tão estranhos como para qualquer outro e, naturalmente, a gente desconfia deles. Poeticamente falando, eles se recomendam sobretudo por um alto grau de absurdo imediato, e é próprio desse absurdo, a um exame mais aprofundado, ceder o lugar a tudo o que existe de legítimo e admissível no mundo: a divulgação de um certo número e propriedades e fatos não menos objetiváveis, em suma, que outros (Chipp,1999:417)<sup>17</sup>.

O pintor francês, Jean Dubuffet terá um papel importante a partir da década de 40, do século XX, por ter sido um artista que “buscou na arte marginal (incluindo a arte dos *loucos*), uma expressão artística que refletisse um sentido ontológico, ou seja, de um estado originário de criação” (Silva,1997:109).

Em 1945, Dubuffet, define o que hoje é chamado de *Arte Bruta*. A partir da análise dos trabalhos agregados em sua coleção de cerca de cinco mil trabalhos de obras marginais, alojadas em Lausanne, ele definiu alguns critérios que denotariam o que denominou de *Arte Bruta*: seriam trabalhos fruto de uma arte

feita por indivíduos sem condicionamento cultural, sem assistência profissional e sem conhecimento das tradições da história da arte” (In Musgrave,1981:11), “pessoas desprovidas de cultura artística, para quem a mimese, ao contrário do que ocorre com os intelectuais, desempenha função muito pequena ou nenhuma, de modo que seus criadores retiram tudo de suas próprias profundezas e não de esteriótipos da arte clássica ou da arte do momento (In Musgrave,1981:12).

---

<sup>16</sup> Na prática, o Movimento Surrealista acabará se realizando através de uma plasticidade bastante controlada e racional, embora presente em seus temas muito deste ‘irracional’ pregado por Breton. Esta será basicamente a fonte das críticas posteriores ao movimento.

<sup>17</sup> Na fala de Breton, notamos em particular o processo de uma produção não direcionada, seguido da questão de um certo estranhamento gerado pela perda de referencial racional forte e posterior avaliação com o intuito de identificar elementos ditos legítimos e admissíveis. Este processo poderia representar um paralelo com o que muitas vezes acontece com a produção plástica de um paciente psiquiátrico.

Por ter organizado diversas exposições e discutir os critérios plásticos relativos às obras produzidas, será abordado posteriormente como integrante da crítica de arte. Jean Dubuffet organizou uma exposição a partir de seu acervo de obras pertencentes à *Arte Bruta* em 1967. No Catálogo desta Mostra no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris comenta:

Iniciadas em 1945, as coleções de Arte Bruta são constituídas por obras de pessoas estranhas ao ambiente cultural e resguardadas de suas influências. Os autores dessas obras têm, em sua maioria, uma instrução rudimentar. Em outros casos conseguiram, por perda de memória ou por disposição de espírito fortemente contraditória, libertar-se do magnetismo da cultura e reencontrar uma fecunda ingenuidade (In: Morais, 1991).

Seria o artista bruto um sujeito limitado<sup>18</sup> a si próprio como referência. Entre estes artistas poderiam estar os doentes mentais internados, mas de tal modo que ficasse identificada uma produção espontânea, independentemente do processo de terapia através da Arte. A estes se somariam outros autodidatas, sem educação formal, cujas obras satisfizessem os critérios citados. Reforça:

[...] desejosos de produções que escapam às normas e abrem novos caminhos para a arte, orientamos uma parte de nossas pesquisas para determinarmos setores onde existem as melhores possibilidades de se encontrarem indivíduos bastante recalcitrantes, em todos os campos, às convenções sociais e bastante animados do humor de alienação necessário. [...] Encontramos alguns casos (raros, na verdade) de obras extraordinariamente inventivas e, a observação faz-se necessária, mais lucidamente acabadas, das mais metodicamente construídas e administradas que conhecemos (Dubuffet, 1967).

No Brasil, o interesse pela produção plástica de pacientes psiquiátricos no meio artístico ocorreu entre os grupos artísticos brasileiros da década de 20, do século XX. Sobre este fato Ferraz comenta que foram “os modernistas que demonstravam uma predisposição para as discussões que se faziam sobre o tema [...]” (Ferraz, 1988:53). Esta atenção é provavelmente fruto de um movimento maior originado

entre as discussões propostas entre alguns movimentos da vanguarda europeia do início do século XX, como o surrealismo, o cubismo e o dadaísmo principalmente, que ao apregoarem maior liberdade estética, por este viés, aceitavam ou conferiam legitimidade às expressões de grupos da arte dita informal (a arte *naïf*, primitiva, indonésica, africana) inclusive a produção dos doentes mentais. Nesta dinâmica, não se pode deixar de pontuar o interesse destes artistas pelas pesquisas de Freud sobre o inconsciente e suas manifestações.

Assim, na década de 20, do século XX, no Brasil, o primeiro grupo moderno, ao valorizar a questão da espontaneidade e livre expressão (ou expressão pura), indica e valoriza as qualidades plásticas dos trabalhos de doentes mentais e crianças.

Mário Pedrosa, crítico de arte, simpatizante do grupo modernista, debruça-se, então, sobre a questão da expressão plástica e artística dos doentes mentais, focalizando as questões psíquicas da produção plástica no doente e no sadio. A essência de sua argumentação pode ser vista no pronunciamento realizado quando do encerramento da exposição do Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947, publicada sob o título *Arte, necessidade vital, Forma e personalidade* de 1951 e em seu artigo de 1963 *Pintores da arte virgem*.

Teixeira Coelho, em seu artigo denominado *A Arte não revela a verdade da loucura*, publicado no livro *Psiquiatria e loucura* de 2002, discute a relação entre Arte Moderna e a produção de um doente mental tendo por base a exposição, ocorrida em 1937, sobre a *Arte Degenerada* organizada por Adolf Hitler. Pontua algumas qualidades ou características dos trabalhos dos pacientes e diz que seriam vários os elementos de

---

<sup>18</sup> Não pejorativamente, pois o sujeito em si é seu consciente e sua subjetividade, mas limitado no sentido de não-socializado.

aproximação com a Arte Moderna: a ênfase ou um interesse na espontaneidade da infância, a referência à universalidade do primitivo, a alteração na representação do espaço e do tempo.

Assim é possível notar que houve grande interesse do meio artístico na produção plástica dos loucos aproximando-a ou aceitando-o como obra de arte, mas este posicionamento não foi, nem é, unânime.

De fato há, no meio artístico, uma divergência entre a aceitação ou não dos trabalhos plásticos de doentes mentais como arte. Por um lado, considera-se e valoriza-se esta expressão exatamente pela sua espontaneidade e não suscetibilidade às amarras e pré-condições que a arte erudita assim imporia<sup>19</sup>. Por outro lado, há os que considerem que nenhum destes trabalhos poderia sequer ser considerado como obra, uma vez que as pessoas que os geram não possuem uma intencionalidade, fator por estes considerado determinante na elaboração de uma obra. Ou seja, exatamente por esta condição de não intencionalidade do fazer, uma lacuna grande o suficiente se abriria para não permitir que o trabalho realizado fosse caracterizado como, de fato, artístico. No prefácio do livro *Olho d'Água: arte e loucura em exposição* de João Faryze-Pereira, Annateresa Fabris evidencia esta dinâmica na leitura de alguns críticos e historiadores que se apresentam “contrários a esse tipo de expressão porque não parte de uma intenção, de um projeto, porque não se finaliza em obras reguladas pela razão” (in Frayze-Pereira, 1995:13).

A legitimação através de uma assimilação poética pode ser vista no Brasil

---

<sup>19</sup> É claro que há critérios subjacentes nesta seleção. Não é qualquer trabalho de paciente psiquiátrico que é considerado arte, simplesmente pelo fato desta suposta 'loucura' possibilitar liberdade e verdade expressiva, este não constitui condição suficiente para legitimar o trabalho como artístico. O trabalho selecionado o é dentre um vasto universo de produções, ficando indicada a existência de algum critério, provavelmente plástico, que subsiste ainda à condição da 'loucura'.

em diversos artistas. É o que pode ser percebido, de forma indireta, na relação estabelecida na obra de Bonadei ao entrar em contato com os preceitos freudianos através de Osório César; ou de forma direta, no trabalho Abraham Palatnik ao entrar em contato com os internos e suas produções no Engenho de Dentro ou de Leonilson diante da obra de Arthur Bispo do Rosário.

Integrante da segunda fase do modernismo brasileiro, Bonadei ao entrar em contato com Osório César “passou a entender o significado do desenho (sua qualidade expressiva), o sentido gestual e energético do traço, a partir da abordagem psicológica da Arte” (Ferraz,1988:50).

Sobre a visita de Palatnik ao Engenho de Dentro, Nelson Aguilar cita no *Catálogo Brasil 500 Anos* que este artista “sob o impacto do que presencia, abandona a maneira habitual de fazer arte e inicia experiências com eletricidade” (2000:31).

No caso de Leonilson, podem ser encontradas nas suas ‘anotações de viagem’ (nas quais costura com linha ou cobre), indicações de “inegáveis correspondências entre o desejo missionário de Arthur Bispo do Rosário e a vontade religiosa de Leonilson... ambos procuraram contornar a insuficiência das palavras e das imagens” (Lagnado,1988:32).

Todo sujeito criador, no campo das artes, traz uma bagagem. Na produção de seu trabalho refletem seus interesses, preocupações, sua experiência de vida, suas marcas, seus medos, suas vivências. Assim, vemos a obra de um paciente fazendo parte ou sendo incluída na experiência de vida como repertório imagético de artistas anteriormente aceitos no campo da arte erudita como tal. As costuras de Leonilson são indubitavelmente parte da obra de um artista, mas sobre as costuras de Arthur Bispo do Rosário existe divergência. O que vai permear esta diferenciação não é, portanto, a

técnica, mas algo anterior a ela. Aqui talvez subsistam pelo menos duas questões: a da intencionalidade e por implicação a da doença psiquiátrica.

### **1.2.7 A ARGUMENTAÇÃO DA CRÍTICA DE ARTE**

Estaremos considerando como críticos de arte, os sujeitos explicitamente denominados críticos ou os curadores responsáveis pela seleção de trabalhos e idealização de exposições.

A formação destes profissionais, no recorte de estudo ao qual este trabalho se refere, não é, no entanto, uniforme. São historiadores das artes, arquitetos, profissionais da saúde, jornalistas... pessoas que de forma direta se responsabilizaram por selecionar os trabalhos, organizar exposições específicas realizadas a partir da produção plástica de pacientes psiquiátricos.

De forma genérica, o crítico de arte é o construtor de opiniões ou explicitador de significados, geralmente um escritor ou historiador que se debruça sobre a questão da produção artística humana. Aqui, também existe uma polêmica, ou mal estar, entre o que caberia ao crítico (ou à crítica de Arte) e a quê, de fato, este crítico se proporia. A princípio, seria um profissional que tentaria identificar ligações e construir estruturas de entendimento entre os trabalhos de uma época, um sujeito conhecedor da História da Arte que realizaria interligações e construiria um imbricamento revelador entre diversos fazeres e expressões. Mas não são poucos os comentários sobre este lugar ocupado pela crítica de arte, um lugar que poderia inclusive, e em muitos casos, se sobrepor e se antecipar ao próprio fazer dos artistas, impondo relações e fomentando discussões, como se o crítico, neste sentido, conferisse a si próprio a autorização de conceber linhas de pensamento e expressão futuras, não se limitando a interpretar e relacionar

expressões constatadas. Neste sentido, Pinho pontua que “atualmente, os críticos de arte comentam os eventos artísticos, indicam as principais perspectivas futuras (e até mesmo apostam nelas) e assumem o risco de suas profecias” (Pinho,1988:69).

O crítico, a princípio, seria um fruidor especial que proferiria, por este motivo, um comentário ou parecer pessoal e subjetivo da obra ou artista observado. No entanto, esta relação parece não se dar sempre desta forma. O crítico muitas vezes existe como aquele capaz de não apenas selecionar, agrupar e fomentar reflexões sobre as obras e movimentos, mas conduzir e estimular a realização de trabalhos em função do mercado. Sobre esta relação, Giulio Carlo Argan, crítico de arte, comenta que:

a crítica, [...] não tende a divulgar, mas restringir a fruição do valor artístico a um círculo de espíritos eleitos [...]; e dado que neste círculo se integram aqueles que, pela sua condição social, estão em posição de exercer influência sobre a produção artística através de encomendas e das aquisições, a crítica tende a orientar o gosto (Argan,1988:132).

Adriano Pedrosa, no prefácio do livro de Lisette Lagnado, *Leonilson, são tantas as verdades*, fornece um entendimento da produção tradicional de um texto crítico:

a postura crítica tradicional, bem se sabe, exige imparcialidade, objetividade e racionalidade [...], são imprescindíveis um distanciamento do sujeito crítico em relação a seu objeto de consideração – o que implica uma suspensão do sujeito emotivo – e a utilização de critérios razoáveis, claros e universais, [...] possuído por espírito iluminista, o bom crítico lançará novas luzes sob seu objeto de consideração, estabelecendo interpretações e em última instância, um juízo (Lagnado,1995:19).

A discussão acerca da crítica de arte, neste sentido, é amplamente visitada, sendo questionado seu real papel em diferentes épocas. Em relação à produção de pacientes psiquiátricos, como terá se comportado?

Pode ser destacado, no movimento que realiza a crítica de arte em relação à legitimação dos trabalhos plásticos de doentes mentais, a tendência, muitas vezes, de

aproximar o resultado plástico destes trabalhos a resultados de trabalhos realizados na arte formal. Neste viés parece que se objetiva legitimar e justificar qualidades plásticas por comparação, como se a aproximação a estes formatos legitimados, por semelhança, constituísse elemento suficiente para a aceitação de tais trabalhos na crítica ou no mercado. Frederico de Moraes comenta, neste sentido, sobre o trabalho de Arthur Bispo do Rosário:

Sua obra transita, com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do Dada. Começemos por aproximá-la de Marcel Duchamp, o artista fundador de quase tudo o que se faz hoje. Alguns objetos aqui expostos poderiam ser confrontados sem dificuldade com obras super conhecidas de Duchamp [...] Entre os objetos criados por Bispo, existem duas sacolas que ele chamou de urnas femininas e que serviam para guardar as tiras contendo os nomes das mulheres. Duchamp também mandou costurar duas sacolas de tecido axadrezado a que deu nome de personagem masculino e personagem feminino (Hidalgo,1996:156).

Até aqui, foram expostos, portanto, os principais sujeitos e elementos envolvidos na produção plástica de pacientes psiquiátricos e seus respectivos papéis enquanto agentes de legitimação dos trabalhos em estudo, procurando estabelecer alguns imbricamentos e interfaces entre eles a fim de melhor contextualizar o papel da crítica e curadoria neste processo.

Sobre a Arte Bruta e a relação desta com alguns dos agentes legitimadores encontramos um depoimento de Victor Musgrave, bastante cético em relação à dinâmica entre as obras de 'artistas brutos' e o sistema de arte. Nesta passagem ele diz que o conceito de Arte Bruta "foi criado em oposição à estrutura hierárquica do mundo artístico, que é mantida por um sistema educacional abortivo, uma conspiração entre artistas e críticos, intermediários e compradores, e uma falsa santidade em museus e galerias" (In Moraes:1991).

A relação entre crítica ou curadoria e os trabalhos de pacientes psiquiátricos,

artistas brutos ou *outsiders* (como serão chamados com pequenas variações de definição os sujeitos responsáveis por esses trabalhos), não será, no entanto, conspiratória, embora a questão hierárquica de fato se apresente. Haverá aqueles que discordarão simplesmente da possibilidade desses trabalhos serem considerados obras de arte e outros que defenderão explicitamente as características plásticas destes trabalhos, ou determinadas condições destes sujeitos. Alguns, ainda, terão nestes trabalhos subsídios de questionamento dos próprios critérios que definem um trabalho como artístico.

## **2 A LEGITIMAÇÃO DO PONTO DE VISTA DA CRÍTICA DE ARTE**

### **2.1 Método e coleta de dados**

O método de abordagem do objeto de estudo, ou seja, a fala da Crítica de Arte, dividiu-se basicamente em três momentos: a pesquisa bibliográfica, a pesquisa de campo e a análise dos resultados.

#### **2.1.1 Pesquisa bibliográfica**

Constituiu-se da realização de levantamento das publicações nas quais se pode observar, entre a crítica de arte brasileira a partir da década de 20, do século XX, posicionamentos e pareceres acerca da legitimação dos trabalhos plásticos de doentes mentais. Nesta busca, foram encontrados desde livros, artigos e sites, a catálogos de exposições. Neste levantamento, foi objetivada a verificação de quais parâmetros e critérios eram utilizados para justificar a produção da população em estudo como sendo ou não arte.

Embora não objetivado, um vasto material foi encontrado fora do Brasil e em Pernambuco com os estudos do médico psiquiatra Ulisses Pernambucano.

Os escritos da crítica de arte nas regiões do Rio de Janeiro e São Paulo, desde a década de 20, podem ser encontrados em livros, artigos específicos e Catálogos de Exposições. No Anexo IV relacionamos as principais exposições nas quais os trabalhos de pacientes destas regiões foram veiculados e seus respectivos críticos, curadores ou organizadores.

Inicialmente, os dados foram aqui recolhidos por autor para depois serem

reorganizados em classes de argumentos.

### **2.1.2 Pesquisa de campo**

Durante a definição do recorte da pesquisa pensamos em exemplificar as dinâmicas de legitimação, apresentadas no capítulo sobre a Legitimação, com a trajetória do trabalho de um paciente desde o hospital ou instituição na qual seu trabalho havia sido produzido, até sua comercialização numa galeria de arte. Assim, pretendíamos entrevistar os sujeitos envolvidos em todas as etapas de legitimação. Porém, o contato com as Galerias em São Paulo, nas quais estes trabalhos a princípio eram expostos, se mostrou bastante difícil. Os agentes legitimadores foram assim apresentados e discutidos, mas não exemplificados. Embora estes contatos pudessem ser interessantes e enriquecedores, esta conjuntura desencadeou a opção pela não realização desta sondagem, opção que ficou apoiada no fato do interesse principal desta dissertação ser a fala da crítica de arte, em relação a qual efetuamos entrevista.

Assim, a pesquisa de campo foi complementar à pesquisa bibliográfica. Nela, recolhemos discursos atuais, buscando analisar elementos que permitissem vislumbrar de forma mais clara as dinâmicas de legitimação estudadas.

Neste sentido foram realizadas duas entrevistas, uma com José Osmir Gonçalves, representante técnico de psiquiatria do Laboratório Jansen do Brasil no dia 22/10/2003, no Campus da Universidade de Campinas e outra com o crítico de Arte, Agnaldo Farias, em 01/10/2004, no Campus da Universidade de São Paulo<sup>20</sup>.

Da primeira entrevista houve o esclarecimento sobre as experiências dos

concursos *Arte de Viver* e sobre sua forma de realização; da segunda a elucidação de questões relacionadas à legitimação dos trabalhos plásticos em estudo.

A entrevista realizada com o crítico de arte, Agnaldo Farias, foi semidirigida e teve por principal intenção esclarecer sobre critérios e parâmetros de legitimação utilizados e de discutir sobre o papel de crítica de arte no sistema erudito de arte atual. Farias foi escolhido por ter sido curador de Artes Plásticas da Mostra *Ordenação e Vertigem*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, de agosto a outubro de 2003, uma das últimas realizadas, cronologicamente, na qual foram expostos trabalhos de um paciente psiquiátrico, no caso de Arthur Bispo do Rosário.

### **2.1.3 Análise dos Resultados**

A análise dos resultados foi realizada a partir da identificação dos critérios de legitimação na fala da crítica e sua organização em categorias, ou seja, o agrupamento destes discursos em classes de argumentos afins. Neste momento pôde ser evidenciado o desenvolvimento dos argumentos nos quais se apoiou a crítica em diferentes momentos históricos e puderam ser identificados movimentos de desmerecimento ou valorização da produção dos sujeitos em estudo.

Do confronto entre estas classes de discursos foi possível propor, ora por oposição ora por aproximação; interligações que acabaram por auxiliar na elucidação dos próprios argumentos, na identificação de um percurso argumentativo interno, no reconhecimento de concordâncias e, por fim, na identificação ou sugestão de possíveis referenciais históricos e conjunturas sociais das quais estes discursos se

---

<sup>20</sup> Esta entrevista foi realizada na manhã do dia 1º de outubro na FAU/USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo). Desta foi gerado material transcrito cuja utilização se deu após revisão e

aproximaram.

É freqüente observar, em algum momento da argumentação da crítica ou curadoria, em relação ao trabalho plástico de um paciente psiquiátrico, o surgimento de critérios e parâmetros nos quais estes sujeitos se apóiam para justificar a inclusão daquele trabalho no espaço oficial de arte. Estes argumentos estão presentes nos textos dos catálogos, mas também em outras publicações destes críticos. A fim de elencar quais critérios são utilizados, por quem e de que forma, categorizamos a fala da crítica estritamente no levantamento e identificação destes argumentos.

## **2.2 Categorias de critérios de legitimação**

Nos textos da crítica de arte analisados aparece a referência aos trabalhos de pacientes psiquiátricos de pelo menos duas formas. Uma delas caracterizando a produção e a outra argumentando mais explicitamente sobre a legitimação ou não deste conjunto de trabalhos, como um todo, no campo da Arte. Foi desta segunda que retiramos os critérios aqui apresentados, embora a caracterização mais genérica seja de interesse e complementar àquela.

Os textos aqui citados, muitas vezes, se enquadrariam em mais de uma categoria discriminada. Propositalmente foi evitada a repetição das citações hierarquizando sua classificação em função da contundência e clareza do argumento ou pela exclusividade deste. A apresentação dos argumentos em cada categoria foi feita respeitando-se a cronologia das citações.

Ao todo identificamos seis categorias de argumentos ou critérios a partir do

material estudado e recolhido: os relacionados com o estado patológico do sujeito criador; relacionados à questão da subjetividade e do inconsciente; relacionados à questão da intenção de se estar fazendo arte; advindos do confronto ou da relação com a arte oficial; advindos da relação de recepção dos trabalhos e advindos de características intrínsecas destes trabalhos.

### **2.2.1 CRITÉRIOS RELACIONADOS AO ESTADO PATOLÓGICO DO SUJEITO CRIADOR**

▪ **Não é arte pois deixa transparecer o estado doentio do sujeito criador, sendo obras casuais, inconscientes.**

Este tipo de argumentação foi encontrada na fala de Campofiorito depois da exposição de 1949 na qual foram expostos os trabalhos dos internos do Hospital D. Pedro II, no Salão da Câmara dos Vereadores. A esta exposição seguiu-se um grande debate entre Mário Pedrosa (jornal: Correio da Manhã) e Quirino Campofiorito (jornal: Diário da Tarde).

Campofiorito entendia que esta exposição poderia apenas “ter valor como ‘expressão científica’: observando-se os trabalhos expostos salta-lhe à vista o estado doentio que se acha inscrito na superfície dos mesmos” (Frayze-Pereira,1995:39). Assim por uma caracterização determinada que seria nitidamente patológica já se teria para ele configurado motivo suficiente de desmerecimento dos trabalhos.

A este estado de patologia se acrescentariam outros como a casualidade, o imprevisto, a falta de inteligência e desrazão, todos confluindo para a impossibilidade de caracterização destes trabalhos como arte. Em *O Jornal*, Campofiorito escreveu

A nossa opinião sobre estes desenhos e essas pinturas é de que são

mediócras demonstrações artísticas e trazem as fraquezas de obras casuais, improvisações inconsistentes, deficientes todas dessas condições de inteligência e razão que deve marcar a criação artística. Se usarmos dessa franqueza quando nos referimos à produção de muitos artistas profissionais, isto é, indivíduos absolutamente conscientes do que fazem e para que fazem, o mesmo devemos fazer nesse caso de uma mostra de trabalhos de enfermos mentais, recolhidos desde a infância a um hospital de alienados, e que só há muito pouco tempo foram levados a desenhar e pintar apenas por necessidade terapêutica. E com maior razão essa franqueza se impõe quando desejam muitos dar a essa exposição o valor de uma excepcional exibição de obras de arte. De excepcional aí só existe o resultado obtido com o definido tratamento terapêutico, que positivamente representa um humano benefício para essas infelizes criaturas (O Jornal, 22.12.49, p.7).

Num outro trecho deste mesmo Jornal escreve:

o artista não é um trabalhador inconsciente sem saber por que nem para que, como um tolo, sem consciência da sociedade em que vive, nem tampouco criatura capaz de conscientemente aceitar o ridículo entre os seres semelhantes (O Jornal, 22.12.49, p.7).

Subentendendo, portanto, que o trabalho de um paciente psiquiátrico seria o de um tolo, entendendo-se por isto provavelmente a inadequação social, inconsciente dos motivos pelos quais produz e que aceitaria o papel de ser um 'ridículo' na sociedade. Provavelmente aqui Campofiorito nomeie de 'ridículo' o comportamento não adequado destes sujeitos no convívio social. De qualquer forma interpreta que a consideração dos trabalhos por estes realizadores, como arte, só se justifica por um afrouxamento dos critérios para ele de qualidade, como o uso da inteligência e da razão.

▪ **Não é arte, pois o sujeito criador não teria intenção, consciência da sociedade na qual vive, sendo deficiente de inteligência e razão.**

Este argumento foi encontrado também em uma outra fala de Campofiorito, depois da exposição de 1949, na qual foram expostos os trabalhos dos internos do Hospital D. Pedroll. Num texto publicado em *O Jornal* de 1949 Campofiorito, referindo-

se à questão da aproximação da Arte Moderna à espontaneidade e força expressiva reconhecida na infância e na loucura — fato que já deveria ter estado em questão quando da exposição promovida por Flávio de Carvalho em 1933 denominada *Semana dos Loucos e das Crianças* —, comenta:

Há em Kandinsky e Paul Klee, por exemplo, uma disposição de afrontar o ridículo para obter uma posição puramente anárquica e não construtiva. São adultos que se revestem de semelhanças ou semelhanças infantis, ou talvez (por que não ter a coragem de dizê-lo?) semelhanças ou semelhanças de esquizofrênicos. Hoje que vemos o que nos mostram os enfermos de Engenho de Dentro, podemos com segurança encontrar-lhes semelhança (O Jornal, 22.12.49, p.7).

Num outro trecho completa:

há muito já avançamos nas experiências da arte moderna para acreditarmos que do artista não se deva exigir também condições de inteligência e de raciocínio condizente com o grau de civilização de seus semelhantes (O Jornal, 22.12.49, p.9).

Reforçando assim, a questão do diálogo intencional, inteligente e adequado à sociedade e ao período histórico no qual este sujeito artista vive, valorizando claramente a presença da razão, da consciência e da intenção de fato. Mesmo em obras abstratas a exploração formal é entendida, por Campofiorito, menos como uma nova maneira de configuração do que uma aproximação ‘anárquica’; ou seja, no fundo parece não considerar a opção abstracionista conseqüente. Quando diz que o abstracionismo é tendência não construtiva acaba errando duplamente — tanto pelo sentido literal de abdicação da estrutura, quanto pelo sentido metafórico que poderia ainda se supor de não desejar edificar algo positivamente, de forma construtiva. Sendo os artistas citados ‘adultos que se revestem’, eles não o são verdadeiramente, ou seja, a diferença retorna mais ao estado do sujeito do que de fato à configuração dos trabalhos e neste sentido à razão, à consciência e à intenção.

▪ **É arte pois, como toda a obra de arte, advém de impulsos interiores (para todos perene ou momentaneamente existentes)**

Embora alguns elementos da crítica possam defender este ponto de vista, outros argumentos são também utilizados.

Sobre a exposição de 1949 com os trabalhos dos internos do Hospital D. Pedroll, Mário Pedrosa comenta sobre a possibilidade de um sujeito criador ter um estado mental diferenciado no sentido de patológico e isto não implicar na depreciação de sua capacidade produtiva,

...tivemos uma demonstração experimental psíquico-estética da mais alta importância. Era difícil dizer que aquelas produções eram de doentes mentais. Pode-se, evidentemente, encontrar nelas, como aliás em toda obra, em toda criação humana, manifestações provenientes de almas conturbadas, perene ou momentaneamente, de impulsos interiores que a técnica psiquiátrica geralmente identifica como pertencentes à constituição psíquica do esquizofrênico (Pedrosa, 1979:106).

Mas porque seria difícil dizer que aqueles trabalhos seriam de doentes mentais? Parece que o que se esperaria da produção plástica de um sujeito internado não seria, para Mário Pedrosa, trabalhos comparáveis aos de artistas, no mínimo. Nesta primeira fala aparentemente desqualifica os sujeitos. Porém, prossegue justificando tal fato com o argumento de que há nos trabalhos manifestações de impulsos interiores, e que estes existem em toda a obra ou criação, equiparando neste sentido os sujeitos internos a artistas sãos. Assim autoriza esta expressão retirando por semelhança estética a lacuna que haveria entre a produção patológica e não-patológica. Toda a produção pode ser, perene ou momentaneamente, 'patológica'. O elemento de análise para constatação da força do trabalho foi exatamente o próprio trabalho.

▪ **É arte independentemente do estado patológico do sujeito criador e não arte patológica (a questão da sanidade ou insanidade mental implicando ou não na possibilidade ou impossibilidade de realizar uma obra de arte)**

Embora não faça parte da crítica brasileira, Jean Dubuffet, artista francês que definiu o conceito de *Arte Bruta*, apresentará alguns argumentos que serão recorrentemente citados pela crítica brasileira. Assim, consideramos expor alguns destes discursos para melhor compreensão e contextualização do movimento na crítica nacional.

Dubuffet irá comentar sobre o interesse a respeito da expressão plástica em estudo que é pejorativamente adjetivada, por outros diversos sujeitos, como patológica

todo um domínio da instauração humana, diversificada no uso de materiais e técnicas absolutamente distintas da arte apoiada nas normas consagradas pela história da arte e monopolizadora das atenções dos museus de arte, tomava aos poucos lugar ao sol, mas não raro acoimada de 'arte patológica' (In: Zanini, 1981:07).

Em um outro depoimento Dubuffet pontua como absurda a diferenciação entre arte patológica ou sadia. A arte existiria independentemente da condição patológica do sujeito criador:

Quanto ao resto, e de todo modo, a noção de uma arte patológica, que se opõe a uma arte sã e lícita, parece-nos de todo sem fundamento; não somente em virtude daquilo que uma definição de normalidade apresenta de arbitrário e ocioso (In: Zanini, 1981:34)<sup>21</sup>.

Num outro trecho completa:

fazem rir as acusações feitas a algumas obras de serem demasiado imprevistas ou imaginativas e sua conseqüente rejeição ao departamento de uma arte patológica. O melhor, o mais coerente, seria dizer, para terminar, que não importa onde surja, existe sempre em todos os casos patológicos (In: Zanini, 1981:35).

Assim, além de questionar a própria definição de normalidade, não vincula

características como uma imaginatividade e imprevisibilidade exageradas, a um tipo de expressão inerente ao estado de patológico do sujeito criador, nem desqualifica por estes mesmos motivos.

É interessante perceber esta adjetivação de ‘patológico’ aderida ao trabalho plástico, pois seria de se esperar que fosse referente ao sujeito. Uma expressão nunca é em si patológica, pois a patologia não reside no trabalho, no máximo o rótulo recai sobre o sujeito criador. A utilização desta transposição quase sem ressalvas denota esta indiferenciação.

Em *Arte, necessidade vital*, texto elaborado a partir de conferência de Mário Pedrosa, publicada por ocasião do encerramento da exposição de pintura organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, sob os cuidados da Associação dos Artistas Brasileiros na ABI, em março de 1947 no Correio da Manhã, Mário Pedrosa comenta que “Normalidade e anormalidade psíquica são termos convencionais, da ciência quantitativa. Sobretudo no domínio da arte, elas deixam de ter qualquer prevalência decisiva” (In Arantes,1996:54).

Somando-se à fala de Dubuffet, temos, além do questionamento de normalidade, o questionamento sobre a efetividade desta classificação do sujeito diante do seu potencial artístico, como sendo independentes e deixando de ter, neste sentido último, prevalência. No campo das artes são outras as questões de maior interesse, como a imaginação e a capacidade de apreensão e autenticidade. Considera que

Do ponto de vista dos sentidos e da imaginação, uma criança retardada ou um adolescente mentalmente enfermo é, em geral, bastante normal; é por isso que se tornam possíveis de sua parte manifestações e realizações artísticas autênticas (In Arantes,1996:54).

---

<sup>21</sup> Frase traduzida por Mariarosaria Fabris do texto original encontrado no Tomo I de *Prospectus et tous écrits suivants*, Ed. Gallimand, 1967, no Catálogo da XVI Bienal Arte Incomum de 1981.

Osório César também se colocará a respeito desta questão. Em 1954 citado nas crônicas de Quirino Silva e Angel Nieto Vicente escreve

É um erro classificar a obra de arte criada pelo doente mental, de arte degenerada ou patológica. Na expressão artística do doente, descortinamos um mundo calmo, ingênuo, rico de colorido, do qual a doença não participa como degenerescência. É, pois, uma clamorosa injustiça classificá-la como tal. O Panorama artístico do doente mental tem a mesma ampliação, a mesma beleza, daquele do homem chamado normal (In Ferraz, 1998:89)

Um outro tipo de argumentação que libera a vinculação entre doença a uma expressão indigna de ser considerada arte é o utilizado por Maria Heloisa Ferraz, em 1998, no catálogo da exposição *Juquery, encontros com a Arte*, no qual participou como curadora. Diz que para a mostra são selecionados os trabalhos de “vinte pacientes-artistas” (Catálogo Juquery,1998:8), o que implica na existência de pacientes não artistas. Ainda comenta:

Se muitos artistas modernos buscaram na expressão dos psicóticos elementos para a própria criação artística (Paul Klee, Max Ernst), e outros vislumbraram a riqueza de suas produções (Picasso, Flávio de Carvalho, Dubuffet), sem contar aqueles cujas expressões manifestam estados depressivos ou de delírio (Miro – auto retratos dos anos 30/40 – Van Gogh), por que não considerar a possibilidade de que algumas pessoas, com sofrimento mental ou não, possam ser verdadeiros artistas e suas obras representações culturais consideradas pela sociedade? (Catálogo Juquery,1998:9).

A autora constrói, em relação à discussão da patologia, uma argumentação retórica: se existem sujeitos artistas que apresentaram patologias psíquicas, por que então um paciente psiquiátrico não poderia ser também um artista? Se as produções desses são consideradas pela sociedade, por que os trabalhos daqueles também não o seriam? Neste ponto quase chega a utilizar a patologia como elemento de legitimação, não fossem os comentários anteriores de que para a citada exposição foram, conforme disse, selecionados pacientes-artistas. Mas é exatamente neste momento que surge a

verdadeira questão: o sujeito que seleciona os trabalhos que vão para uma exposição retém o critério do que é, dentre toda a produção analisada, considerado arte. É na seleção deste sujeito, no seu olhar, intelecto e emoções, que está embutido o que daquela diversidade deva ser visto e entendido como tal.

Argumento muito parecido é encontrado no texto de Thomas Josué, pesquisador brasileiro que redigiu dissertação de Mestrado intitulada *Caminhos da expressão: criação, loucura e transcendência* defendida em 1997, em Porto Alegre, RS. Na sua dissertação retoma a questão levantada por Dubuffet sobre considerar sem fundamento a distinção entre uma arte patológica que se oporia a uma arte sã e lícita:

Essa afirmativa, nos faz andar, sobre caminhos insólitos acerca do que compreendemos como arte patológica e arte saudável. Leva-nos a refletir, se de fato, existe uma distinção precisa da criação plástica de um artista integrado no sistema das artes e supostamente considerado como sã, e de uma artista ou produtor, à margem deste sistema denominado insano (Silva,1997:102).

Continua argumentando a favor de uma visão transpatológica, “dimensão criadora que não pode ser reduzida a um fenômeno de natureza meramente patológico” (Silva,1997:102), da expressão plástica. Para defender este argumento analisa os trabalhos plásticos de três pacientes por ele estudados, “acometidos de sofrimento mental” (Silva,1997:12), no Ateliê de expressão do Serviço Municipal de Saúde mental de Novo Hamburgo/RS, entre os anos de 1990 e 1994.

Sobre as expressões plásticas em si destes pacientes, comenta que “encontramos nelas, uma complexidade formal capaz de estabelecer paralelos com a produção de artistas modernos contemporâneos, levando-nos ao seguinte questionamento: qual das expressões plásticas é doente e qual é sã?” (Silva,1991:103).

O fato de serem parecidas com obras de artistas modernos implica em dois desdobramentos cabíveis neste raciocínio. Ou os pacientes fizeram arte e não são

loucos, ou os artistas têm um quê de loucura. No texto apresentado anteriormente, já temos a fala de Dubuffet questionando a questão da normalidade ou sanidade e desvinculando esta como não-condição no sujeito criador. Mas, e a outra questão, o paciente deixaria de ser louco, de ter esta experiência no seu repertório pessoal, apenas por apresentar um trabalho semelhante a uma obra modernista? Há a fragilização do argumento da complexidade formal dos trabalhos quando Silva coloca a produção plástica do paciente psiquiátrico em semelhança, ou em função, da sanidade ou não de outros artistas. O elemento caracterizador dos trabalhos como arte não seria nem a questão da sanidade, nem a semelhança entre as obras de pacientes e artistas do sistema erudito de arte. A questão central seria, na verdade o elemento formal destes trabalhos.

Se dirigirmos a questão, sob a ótica formal, pouco restará do patológico como argumento sustentável diante de criações elaboradas por indivíduos denominados de 'loucos', que representam qualidades formais comparáveis às produções dos artistas da oficialidade... (Silva,1997:112).

Novamente afere-se à obra uma força plástica passível de ser apreendida por uma análise formalista, mas o autor peca novamente ao vincular este fato à semelhança a outros trabalhos aceitos no sistema erudito da arte.

Neste outro trecho, sim, há a valorização do trabalho pelo seu conteúdo expressivo e formal: "Esta expressão criadora do 'louco', nos remete a reconhecer [...] experiências de relevância expressiva, constituídas de estruturas formais de qualidade incontestável" (Silva,1997:118).

O crítico de arte, Agnaldo Farias, em entrevista por nós realizada em 2004, refere-se a esta questão da importância do elemento sanidade e insanidade no campo da arte, referindo-se ao trabalho de Arthur Bispo do Rosário:

E ficou difícil você marcar a linha de quem é louco e quem não é. Mesmo porque até aonde isto interessa para justificar ou não a qualidade de um trabalho. O trabalho dele é bom porque em razão de suas particularidades. O fato dele ser louco fala-nos da condição psíquica dele, um problema que ele tinha e que, ainda que marque profundamente o trabalho, não deve ser tido na conta de algo que rebaixa seus predicados estéticos (Farias, entrevista:2004).

Neste sentido, a questão da loucura passa a ser vista como uma contingência da história do sujeito criador.

### **2.2.2 CRITÉRIOS RELACIONADOS À QUESTÃO DA SUBJETIVIDADE E DO INCONSCIENTE**

A questão da subjetividade aparece na fala da crítica ora como elemento valorizado, ora como elemento que impede a organização formal do trabalho, inferiorizando esta, potencialmente, em relação à arte consciente e estruturada, por uma suposta perda de capacidade expressiva. Assim deixará transparecer, por alguns, a preocupação com a garantia de uma construção que atenda a padrões estéticos, e por outros, a valorização de uma expressividade sem a imposição de padrões culturais excessivos em função do contato não regulado pela consciência destes sujeitos com sua subjetividade inconsciente.

#### **▪ Não é arte apenas por ser expressão do inconsciente**

Mário Pedrosa, referindo-se à exposição de 1947 na qual foram expostos os trabalhos dos internos do Hospital D. Pedro II, afirma

Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta da psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, e este é tão misterioso no normal como no chamado anormal. As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrá-las. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim

constituindo em si verdadeiras obras de arte (Pedrosa,1947).

Assim, segundo Pedrosa, não são arte todas as expressões do inconsciente, apenas se acrescidas a elas houver harmonia, sedução, dramaticidade, vivacidade ou beleza. No caso dos pacientes psiquiátricos, a função reveladora do inconsciente poderia supostamente ser mais direta ou freqüente em função do estado da doença mental. Mesmo assim, não é condição suficiente. Assim como nem todo o trabalho produzido por um paciente é necessariamente revelação do inconsciente, nem todo o trabalho que é a expressão do inconsciente é arte.

▪ **É inovadora e essencial ao expor explicitamente ser impregnada de subjetivismo**

A compreensão da arte como expressão da subjetividade parece ser um elemento valorizado na produção plástica e, conseqüentemente, no trabalho de pacientes psiquiátricos, nos quais supostamente esta exteriorização aconteceria livremente. Este estado interno subjetivo aparece sob diversas nomenclaturas como 'forças inconscientes', 'sentimentos e aspirações não verbalizáveis', 'mundos inconscientes', 'forças vitais', sempre denotando, no entanto, um verdadeiro sentimento artístico subjetivo.

Em *Arte, necessidade vital* de 1947, Mário Pedrosa comenta sobre as teorias psicanalíticas e sobre a questão da subjetividade dos indivíduos: "No mundo das artes, pela primeira vez, então, se começa a ter considerações para abordar o problema preliminar mais fundamental das origens psíquicas, o mecanismo subjetivo dessa atividade antes da obra realizada" (In Arantes,1996:43).

Trazendo esta discussão para o campo da arte, comenta

Que é arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós? As artes plásticas não seriam, por sua vez, reduções de sentimentos e aspirações que, mesmo podendo tornar-se conscientes, não poderiam ser traduzidos pela palavra (In Arantes, 1996:52).

No Catálogo da XVI Bienal de São Paulo, para a exposição *A Bienal e os Artistas Incomuns*, Walter Zanini comenta que a curadoria selecionou trabalhos cujos autores, “doentes mentais ou indivíduos desatados dos contextos normais da visualidade, sabem fazer fluir da lógica de seus mundos inconscientes uma grande força libertária” (Zanini,1981:7). E completa poeticamente, quanto à unidade do grupo de artistas e trabalhos expostos, que “aproxima-os a predisposição para atingir harmonias transcendentais, emanadas das forças vitais de uma qualidade misteriosa de percepção agonística” (Zanini,1981:7).

Tanto em Pedrosa quanto em Zanini, podemos perceber a valorização do subjetivismo existente nestes trabalhos.

▪ **É arte para todos os que dão forma aos sentimentos e imagens do inconsciente**

Em trecho de *Arte, necessidade vital*, de 1947, Mário Pedrosa iguala as produções de pacientes psiquiátricos às das crianças e às dos artistas quanto a sua ‘natureza fundamental’, principalmente entre as obras dos artistas modernos

Até as garatujas dessas crianças e menores mentais são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora tanto nos adultos artistas conscientes quanto nos doentes e crianças. Em todas essas múltiplas e diversas manifestações em maior ou menos grau de intensidade, o que se trata, em essência, não é senão de emprestar forma simbólica, mas forma aos sentimentos e imagens do eu profundo (In Arantes, 1996:54).

O que seria essencial, característico e imprescindível nestes trabalhos como arte seria, portanto, a exteriorização de elementos inconscientes, sua expressão através de alguma técnica plástica.

Sobre a exposição do Juqueri de 1954 realizada no Museu de arte de São Paulo, o crítico de arte Minotti del Picchia comenta

Eles se entregam ao instinto figurativo ou puramente cromático, libertos dos controles tradicionais, dando vida plástica aos seus monstros interiores que são os seus trágicos recalques. Aquilo que muito pintor desesperadamente procura – largar sua inspiração sem a rédea da racionalidade, condicionada esta que está toda uma tradição técnica e conceitual que forçadamente lhe tira a marca da autêntica espontaneidade – o louco atinge sem o mínimo esforço (In Ferraz, 1998:90).

▪ **É arte, pois concomitantemente aos conteúdos subjetivos apresenta técnica elaborada**

Para serem considerados como arte, porém, deve existir nestes trabalhos, para alguns críticos, elementos subjetivos concomitantemente a uma técnica elaborada, sendo este o divisor que o tornaria uma obra e não exclusivamente a expressão de conteúdos internos.

Sobre o trabalho de uma das pacientes presente na exposição do Juqueri de 1954, realizada no Museu de arte de São Paulo, Minotti del Picchia explicita

O que é, entretanto, admirável nesta pintora é sua potência técnica, espontânea, não estudada. O sentido da cor é nela admirável. Toda a simbologia mórbida dos seus quadros adquire uma potência arrepiadora, porquanto o mundo que ela vê é carregado de emoção delirante (In Ferraz, 1998:90).

No Catálogo da Mostra *Arte Incomum* da XVI Bienal São Paulo realizada em 1981, Victor Musgrave, o responsável pela curadoria internacional da exposição,

comenta sobre os trabalhos plásticos selecionados que não são apenas trabalhos que remetem a subjetividade, mas que se realizam com técnica apurada.

[...] eis uma arte sem precedentes [...] uma viagem órfica às profundezas da mente, plena de surpreendentes incidentes, transbordante de emoções e sentimentos, e no entanto disciplinada pelos mais altos recursos técnicos (Musgrave,1981:11).

Neste sentido se aproxima da argumentação de Mário Pedrosa, de 1947, que também diz que algo deve haver além da expressão do inconsciente.

▪ **A capacidade de total absorção em si mesmos não implicando na incapacidade de formalização do trabalho nem na perda de comunicabilidade do trabalho plástico**

Mário Pedrosa em *Arte, necessidade vital* de 1947, diz sobre os sujeitos que realizaram os trabalhos.

[...] são eles adultos envolvidos num isolamento intransponível e já não têm mais o poder de objetivar e coordenar as representações que tocam a própria consciência, pois já não distinguem as sensações suas e as imagens e reflexos da realidade ambiente (In Arantes,1996:50).

O sujeito é seu mergulho, um “ente estranho, vivo, mas que não pertence mais a este mundo” (In Arantes,1996:50) e desta forma suas produções “não se arrumam num conjunto acabado com princípio e fim” (In Arantes,1996:50), não impedindo que “dentro desta trama caótica se revelem, ao olhar atento, detalhes admiráveis, perfis dulcíssimos que aparecem como alucinações precisas ou vagas sugestões de sonhos e signos simbólicos a saturar a curiosidade do mais implacável analista” (In Arantes,1996:50).

Desta forma, o fator potencialmente empobrecedor do trabalho, como a descontinuidade formal interna ao trabalho denotando um conjunto inacabado, é

suplantado por outros elementos formais densos e enriquecedores. A questão da recepção é aqui também pontuada e será discutida posteriormente, mas o que pode ser ressaltado é o fato da valorização de uma expressão que, mesmo não intermediada pelo consciente, pode gerar elementos de interesse e ser apreendida por outros sujeitos.

Victor Musgrave, no Catálogo da XVI Bienal de São Paulo compartilha desta idéia quanto à dinâmica da realização dos trabalhos pelos *outsiders*, “sente-se que eles podem dispor à vontade de um estado criativo de total absorção em si mesmos, de total obscurecimento do mundo exterior” (Musgrave,1981:12).

Esta ‘absorção em si mesmo’ vai ter ressonância em outro tipo de argumento. Esta produção estaria, a princípio, mais livre do que as demais, pois não necessitaria remeter-se a outros elementos que não aos do próprio sujeito criador dentro do processo criativo. Todo o processo criativo, no entanto, remete de imediato ao repertório do sujeito criador; na verdade o que estaria aqui valorizado nesta dissociação da racionalidade seria uma potencial riqueza em detrimento de uma percepção excessiva do contexto social e histórico.

O isolamento do contato com a sociedade, elencado por Dubuffet de uma forma mais contundente, ou a idéia deste isolamento, por outros críticos, parece desejar perceber e valorizar uma expressão que seria mais pura. Este movimento, no entanto, deve ser visto com cuidado. A influência sob a qual uma pessoa está exposta não se dá apenas através da educação formal, mas seu próprio contato com outros sujeitos, sua experiência relacional com o mundo e suas configurações são elementos igualmente de contato, influência e interferência. Nem toda doença implica num rompimento completo com a realidade exterior, nem tampouco a não distinção entre mundo interno e mundo

externo é sempre enriquecedora.

Nesta análise importa pelo menos dois questionamentos. Num primeiro momento, saber até que ponto a subjetividade e o inconsciente estão presentes de forma absoluta e exclusiva na expressão plástica do sujeito criador obscurecendo o mundo exterior; e, neste sentido, questionar até que ponto esta circunstância deve ser considerada como critério de legitimação do trabalho. Num segundo momento, saber que esta premissa não é condição isoladamente para garantir que um trabalho plástico seja artístico.

▪ **A carga subjetiva das criações não minimiza o potencial formal do trabalho plástico**

Em *Forma e personalidade*<sup>22</sup>, texto publicado em 1951, Mário Pedrosa interroga sobre a questão subjetiva, como ficaria então no caso de um paciente psiquiátrico que tem como fonte predominante seu modelo interior

[...] se os sonhos e os símbolos nada dizem sobre o valor autêntico da obra, como separá-los na apreciação desta quanto, por exemplo, é de um neurótico ao de um alienado, geralmente muito rica destes elementos? (In Arantes, 1996:185).

Então segue para o confronto das teorias formalistas e subjetivistas exemplificadas, segundo ele, por Roger Fry, psicanalista inglês que escreveu *A psicanálise da arte* e André Breton, artista ligado ao movimento Surrealista, respectivamente. Deste confronto ao final conclui “ninguém escapa à realidade, muito menos a alma sonora e sensível do artista, nem a realidade tem outro meio de se manifestar senão através da forma” (In Arantes, 1996:86).

---

<sup>22</sup> Republicado em “Arte, forma e personalidade: três estudos” em 1979.

Integrando, assim, forma e conteúdo, ele acaba por endossar a existência simbólica paralelamente à execução formal que traz o sentimento na obra à existência material.

### **2.2.3 CRITÉRIOS RELACIONADOS À QUESTÃO DA INTENÇÃO**

▪ **Não é arte, pois a falta de intencionalidade pode acarretar ausência de diálogo com a sociedade e perdas formais**

A existência da intenção de estar fazendo arte, ou pelo menos de estar dialogando com o campo da arte, aparece em alguns discursos da crítica. Não é a intenção apenas de realizar tal trabalho, nem tampouco a inconsciência no processo criativo, ligada esta à questão do subjetivismo. Trata-se aqui da intencionalidade no diálogo com a arte erudita.

Já foi visto numa argumentação de Campofiorito, que a questão da intencionalidade foi citada como elemento suficiente para desmerecer um trabalho plástico de paciente psiquiátrico como obra de arte. Esta falta de intencionalidade acarretando, segundo o ponto de vista daquele autor, na não-consciência sobre a realização do trabalho e na falta de um diálogo relacional com o mundo.

Esta idéia é compartilhada por Mário Pedrosa em *Arte, necessidade vital* de 1947. Neste texto diz sobre os autores dos trabalhos

O que falta [...] é a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana que vence o próprio caos interior em Van Gogh, impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas, subordinando tudo à ordem cósmica final necessária à criação (In Arantes,1996:50).

Em relação às obras expostas naquela exposição

nota-se a ausência dessa resistência formal, alma da composição; é ela, entretanto, o que mais diferencia o desenho ou a pintura de uma

personalidade psicopática ou de uma criança dos de um artista ainda consciente (In Arantes,1996:50).

Assim Mário Pedrosa pontua a existência de uma resistência formal, de uma densidade compositiva estruturada, de uma visível organização plástica como um argumento formal imprescindível aos trabalhos artísticos. No caso de pacientes psiquiátricos este elemento poderia sim existir, mas às vezes não, e isto para ele é compreendido como insuficiência à caracterização da obra de arte.

▪ **É arte, pois existe a intenção de fazer arte**

Maria Heloisa Ferraz como curadora da Exposição *Juquery, encontros com a arte*, de 1998 pontua no Catálogo daquela exposição sobre a questão da intencionalidade

[...] o conceito de que os doentes mentais também podem produzir arte, ainda é hoje um tema polêmico. Entretanto, esse é um fato que já deveria ter-se ultrapassado, principalmente se considerarmos suas histórias, intenções artísticas e também estéticas, como pode ser percebido no caso de Wolfli, Arthur Bispo do Rosário e outros (Catálogo Juquery,1998:9).

Ferraz toma como certa a intencionalidade em determinados '*doentes mentais*', não apenas a intencionalidade artística, mas intenções estéticas. E o faz muito acertadamente, pois nem todo doente mental é artista e nos quais estas intenções aparecem, não haveria porquê potencialmente não sê-los.

Ferraz utiliza o trabalho do paciente Ubirajara para esclarecer esta discussão. Diz que o trabalho deste sujeito:

pode contribuir significativamente para a compreensão do que seria a intencionalidade do artista e a busca de linguagem, materiais ou técnicas. Pela extensão e variedade dos trabalhos de Ubirajara pode-se depreender o processo de suas criações, bem como a articulação da linguagem plástica-visual, caracterizada por construções em que predominam as junções formais, as texturas e o intenso colorido. A autonomia criadora expande-se em cada obra, que guarda o gesto e o

pensamento materializado nas imagens (Catálogo Juquery, 1998:10).

- **É arte independentemente da intenção de fazer arte**

Em depoimento de Agnaldo Farias, de 2004, se aborda ainda um outro aspecto da intencionalidade, ampliando esta questão. Não seria, para ele sequer necessária a questão da intenção, pois mesmo um sujeito não sendo consciente do campo da arte e não dialogando com este campo propositalmente, a aceitação por este campo através da recepção do trabalho é por si elemento legitimador.

Porque que havia uma intenção isto lá havia. Até porque ninguém faz alguma coisa sem intenção. Isso as pessoas concordam. O que elas têm dificuldade de aceitar é que ele, se por um lado tinha intenção de fazer algo, por outro lado ele não sabia, ou não se preocupava, se aquilo era arte ou não. Mas então só faz arte aquele que sabe o que é o campo da arte? (Farias entrevista, 2004).

#### **2.2.4 CRITÉRIOS ADVINDOS DO CONFRONTAMENTO OU DA RELAÇÃO COM A ARTE OFICIAL**

Alguns critérios de legitimação dos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos advém do confronto destes a trabalhos realizados e aceitos no sistema erudito da arte. Esta legitimação se dando ora por proximidade ora gerando argumentos de questionamento a padrões estéticos e formativos pré-estabelecidos culturalmente.

- **É Arte independentemente do parâmetro acadêmico e dos padrões da Arte Oficial**

Sobre o texto *Arte, necessidade vital*, de 1947 por Mário Pedrosa, Dionísio

comenta no artigo *Museu imagens do inconsciente: considerações sobre sua história*: “A grosso modo, na conferência, Pedrosa nos traz suas primeiras apreciações favoráveis ao componente artístico, ao seu dizer, encontrado nas pinturas daqueles pacientes” (Dionísio,2001:31).

Observando mais de perto esta conferência, Mário Pedrosa comenta sobre o estranhamento que estes trabalhos geraram tanto no público comum quanto na vanguarda, “a perplexidade se apodera até da vanguarda” (In Arantes, 1996:41), identificada como os “artistas críticos, apreciadores conscientes e finos que guardam, porém, da educação acadêmica, noção de certo modo anacrônica da questão” (In Arantes, 1996:42). E continua, “a arte para eles ainda não perdeu a maiúscula. Ainda é uma atividade à parte, excepcional, e o artista um ser misterioso envolto num halo místico ou mágico” (In Arantes, 1996:42).

Assim, Pedrosa vê no estranhamento da vanguarda um conservadorismo advindo da formação acadêmica que consideraria, ainda, a Arte como algo supervalorizado. Mesmo assim, e não sendo membro desavisado desta vanguarda e, portanto não estando em estado de perplexidade, admite a força de tais produções que evidentemente se diferenciam do que se fazia então nas academias.

Esta qualidade intrínseca dos trabalhos, em liberdade aos preceitos da arte acadêmica, fica ainda mais evidente na aproximação que realiza entre a expressão informal destes pacientes à expressão de diversas populações exteriores à Europa que igualmente produziram arte

E como tudo, em arte, se julga pela qualidade, e como a qualidade não se mede, esses produtos artísticos de povos primitivos são formalmente tão legítimos e bons quanto os das civilizações super-requintadas da Grécia ou da França (In Arantes, 1997:43).

Mais recentemente Walter Zanini, no Catálogo da XVI Bienal de São Paulo de 1981, num texto denominado *A Bienal e os artistas incomuns* comenta

não houve da curadoria da Bienal qualquer intenção de provocar confronto entre duas realidades antagônicas: as tendências contemporâneas da arte [...] e as obras e a documentação da Arte Incomum. Por Arte Incomum, entende-se aqui, múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-redutíveis a princípios culturais estabelecidos [...] a produção de seus autores é independente dos padrões habitualmente reconhecidos na síndrome de artisticidade, opondo-se a espécie marginal de sua mensagem às características reguladoras da atividade profissional (Zanini,1981).

Vale ressaltar a maneira com a qual Walter Zanini adjetiva o trabalho destes sujeitos: seriam trabalhos ‘não-redutíveis’ e independentes de princípios culturais estabelecidos, bem como não regulados pelas demandas da atividade artística do ponto de vista da produção profissional.

O curador internacional desta mesma mostra, Victor Musgrave, caracterizará as obras destes sujeitos, os quais denomina *outsiders*, como sendo mais criativas, espontâneas, intensas e perturbadoras que a arte profissional, além de livres de estereótipos. Identifica-os à definição de artista bruto de Dubuffet; não como sendo pacientes psiquiátricos, tampouco internos em sua maioria, mas a princípio os que realizam “uma manifestação criativa espontânea de formidável intensidade, muitas vezes perturbadora por expressar as profundezas ocultas da psique... de uma forma que a arte profissional não faz” (In Zanini, 1981:13), para ele “é uma arte essencialmente destituída de esteriótipos culturais” (In Zanini, 1981:13).

▪ **Pode ser arte pois a arte não é exclusividade dos que possuem formação acadêmica**

Em *Arte, necessidade vital*, de 1947, Mário Pedrosa comenta genericamente

sobre a atividade artística e seus produtores no sentido de ampliar o espectro daqueles que entende como artistas: “O artista não é aquele que sai diplomado da Escola Nacional de Belas Artes, do contrário não haveria artista entre os povos primitivos, inclusive entre os nossos índios” (Pedrosa,1947).

Introduzindo a questão da arte por pessoas psiquiatricamente comprometidas, endossa

A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de apenas uma época na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independentemente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado (In Arantes,1996:46).

Assim, Pedrosa deixa bem claro que entende o artista não pela sua formação acadêmica, nem por imposições de contextos culturais restritos, nem por qualquer característica étnica, formativa ou patológica; mas potencialmente a todos os seres humanos.

▪ **É arte por aproximação formal a obras ou movimentos consagrados dentro da arte erudita<sup>23</sup>**

Embora por um lado se veja de fato a produção de trabalhos plásticos, de pacientes psiquiátricos, considerada arte independentemente do parâmetro acadêmico ou oficial, por outro, muitas vezes se utilizará exatamente a aproximação a estes

---

<sup>23</sup> Há ainda alguns depoimentos que não foram aqui considerados por não se tratar da fala da crítica de arte. Como é por exemplo o caso de Luciana Hidalgo, apesar de não configurar como crítica de arte, é uma jornalista que escreve sobre o trabalho de Arthur Bispo do Rosário chamado ‘Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto’. Neste livro comenta, referindo-se à produção de Bispo que reunia objetos do seu cotidiano em composições plásticas, “*Guiado por tutores nebulosos,...mantinha um antena apontada para a estética mundial*” (1998:94), num outro trecho acrescenta “*outra cela encerrava o lado naif de Bispo, reunindo cavalo de pau, pipa, carrossel, carro de boi, ícones da infância na roça*” (1998:175).

padrões ou formatações plásticas para justificar os trabalhos em estudo como artísticos.

O mesmo Mário Pedrosa utilizará, por exemplo, a aproximação formal não apenas a um artista erudito como a um movimento artístico como um todo. Para reforçar seu parecer favorável ao trabalho de Emygdio, um paciente psiquiátrico, quando da exposição realizada por este no ano de 1951 em texto intitulado *Mestres da arte virgem*, publicado em 1963, comenta: “Raro entre os raros, no Brasil, ele compõe pela cor, como mandava Cézanne, e daí seu “impressionismo” ter estupenda solidez estrutural. Seu jarro de flores é, sem favor, uma obra prima da pintura brasileira” (In Arantes,1996:88).

No catálogo da exposição *Universo de Fernando Diniz* que ocorreu em 1991, há uma citação de um texto de Mário Pedrosa, de 1980, a respeito deste paciente e de sua médica psiquiatra Dra Nise da Silveira

Nise da Silveira mostrou esses inícios difíceis, como de um principiante que tenta vencer o caos, ou alcançar as formas primeiras. E então o que predomina é um verdadeiro exercício de figuras geométricas, regulares ou não, cubos, prismas, cilindros, como se se tratasse de algum aluno a lembrar-se das aulas de Cézanne quanto à composição da Natureza (In Mello, 1991:6).

Frederico de Moraes, organizador da Mostra *Registros de minha passagem pela terra* de Arthur Bispo do Rosário realizada em 1989, também endossa os trabalhos por este tipo de aproximação

pode-se dizer que os artistas do Engenho de Dentro estão para o Impressionismo, o Cubismo, o Expressionismo e para a Arte Abstrata assim como Arthur Bispo está para a Pop Art, o Novo Realismo, as tendências arqueológicas, a nova escultura e até para a arte conceitual, [...] sua obra transita, com absoluta naturalidade e competência, no território da arte de vanguarda, do Dadá (In Fidalgo,1998:155).

Movimento diverso se encontra em Maria Heloisa Ferraz como curadora da Exposição *Juquery, encontros com a arte*, de 1998, em cujo Catálogo comenta

Tratando das formas, do espaço e da cor, de uma maneira que poderíamos caracterizar como expressionista, representam suas inquietações, seus delírios, suas fantasias por meio de formas fantásticas, mas também por articulações vibrantes e seus contrastes (Catálogo Juquery, 1998:9).

Aqui, a aproximação pontuada parece mais se justificar pela identificação de uma afinidade, do que necessariamente para uma argumentação de legitimação. Neste sentido este tipo de aproximação possibilitaria um incremento interpretativo possível e ampliador das possibilidades de leitura do trabalho.

▪ **É Arte legitimada pelo meio artístico na assimilação poética por outros artistas da arte formal**

A assimilação pelo meio artístico é também um agente legitimador dos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos. Ao citar plasticamente a poética de um destes trabalhos, o artista e, por conseguinte a arte erudita, introduz, assimila, elabora e legitima alguns de seus preceitos.

Em *Arte, necessidade vital*, de 1947, Mário Pedrosa comenta sobre o trabalho plásticos dos pacientes psiquiátricos que expuseram naquela exposição como sendo a:

revelação de novas organizações formais, puras, tão puras quanto as que conceberam os cânones clássicos ocidentais. Daí o profundo efeito revolucionário que exercem sobre a sensibilidade dos melhores artistas contemporâneos (In Arantes,1996:43).

Retomamos aqui citação já apresentada de Maria Heloisa Ferraz como curadora da Exposição *Juquery, encontros com a arte*, de 1998, para abordar o trecho sob um novo aspecto não discutido anteriormente

Se muitos artistas modernos buscaram na expressão dos psicóticos elementos para a própria criação artística (Paul Klee, Max Ernst), e outros vislumbraram a riqueza de suas produções (Picasso, Flávio de

Carvalho, Dubuffet) [...] (Catálogo Juquery, 1998:9).

Ressaltamos agora a questão da influência de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos sobre outros artistas que incorporam, em suas poéticas, elementos destes trabalhos, influência esta que se dá no interesse por elementos da criação destes sujeitos ou na assimilação poética diante da intensidade e riqueza destas produções ou pela densidade plástica e expressiva do próprio artista.

Sobre Arthur Bispo do Rosário, Agnaldo Farias comenta

[...] ele influenciou outros artistas; gente como Leonilson, ele influenciou gente como Marcos Cunha Benjamim, como Fernando Chesi, como Marco Túlio Resende; muita gente enxergou nele um grande artista (Farias, entrevista:2004).

▪ **O paciente psiquiátrico é artista quando é socialmente reconhecido como tal**

Quando há um acolhimento por parte do meio cultural no qual um paciente psiquiátrico, ou sua obra, está inserido — independentemente da vontade mais ou menos explícita deste sujeito em participar deste sistema ou de fazer arte — no sentido de identificar e considerar este sujeito como artista ou sua obra como arte; ele de fato pode se tornar artista e sua obra, arte.

Em 1950 ocorreu uma exposição dos trabalhos de alguns internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro, sob a organização de Nise da Silveira, Mário Pedrosa e Almir Mavignier. Em artigo publicado sob o título *Pintores da arte virgem* no Correio da Manhã em janeiro de 1950, Mário Pedrosa comenta sobre o trabalho de Emygdio e dos demais expositores

[...] o valor dos expositores, como artistas é indiscutível. Emygdio, por exemplo, é um pintor consumado, e já agora em vias de consagração. Eis um artista cujo nome será retido [...] sem espírito prevenido [...] o julgamento é espontâneo e unânime: trata-se realmente de verdadeiro

pintor, dos maiores já surgidos no Brasil (Correio da Manhã, 10 de Janeiro de 1950).

Nesta fala não há hesitação: o trabalho é arte e o autor artista por consunção, ou seja, por aceitação unânime da sociedade, segundo a percepção de Mário Pedrosa.

▪ **É arte pela adjetivação como arte por profissionais consagrados dentro do sistema de arte**

Quando os elementos envolvidos dentro do sistema de Arte — como galeristas, curadores, marchands, críticos — identificam um sujeito e seu trabalho como artísticos, semelhante legitimação se procede, independentemente do grau de intenção do sujeito criador mediante ao trabalho como obra ou ao próprio sistema de arte como um todo.

No Catálogo da Exposição *Juquery, encontros com a arte*, de 1998, Maria Heloisa Ferraz, como sua curadora, apresenta de forma muito clara seu ponto de vista em relação ao trabalho plástico de pacientes psiquiátricos.

Inicia dizendo que as comemorações estão sendo realizadas “com a arte que se produz neste espaço” (g.n.) e que esta “demonstra o reconhecimento das possibilidades do ser humano e do seu processo criador” (Catálogo Juquery, 1998:07).

Neste breve trecho Maria Heloisa Ferraz, pesquisadora e crítica de arte simplesmente ao denominar arte os trabalhos expostos na referida exposição, imediatamente os alenca a situação de artísticos.

## **2.2.5 CRITÉRIOS ADVINDOS DA RELAÇÃO DE RECEPÇÃO DOS**

## TRABALHOS

A questão da recepção citada por Mário Pedrosa quando comenta sobre os trabalhos “saturarem a curiosidade do mais implacável analista” e também por Agnaldo Farias quando comenta que mesmo um sujeito não tendo realizado tal trabalho intencionalmente como obra de arte, se o sistema de arte o vê como tal, então isto já seria suficiente, o que foi também acima exposto com a fala de Maria Heloisa Ferraz. De fato a questão da recepção parece configurar um forte elemento de legitimação destes trabalhos.

### ▪ **O preconceito ou a resistência advinda de diversos fatores impossibilitaria a apreensão destes trabalhos como arte**

Da mesma forma com a qual o sistema de arte formal pode aceitar, denominar e com isto legitimar um trabalho, o contrário também pode acontecer. Se o sujeito que apreende esta obra está imbuído de preconceitos, a possibilidade de um olhar desarmado diante dos trabalhos apreciados se torna parcial.

Em texto publicado em 1951, no qual responde às colocações de Campofiorito que demonstrava entender a produção plástica de pacientes psiquiátricos como “um empobrecimento intelectual”, “chocante”, “pernicioso e abominável”, Mário Pedrosa reflete:

Que reação tem o público em face das mesmas manifestações consideradas no passado<sup>24</sup> como altamente inspiradas ou dignas de consideração? (1979:105-106).

E continua:

A mais reles possível, responde, a mais acanhada, preconceituosa e

---

<sup>24</sup> Mário Pedrosa refere-se às civilizações antigas

maléfica. E por isso é-se tão propensa a escarnecer de seus manifestantes, e tão brutalmente solícito em isolá-los, esmagá-los, pela camisa de força e o confinamento, a destruição moral, espiritual e física; é o reino do utilitarismo burguês, em uma de suas manifestações mais baixas e vulgares (1979:105-106).

Evidenciando que esta questão do preconceito em face da possibilidade de aceitação da produção de pacientes psiquiátricos como arte, a um período distante ou remoto da história brasileira, teremos Maria Heloisa Ferraz ainda em 1998, como curadora da Exposição *Juquery, encontros com a arte*, argumentando sobre as possibilidades potenciais de uma expressão geralmente excluída:

procuramos constituir nesta exposição o percurso de um novo olhar, sem exclusão de qualquer ordem, tanto referentes ao campo artístico e estético, como aquelas advindas do desconhecimento da capacidade produtiva dessas pessoas (Catálogo Juquery, 1998:8).

Neste depoimento, deixa entrever o entendimento da existência de um preconceito prévio, tanto diante dos sujeitos, quanto à potencialidade dos seus trabalhos ou mesmo no olhar crítico da informalidade como uma forma de exclusão. O termo *inclusão social* fortemente presente nas práticas da reforma psiquiátrica estaria aqui transfigurado pelo fato da não-consideração, talvez nem potencialmente, destes trabalhos no campo da arte erudita.

#### ▪ **É arte na recepção do sujeito**

Em *Forma e personalidade*, de 1951, Mário Pedrosa cita Roger Fry, crítico inglês, que diz “que o fenômeno artístico escapa, sob muitos aspectos, e dos mais importantes, à interpretação analítica” (Fry, 1951:214) e que o verdadeiro estudo da psicologia deveria ser o de identificar e decifrar a fonte da satisfação identificado por ele da seguinte maneira

observa-se e existência de um prazer, o reconhecimento de uma ordem,

a inevitabilidade nas relações de determinado sistema. Quanto maiores e mais complexas as relações de que reconhecemos a inevitável interdependência e correspondência, tanto maior o prazer que tal reconhecimento nos desperta” (Fry,1951:214).

Aqui fornecendo um elemento legitimador que seria o da exposição do apreciador a uma experiência de satisfação que se diferencia do entendimento da história do sujeito, mas se encontra ligada aos elementos formais do trabalho.

Na resenha *Decifrando o abismo* de 1997. Paulo Roberto Menezes ao comentar sobre o trabalho de Frayze-Pereira, *Olho D'água*, comenta sobre a questão da apreciação e da legitimação dos trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos como obras

Ao expor os vários saberes que demandam legitimidade, ao tentar definir o que é arte, o que é loucura, o que é criação, o que temos, não é a gradativa aproximação de algo que nos levasse cada vez mais perto de uma suposta “verdade” intrínseca das obras. Mas exatamente ao seu oposto, ao pensar o significado das obras como um eterno vir a ser que pode assumir tantas feições quantos os pontos de vistas das perguntas que o olhar a elas formula: ressalta-se o lugar diferencial que elas ocupam na busca de constituição de uma saber que se legitimaria sobre os outros, desqualificando-os, como saberes e como obras (Menezes,1997:7).

Na entrevista com Agnaldo Farias este ponto fica esclarecido quando comenta sobre o trabalho de Arthur Bispo do Rosário

Um artista não pode ser definido pelo o que ele acha de si mesmo. A obra não é uma prerrogativa exclusiva do produtor, mas também uma questão de recepção do meio que qualifica a obra a partir de suas referências. Assim, não importa se o Arthur Bispo do Rosário estivesse ou não interessado em fazer Arte, até mesmo que ele não soubesse o que é Arte. Isso não o impediu de realizar uma obra artística extraordinária (Farias,entrevista:2004).

## **2.2.6 CRITÉRIOS ADVINDOS DE CARACTERÍSTICAS INTRÍNSECAS DOS TRABALHOS**

Alguns critérios encontrados relacionam-se diretamente a características dos

trabalhos independentemente do estado patológico do sujeito criados, às questões de subjetividade, intenção, recepção ou relação com a arte erudita.

▪ **É arte pois é criativa, imaginativa e exclusiva**

Walter Zanini inicia sua apresentação, no Catálogo da XVI Bienal de São Paulo de 1981, num texto denominado *A Bienal e os artistas incomuns* comentando que o objetivo daquela exposição era o de:

despertar de forma ampla a atenção do público para uma produção altamente criativa, à margem do sistema da arte cultural, assim como trazer a sua pesquisa e preservação no meio brasileiro (Zanini,1981:07).

Considerando, portanto, a produção como altamente criativa.

A questão da criatividade pode também ser encontrada na fala de Mário Pedrosa em *Arte, necessidade vital*, de 1947. Pedrosa comenta que o artista não deve observar e controlar suas percepções e pensamentos, “não é ele um observador, mas um criador, um ser tangido de emoções que exigem expressão formal. Sua tarefa é [...] buscar, onde quer que esteja, aquela intuição nova [...] a imagem nova” (In Arantes,1996:48).

Sobre a mostra de 1963 na qual são expostos os trabalhos de cinco pacientes do Engenho de Dentro, Mário Pedrosa discorre sobre as produções plásticas destes integrantes, ressaltando suas qualidades criativas e individuais: “Não se procurem tampouco nela sequazes, imitadores ou epílogos de qualquer escola, seja de Paris, Nova York ou Caixaprego. Todos os que expõem são individuais e criadores. Criadores Virgens” (In Arantes,1996:88).

As questões da criatividade e da exclusividade também aparecem no texto

de Victor Musgrave, o responsável pela curadoria internacional da exposição *Arte incomum* da XVI Bienal São Paulo, acrescida da relação destes sujeitos com o inconsciente. No Catálogo da XVI Bienal de São Paulo comenta sobre os realizadores destes trabalhos, os quais denomina como *outsiders*, os quais:

não podem ser rotulados, pois cada um deles é um [...] não se situam à margem da arte, mas em seu centro, exatamente à beira das fontes de criatividade cujas forças enigmáticas cavalgam qual cavaleiros do apocalipse, sem no entanto pretenderem dominar essas forças [...] acena-lhes um destino supremo e desconhecido, e em seu caminho expressam a magnitude de suas visões variadas e avassaladoras (In Zanini, 1981:11).

Num outro trecho continua sobre a relação que estabelece entre criatividade, imaginação e inconsciente,

é como se de súbito deparássemos com uma raça secreta de gigantes criativos...eles parecem ter penetrado nos mais profundos e misteriosos recessos da imaginação, e de uma forma que os surrealistas teriam invejado (In Zanini, 1981:11).

Parece, algumas vezes, que se configura uma relação aparentemente tranqüila e comumente aceita entre criatividade, imaginação e inconsciente. Sem querer entrar por discussões médicas, é possível aferir sobre uma relação entre criatividade ou imaginação e inconsciente quando entendido como fonte infindável de elementos e conexões<sup>25</sup>. Porém essas relações são extremamente complexas constituindo um interessante assunto que, no entanto, não será aqui aprofundado.

▪ **Há intranqüilidade, dinamismo, implicação social, lutas épicas e inexistência do desejo de aceitação**

---

<sup>25</sup> O contato com o inconsciente tão de interesse dos surrealistas, nas experiências de André Breton com uma livre associação textual e não verbal deixam transparecer este interesse da consciência ou intencionalidade de se aproximar de uma outra 'lógica', menos regulada isto sim pela razão. Talvez seja esta ligação de um certo afastamento do meramente racional que seja entendido como maior possibilidade de criatividade, mas é questão a ser aprofundada.

No catálogo da XVI Bienal São Paulo, Victor Musgrave enumerando algumas características destas obras em oposição às obras dos artistas ingênuos, acaba por descrever algumas que, segundo ele, seriam características encontradas nestas produções, tais como:

- não ter o desejo de serem aceitas por seus iguais ou pelo mundo da arte oficial;
- não serem tranqüilas ou acomodadas;
- configurarem uma produção dinâmica e que sofre alterações ao longo da vida do sujeito criador;
- ser possível nelas identificar muitas vezes a existência de referências e implicações de caráter social;
- ser possível nelas identificar a existência de lutas épicas.

▪ **É arte pois possui sentido de mistério**

Ao final do texto do catálogo da exposição *Arte incomum* da XVI Bienal de São Paulo, Victor Musgrave focaliza o trabalho de um destes artistas dizendo que “poder-se-á olhar para Ramirez sem experimentar o inescrutável sentido de mistério próprio de todas as grandes obras de arte?” (Musgrave,1981:14).

▪ **É arte pois possui sensação e emoção**

Em *Arte, necessidade vital*, de 1941, Mário Pedrosa pontua, sobre a definição de arte, duas características consideradas por ele essenciais à obra de arte e presentes nos trabalhos de pacientes psiquiátricos: a sensação e a emoção.

Sob qualquer forma que seja, grande ou pequena, profunda ou decorativa, apenas esboço elementar ao borrão informe, a arte, para ser arte, é de início uma questão de emoção e sensação, ou, na forma lacônica de Braque, 'sensação e revelação' (In Arantes,1996:46).

- **É arte pois possui inteligência**

Na entrevista realizada em 2004, com Agnaldo Farias, um outro critério é apresentado. Haveria em alguns destes trabalhos a qualidade de inteligência inerente às grandes obras. Entendendo-se inteligência não necessariamente a questão da racionalidade, mas mais amplamente na percepção e diálogo humano com o mundo. Referindo-as ao trabalho de Arthur Bispo do Rosário, Agnaldo Farias comenta que é um trabalho denso:

Como exemplo de coerência, como exemplo de rigor, como exemplo da capacidade do homem se relacionar com o mundo, com os detritos do mundo, do improvisado, como exemplo do que se consegue extrair numa lógica que é a lógica da gambiarra, da articulação de coisas que são deterioráveis, tudo isso é muito Brasil. Existe uma beleza aí, existe um lirismo profundo que é humilde, mas de uma inteligência brutal que ele mal consegue falar, [,,] a obra fala (Farias, entrevista:2004).

Esclarecendo sobre a questão da inteligência,

Eu acho que o que existe é a inteligência e ela vem por vários poros, pelos mais variados caminhos, e vamos parar de discriminar as pessoas, se elas são perturbadas, se elas se sentem mal, se tem que tomar remédios se tem que tomar choques, não sei quais são as terapias, isso não as impede de serem inteligentes e não vai ser a falta de informação, a falta de educação formal que as diminuirá. Isso nada tem a ver com inteligência (Farias, entrevista: 2004).

- **É arte por características intrínsecas do trabalho plástico**

Em *Arte, necessidade vital*, de 1947, Mário Pedrosa fala sobre as representações que povoam a mente e a necessidade de sua exteriorização

Nas crianças e sobretudo nas personalidades mentalmente conturbadas, essa representação é profundamente interiorizada; daí a necessidade de exteriorização poder tornar-se, por isso mesmo, insuportável. Mesmo

quando em simples função terapêutica, tal o caso da atividade dos expositores que ora nos interessam, essa atividade pode levar as obsessos até à sublimação, como se vende um inimigo, dando-lhes expressão plástica. E fica, ainda, do processo elaborativo, o documento da exteriorização, suscetível de ser isolado e apreciado na sua qualidade de expressão artística intrínseca (In Arantes,1996:49).

Assim, independentemente dos processos internos que se fizeram necessários para a exteriorização do trabalho, este é finalmente observado por suas qualidades formais intrínsecas.

Este argumento também é encontrado em *Forma e personalidade*, texto publicado em 1951, por Mário Pedrosa. Neste texto, Pedrosa abertamente critica a abordagem psicanalítica que ao ver na “inspiração artística ou poética manifestação de desejos recalçados e que esta participa do mesmo processo causador dos sintomas neuróticos, sonhos, alucinações” (In Arantes,1996:182), não estaria em nenhum âmbito se referindo quanto ao “valor plástico da obra realizada, quanto à ordem e qualidades artísticas da mesma” (In Arantes,1996:182).

Reforçam este argumento as colocações de Prinzhorn, citadas por Pedrosa, que em seu livro *Bildeneri der Geisteskranken*, no qual comenta:

Pode-se, naturalmente, abordar uma obra qualquer sob múltiplos aspectos. Mas, só vivenciamos a sua natureza intrínseca quando o encaramos exclusivamente como forma, sem fins externos. Por isso é que os motivos vitais do criador não são os do homem privado. Mais ainda: as preocupações com esses motivos psíquicos estimulam ainda mais a inclinação popular pela bisbilhotice, estranha à arte (Prinzhorn:333).

e num outro trecho “Em plena consciência de estarmos aqui contrariando uma corrente característica de nossa época[...] pomos ênfase nos componentes supra-individuais da forma, e a esse ponto de vista subordinamos todos os outros” (Prinzhorn:333).

Desta forma Mário Pedrosa explicita, portanto, preconizar na produção, seus

elementos formais e não os referentes aos motivos psicológicos que a geraram. Entendendo que é neste produto externo, na forma, que reside a essência do que é universal e é a partir dela, em absoluto sem recorrer a histórias ou históricos, que uma verdadeira obra se realiza. Nos oferece, neste momento um outro critério de legitimação que extrapola, portanto, a condição/ biografia do sujeito para reter-se nas questões da forma.

Os símbolos, porventura presentes, ou descobertos nela pelos analistas, também nada dizem quanto aos verdadeiros, aos autênticos impulsos estéticos que moveram o seu criador e são os únicos que preocupam realmente os artistas, os críticos, os apreciadores desinteressados (In Arantes,1996:183).

Sobre toda a análise médica em face de um trabalho, continua, é de toda conveniência que “sejam conscientemente e rigorosamente separadas do puro fenômeno artístico e estético, pois interessam sobretudo ao médico, ao especialista e aos neuróticos [...]” (In Arantes,1996:183).

Continua num outro trecho,

A obra de arte, porém, é uma construção completa autônoma, isolada, e sua finalidade está em si mesma e consigo termina [...]. A forma de uma obra de arte tem um sentido próprio e a contemplação da forma em si e por si provoca em certas pessoas uma emoção especial que não depende da associação da forma com qualquer outra coisa, seja de que espécie for (In Arantes,1996:184).

Maria Heloisa Ferraz como curadora da Exposição *Juquery, encontros com a Arte*, de 1998, comenta sobre os elementos que desencadeiam as qualidades plásticas destes trabalhos obtidos por sua apreciação que, de forma resumida, seriam: “o universo das formas produzidas” (Catálogo Juquery,1998:9), “o percurso da experiência pictórica” (Catálogo Juquery,1998:9), em alguns pacientes a “inventividade” (Catálogo Juquery,1998:9) e a originalidade quando comenta sobre “uma poética inigualável” (Catálogo Juquery,1998:9).

Agnaldo Farias complementa esta argumentação, “Seja como for, eu, do ponto de vista da Arte contemporânea, falando de dentro da produção contemporânea, [...] o que importa é a qualidade interna que este trabalho diz da relação de uma pessoa com o mundo, da atitude” (Farias, entrevista:2004).

Ao referir-se ao trabalho de Arthur Bispo do Rosário acaba exemplificando este critério

E ele é um grande artista, porque a obra tem uma coerência das mais sofisticadas; a maneira como ele olha e se apropria do prosaico; a maneira como ele coleciona, como ele recolhe as coisas; a maneira como ele articula estas coisas é, enfim, um discurso muito coerente e muito profundo, cheio de camadas (Farias, entrevista:2004).

E complementa referindo-se a relação da análise formalista em face de outros elementos de análise

não é que eu desconsidere a biografia, eu acho que um dos aspectos cruciais da arte moderna foi a desconsideração, importante para a Arte, de aspectos exteriores à obra de arte. A Arte moderna e sobretudo a corrente formalista tem muito disso, é excessivamente fechada em si mesma. Por outro lado a consideração de questões exteriores, relacionadas com o ambiente político e econômico, é operação que exige cautela sob pena de reduzir a obra de arte a um mero reflexo desse ambiente (Farias, entrevista:2004).

E acrescenta aproximando o trabalho de alguns destes pacientes a características de ‘estados de ser’ da arte contemporânea como o fato de não serem estes trabalhos objetos funcionais, nem de adorno ou ornamento,

Para mim se aquilo não é arte é o quê? Como enquadrar sua obra? Funcional ela não é, de ornamento também não, de fato ela não se reduz a uma questão de adorno. Bispo produz uma obra que está colocada em lugar nenhum. Para mim é arte, a arte o aceita, ainda que ele não estivesse fazendo com esta preocupação (Farias, entrevista:2004).

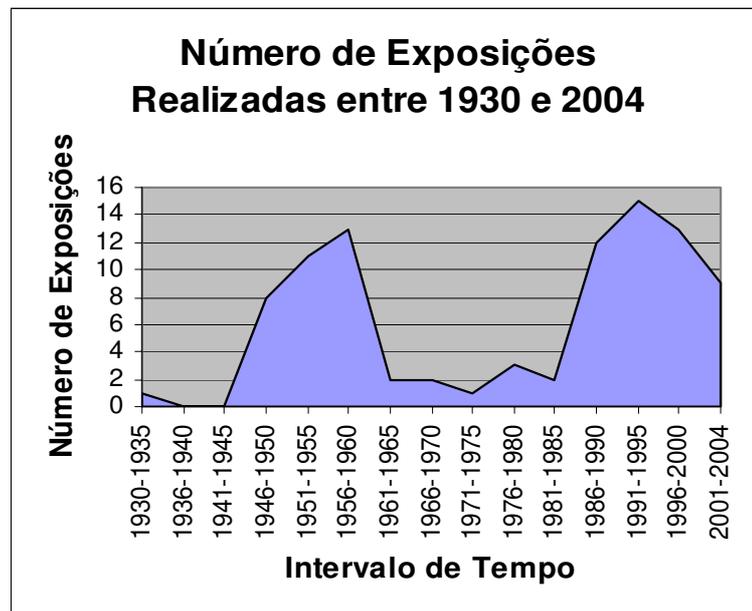
### 3. ANÁLISE DOS RESULTADOS

- **Análises decorrentes do levantamento de exposições específicas nas quais estiveram expostos trabalhos de pacientes psiquiátricos do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo**

Antes de iniciar a discussão dos critérios de legitimação elencados nesta pesquisa, apontaremos alguns resultados obtidos do levantamento inicial das exposições realizadas com os trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos realizados no Rio de Janeiro ou em São Paulo.

Ao nos atermos a estas exposições pudemos perceber que seu número não se manteve constante ao longo do tempo. Ao fazer o levantamento, nas mais diversas fontes, a fim de recolher em seus catálogos a fala da crítica de arte, que passara então a ser o recorte definido para a pesquisa, percebemos que se poderia identificar cronologicamente dois grandes picos de interesse.

Do anexo IV, no qual foram relacionadas as principais exposições nas quais estiveram expostos trabalhos de pacientes psiquiátricos gerados no eixo Rio de Janeiro/ São Paulo desde a década de 1930, do século XX — mais especificamente desde 1933 quando foi identificada a primeira exposição no Brasil neste sentido —, foi elaborado o gráfico exposto abaixo. Neste gráfico foram dispostos, de cinco em cinco anos, o número total de exposições pesquisadas e discriminadas no anexo IV.



É possível identificar que existe uma concentração de eventos em torno de alguns períodos históricos: entre os anos de 1946 a 1960 e entre os anos de 1986 a 2000 sendo que na década de 1990 parece se encontrar um crescimento bastante significativo deste tipo e evento no Brasil. Vale ressaltar que os dois concursos especializados levantados nesta pesquisa aconteceram exatamente nesta época: o concurso da Jansen foi realizados em 1998, 1999 e 2000 e o concurso do Conselho Regional de Psicologia de São Paulo em 1999 e 2000.

Entre estes dois períodos de pico, na veiculação dos trabalhos, é possível identificar um visível decréscimo entre os anos de 1961 e 1985; neste sentido vale lembrar que exatamente entre 1964 e 1985 viveu-se no Brasil sob o regime político da ditadura militar — se estes trabalhos foram produzidos, ao menos não foram expostos com a mesma intensidade. Entre 1961 e 1985, portanto fora dos dois picos de veiculação apontados anteriormente, há a prevalência de exposições em espaços legitimados de Arte. Se analisarmos os sujeitos de interesse neste período teremos

fundamentalmente os trabalhos de Raphael e Emydgio de Barros, ex-internos do Centro Psiquiátrico Pedro II.

O primeiro período identificado, com grande concentração de exposições entre os anos de 1946 e 1960, está provavelmente ligado ao momento da própria definição da Arte Bruta na França com os estudos de Jean Dubuffet e com a implantação no Rio de Janeiro e em São Paulo de Secções de Artes Plásticas em dois importantes centros psiquiátricos da época — em 1946 foi criada a secção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação implantada por Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II e em 1948 foi criada a Seção de Artes Plásticas do Juqueri que em 1950 passou a ser chamada de Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery implantada por Osório César. Destes ateliês, de fato, é que sairão os trabalhos das exposições levantadas.

De forma mais ampla, tanto o interesse francês quanto o brasileiro decorrem da perspectiva de uma nova possibilidade de compreensão do ser humano através, inicialmente, dos estudos sobre a psique humana desenvolvidos na teoria freudiana e, posteriormente, da abordagem iunguiana. Estas certamente estavam presentes numa nova maneira de compreender a doença mental em diversos pesquisadores da primeira metade do século XX no Brasil, como Osório César, Mário Pedrosa e Nise da Silveira.

Paralelamente, no campo das artes se viveu no início do século XX, com o modernismo, a ruptura com os cânones acadêmicos. As vanguardas históricas, como posteriormente foram chamadas, fizeram ruir os padrões de beleza de até então e passaram a valorizar outros elementos como, por exemplo, o próprio inconsciente e a questão onírica no Surrealismo ou a subjetividade no Expressionismo. Neste sentido, temos já em 1915 a polêmica exposição de Anita Malfati e em 1922 a Semana de Arte

Moderna. De fato, a primeira exposição na qual participaram trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos foi promovida pelo grupo de artistas modernos e organizada por Flávio de Carvalho em 1933.

No segundo período, entre os anos de 1986 e 2000 quando foram elencadas por esta pesquisa um total de 40 exposições — haverá um outro padrão de procedência destes trabalhos. São advindos de outros programas de saúde mental, como o do Departamento de Medicina Preventiva da USP em São Paulo, do Serviço de saúde Dr. Cândido Ferreira em Campinas, além de inúmeras exposições de Fernando Diniz e principalmente de Arthur Bispo do Rosário, ex-internos do Hospital psiquiátrico D. Pedro II. Do total de exposições realizadas neste período, 5 são provenientes de trabalhos dos pacientes do Hospital do Juqueri, 9 relativas à produção do Hospital Pedro II (exposições coletivas), 4 especificamente com os trabalhos de Fernando Diniz e 14 especificamente com os trabalhos de Arthur Bispo do Rosário. Pode-se aqui pensar em diversas hipóteses para estes movimentos:

- no incremento de interesse do público por estes trabalhos;
- numa maior aceitação destes trabalhos e de seus sujeitos criadores pelo público e instituições de arte;
- no apoio da crítica de arte que passa a legitimar estas produções através de novos critérios de análise;
- a consolidação de poéticas pessoais dentro do circuito artístico — como a de Arthur Bispo do Rosário e Fernando Diniz;
- a atenção sobre estas produções por artistas da arte formal.
- num fortalecimento institucional do Museu Imagens do Inconsciente que passou a estar presente em diversos eventos;

- nos questionamentos e ações advindos das reformas psiquiátricas que tiveram início na década de 70;

Sobre estas reformas psiquiátricas,

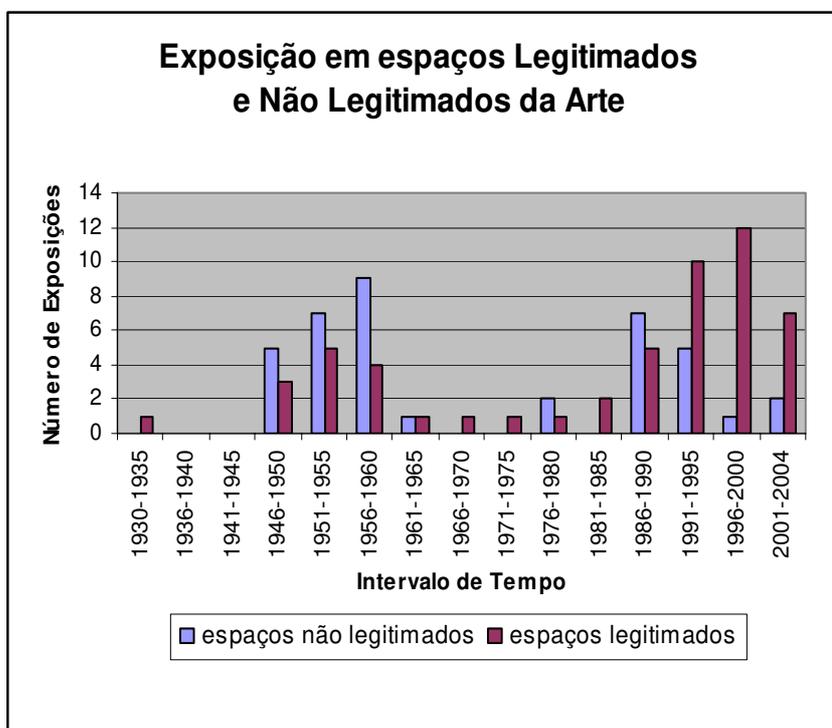
São Paulo tem gradativamente substituído grandes hospitais por redes para atender pacientes em seu retorno à convivência social, em tratamentos alternativos como o hospital dia ou o hospital-noite, nos quais o doente passa parte de sua vida junto à família. Na maior parte dos hospitais estaduais, celas fortes, eletrochoques e injeções 'sossega-leão foram substituídos por terapias ocupacionais e alojamentos[...] (Jardim, 2003:29).

Assim, entre inúmeras ações e mudanças de postura através de discussões sociais em relação à situação do paciente, sua recolocação no âmbito familiar, da internação crônica; uma das ações que nesta fala fica evidenciada, é o aumento da produção plástica nestes novos espaços, embora o reconhecimento de sua importância tenha se dado no Brasil há mais tempo.

O que de fato já se pode notar, dos dados recolhidos sobre as exposições realizadas, é que, se inicialmente os trabalhos de pacientes psiquiátricos eram expostos prioritariamente em congressos de psiquiatria e nos próprios hospitais psiquiátricos, com o passar do tempo veremos seu deslocamento para museus, galerias de arte e Bienais. Sobre a exposição destes trabalhos em museus Agnaldo Farias comenta “Eu acho que a exposição de arte é melhor, pois vai atingir um público muito maior, o que é muito bom uma vez que se trata de uma obra potente do ponto de vista estético” (Farias, entrevista:2004). Os espaços regulares de arte acabam abarcando um público maior por sua própria natureza; por serem, enfim, um local de exposição.

Na elaboração do gráfico abaixo, partimos dos dados constantes também no Anexo IV, sobre a localização das exposições — consideramos espaços não legitimados os congressos de psiquiatria, os hospitais psiquiátricos, espaços públicos

que não museus ou outros espaços destinados explicitamente a exposições de artes; e entre os espaços legitimados, as galerias, museus, Bienais, galerias e museus universitários, e espaços públicos explicitamente destinados a exposições de arte como o Espaço Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Vale pontuar que todos os espaços são legítimos no sentido de serem dignos e possíveis, a terminologia aqui está sendo empregada no mesmo vize de análise da fala da crítica de arte, considerando estes espaços como espaços socialmente reconhecidos e aceitos como espaços da Arte.



Pode-se notar um crescimento da veiculação destes trabalhos em espaços legitimados e um decréscimo da exposição destes trabalhos em espaços não legitimados. O fato de inicialmente estas exposições serem feitas nos próprios Hospitais pode decorrer da proposta de seus organizadores ou em função da não aceitação regular em espaços oficiais, estruturalmente mais apropriados. O que se pode retirar

dos dados recolhidos, com certeza, é que passa a haver ao longo do século XX, uma maior circulação destas produções, a progressiva valorização destes trabalhos por curadores de Museus e o desejo e possibilidade de veiculação deste material em espaços regulares.

#### ▪ **Análises decorrentes dos critérios de legitimação**

Realizado este levantamento, pudemos então nos deparar com os catálogos e sujeitos envolvidos na curadoria e organização destas exposições de onde retiramos os grupos de critérios expostos e inicialmente discutidos no Capítulo anterior. Assim, não buscando diretamente justificar o interesse crescente pelos trabalhos em estudo nos últimos anos, busquei antes identificar os critérios implícitos na fala da crítica de Arte e compreender a alteração destes durante o período em estudo.

Desta forma, foi possível identificar seis grandes grupos de critérios recorrentes:

- 1º.critérios relacionados ao estado patológico do sujeito criador;
- 2º.à questão da subjetividade e do inconsciente;
- 3º.à questão da intenção de fazer arte;
- 4º.advindos do confronto com a arte erudita;
- 5º.da relação de recepção dos trabalhos e
- 6ºde características intrínsecas a esses trabalhos.

Dentre os quatro primeiros critérios foi possível notar como um mesmo argumento foi utilizado no sentido de desmerecer ou valorizar a produção em estudo — muitas vezes num mesmo período. Isto foi observado, por exemplo, no caso dão segundo critério sobre a questão da subjetividade.

Inicialmente entendida como um afastamento nocivo da realidade para todos aqueles que queriam expressar-se através de um trabalho visual, a subjetividade posteriormente foi valorizada no sentido de valorizar este sujeito criador como menos determinadamente influenciado pela realidade exterior e, neste sentido, possuidor de maior liberdade expressiva.

Através dos critérios também pôde ser percebido que o posicionamento dos integrantes da crítica de arte pode ocorrer de forma conflitante, demonstrando que a fala da crítica de arte não é uniforme ou homogênea.

Esta dinâmica ficou bem clara nas discussões entre Mário Pedrosa e Campofiorito, o que nos faz refletir que, de fato, a História da arte é constituída por diversas falas, diversos sujeitos em movimentos não necessariamente confluentes. Sobre as diversas falas da crítica, sobre a heterogeneidade pela qual é constituída e sobre as diversas formas de apreensão do mundo, Agnaldo Farias comenta “Existem vozes, existem discursos competentes, existem outros saberes competentes” (Farias, entrevista:2004).

Uma questão importante a ser discutida é relativa aos critérios que justificam a obra pelo estado patológico do sujeito criador. Se os argumentos iniciais em relação a isto afirmavam a incapacidade de tais sujeitos, ela, posteriormente, será quase um parâmetro de valorização dos trabalhos destes sujeitos.

Neste sentido, temos o depoimento de Gustavo Henrique Dionísio que comenta sobre a situação de conservação do Museu Imagens do Inconsciente

A enfermidade psíquica torna a vivenciar, num outro patamar, uma nova discriminação da sociedade que, desde os primórdios do encarceramento da loucura, se reflete agora nas suas possibilidades de liberdade, por menor que ela seja, ou mesmo como no nosso caso, expressada por meios de uma produção, e por que não dizemos, verdadeiramente artística (Dionísio, 2001:34).

Assim, ele comenta sobre a discriminação advinda da possibilidade de um desses trabalhos poder ser considerado arte independentemente da questão patológica. A questão do estado patológico ou da importância da biografia que contém esta confirmação da doença, parece ser um elemento forte na desvalorização destes trabalhos, não só nos argumentos diretos, mas quando se encontra a questão biográfica enfatizada, ainda nos dias atuais. Isto acontece em pelo menos duas situações:

Uma delas ocorre quando, em exposições, se apresenta juntamente às obras, a biografia de seus criadores, como aconteceu na montagem da exposição *Imagens do Inconsciente na Mostra do Redescobrimento Brasil + 500* da Fundação Bienal no ano de 2000. Este tipo de aproximação não se justificaria e pode ser entendido como uma resistência à aceitação plástica plena destas produções, como pontua Gorsen em texto de 1977:

Os que operam nas áreas limítrofes dessas disciplinas precisam saber que qualquer interesse diagnóstico pelo artista não tem nenhuma importância para a determinação da qualidade estética e a avaliação da obra de arte (Gorsen, 1977:258).

Neste sentido Agnaldo Farias reforça

Acho que existe aí mesmo um nicho, uma tentativa de se circunscrever e se garantir uma determinada compreensão. E esta compreensão apela muito para a questão biográfica, tratando estes artistas como casos clínicos e não como artistas (Farias, entrevista::2004).

Outra situação de discriminação ocorre quando ao lado de trabalhos divulgados na mídia, coloca-se a instituição psiquiátrica na qual aquele sujeito desenvolve tratamento, como na publicação da revista *Viver Bem* de julho de 2001. A inversão perigosa que aqui pode ocorrer é justamente a valorização dos trabalhos pela

condição atestada, pela instituição, da loucura, como se esta remetesse a uma certa idealização romântica valorizada da doença e do doente. De forma secundária, não se poderia deixar de citar, ou ao menos problematizar, sobre a promoção da própria instituição, neste tipo de veiculação, através da divulgação de tais trabalhos como testemunho de *progressos* dos pacientes apresentados na forma plástica, ou seja, a utilização desses trabalhos como *marketing* promocional da instituição, decorrendo necessariamente em questões éticas.

Dinâmica semelhante ocorre quando um laboratório farmacêutico utiliza a produção destes sujeitos dentro de um concurso específico inserido numa campanha de *marketing* bastante agressiva, sem continuidade, com um regulamento que impõe a sessão dos direitos autorais sobre as obras — acrescido a isto, o fato de o material distribuído ter sido direcionado exclusivamente à classe médica, aos hospitais e clínicas das quais os pacientes inscritos advinham. Neste sentido, poder-se-ia supor a utilização e reprodução das imagens sem valores que onerariam uma campanha voltada a médicos e instituições, primeiramente pela cessão de direitos do *paciente-artista* sobre a imagem e pela distribuição do material produzido visar exatamente essa classe médica, potenciais veicularores dos medicamentos produzidos pelo referido laboratório farmacêutico. Há aí uma manipulação, e por que não dizer, um preconceito embutido que discrimina o doente do sadio, simplesmente na especificidade do concurso. Por que não inscrever o trabalho de um paciente em um concurso regular de artes visuais aberto a todos? — há, neste sentido, o registro de inscrições em salões regulares de arte, inclusive com premiação.

Ainda assim, o movimento de aceitação e respeito a diferenças parece ser um caminho buscado por muitos dentro das reformas psiquiátricas e no campo das

artes pelos novos critérios — mais especificamente, os dois últimos apresentados neste trabalho que são os mais recentes cronologicamente — que priorizam o trabalho em si através de suas características formais ou seu potencial de significação diante do receptor. São ambas situações nas quais, de fato, não importa a biografia do sujeito criador, nem impõe qualquer tipo de discriminação, apenas apela para a força plástica do trabalho e para a sensibilidade daqueles com os quais dialoga, como em qualquer obra de arte.



## Considerações Finais

Os motivos que despertaram o interesse pela produção de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos foram a exposição *Imagens do Inconsciente*, ocorrida no ano 2000 e o acesso ao catálogo de trabalhos de pacientes psiquiátricos proveniente do Concurso da Jansen do Brasil. Como estávamos em fase de definição do projeto de pesquisa e agregando a isto depoimentos de professores e colegas, na maioria das vezes contraditórios e de certa forma incômodos sobre se considerar ou não os trabalhos em questão como arte, optamos definitivamente por este tema.

Primeiramente, procuramos entender a intensidade social deste interesse no Brasil e com a pesquisa pudemos identificar que nossa percepção estava na realidade inserida num movimento maior. O incremento das publicações acerca da questão da expressão plástica de pacientes psiquiátricos foi acompanhada por eventos como concursos especializados, destinados especificamente a este público, por publicações em revistas, pela comercialização destas produções e por um incremento no número de exposições nas quais estavam presentes estes trabalhos.

A fim de compreender o conjunto desta dinâmica de legitimação inicialmente relacionamos os possíveis momentos de legitimação, ou agentes legitimadores, tendo sido identificados um total de sete:

- 1º.o momento de realização e seleção dos trabalhos;
- 2º.a fala psiquiátrica;
- 3º.o mercado de arte;
- 4º.os museus e galerias de arte;
- 5º.os concursos especializados;

6º.o meio artístico;

7º.a crítica de arte.

Ao nos ater especificamente sobre a fala da crítica de arte, percebemos as várias atuações da crítica e que existem inter-relações com outros agentes, como é o caso da fala psiquiátrica e da crítica de arte ou desta com a legitimação conferida por outros artistas na assimilação poética dos trabalhos estudados.

Foi possível identificar na fala da crítica de arte seis grupos de argumentos recorrentes utilizados para legitimar ou não os trabalhos em estudo, a saber:

1º.critérios relacionados ao estado patológico do sujeito criador;

2º.à questão da subjetividade e do inconsciente;

3º.à questão da intenção de fazer arte;

4º.advindos do confronto com a arte erudita;

5º.da relação de recepção dos trabalhos;

6º,de características intrínsecas a esses trabalhos.

Foi realizada discussão sobre a atualidade de alguns destes critérios hoje em dia, a transformação de alguns deles ao longo do tempo e suas implicações. Foi identificado e problematizado o interesse pela produção plástica de pacientes psiquiátricos em dois momentos históricos nos quais houve um visível incremento na veiculação destes em exposições.

As transformações em relação aos próprios sujeitos e sua expressão, recentemente, advindas da análise formalista das produções e do movimento da reforma psiquiátrica iniciada na década de 70 do século XX foram também abordadas.

Na discussão dos critérios relacionados ao estado patológico do sujeito criador foi apresentada a relatividade existente na própria definição da loucura, como

apresentou Marcherey em 1985:

a história da loucura não é, pois, a loucura como história, ou a loucura enquanto depende de uma constituição histórica que a produz sob a forma de suas diversas experiências, mas é essa história que aconteceu à loucura, porque lhe foi feita, história a cujo respeito surge uma suspeita, a de sua inautenticidade, e também surge uma esperança, a de que assim como foi feita igualmente possa ser desfeita, de modo que reapareça – finalmente – aquela verdade primeira da qual ela apenas manifesta a ausência (apud Frayze-Pereira,1995:35).

A questão da inclusão destes sujeitos na sociedade está ligada certamente às discussões do movimento antimanicomial que é enfocado mais evidentemente na conclusão da fala de Ferraz no catálogo da exposição *Juquery, Encontros com a Arte*, de 1998, no qual comenta que é esperado com a exposição que ocorra a mobilização de “um novo olhar para essas obras e reabra uma discussão mais ampla sobre o sentido da produção artística inclusiva” (Catálogo Juquery,1998:10).

Neste sentido, e sobre a questão do preconceito que muitas vezes parece rondar esta produção, encontramos numa publicação muito interessante de Teixeira Coelho, a seguinte passagem referindo-se às artes informais: “Se assim não fosse, não seria preciso falar em arte das crianças, arte dos selvagens, arte dos loucos, etc.; o genitivo é, aqui, claramente restritivo e desqualificador” (Coelho, 2002:156).

Este posicionamento, talvez estando inserido numa discussão ainda maior como contextualiza por Tuchman frente ao campo da História da Arte numa publicação de 1993:

A discussão da arte e da loucura e seu diálogo com a história da Arte moderna vem sendo debatida num curso de oitenta anos, gerando polêmicas e controvérsias no cenário cultural que, a partir da década de 10 trouxe um re-pensar sobre a tradição racionalista que pairou durante muito tempo na história da Arte do século XX (apud Silva,1997).

Parece, de fato, haver um movimento na direção de valorizar os trabalhos que possuam intensidade formal, que sejam densos, inteligentes; independentemente

da intenção do sujeito criador de estar fazendo uma obra de arte, do contato formal com o sistema artístico, mas compreendendo nestas expressões a intensidade de uma maneira relacional humana com o mundo. Neste sentido, parece haver uma “desmistificação da arte como atividade superior ou mesmo sublime” (Silva,1997:109), a valorização de singularidades, uma aparente vulgarização que na realidade é a busca de uma nova sensibilidade como já apontado por Susan Sontag, num artigo de 1965, chamado *Uma cultura e a nova sensibilidade*, no qual comenta sobre a aproximação entre a arte erudita e as artes populares: “Mas o objetivo da arte é sempre, em última análise, proporcionar prazer...” e continua “E podemos dizer também, comparando o aparente antiedonismo da arte contemporânea, que a moderna sensibilidade está mais interessada do que nunca no prazer no sentido comum” (Sontag,1987:349). Falando sobre este interesse completa:

“Pois é importante compreender que a inclinação de muitos jovens artistas e intelectuais sentem pelas artes populares não é uma nova vulgaridade ou uma espécie de antiintelectualismo ou algum tipo de abdicação da cultura” (Sontag,1987:349).

Embora tenhamos encerrado algumas questões, outras foram abertas e poderiam ser assunto de pesquisas e investigações futuras. Por exemplo, caberia a discussão mais ampla das motivações do comprador do trabalho de um paciente psiquiátrico, além das elencadas motivações estéticas e econômicas; tais como status, decoração, moda, curiosidade ou ajuda social. Poderia ser ampliado o recorte inicial desta pesquisa para o âmbito nacional abrangendo outros estados e neste sentido abarcando a importância dos estudos de Ulisses Pernambucano em face ao discurso da crítica de arte nacional. Ainda outro tema seria o levantamento mais pormenorizado dos motivos pelos quais houve um decréscimo na veiculação dos trabalhos plásticos de

pacientes psiquiátricos durante os anos de ditadura militar no Brasil. Uma pesquisa junto à classe médica sobre a opção de veiculação dos trabalhos em espaços oficiais ou não oficiais — conforme definido para elaboração do segundo gráfico de análise do capítulo anterior —, poderia auxiliar a discussão sobre a migração detectada entre estes dois espaços. Por fim, a problemática da legitimação conferida no momento de realização e seleção dos trabalhos nos ateliês — no qual poderiam estar implícitas ideologias ou concepções arcaicas a respeito do objeto artístico, e a conseqüente redução de possibilidades potenciais do encaminhamento de determinados trabalhos.

Durante a pesquisa tive a oportunidade de me aproximar de estudos recentes, como os de Thomas Josué Silva, Helena da Glória Urbem, e Arley Andriolo<sup>26</sup>. O primeiro abordou em 1997 as questões da criação e loucura no ateliê de expressão de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul; a segunda, em 2003, discute a questão da linguagem das artes plásticas no contexto da saúde e o terceiro, em 2004, abordou cem anos de história da arte no Brasil, tendo como eixo condutor a 'arte marginal'. Estes trabalhos mostram que por diferentes pesquisadores e em diferentes lugares do país, têm ocorrido discussões sobre a produção e expressão plástica marginal no Brasil, reforçando o interesse e pertinência do tema em estudo.

No sentido de um maior aprofundamento neste tema e na possibilidade de compreensão e análise das dinâmicas a ele referentes, é pertinente incentivar a troca acadêmica a fim de garantir a constituição de um corpo de conhecimento consistente.

---

<sup>26</sup>Respectivamente dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Blanca Brites em 1997, dissertação de mestrado pela Universidade de São Paulo sob a Orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Heloisa Ferraz em 2003, e dissertação de doutorado pelo Instituto de psicologia da Universidade de São Paulo sob a Orientação do Prof. Dr. João Frayze-Pereira em 2004.



## Anexo I - Principais publicações e eventos relacionados à produção

### plástica de pacientes psiquiátricos no Brasil

1918 – Ulisses Pernambucano escreve o livro <i>Classificação das crianças anormais: a parada do desenvolvimento intelectual a suas formas; a instabilidade e a astenia mental</i> /Pernambuco.
1929 – Publicação do livro <i>A Expressão Artística nos Alienados</i> /São Paulo Osório César que publicou artigos em parceria com Durval Marcondes.
1931 – Dr. Ulisses Pernambucano é nomeado diretor do Hospital de Alienados da Tamarineira PE (hoje Hospital Ulisses Pernambucano).
1946 – Dra. Nise da Silveira, Engenho de Dentro, RJ, elabora e clinica através de procedimentos alternativos à lobotomia (inventada em 1936), ao choque hipoglicêmico e ao eletrochoque (inventado por Hugo Cerletti em 1938), utilizando-se da Terapia Ocupacional.
1948 – É criada a Seção de Artes Plásticas do Juquery que em 1950 passará a ser chamada de Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery.
1949 – Osório César é premiado pela Academia Nacional de Medicina por seu livro <i>Misticismo e Loucura</i> /São Paulo.
1950 – Criação da Escola Livre de Artes do Juquery (será encerrada no início da década de 70).
1952 – Criação do Museu Imagens do Inconsciente em 20 de Maio.
1956 – Fundação da Casa das Palmeiras, em regime de externato, instituição sem fins lucrativos destinou-se à reabilitação de egressos de estabelecimentos psiquiátricos (funcionou até 1989).
1974 – É fundada a Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente (SAMI) que terá por objetivo apoiar e difundir os trabalhos do Museu <sup>27</sup> .
1981 – Nise da Silveira publica o livro <i>Imagens do Inconsciente</i> /Rio de Janeiro.
1982 – Museu Nise da Silveira que agregou Coleção Juliano Moreira e obras de Arthur Bispo do Rosário.
1985 – Fundação do Museu Osório César, em dezembro, na residência do primeiro diretor do Juquery Dr. Franco da Rocha com 5000 obras referentes à produção das décadas de 40 e 50 do século XX.
1986 – Fundação do Ateliê de Arte no Museu Osório César, Hospital do Juquery.
1992, Nise da Silveira publica o Livro <i>Mundo das Imagens</i> /Rio de Janeiro.
1998, Museu Osório César reúne cerca de 5000 trabalhos em seu acervo.
2003 - Museu Nise da Silveira reúne cerca de 352000 trabalhos em seu acervo.

<sup>27</sup> Em 2001 presidida pelo fotógrafo Humberto Franceschi, dirigida por Luiz Carlos Mello e contando com a presença de Gladys Schincariol, Eurípedes Júnior, Vicente Mourthé e Gustavo Galvão.



## **Anexo II - Relação de Entidades que participaram dos concursos especializados**

- Associação Anima, São Paulo, SP
- Associação dos Parentes e Amigos da Colônia Juliano Moreira/ Museu Nise da Silveira, Rio de Janeiro, RJ.
- Associação Franco Basaglia, São Paulo, SP
- Ambulatório de Saúde Mental da Lapa, São Paulo, SP
- Ambulatório de Saúde Mental da Praia Grande, São Paulo, SP
- Ambulatório de Saúde Mental de São José do Rio Preto
- Ambulatório de Saúde Mental do Jaçanã, São Paulo, SP
- Ambulatório de Saúde Mental do Mandaqui, São Paulo, SP
- Centro de Atenção Psicossocial CAPS/Assis, SP
- Centro de Atenção Psicossocial CAPS/Itapeva, SP
- Centro de Atenção Psicossocial CAPS/Lima Barreto, Rio de Janeiro, RJ
- Centro de Atenção Psicossocial CAPS/Perdizes, São Paulo, SP
- Centro de Convivência Carlos Prates, Belo Horizonte, MG
- Centro de Referência de Saúde Mental Região Leste, Belo Horizonte, MG
- Clínica Psicológica do Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo, SP
- Hospital de Aeronáutica de São Paulo, SP
- Hospital-Dia em Saúde Mental para Adultos Vila Prudente, São Paulo, SP
- Hospital-Dia José Forsther Junior, Guarujá, SP
- Hospital Portugal Ramalho, Maceió, AL
- Hospital Psiquiátrico Jardim das Acássias, Sorocaba, SP
- Instituto Municipal Juliano Moreira, Rio de Janeiro, RJ
- Liga de Psiquiatria da Faculdade de Medicina de Taubaté, SP
- Núcleo de Atenção Psicossocial NAPS3, Santos, SP
- PROESQ – Escola Paulista de Medicina Unifesp, São Paulo, SP
- Serviço de Saúde Dr. Cândido Ferreira, Campinas, SP
- Unidade em Fármaco-dependência do Jabaquara, PMSP, São Paulo
- Unidade Regional em Fármaco Dependência de Santo Amaro, SP



### **Anexo III - Relação dos jurados dos concursos especializados**

#### **De Artes Plásticas:**

- Aldemir Martins, artista plástico.
- Ana Alice Francisquetti, artista plástica e arte terapeuta da AACD.
- Cláudio Tozzi, artista plástico.
- Conceição Aparecida Lopes, artista plástica e arte educadora.
- Jacob Klintowitz, crítico de arte.
- Joça Milan, marchand e pesquisador de artes-plásticas.
- Maria Heloisa C. Toledo Ferraz, docente da ECA/USP.
- Sergio Longo, artista plástico.
- Silvio Coutinho, artista plástico e arte educador do MAC, Museu de Arte Contemporânea de SP.

#### **De Fotografia:**

- Eduardo Castanho, fotógrafo e fotojornalista.
- Jorge Araújo, fotojornalista.

#### **De Poesia**

- Ana Maria Lofredo, psicanalista e docente do Instituto de Psicologia da USP.
- Arnaldo Antunes, compositor e cantor.
- João Bosco Alves de Souza, psicólogo e escritor.
- Mário Prata, escritor.
- Selma Ciornai, psicóloga, coordenadora do curso de Arte Terapia do Sedes Sapientiae.
- Vicente Adorno, jornalista e escritor.

#### **Jurados Não específicos:**

- Márcia Rizzini, psicóloga.
- Eliana Curatolo, psiquiatra.



**Anexo IV - Exposições específicas nas quais estiveram expostos trabalhos de pacientes psiquiátricos do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo e seus respectivos críticos e curadores**

<b>Exposições</b>	<b>Críticos e Curadores e Organizadores</b>
<b>1933</b> ▪ <b>Semana dos Loucos e das Crianças</b> no Clube dos Artistas Modernos CAM (Clube dos Artistas Modernos)/ São Paulo	<b>Organização:</b> Flávio de Carvalho
<b>1946</b> ▪ <b>Primeira Exposição dos trabalhos dos Internos do Centro Psiquiátrico Nacional</b> em 22 de dezembro com os trabalhos realizados pelos internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II/ Rio de Janeiro <sup>28</sup>	<b>Organização:</b> Nise da Silveira
<b>1947</b> ▪ <b>Exposição dos Trabalhos dos Internos do Centro Psiquiátrico Nacional (STOR<sup>29</sup>)</b> , no edifício sede do Ministério da Educação e Cultura/ Rio de Janeiro	<b>Organização:</b> Nise da Silveira
<b>1948</b> ▪ <b>Outubro</b> , MASP/ São Paulo	<b>Organização:</b> Osório César
<b>1949</b> ▪ <b>9 Artistas de Engenho de Dentro<sup>30</sup></b> , MAM/ São Paulo (12 de outubro) e Salão Nobre da Câmara Municipal/ Rio de Janeiro (de 25 de Novembro de a Janeiro de 1950) ▪ Exposição na Galeria <i>René Drouin</i> / França, cujo Catálogo continha o Manifesto intitulado <b>A Arte Bruta Preferia às Artes Culturais</b> , exposição da qual participa Albino Brás	<b>Curadoria:</b> Mário Pedrosa e Leon Degand (diretor MAM/SP)  <b>Organizador:</b> Jean Dubuffet
<b>1950</b> ▪ <b>I Congresso Internacional de Psiquiatria</b> , Paris, Hospital Saint Anne, no qual são expostas obras de artistas do Museu Imagens do Inconsciente e pinturas da Coleção de Heitor Péré, com trabalhos da Colônia Juliano Moreira <sup>31</sup> ▪ <b>Exposição dos Trabalhos de Internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro</b> , Salão Nobre da Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro ▪ <b>I Exposição de Desenhos e Pinturas</b> Maio, com trabalhos da Colônia Juliano Moreira/ Rio de Janeiro	<b>Orientação:</b> Nise da Silveira, Almir Mavigner, Mário Pedrosa
<b>1951</b>	

<sup>28</sup> Exposição os trabalhos realizados pelos internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II.

<sup>29</sup> Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação.

<sup>30</sup> 9 Artistas: Adelina, Carlos, Emydgio, José, Kleber, Lúcio, Raphael, Vicente e Wilson; somando 179 trabalhos entre desenhos, pinturas e esculturas.

<sup>31</sup> A mostra foi publicada posteriormente no livro 'L'Art Psychopathologique' de Robert Volmat.

<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Museu de Arte Moderna MAM/ São Paulo</li> <li>▪ <b>Emydio de Barros</b>, exposição Individual, Instituto Brasil-Estados Unidos/RJ</li> </ul>	Osório César
<p><b>1952</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Exposição de Artistas Brasileiros</b>, MAM/ Rio de Janeiro, na qual são expostos trabalhos de Emygdio de Barros</li> </ul>	*
<p><b>1953</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>II Bienal Internacional de São Paulo</b>, Pavilhão dos Estados, na qual são expostos trabalhos de Emygdio de Barros</li> </ul>	*
<p><b>1954</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Exposição dos Artistas Plásticos do Hospital do Juqueri</b>, com trabalhos de 30 pacientes no Museu de Arte de São Paulo inaugurada em 30 de março a final de abril</li> <li>▪ <b>Exposição dos Artistas Plásticos do Hospital do Juqueri</b>, com 50 trabalhos no Centro de Ciências, letras e Artes de Campinas inaugurada em 26 de agosto e permanecendo em exposição por 15 dias</li> </ul>	Osório César e Clélia Rocha Silva  *
<p><b>1955</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Arte Primitiva e Moderna Brasileiras</b>, Museu de Etnografia Neuchâtel/Suíça, na qual participam obras de Raphael, Emygdio de Barros</li> <li>▪ <b>Exposição dos Artistas do Juqueri</b>, Museu de Arte Moderna de São Paulo, com trabalhos de 25 pacientes, de janeiro a fevereiro</li> <li>▪ <b>Exposição dos Artistas plásticos do Juqueri</b>, no clube dos artistas e amigos da arte em São Paulo, 01 a 17 de agosto</li> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, Ribeirão Preto, setembro</li> <li>▪ <b>VII Exposição dos artistas plásticos do Juqueri</b>, no Hotel Atlântico da cidade de Santos, inaugurada em 06 de outubro.</li> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, no Clube União Recreativo em Sorocaba, de 23 a 30 de novembro</li> </ul>	*  *  *  *  *
<p><b>1956</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Mês de Arte Religiosa do Juqueri</b>, no Clube de artistas e amigos da arte, 02 a 30 de março</li> <li>▪ <b>X Exposição dos artistas do Juqueri</b>, galeria Prestes Maia São Paulo, de 02 a 30 de maio</li> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, Gabinete de Leitura Rui Barbosa, Jundiaí, agosto</li> <li>▪ <b>Arte japonesa</b> com trabalhos de cinco pacientes japoneses que freqüentavam a Escola Livre do Juqueri, no Instituto de Arquitetos, dezembro</li> </ul>	*  Osório César  *  *

<p><b>1957</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>A Esquizofrenia em Imagens<sup>32</sup> II Congresso Internacional de Psiquiatria</b>, Zurique, Suíça. Nele é mostrada seleção de Obras do Museu de Imagens do Inconsciente</li> <li>▪ Exposição da Fédération des Sociétés de Croix Marine, Hotel de Ville, Paris, na qual foi concedido o prêmio Hors Concours aos trabalhos de Fernando Diniz</li> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, de 16 a 20 de junho no Clube atibaiano, Atibaís</li> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, 11 a 19 de dezembro no Armazém da Bagagem em Santos</li> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, faculdade de Direito do Largo São Francisco, em setembro, São Paulo</li> <li>▪ <b>Exposição de cerâmica, escultura e pintura</b> com Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri, Galeria Prestes Maia, setembro, São Paulo</li> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, Clube dos artistas e amigos da Arte, inaugurada em 27 de novembro</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">organizada pelo Departamento feminino do Centro Acadêmico XI de Agosto</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1958</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, no Salão Almeida Júnior da Galeria Prestes Maia, em fevereiro</li> </ul>	
<p><b>1960</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b>, Galeria Antigonovo, São Paulo</li> </ul>	
<p><b>1963</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Mostra de Trabalhos de Carlos, Isaac, Adelina, Fernando e Emygdio</b>, Galeria Copacabana/ Rio de Janeiro</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1964</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Emygdio</b>, Exposição individual, Museu de Imagens do Inconsciente do Centro Psiquiátrico D. Pedroll/ Rio de Janeiro</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1967</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Arte Bruta</b> realizada a partir da Coleção de Arte Bruta de Jean Dubuffet no Musée des Arts Décoratifs, Paris/ França</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1970</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Pintores de Arte Virgem</b>, Museu de Arte Moderna/ Rio de Janeiro</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1975</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Exposição Comemorativa do Centenário de C.G.Jung</b>, MAM/ Rio de Janeiro, MASP/ São Paulo,</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p>

<sup>32</sup> A exposição brasileira sendo inaugurada pelo Professor Carl Gustav Jung

Universidade de Brasília, Palácio das Arte/ Belo Horizonte, Universidade Federal do Paraná, da qual participam obras do Museu Imagens do Inconsciente	
<b>1977</b> ▪ <b>Trinta anos de Pintura</b> , Carlos Petruis, interno do Hospital D. Pedro II	*
<b>1979</b> ▪ <b>Fernando Diniz: Desenhos e Pinturas</b> , Galeria Sergio Milliet – FUNART/ Rio de Janeiro	<b>Curadoria:</b> Mário Pedrosa
<b>1980</b> ▪ <b>Raphael: Desenhos</b> , interno do Hospital D. Pedro II, no MAM/ Rio de Janeiro	<b>Curadoria:</b> Mário Pedrosa
<b>1981</b> ▪ Agosto, <b>XVI Bienal de São Paulo – Arte Incomum</b> , realizada no Parque Ibirapuera/ São Paulo	<b>Curador Geral:</b> Walter Zanini <b>Curador da Exposição Internacioanl de Arte Incomum:</b> Victor Musgrave <b>Curador da Exposição Nacional de Arte Incomum:</b> Annateresa Fabris
<b>1982</b> ▪ <b>À Margem da Vida</b> , MAM/ Rio de Janeiro sobre Arthur Bispo do Rosário	<b>Organizador:</b> Frederico de Moraes
<b>1986</b> ▪ <b>O Mundo das Imagens</b> , Museu Universitário Gama Filho/ Rio de Janeiro	*
<b>1987</b> ▪ <b>Os Inumeráveis Estados do Ser</b> Paço Imperial/ Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belo Horizonte ▪ <b>Mandalas</b> , Universidade de Fortaleza, da qual participam trabalhos de Fernando Diniz ▪ <b>Arte e Loucura</b> , Instituto Psiquiátrico Juquery/ São Paulo ▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b> , Museu de Arte Contemporânea ▪ <b>Trabalhos realizados por pacientes do Juqueri</b> , Hospital Osório César.	*
<b>1988</b> ▪ <b>Fernando Diniz: Desenhos e Pinturas</b> Sala Cândido Portinari da Universidade do Rio de Janeiro ▪ <b>Otávio Ignácio: Os Cavalos</b> , interno do Hospital D. Pedro II, no XII Congresso Internacional de Psicopatologia da expressão no Copacabana Palace/ Rio de Janeiro	*
<b>1989</b> ▪ <b>Registros de Minha Passagem pela Terra</b> das obras de Arthur Bispo do Rosário, EAV/Parque Lage/ Rio de Janeiro ▪ <b>‘Geometria e Cor’</b> , sobre Fernando Diniz no Museu	<b>Curador:</b> Frederico de Moraes  *

Imagens do Inconsciente/ Rio de Janeiro	
<b>1990</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Registros de Minha Passagem pela Terra</b>, Arthur Bispo do Rosário MAC/USP, São Paulo</li> <li>▪ <b>Bispo do Rosário</b>, Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul</li> </ul>	<b>Curador:</b> Frederico de Moraes *
<b>1991</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Fernando Diniz</b>, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo</li> <li>▪ <b>O Universo de Fernando Diniz</b>, no Paço Imperial/ Rio de Janeiro</li> <li>▪ <b>Viva Brasil Viva</b>, Estocolmo Suécia, sala especial Arthur Bispo do Rosário</li> </ul>	* <b>Curador:</b> Luiz Carlos Mello *
<b>1992</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Reciclo</b>, Funarte /Rio de Janeiro na qual foram expostas obras de Arthur Bispo do Rosário</li> <li>▪ <b>Transformando e Recriando os Restos: o lixo passado a Limpo</b>, Paço Imperial/ Rio de Janeiro, exposição na qual foram expostos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário</li> <li>▪ <b>Cinco num Círculo</b>, exposição coletiva realizada no Centro de Convivência Cultural Campinas/ São Paulo, da qual participaram João Bosco (coordenador do Espaço Oito), Sylvia, Fernando, João Jordão e Edson (dois últimos pacientes do Cândido Ferreira)</li> </ul>	* * *
<b>1993</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Arthur Bispo do Rosário: Inventário do Universo</b>, MAM/ Rio de Janeiro</li> <li>▪ <b>Congresso Internacional de Psiquiatria</b>, Rio de Janeiro, no qual são expostas obras de artistas do Museu Imagens do Inconsciente</li> <li>▪ <b>Arqueologia da Psique e L'Art Brut</b>, casa França/Brasil (Rio de Janeiro). Brasília, São Paulo e Curitiba, na qual são expostas obras de artistas do Museu Imagens do Inconsciente</li> </ul>	* * *
<b>1994</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Bispo do Rosário</b>, Galeria Ibeu Copacabana e Ibeu Madureira/ Rio de Janeiro</li> <li>▪ <b>Images of the Unconscious from Brasil</b>, feira do livro de Frankfurt/Alemanha, com trabalhos do Museu Imagens do Inconsciente</li> <li>▪ <b>Os Inumeráveis Estados do Ser</b>, Fundação Gulbekian, Lisboa/Portugal, com trabalhos do Museu Imagens do Inconsciente</li> </ul>	* * *
<b>1995</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Arthur Bispo do Rosário</b>, representa o Brasil juntamente com Nuno Ramos na 46ª Bienal de Veneza</li> <li>▪ <b>Espaço 8 Atelier</b>, de 16 de Outubro a 14 de</li> </ul>	<b>Curadoria:</b> Nelson Aguilar  <b>Catálogo:</b> Juarez Pereira

<p>Novembro, exposição coletiva com os trabalhos de pacientes do Hospital Cândido Ferreira, Agência Central da CEF, Campinas/ São Paulo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Inumeráveis Estados do Ser</b>, Roma/Itália, no Instituto Ítalo Americano de Roma, trabalhos do Museu Imagens do Inconsciente que representaram os países de língua portuguesa nas comemorações de 50 anos da ONU</li> </ul>	<p>Furtado, Luis Américo</p> <p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1996</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>O Navegante</b>, trabalhos de Arthur Bispo do Rosário no MNBA/Rio de Janeiro</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1997</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Expornamental**</b>, na Semana de Arte e Cultura da Universidade de São Paulo</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>1998</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Expornamental</b>, na semana de Arte e Cultura da Universidade de São Paulo</li> <li>▪ <b>Coletiva Espaço 8 Atelier'</b>, de 15 de Setembro a 02 de Outubro, Galeria de Arte da Unicamp, Campinas/ São Paulo</li> <li>▪ <b>Juquery, Encontros com a Arte</b>, novembro a dezembro</li> </ul>	<p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p><b>Curadoria:</b> Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz e</p>
<p><b>1999</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ <b>Os Excluídos da História</b> de 28 de Maio a 22 de Agosto, realizada no Museu da Cidade de Campinas/ São Paulo</li> <li>▪ <b>Cotidiano/Arte. O Objeto – Anos 90</b>, Itaú Cultural, exposição na qual participaram trabalhos de Arthur Bispo do Rosário</li> <li>▪ <b>Porque Duchamp?</b> no Paço das Artes. Itaú Cultural/ São Paulo, exposição na qual participaram trabalhos de Arthur Bispo do Rosário</li> <li>▪ <b>Transcendências: Caixas do Ser</b>, Casa das Rosas/ São Paulo, exposição na qual participaram trabalhos de Arthur Bispo do Rosário</li> </ul>	<p><b>Curadores:</b> Andréia Mascarenhas, Célio Turino, Régis Moreira e Soraya Zanforlin (Coord. Do Museu da Cidade)</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p>
<p><b>2000</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ módulo <b>Imagens do Inconsciente na Mostra do Redescobrimto Brasil + 500</b>, fundação Bienal de 23 de Abril a 07 de Setembro –, realizada no Parque do Ibirapuera/ São Paulo e no Paço Imperial/ Rio de Janeiro, da qual participam diversos trabalhos de pacientes psiquiátricos</li> <li>▪ <b>Brasilidades</b>, no Centro Cultural Light/ Rio de Janeiro, na qual participaram trabalhos de Arthur Bispo do Rosário</li> <li>▪ <b>'Não se Pode esconder uma Cidade Edificada sobre um Monte'</b>, exposição de Alexandre Tiago na Galeria de Artes da Unicamp, Campinas/ São Paulo</li> </ul>	<p><b>Curador Geral:</b> Nelson Aguilar <b>Curador:</b> Luis Carlos Mello</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p>

Paulo ▪ <b>'Brasil Psicanálise e Modernismo'</b> , MASP/ São Paulo	<b>Curadoria:</b> Olívio Tavares de Araújo, Maria Ângela Moretzsohn e Leopoldo Nosek
<b>2001</b> ▪ <b>Brazil: Body and Soul</b> , Museu Solomon R. Guggenheim/Nova York Estados Unidos, na qual participaram trabalhos de Arthur Bispo do Rosário	*
<b>2002</b> ▪ <b>Arte e Inconsciente: Três Visões sobre o Juquery</b> , Fotos de Alice Brill, desenho de Lasar Segal e obras de Pacientes internados, realizada pelo Instituto Moreira Sales, São Paulo.  ▪ <b>Ópera Aberta: Celebração</b> , Casa das Rosas/ São Paulo, exposição na qual participaram obras de Arthur Bispo do Rosário  ▪ <b>O Espaço entre a Imagem e a Cola</b> , exposição de Alexandre Tiago (paciente Cândido Ferreira) na Galeria Cromo Campinas/ São Paulo  ▪ <b>Cinco Artistas de Engenho de Dentro</b> , exposição na sede do Museu Imagens do Inconsciente comemorativa de seu cinquentenário	<b>Coordenação e Curadoria:</b> Instituto Moreira Sales com colaboração de Ieda Marques Britto e Simona Misan <b>Consultoras:</b> Aracy Amaral e Maria Heloisa Ferraz *  *  *
<b>2003</b> ▪ <b>Ordenação e Vertigem</b> de 02 de Agosto a 12 de Outubro, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil/ São Paulo, exposição na qual participaram trabalhos de Arthur Bispo do Rosário  ▪ <b>Arte em Movimento</b> , espaço BNDES/ Rio de Janeiro, exposição na qual participaram trabalhos de Arthur Bispo do Rosário  ▪ <b>Bandeiras do Brasil</b> , Museu da República/ Rio de Janeiro, exposição na qual foram expostos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário  ▪ <b>La Clé dès Champs et Arthur Bispo do Rosário</b> Galeria Nacional <i>du Jeu de Paume</i>	<b>Curador de Artes Plásticas:</b> Agnaldo Farias <b>Curador Fotografia:</b> Rubens Fernandes Júnior *  *  *

\* Sem Acesso à Curadoria. Infelizmente não foi possível obter as informações sobre a curadoria e organização de todas as exposições citadas, ora em função da dificuldade de encontrar os catálogos originais ora pela inexistência da publicação de um Catálogo que acompanhassem as Exposições, ora pela impossibilidade de acesso a pessoas envolvidas que pudessem esclarecer sobre estas informações.

\*\* EXPORNAMENTAL II, O dia todo – Exposição de trabalhos (vestidos confeccionados em papel, textos, desenhos e pinturas) produzidos em oficinas realizadas com grupos de usuários, freqüentando o Programa de Saúde Mental em serviço público de atenção primária (do Departamento de Medicina Preventiva da USP, dentro do Programa de Saúde Mental). Propõe-se como objetivo promover a socialização dos pacientes através da participação em um evento cultural aberto ao público. Realização: Centro de Saúde-Escola Samuel Pessoa, do Dept. Medicina Preventiva da Faculdade de Medicina-USP Local: Centro de Saúde Escola Samuel B. Pessoa (até 23/09), Centro Universitário Maria Antonia sala 02 (até 27/09).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Eleonora Haad; Lúcia Helena Siqueira Barbosa; Lygia Maria de Faça Pereira (org.). ***Psiquiatria loucura e arte: fragmentos da história brasileira***. São Paulo: Edusp, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo e Maurizio Fagiolo. ***Arte e crítica de arte***. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.

BURROWES, Patrícia. ***O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário***. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

CESAR, Osório. ***A Expressão Artística nos Alienados: Contribuição para os estudos dos Symbolos na Arte***. São Paulo, Oficinas Graphics do Hospital de Juqyeri, 1929.

CHIPP, H.B. – ***Teorias da arte moderna***. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COELHO, Teixeira; A Arte não revela a Verdade da Loucura, a loucura não detém a verdade da arte; In ANTUNES, Eleonora Haad; Lúcia Helena Siqueira Barbosa; Lygia Maria de Faça Pereira (org.). ***Psiquiatria loucura e arte: fragmentos da história brasileira***. São Paulo: Edusp, 2002.

DUBUFFET, J. ***Prospectus et tous écrits suivants***, tomo 1, Gallimard, 1967

ECO, Humberto. ***A Definição de arte***. Tradução de José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. ***Arte e loucura - limites do imprevisível***. São Paulo: Lemos, 1988.

FRAYZE-PEREIRA, João A. ***Olho D'água arte e loucura em exposição***. São Paulo: Escuta, 1995.

GADAMER, H., G. VOGLER, P. ***Nova Antropologia: O homem em sua existência biológica, social e cultural***. São Paulo: Edusp, 1997. GORSEN, G. Arte, Literatura e psicopatologia Hoje.

HADJICOLAOU, Nicos. ***História da arte e movimentos sociais***. Tradução de Antônio José Massano. Lisboa: Arte e Comunicação, 1978.

HARARI, Angelina. ***A Reforma psiquiátrica no cotidiano*** / Angelina Harrari e Williams Valentono (organizadores). São Paulo: Hucitec, 2001.

HIDALGO, Luciana. ***Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto***. Rio de Janeiro:

Rocco, 1996.

JARDIM, Marilena de Pinho Monteiro. **A Estética do lixo no contexto da loucura**. 2003. (Dissertação de Mestrado) - Faculdade de Educação Artística da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2003.

LAGNALDO, Lisette. **Leonilson, são tantas as verdades**. São Paulo: DBAM, 1988.

MACGREGOR, John M.. **The Discovery of the art of the insane**. New Jersey, Princeton University Press, 1989.

MESQUITA, Ivo. **Leonilson: use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.

MORAES, Frederico. **Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX**. Apresentação Ernst Mange, 2.ed. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

PRINZHORN, Hans **Artistry of the mentally ill**. New York: Springer-Verlag Wien 1972 (reimpressão de 1995).

PEDROSA, Mário. **Arte, forma e personalidade**. São Paulo: Kaiós, 1979.

PEDROSA, Mário. **Política das artes textos escolhidos I**. Organizador Otila Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

PIERY, Lucienne. **Art Brut: the origins of outsider art**. Translated by James Frank. Flammarion, 1996.

PINHO, Diva Benevides. **A Arte como investimento. A dimensão econômica da pintura**. São Paulo: Nobel, 1988.

RUBIN, Judith Aron. **The Art of art therapy**. New York: Brunner/Mazel Publishers, 1984.

SILVA, Thomas Josué. **Caminhos de expressão: criação, loucura e transcendências (Atelier de Expressão de Novo Hamburgo / RS 1990-1994)**. (Dissertação de Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob a orientação da Dra. Blanca Brites. 1997.

SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

URBEN. Helena da Glória Medeiros. **As Experiências iniciais com a linguagem das artes plásticas no contexto da saúde**. São Paulo, 2003. (Dissertação de Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2003.

VENTURI, Lionello. **Historia da crítica de arte**. Tradução Rui Eduardo Santana Brito. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

## CATÁLOGOS

AGUILAR, Nelson (curador geral). *Imagens do Inconsciente*. Mostra do Redescobrimto Brasil 500 Anos, Fundação Bienal São Paulo. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. São Paulo: 2000.

FERRAZ, Maria Heloisa de Toledo (curadora), *Juquery, encontros com a arte – Juquery Cem Anos*, São Paulo, 1998.

ZANINI, Walter (curador Geral), *Arte incomum*, XVI Bienal de São Paulo, Fundação Bienal São Paulo, Catálogo Outubro/Dezembro, Volume III. São Paulo: Funarte, 1981.

MELLO, Luiz Carlos – *O Universo de Fernando Diniz*. Rio de Janeiro: Rio Arte, sem data.

ARAÚJO, Tavares de, Maria Ângela Gomes Moretsohn e Leopold Nosek (curadores) - *Brasil, Psicanálise e Modernismo*. São Paulo: MASP, 2000.

## ARTIGOS

DIONÍSIO, Gustavo Henrique. *Museu Imagens do inconsciente: considerações sobre sua história*. Revista Psicologia Ciência e Profissão nº03, 2001.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Decifrando o Abismo*. Folha de São Paulo, Jornal de Resenhas, pág.7, 1997.

PEDROSA, Mário. in Correio da Manhã, RJ, 07/02/1947.

SILVEIRA, Nise da. *O Museu da Arte Virgem*. Piracema, Revista de Arte e Cultura, Rio de Janeiro, Funarte/IBAC, pp28-35, 1993.

SILVEIRA, Nise da. *20 anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966)*, Revista Brasileira de saúde Mental, Rio de Janeiro, Vol5, XII nº editado, p.18-159, 1966.

## FILMES

COHEN, Peter. *Arquitetura da destruição — The Architecture of Doom*, 121 minutos, legendado, Suécia, 1992.

## SITES

AMARAL Vera. *Reforma Psiquiátrica*.

Disponível em <http://psicopatologia.tripod.com.br/reforma.htm> Acessado em Julho de 2004.

MELLO, Luiz Carlos. *Flores do Abismo*

Disponível em <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/artigos/lorabis.html> Acessado em fevereiro de 2002.

PM FRANCO DA ROCHA Disponível em

[http://www.nossosaopaulo.com.br/Reg\\_13/Reg13\\_FrancoDaRocha.htm](http://www.nossosaopaulo.com.br/Reg_13/Reg13_FrancoDaRocha.htm)

Acessado em Outubro de 2004.

MASP Disponível em <http://www.masp.art.br/default.asp?PG=COL&IT=4> Acessado em Julho de 2003.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BAEYER, W.V. e H.HAFNER. *La Fundamental contibuición de Prinzhorn a la psicopatologia de la creación artística*, em Psicopatologia de la Expresión Una Colección Iconográfica Internacional. Sandoz, 1964.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1990.

BRANCO, Luciano Castello (org.). *Coisa de Louco*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1988.

CARVALHO, Maria Margarida M.F. *A Arte cura?*. Campinas: Psy II, 1995.

ECO, Humberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Lílian Rose Shalders. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

FREITAS, Verlaíne. *Adorno e a arte contemporânea*. Coleção Filosofia Passo a Passo 17. Rio de Janeiro: Jorge Hazar, 2003.

MILLIET, Sérgio. *Pintores e pinturas*. São Paulo: Martins, 1940.

MORAES, Frederico. *Arte é o que eu o você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema de arte*. Rio de Janeiro. 1.ed. Record, 1936.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e os processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

PAÏN, Sara. ***Teoria e prática da arte terapia – a compreensão do sujeito*** / Sara Païn e Gladys Jarreau. Tradução Rosana Severino Di Leone. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

PAREYSON, Luigi. ***Os Problemas da estética***. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOTTI, Isaias. ***O Século dos manicômios***. São Paulo: 34, 1996.

KOFMAN, Sarah. ***A Infância da arte – uma interpretação da estética freudiana***. Rio de Janeiro: Relume, 1934.

READ, Herbert. ***Arte e alienação - o papel do artista na sociedade***. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

RILEY, Shirley. ***Arteterapia para Famílias***. Comentários de Cathy A. Malchiodi. Tradução de Maria Betânia Paes Norgren. São Paulo: Summus, 1998.

SANGIRARDI Júnior. ***Flávio de Carvalho - o revolucionário romântico***. Rio de Janeiro: Philobiblion Livros de Arte Ltda, 1985.

SANTOS, Gilgenir Carolino. ***Manual de organização de referência e citações bibliográficas para documentos impressos e eletrônicos***. São Paulo: Unicamp, 2000.

SEVERINO, Antonio Joaquim. ***Metodologia do trabalho científico***. São Paulo: Cortez, 2002.

WILLIAM, J. Goode e Paul K. Hatt. ***Métodos em pesquisa social***. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

WITKOWER, Rudolf e Margot. ***Born under saturn, the character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the french revolution***. New York: W.W. Norton and Company, 1969.