UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

ROSA CRISTINA MARIA DE CARVALHO

ATUAÇÃO DO ARTISTA PLÁSTICO NO AMBIENTE PSIQUIÁTRICO: a experiência do Juqueri na década de 50.

Campinas, 2008.

ROSA CRISTINA MARIA DE CARVALHO

ATUAÇÃO DO ARTISTA PLÁSTICO NO AMBIENTE PSIQUIÁTRICO: a experiência do Juqueri na década de 50.

Dissertação elaborada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Artes
e apresentada ao Departamento de Pós
Graduação do Instituto de Artes da Unicamp.
Orientação: Profª. Drª. Lucia Helena Reily.

Campinas, 2008.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C253a

Carvalho, Rosa Cristina Maria de, 1979-
Atuação do artista plástico no ambiente psiquiátrico: a experiência do Juqueri na década de 50 / Rosa Cristina Maria de Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Lucia Helena Reily.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Artes Plásticas. 2. Arte - Psicologia. 3. Psiquiatria – História - Brasil. I. Reily, Lucia Helena,1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The artist's contribution in the psychiatric environment: the experience of Juqueri in the 50's
Palavras-chave em inglês:
Visual arts
Art - Psychology
Psychiatry – History - Brazil
Área de concentração: Artes
Titulação: Mestra em Artes
Banca examinadora:
Lucia Helena Reily [Orientador]
Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz
Maria de Fátima Morethy Couto
Rita de Cássia Montilha
Data de defesa: 10-07-2008
Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Rosa Cristina Maria de Carvalho - RA 2468 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lucia Helena Reily
Presidente/Orientadora

Profa. Dra. Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz
Membro Titular

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Membro Titular

Aos meus pais.

Agradecimentos

À Lucia Helena Reily, pelas observações e considerações que contribuíram para o desenvolvimento desse estudo e pelo respeito ao percurso do aluno enquanto aprendiz da pesquisa acadêmica.

À Heloísa Ferraz, pela generosidade em transmitir seu conhecimento sobre o assunto tratado nessa pesquisa e à Maria de Fátima Morethy Couto, pelas observações atentas ao conteúdo desse trabalho.

À família de Moacyr de Vicentis Rocha, pelas informações concedidas.

Aos funcionários do Museu de Arte de São Paulo, do Instituto Moreira Salles, da Fundação Bienal e do Museu Osório César.

À colaboração de Renata Zago, Nayara Oliveira, Karen Alves, Shester Pereira da Cunha e Marcela Regina.

Ao carinho e paciência dos familiares e amigos, meu agradecimento.

“Todo o nosso ser se comunica com o real, partindo do irreal”.

Maria Leontina.

Resumo

Esta pesquisa discute a participação dos artistas plásticos Maria Leontina, Clélia Rocha e Moacyr de Vicentis Rocha na formação do Setor de Artes Plásticas dentro do Hospital psiquiátrico de Juqueri, o qual ficou conhecido como Escola Livre de Artes Plásticas em 1956. O estudo de documentos como livros, artigos de jornal, cartas e fotos possibilitaram a identificação e descrição das atividades artísticas nesse setor e a compreensão do diálogo entre saúde e arte promovido dos anos 1930 aos anos 50 pelo médico, intelectual e crítico de arte Osório Thaumaturgo Cesar. As entrevistas realizadas com parentes e amigos do artista Moacyr Rocha e estudiosos do assunto permitiram a construção de uma narrativa sobre a maneira como os artistas compreendiam o trabalho de artes no ambiente hospitalar. Os resultados mostraram a responsabilidade dos artistas na formação do ateliê no espaço hospitalar, pois ao trazerem os materiais mais apropriados para a realização das atividades, ao ensinarem a linguagem do desenho, pintura, gravura, escultura e cerâmica aos alienados, ao instaurarem um espaço expositivo dentro da seção de artes, eles mostraram que a produção dos alienados, incentivada inicialmente por psiquiatras, merecia a atenção e dedicação dos profissionais da arte. Os três artistas focalizados neste estudo reconheceram a importância da experiência de ateliê hospitalar para a sua vida profissional, ao concretizarem a possibilidade de conhecer novos meios de criação artística no espaço do hospital psiquiátrico.

Palavras chave: Artes Plásticas; Arte e psicologia; História brasileira da psiquiatria.

Abstract

This study discusses the participation of the visual artists Maria Leontina, Clélia Rocha and Moacyr de Vicentis Rocha in the Arts Sector inside the Juqueri Psychiatric Hospital, that by 1956 became known as the Escola Livre de Artes Plásticas. This is a documentary study using books, newspaper articles, correspondence and photographs that enabled us to identify and describe the artistic activities that were proposed in this sector. This material also helps us understand how Osório Thaumaturgo César, medical doctor, intellectual and art critic, promoted a dialogue between the fields of art and health from the nineteen thirties through the fifties. Interviews with Moacyr Rochas's relatives and friends and with other researchers studying this period enabled us to build a narrative about how the artists understood the making of art within the hospital context. The results demonstrated the artists' role in the development of the art workshop in the hospital setting. As they brought materials that were more appropriate for visual arts productions, as they taught the patients about the language of drawing, painting, printmaking, sculpture and ceramics, as they established exhibition spaces within the Arts Section, they were able to show that the production of the alienated men and women, which at first had been mainly a concern of psychiatrists, was worth the attention and dedication of arts professionals. The three visual artists focused in this study recognized the importance of the experience of a workshop in the hospital for their professional lives as artists, as they promoted new means of artistic creation within the psychiatric hospital setting.

Keywords: Visual Arts; Art and psychology; History of psychiatry in Brazil.

Sumário

1 Introdução	1
1.1 Objetivos	4
1.2 Justificativas	4
1.3 Método	6
1.4 Fundamentos bibliográficos	7
2 Capítulo 1 – Contextualização da história da Escola Livre de Artes Plásticas	9
2.1. O estudo da arte do alienado no Juqueri	16
2.2. O estudo da arte do alienado no meio artístico paulistano	28
3 Capítulo 2 – A Escola livre de Artes Plásticas do Juqueri e os artistas plásticos.	43
3.1. Maria Leontina e a Seção de Artes	62
3.2. Moacyr Rocha e a Escola Livre	66
3.3. Clélia Rocha e a Seção de Artes	69
4 Considerações Finais	74
Referências	79
ANEXO A – Artigo do sociólogo José de Souza Martins, sobre o incêndio na Biblioteca Central do Juqueri.	87
ANEXO B – Declaração do contrato de Moacyr Rocha.	90
ANEXO C – Manuscrito com informações sobre Moacyr Rocha.	91
ANEXO D – Entrevista com Zita Viana Rocha, esposa de Moacyr Rocha, em 15 de fevereiro de 2007, na residência da artista, às 14:00h.	100
ANEXO E – Entrevista com a professora Maria Heloísa de Toledo Ferraz no dia 24 de outubro de 2006, na residência da professora, às 9:30h.	103

1 Introdução

O que leva o pesquisador a aprofundar os seus conhecimentos numa determinada área são as questões que o instigam e mobilizam a sua curiosidade. O questionamento que impulsionou este estudo surgiu a partir da visita ao "Espaço 8 Atelier": um ateliê de pintura desenvolvido nas dependências do Hospital Psiquiátrico "Dr.Cândido Ferreira", em Sousas, Campinas.

Esse ateliê, localizado em uma área separada dos demais setores hospitalares, era o local destinado aos pacientes para desenharem, pintarem e realizarem algumas atividades artesanais. Havia também a presença de um artista plástico para organizar os materiais artísticos, a produção dos pacientes e a montagem de exposições. Seu nome? João Bosco. Ele mostrava os procedimentos, explicava as produções dos pacientes do hospital e tinha um grande respeito por aquelas manifestações plásticas feitas em materiais simples, muitas vezes reciclados. O olhar sensível e atento desse artista mostrava-se importante para a maneira como aquele trabalho era desenvolvido no espaço hospitalar.

Além dessa visita ao Hospital Psiquiátrico "Dr. Cândido Ferreira", obtivemos conhecimentos sobre oficinas artesanais desenvolvidas em Centros de Atenção Psicossocial, onde, muitas vezes, não há o acompanhamento das atividades por um profissional de artes. De imediato, essas experiências nos trouxeram questões sobre as razões que conduzem os profissionais das artes plásticas ao envolvimento com as produções de doentes mentais e sobre a importância do conhecimento artístico na formação de espaços e oficinas de artes em hospitais psiquiátricos.

No contexto brasileiro, o desenvolvimento de atividades artísticas dentro de hospitais psiquiátricos aparece como um interesse de médicos e psiquiatras envolvidos no estudo da produção de doentes mentais, principalmente

esquizofrênicos e dentre esses médicos, destacam-se nomes como Ulisses Pernambucano, Osório Cesar e Nise da Silveira. O doutor Ulisses Pernambucano é considerado um dos primeiros psiquiatras a se interessar pela produção plástica dos doentes mentais ao formar uma coleção com materiais dessa natureza e ao procurar respostas que explicassem as doenças psíquicas por meio dos aspectos culturais e sociais de um povo (ANDRIOLO, 2004; ANTUNES, 2002; FERRAZ, 1998).

Já os doutores Osório Cesar e Nise da Silveira buscaram a valorização da humanidade do doente mental e a mudança da rotina dos hospitais psiquiátricos por meio de atividades artesanais e artísticas. Ambos convidaram artistas para auxiliarem o trabalho de pintura desenho, gravura, modelagem e também a organização da produção para exposições e para a formação de museus[1]. Além disso, incentivaram a publicação do assunto em revistas científicas e sua divulgação em jornais.

Nise da Silveira procurou bases metodológicas para a sistematização de uma terapêutica ocupacional adequada à condição psíquica dos doentes e encontrou na teoria junguiana uma psicoterapia cheia de atividades que permitiam a expressão de conflitos, sonhos e fantasias vividos na loucura. As atividades desenvolvidas no Ateliê de Pintura, lugar silencioso e cordial onde o paciente podia encontrar apoio afetivo no monitor sensível, sempre tiveram o propósito de auxiliar a médica a compreender o que se passava na mente do doente, pois ela alegava que a linguagem verbal, muitas vezes, não permitia uma comunicação eficaz com os esquizofrênicos. Sem fazer considerações estéticas, Nise da Silveira deixou a orientação artística dos pacientes sob a responsabilidade de artistas e críticos de arte como Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abrão Palatinik e Mário Pedrosa, segundo o estudo de Silva, 2006.

[1] Os princípios que fundamentaram os trabalhos de Osório Cesar e Nise da Silveira foram estudados no projeto de Iniciação Científica, “Arte no Juqueri, arte do Engenho de Dentro: implicações das abordagens freudiana e junguiana nas oficinas no ambiente psiquiátrico”, com apoio FAPESP, processo 04/0040-5.

O Ateliê de Pintura do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro teve início em 1946, como iniciativa conjunta do jovem artista plástico Almir Mavignier e da psiquiatra Nise da Silveira, mas Osório Cesar já trabalhava na interface da psiquiatria com o campo das artes há muitos anos. Um marco que evidencia sua mobilização da comunidade artística de São Paulo foi sua participação no "Mês das Crianças e dos Loucos", organizado por Flávio de Carvalho no Clube dos Artistas Modernos em 1933, no qual Osório Cesar apresentou a conferência "A arte nos loucos e vanguardistas". Além disso, a participação de Osório Cesar no ciclo cultural de São Paulo foi intensa, ora como músico nos salões burgueses do início do século XX, ora como crítico de arte moderna. A partir de sua dupla formação como médico e como músico, ele trouxe considerações importantes sobre o papel psicológico da elaboração artística em pessoas normais e em alienados.

Ao buscar explicações sobre o sistema de configuração de imagens em alienados, povos primitivos e crianças, Osório Cesar dedicou-se à criação de um setor de artes dentro do Hospital Psiquiátrico de Juqueri que ficou conhecido como a Escola Livre de Artes Plásticas na década de 50 do século passado. Esse espaço de artes promoveu a vinda de artistas plásticos e intelectuais ao hospital, não só para conhecer a produção dos alienados, mas também para aprimorar essa produção com uma orientação artística e selecionar obras para exposições em museus de arte.

A formação da Escola Livre trouxe discussões no meio médico e cultural paulista sobre a finalidade das atividades de uma escola de artes em ambiente hospitalar. Para alguns intelectuais conservadores ou descrentes do valor estético das manifestações dos alienados, o trabalho desenvolvido no Juqueri mostrava-se apenas como terapia; para outros as atividades serviam como um meio de compreender os caminhos que a arte brasileira estava buscando a partir das vanguardas.

Contudo, não podemos esquecer que o crescimento da escola de artes dependeu das boas condições físicas e econômicas hospitalares numa

determinada época. Posteriormente, o descaso da saúde pública com o Hospital Psiquiátrico de Juqueri acarretou o fechamento da escola e interrompeu as relações entre os psiquiatras e os artistas em torno da produção dos alienados. O Hospital de Juqueri retomaria esse assunto, em 1983, com a formação do Museu Osório Cesar pela equipe da professora Heloísa Ferraz.

1.1 Objetivos

Iniciado por essa problematização, o presente estudo busca discutir historicamente a atuação de artistas plásticos, a saber, Maria Leontina (1949), Clélia Rocha da Silva (1953) e Moacyr Rocha (1955), na Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri, assim como investigar os fatores que possibilitaram a sua aceitação no espaço psiquiátrico, pouco convencional para o trabalho artístico. Como parte do estudo sobre o papel dos artistas plásticos na Escola Livre, a pesquisa também pontua a recuperação de informações sobre as atividades artísticas realizadas no Juqueri, apresentada no trabalho de construção do Museu Osório Cesar e do Ateliê de Pintura pela equipe da professora Heloísa Ferraz, na década de 80 do século XX. No entanto, este estudo está concentrado na análise das práticas de ateliê no espaço hospitalar do Juqueri e no convívio de Osório César com a arte como fator importante para a formação da Escola Livre de Artes Plásticas.

1.2 Justificativas

É grande a dificuldade de encontrar documentos sobre como se davam os trabalhos práticos em artes plásticas na Escola Livre; uma das razões é a dispersão das produções artísticas dos alienados e dos documentos teóricos, espalhados em acervos particulares e em museus brasileiros e estrangeiros. Outra parece ser a falta de sistematização de registro e de publicação por parte dos profissionais voluntários que trabalharam com os internos em artes plásticas no hospital de Juqueri.

Além das questões de concepção do que fazer com esse material polêmico, o Brasil não tem uma tradição de cuidado com os documentos e os registros históricos, o que resulta na perda e na dificuldade de encontrar documentos concretos para compreender uma época. Arley Andriolo (2004), ao estudar as pinturas de esquizofrênicos, também notou a dificuldade de reunir essa produção:

> No entanto, desde então, evidencia-se um problema à historiografia que se volta para essas manifestações, primeiro porque a maior parte das obras produzidas por internos desse momento desapareceu; conhecêmo-las, quando possível, de modo relativo por meio de algumas fotografias registradas em periódicos médicos. Segundo, os dados que nos restam acerca dos seus criadores são delimitados pelos discursos médicos, também registrados nos prontuários e na literatura especializada, fato que redunda em uma perda irreparável de informações (ANDRIOLO, 2004, p.64).

Figura 1
Acervo iconográfico em uma das salas do novo Centro Administrativo do Hospital de Juqueri. Telas empilhadas a direita. Foto: Rosa Cristina, 2007.

Em 2005, a situação de perda agravou-se com o incêndio no prédio da Biblioteca Central do Hospital do Juqueri (ANEXO A, p.87), onde estava uma grande quantidade de documentos sobre o estudo da arte do louco. Após o incêndio, a diretoria do hospital desativou o prédio do Museu Osório Cesar para reformas. Esta situação colocou em risco a preservação do acervo histórico e iconográfico, que se encontra encaixotado e dividido entre as dependências do prédio do Museu, onde estão as cerâmicas, e do setor administrativo do hospital, onde ficaram as pinturas, os desenhos e os documentos históricos (figura 1). Assim, vemos como a precariedade da guarda

da memória e o risco de perda do acervo do museu comprometem os registros escritos e visuais arquivados.

Além de buscar dados ainda não suficientemente esclarecidos sobre o interesse e a atuação de artistas plásticos pela produção imagética do louco, a partir da reconstrução da participação dos três artistas que orientaram as atividades da Escola Livre de Artes Plásticas, esperamos que esta pesquisa possa fornecer novas abordagens sobre os procedimentos de preparação e divulgação das atividades artísticas em ateliês hospitalares e novos parâmetros, considerando a realidade atual das CAPS e das inúmeras propostas de artes promovidas nesses centros.

1.3 Método

Para recuperarmos essa história, recorremos a fontes documentais e bibliográficas, como livros e artigos de jornal, encontradas em arquivos eletrônicos e nas bibliotecas universitárias e museus, a saber: Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea, Museu Osório Cesar e Fundação Bienal de São Paulo. Todo esse material foi organizado por ordem cronológica a partir das publicações mais recentes. A leitura sistemática e os conteúdos pertinentes foram transcritos e organizados de acordo com o nome das personalidades importantes para o nosso estudo.

Devido à necessidade de buscar informações sobre fatos pouco documentados, recorremos a procedimentos da metodologia da História Oral. A História Oral é um recurso usado para registrar depoimentos que visam dialogar com a comunicação pública. A moderna História Oral surgiu nos Estados Unidos na década de 40 do século passado, e apareceu no Brasil, por volta das décadas de 70 e 80, como um recurso muito utilizado por jornalistas. Atualmente, no campo acadêmico, temos dois grupos de pesquisa em História Oral: o grupo do Professor José Carlos Sebe Bom Meihy (1996) e o grupo da Professora Olga von Simson. Optamos pela linha de Meihy porque a informação obtida na entrevista aparece no

texto após uma edição preliminar, uma vez que permite ao entrevistado a leitura e correção de suas falas. Opondo-se a esse sistema, von Simson não permite adaptações da oralidade para o texto, ou seja, a fala deve aparecer no texto mantendo as características da oralidade, sem revisão do entrevistado.

Os procedimentos da história oral auxiliaram no planejamento das entrevistas com a Professora Heloísa Ferraz e com Zita Vianna Rocha, esposa do artista falecido Moacyr Rocha, e também para registrarmos o depoimento de Helena Piccinini, amiga do mesmo artista. Compreendemos que esse método apresenta um conjunto de procedimentos adequados à recuperação de idéias e de narrativas sobre uma situação vivida, para estudo e análise. Dessa forma, foi possível organizar e contextualizar as informações, planejar gravações, transcrever o depoimento e autorizá-lo para uso e arquivamento das informações obtidas.

Tratamos como documento histórico complementar aos textos estudados as fotos da Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri pertencentes aos acervos do Museu de arte Contemporânea MAC/USP e do Instituto Moreira Salles, assim como as fotos das obras dos alienados e dos artistas que atuaram nessa escola, encontradas no acervo particular da família Rocha e no acervo do Museu Osório Cesar.

1.4 Fundamentos bibliográficos

A tese de doutoramento de Heloísa Ferraz, “Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri” (FERRAZ, 1989), publicada em 1998, com o título *Arte e Loucura: limites do imprevisível*, foi a fundamentação teórica chave de nosso estudo, pois sua pesquisa foi um trabalho pioneiro sobre a história da Escola Livre e seus resultados, tais como o Museu Osório Cesar e o Ateliê de Arte, criados em 1980, são referências importantes para a continuidade do estudo da arte no ambiente psiquiátrico.

Já o estudo dos livros e dos artigos escritos pelo Dr. Osório Cesar (1927, 1929 e 1934) forneceu informações sobre a orientação psicanalítica empregada nas análises das imagens dos insanos e nas idéias de terapêutica pela arte desenvolvida na Escola Livre de Artes Plásticas.

A reflexão apresentada pelo historiador John MacGregor (1989) sobre os motivos que levaram os artistas europeus a freqüentar hospitais psiquiátricos para estudar a imagem dos loucos aproxima–se do objetivo de nossa pesquisa, que estuda e discute historicamente a atuação de artistas plásticos com populações consideradas exóticas, como ocorreu no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX no cenário internacional.

Existe atualmente um grupo de pesquisadores produzindo estudos sobre a temática de Arte e Loucura no Estado de São Paulo; as teses e as dissertações desses jovens pesquisadores também subsidiam a direção da presente pesquisa sobre a Escola Livre. Destacamos, dentre as dissertações e teses defendidas nos últimos cinco anos, as de Andriolo (2004), Gonçalves (2004) e Silva (2006), que mostram um panorama paralelo de argumentação e informações atuais sobre os temas: arte primitiva, arte e loucura e ateliês hospitalares.

2 Capítulo 1 – Contextualização da história da Escola Livre de Artes Plásticas

Na passagem do século XIX para o século XX, o Brasil viveu um período de crescimento econômico com a recente industrialização e com a exportação do café, da borracha e do cacau. Cidades como Rio de Janeiro e São Paulo perderam suas características coloniais e imperiais e assumiram uma nova imagem, com ruas e avenidas asfaltadas, jardins, iluminação elétrica com fios e postes, arejamento, bondes elétricos e a circulação de automóveis em baixa velocidade (CAMARGOS, 2001).

A cidade de São Paulo, assumindo sua posição de metrópole, de centro econômico e político brasileiro, atraiu uma grande massa imigratória para trabalhar nas lavouras de café e nas indústrias, porém a oferta de emprego nesses setores não supriu o contingente imigratório e a população desempregada buscou alternativas para sobreviver no comércio ambulante, nas empresas familiares e nas profissões liberais (CAMARGOS, 2001; SEVCENKO, 1992). A vida na cidade tornou-se cara, pois os serviços de fornecimento de gás, eletricidade, transporte, telefone e água “eram monopolizados por uma única companhia” que, segundo Sevcenko (1992, p.109), aproveitava-se dessa situação para cobrar preços extorsivos da população.

Na região central da cidade, a burguesia paulistana, formada por comerciantes, fazendeiros, financistas e empresários do ramo agroexportador, construía palacetes com materiais importados de vários países europeus e acumulava, nos interiores, objetos de arte e decoração que revelavam uma mescla de tendências. Tapetes persas e belgas, mármores italianos, esculturas, cristais, louças e bibelôs em estilo *art noveau* e neo-rococó. Além disso, expunham quadros, de baixo até em cima, nas paredes revestidas de seda ou papel de parede. Esta população, preocupada em manter o *status* e a idéia de

progresso, explica Camargos (2001), idealizava uma cidade próspera e saudável, onde o povo vivesse em harmonia, cultivando os padrões culturais franceses.

Já na região periférica da cidade, estendiam-se os cortiços ao longo das linhas do bonde. O proletariado, não se sentindo beneficiado com o desenvolvimento industrial e comercial, gerou greves e paralisações entre 1901 e 1914. Como uma maneira de evitar manifestações anárquicas, a administração pública, seguindo os modelos franceses, construiu os bairros proletários e as casernas ligadas por túneis (CAMARGOS, 2001). Os próprios cortiços, afirma Cunha (1986), eram vistos, pela burguesia, como "verdadeiros esconderijos de desordeiros, criminosos e 'degenerados' que infestam o ambiente urbano" (p.36). Eram os lugares de promiscuidade e de doenças.

Segundo Nicolau Sevcenko (1992), a população paulistana destinava numerosas cartas à redação de jornais como *O Estado, Folha da Noite* e *Folha da Manhã*, solicitando uma solução pública para os cortiços, pois esses lugares eram responsabilizados pelas epidemias de gripe, entre outras doenças que amedrontavam a sociedade. O povo exigia do governo uma política rigorosa de higiene e um número adequado de hospitais.

A partir das queixas, outra medida estabelecida pela administração pública foi a exclusão das pessoas consideradas improdutivas ou perigosas para a sociedade que buscava o progresso industrial. Os ex-escravos, os velhos, as prostitutas, os criminosos e também os intelectuais, os artistas e os anarquistas oponentes ao sistema da sociedade burguesa, classificados como doentes, foram destinados ao espaço de tratamento instaurado pela moderna medicina mental do período, ou seja, ao Asilo-Colônia do Juqueri (CUNHA, 1986).

Segundo Maria Clementina Pereira Cunha (1986), cada um dos setores sociais excluídos mereceu uma atenção especial dos agentes do poder. Preocupados com a saúde pública, os governantes criaram argumentos para confinar no hospital psiquiátrico a população que, segundo eles, comprometia a ordem social e a segurança das pessoas. Assim, resolveram controlar a entrada de imigrantes e separar os saudáveis daqueles considerados doentes. No caso

dos negros ex-escravos, as razões da exclusão devem-se à classificação dessa população como seres “degradados demais para serem facilmente incorporados à força de trabalho industrial”, pessoas “próximas da animalidade ou dos estágios mais primitivos da evolução humana” (p. 30-31). Já os incapazes, os doentes mentais, as prostitutas e os criminosos foram marginalizados por não conseguirem um espaço dentro da cidade industrial.

Embora pareça que o hospital psiquiátrico tenha sido construído para conter a população pobre da cidade, é importante lembrarmos que alguns setores das classes dirigentes também estiveram internados no Juqueri, por manifestarem resistência “à disciplina, à normalização, à moral e aos bons costumes” da sociedade burguesa (CUNHA, 1986, p.53).

Associados ao poder público, os alienistas, termo que designou os primeiros psiquiatras, acreditavam que as cidades abrigavam pessoas potencialmente loucas, pessoas que carregavam a loucura “dentro de si sem manifestá-la externamente” (CUNHA, 1986, p.50). Esse pensamento era decorrente dos questionamentos sobre a natureza da loucura e das terapêuticas a serem empregadas dentro do campo da medicina mental. Profissionais da medicina perguntavam se a loucura era uma doença do corpo, localizada no cérebro, desencadeada por uma causa hereditária ou adquirida pelo contágio com locais sem estrutura sanitária adequada. A imprecisão nos diagnósticos diferenciais da loucura possibilitou a suspeita sobre certos segmentos sociais, cujos comportamentos ameaçadores mereciam a atenção do tratamento asilar.

> Nesta categoria, tão eficaz quanto imprecisa, foi possível incluir diferentes segmentos sociais sob suspeita, tanto quanto deter e controlar indivíduos problemáticos, cujo “grau” de perturbação só poderia ser avaliado no interior da instituição asilar, sob os olhos competentes do alienista. Dentro desta percepção do social, e em busca dos *demi-fous* e degenerados, o alienismo inicia um processo exaustivo de reconhecimento da multidão, decompondo seu universo de ameaças: criminosos e delinqüentes, prostitutas, vagabundos, jogadores, alcoólatras, negros, anarquistas, imigrantes - todos se tornam objetos de um saber que se constrói

> a partir da observação dos loucos, assim como da população da cidade (CUNHA, 1986, p.51).

Segundo o pensamento da medicina, prostitutas, criminosos, vagabundos e jogadores eram pessoas propensas a desenvolver a loucura moral. Os negros estavam associados à degeneração por serem primitivos oriundos da África; os anarquistas foram classificados como paranóicos e os artistas como pessoas indignas de confiança, por isso muitos deles tiveram suas produções fiscalizadas por psiquiatras (ENGEL, 1999).

Dessa maneira, as doenças, inclusive a loucura, apareciam relacionadas ao ambiente dos cortiços, juntamente com o grupo de pessoas que vivem nele, e também a certas idéias contrárias ao "progresso da cidade de São Paulo". Por isso, o poder público solicitava uma medicina que cuidasse não somente do cidadão, mas também das cidades, organizando a população, criando regras de convivência, limpeza, saúde e educando o povo segundo os padrões da classe burguesa dominante. A medicina mental, por sua vez, requeria, da administração pública, um local para o estudo científico das doenças mentais e de seus subprodutos como o alcoolismo, a paralisia cerebral, a sífilis, a criminalidade e a loucura moral (JACOBINA, 2001).

Assim, o asilo-colônia que ficou conhecido como Hospital de Juqueri a partir de 1930, foi construído para atender aos interesses da medicina mental com o objetivo de consolidar um espaço para a pesquisa e a prática do tratamento de alienados e também aos desejos da administração pública de garantir ao saber médico a exclusão de indivíduos resistentes à disciplina da vida urbana. Os interesses de cura, assistência e educação revelaram-se na própria estrutura arquitetônica do hospital.

Dividido em área médica e colônias de reeducação, "o belo exemplar da arquitetura Art Nouveau" (CUNHA, p.80), projetado pelo arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), era composto pelo prédio administrativo formado por um saguão e escadarias de mármore, vitrais, teto em forma de abóbada e torre com um relógio. Atrás desse prédio, e ligado por um bonito jardim

circular, havia o hospital central e os pavilhões femininos e masculinos para os internos. Havia também pavilhões conhecidos como rotundas para agitados; a lavanderia; a cozinha; as enfermarias; os espaços terapêuticos; e as residências para médicos importantes, incluindo o doutor Franco da Rocha, que morava com sua família em uma casa construída na entrada do complexo hospitalar (figura 2).

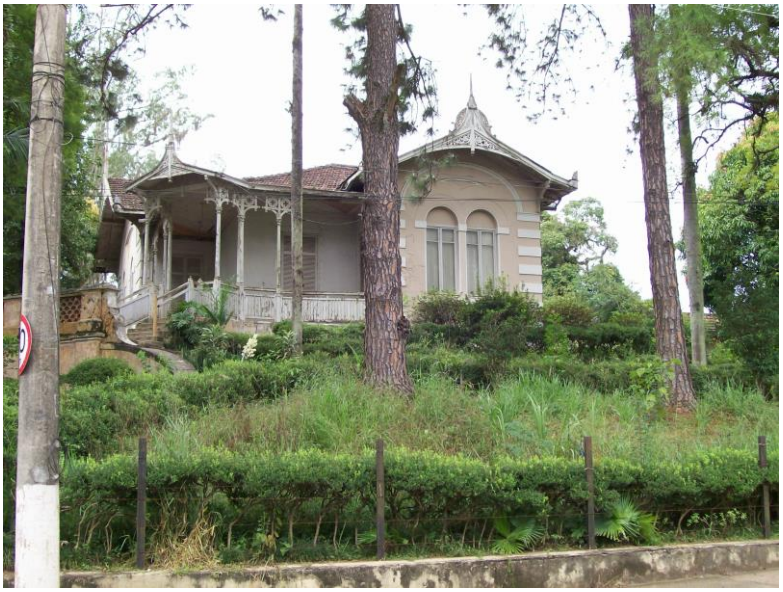


Figura 2
Antiga residência do doutor Franco da Rocha.
Foto: Rosa Cristina, 2007.

O asilo central de tratamento era destinado à medicação, à avaliação dos ingressantes e ao acompanhamento dos doentes agudos por meio de várias terapias, como choques, banhos e substâncias químicas. Segawa (2002) descreve que, anexas ao asilo central, encontravam-se as colônias de reeducação, estabelecimentos coletivos sem grades nas janelas ou muros, destinadas ao tratamento moral dos doentes crônicos por meio da laborterapia: prescrição médica de trabalho agrícola ou artesanal ao paciente.

Se, por um lado, a criação do hospital do Juqueri está associada ao crescimento das cidades, ao controle e à repressão de alguns setores sociais, por outro, essa instituição se mostra como o espaço do progresso científico. Foi esse o local de formação do primeiro grupo de profissionais em medicina mental com o compromisso de pesquisar o corpo humano, identificar os vários tipos de doença, descobrir as causas e os tratamentos adequados para que as enfermidades, da mente e do comportamento, não se instaurassem na sociedade moderna. Por ser espaço da legitimação do saber psiquiátrico no início do século XX, o hospital de

Juqueri foi o local do estudo de muitas teorias e pesquisas sobre a medicina mental, realizado por profissionais envolvidos com as questões da saúde, da política, do ensino acadêmico e da cultura da cidade de São Paulo.

O Dr. Francisco Franco da Rocha (1864-1933), idealizador do hospital, com uma formação voltada para a psiquiatria francesa, foi o incentivador e o supervisor da pesquisa científica no Juqueri. Segundo Pereira (2002), Franco da Rocha trouxe o questionamento do caráter orgânico e social da loucura e implantou uma série de práticas terapêuticas vinculadas ao trabalho agrícola e artesanal, à alimentação e ao ambiente, para controlar a agitação dos pacientes e valorizar os bons sentimentos, os bons hábitos e os bons comportamentos. Seu trabalho revelou uma prática médica associada às intervenções morais e higiênicas, mas as pesquisas e terapêuticas desenvolvidas no hospital ganharam maior cientificidade com as iniciativas do Dr. Antonio Carlos Pacheco e Silva (1898-1988).

Assumindo a direção do Juqueri, após a aposentadoria de Franco da Rocha em 1923, Pacheco e Silva investiria no desenvolvimento do laboratório de anátomo-patologia e incentivaria o acompanhamento de tratamentos como o choque cardiazólico, o coma insulínico, o eletrochoque e as primeiras cirurgias cerebrais. Com a psiquiatria focada na busca de uma explicação para a origem da loucura por meio dos estudos das glândulas, das vísceras e principalmente do cérebro, o Juqueri entrou para a era das “terapias biológicas” nas décadas de 30 e 40 e abriu espaço para a atuação dos neurolépticos na década de 50. (PEREIRA, 1995).

Pacheco e Silva continuou as práticas higienistas iniciadas por Franco da Rocha, porém com proporções sociais maiores. Fundou a Liga Paulista de Higiene Mental em 1926, um movimento que concentrou o estudo e a prática em higiene e assistência ao alienado e à sociedade por meio de uma programação com atividades educativas, conferências, propaganda e distribuição de panfletos sobre as idéias de regulamentação e saneamento da sociedade. Segundo Maria Clementina da Cunha (1994) e Eleonora Antunes (2002), entre os temas

discutidos estavam: o tratamento da sífilis, do alcoolismo e a regulamentação do trabalho, da família e da produção artística e cultural.

Pacheco e Silva foi um profissional preocupado com a assistência ao alienado e com o reconhecimento da psiquiatria dentro da área médica. Em 1930, tornou-se diretor do Departamento de Assistência ao Psicopata, órgão criado pelo governo para centralizar todos os serviços técnicos de cura e assistência ao doente mental nas mãos dos psiquiatras (CUNHA, 1994).

Além das terapias organicistas, o Juqueri mostrou-se como um campo de estudo da teoria psicanalítica, pois Franco da Rocha foi o primeiro médico a abordar a teoria freudiana em uma conferência proferida na aula inaugural do curso de Psiquiatria da Faculdade de Medicina de São Paulo, em 1919. Conforme Plínio Montagna (1994, p.29), Franco da Rocha trouxe para o meio acadêmico a busca pessoal por teorias que auxiliassem a compreensão da loucura e propôs uma discussão sobre "as fronteiras psicopatológicas entre sonho e delírio", abrindo o campo psiquiátrico para novos conceitos e atitudes.

O interesse de Franco da Rocha pela psicanálise levou-o a publicar o livro *O Pansexualismo na Doutrina de Freud*, em 1920, e a fundar a primeira Sociedade Brasileira de Psicanálise, em 1927, juntamente com Durval Bellegarde Marcondes (1899-1981), outro médico e intelectual interessado na teoria freudiana, com o objetivo, segundo Sagawa (1989), de "reunir as pessoas interessadas no estudo da teoria freudiana e fazer a divulgação dessas idéias através de palestras, cursos e artigos na imprensa local" (p.46).

Alguns outros profissionais que trabalhavam no Juqueri, tais como Osório Cesar, Paulo Lentino, Aníbal Silveira, Isaías Melsohn, Gecel Szterling e Mário Yahn, também tiveram interesse pela psicanálise e foram importantes para o movimento psicanalítico em São Paulo. Apesar da importância de Franco da Rocha para a teoria psicanalítica, as idéias freudianas conquistaram um espaço de maior experimentação no Juqueri, após a saída do doutor Antonio Carlos Pacheco e Silva, pois esse médico embora apoiasse o desenvolvimento da

pesquisa no hospital psiquiátrico, não era adepto da teoria freudiana (MONTAGNA, 1994).

Lygia Maria de França Pereira (1995, p.183), ao estudar as terapêuticas psiquiátricas do Juqueri, afirma que a psicanálise serviu como um complemento às terapêuticas biológicas, "uma estratégia de fazer aparecer informações, as mais renitentemente escondidas pelo doente". Tratava-se de um método terapêutico que revelava os complexos da doença psíquica, ao desviar o conteúdo psíquico para a realização de uma atividade de prática social, de trabalho, de vocação artística ou esportiva.

Para nós, o estudo das teorias psicanalíticas no Juqueri traz novos entendimentos sobre a doença mental e as práticas terapêuticas. O estudo do inconsciente aproxima a psiquiatria da arte na busca de respostas para a manifestação plástica dos doentes mentais e inicia um campo de pesquisa dentro e fora do hospital. Acompanhemos o desenvolvimento do estudo da manifestação do alienado, os profissionais envolvidos e as teorias que nortearam esse estudo no Juqueri.

2.1. O estudo da arte do alienado no Juqueri

Segundo o historiador Arley Andriolo (2004), as primeiras informações escritas que temos sobre o estudo da arte do alienado no Brasil são relatadas pelo médico Silvio Moura, no trabalho de conclusão de curso *Manifestações Artísticas nos Alienados*, apresentado na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1923. Conforme o autor, Silvio Moura propôs a descrição de alguns casos de pacientes psiquiátricos que manifestavam a necessidade de se expressar plasticamente. Contudo, para a realização desse trabalho, o médico teve o apoio de psiquiatras envolvidos no estudo da produção expressiva dos alienados em

instituições hospitalares, tais como o Hospital da Tamarineira em Pernambuco; o Hospital Nacional, no Rio de Janeiro; e o Hospital de Juqueri, em São Paulo.

Segundo os escritos de Moura, citados por Andriolo (2004), provavelmente o Dr. Ulisses Pernambucano[2] foi o primeiro psiquiatra brasileiro a se interessar pela produção plástica dos doentes mentais, ao proferir, em conferências, uma série de estudos sobre a arte dos alienados a partir da coleta de material iconográfico produzido no Hospital da Tamarineira. Nessa mesma época, no Hospital Nacional do Rio de Janeiro, havia médicos que observavam alguns internos do hospital que manifestavam necessidade de construir objetos artesanais. Contudo, foi a partir da década de 1940 que esse hospital teve um espaço para a realização das atividades artesanais e artísticas, sob a orientação da doutora Nise da Silveira: no setor de terapêutica ocupacional, havia um ateliê de artes organizado pelo artista Almir Mavignier (SILVA, 2006).

Sobre as obras de alguns pacientes do Juqueri, Moura fez referência aos estudos e aos apontamentos de caráter psicanalítico de médicos que trabalhavam nesse hospital, provavelmente influenciados pelos estudos de Franco da Rocha. Segundo Roberto Sagawa (1989), o estudo das idéias freudianas era muito recente na psiquiatria brasileira e mesmo a leitura que Franco da Rocha fez dessa teoria se restringia à contribuição dos instintos sexuais na formação psíquica dos distúrbios mentais. Consequentemente, as primeiras observações da manifestação expressiva dos alienados ganharam um caráter de diagnóstico.

No contexto do hospital do Juqueri, apareceram outros psiquiatras envolvidos com a teoria psicanalítica, que deram continuidade às reflexões sobre a manifestação plástica do doente mental e trouxeram conceitos do campo artístico que às vezes não coadunavam com as observações diagnósticas dessas manifestações.

A arte educadora Heloísa Ferraz (1998) e o historiador Arley Andriolo (2003) apontam o Dr.Osório Thaumaturgo Cesar (1895-1979) como a primeira

[2] O estudo do Dr. Ulisses Pernambucano não esteve restrito à produção dos alienados. Na década de 30, o psiquiatra envolveu-se com o trabalho de sociólogos europeus que visitaram o Brasil para estudar o que chamavam de “arte primitiva”. Sobre esse assunto, ver ANDRIOLO, 2004.

personalidade a elaborar uma metodologia de análise para as obras dos alienados no contexto histórico psiquiátrico brasileiro. Esse método começou a ser delineado em 1925, quando esse médico estabeleceu comparações entre as manifestações dos alienados e as de crianças e de povos primitivos na publicação *A arte primitiva dos alienados*.

> No Brasil, os primeiros registros sobre a expressão artística dos loucos de que temos notícia são aqueles documentados por Osório Cesar em seu artigo "A arte primitiva nos alienados" (1925). Na verdade, ele não pensava estudá-la isoladamente, mas sua proposta, então, seria compará-la com as manifestações artísticas das crianças e dos povos primitivos. (FERRAZ, 1998, p.51-52).

> No ano de 1925, o doutor Osório Cesar já dedicava suas atividades profissionais ao Hospital Psiquiátrico de Juqueri, em Franco da Rocha (SP), quando veio a público seu artigo intitulado "A Arte Primitiva nos Alienados". Esse texto foi o primeiro de uma longa série de publicações, entre livros, jornais e revistas, com enfoque especial ao que poderíamos designar de "psicologia da arte" (ANDRIOLO, 2003, p.74).

Após estudar Ondontologia de 1912 a 1915, Osório Cesar iniciou seus estudos de Medicina em São Paulo em 1918, mas transferiu–se para a Faculdade de Medicina da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, em 1920, devido à extinção do curso na cidade de São Paulo. Formou-se em 1925 e nesse ano ingressou como médico anatomopatologista no hospital de Juqueri, onde trabalhou por 40 anos. Apesar de ter trabalhado muito tempo dentro da instituição hospitalar, o interesse pelo estudo da manifestação do insano aconteceu logo no início da carreira profissional de Osório Cesar em 1923. Enquanto realizava um estágio acadêmico no Juqueri, ele observou que alguns internos desenhavam nas paredes e nos muros ou mexiam e modelavam o barro encontrado nos pátios da instituição hospitalar (FERRAZ, 1998).

Ao defrontar-se com a arte do insano, Cesar percebeu que essa produção não era homogênea: ora as imagens apresentavam configurações harmoniosas, originais e agradáveis, ora apresentavam configurações grosseiras, incoerentes, que revelavam um "feitio acentuadamente primitivo" (CESAR, 1929,

p.5). A partir dessa observação, ele consultou obras de psiquiatras europeus, notadamente alemães, publicadas desde o final do século do XIX, para compreender as teorias que norteavam o estudo da arte do alienado.

Em suas pesquisas, Osório Cesar constatou que essas manifestações foram compreendidas como diagnóstico da doença mental por alguns psiquiatras e como símbolos do inconsciente, por outros que seguiam um caráter psicanalista. Na obra *A expressão artística nos alienados*, de 1929, Cesar cita nomes como Paul Max Simon, Cesare Lombroso, Morselli, Julio Dantas e Rogues de Fursac e afirma a colaboração das obras *Bildnerei der Geisteskraken* de Hans Prinzhorn (1886-1933); *L´art et folie* de Jean Vinchon; e *Ein Geisteskranker als Künstler*, de Walter Morgenthaler (1882-1965), na criação da metodologia de estudo das produções dos alienados de Juqueri.

Na obra *Bildnerei der Geisteskranken*, publicada em 1922, Prinzhorn expõe seus conhecimentos como historiador de arte, conhecedor de psiquiatria e psicologia, ao analisar, com o objetivo de compreender os limites entre a psicopatologia e a composição artística, 5000 obras de 500 pacientes artistas, recolhidas entre 1890 e 1920, nos hospitais da Alemanha, Áustria, Suíça Itália, Paises Baixos, Estados Unidos e Japão. Nessa obra, Prinzhorn faz uma descrição histórica da vida dos pacientes e investiga o processo de configuração pictórica de cada indivíduo, seguindo discussões sobre a psicologia da criação artística divulgadas em pesquisas de história da arte, ou melhor, "ciência da arte", como esse campo de estudo era conhecido nas universidades alemãs[3].

Com esse trabalho, Prinzhorn compreende que o ser humano configura imagens porque apresenta a necessidade de formular algo mentalmente e de comunicá-lo por meio de símbolos. Ele afirma também que essa necessidade se assemelha ao desejo de brincar, encontrado na manifestação da criança e na ornamentação elaborada pelos povos primitivos.

[3] Os estudos de Hans Prinzhorn tiveram a contribuição de historiadores de arte e filósofos da arte que discutiam a questão psicológica do processo artístico como Gottifried Semper, Alois Riegl, Franz Wickhoff, Wilhelm Worringer, August Schmarsow, Heinrich Wofflin e Conrad Fiedler. Ver MacGregor (1989, p.196).

> Além do mais, todo gesto expressivo está subordinado a um propósito: a realização da psique e, portanto, à criação de uma ponte de si para os outros. Que eles o façam livre e completamente é o que lhes dá o seu valor. Deve-se dizer que os gestos devem de fato ser compostos de elementos psíquicos de cuja expressão advêm, e também devem ser tão mais completos e não-ambíguos quanto possível. A tendência em toda expressividade consciente de atingir a feição formal contém estes dois requisitos. Podemos descobrir a sua origem em circunstâncias muito simples: a criança pode inventar uma dança animada enquanto brinca ou criar rabiscos numa pedra cujos significados poderão talvez ser explicados por um especialista qualificado; um primitivo na sua máscara ritualística pode de alguma forma expressar uma visão plena de magia e pré-concepções demoníacas. (PRINZHORN, 1995, p.13, tradução nossa).

Além disso, no caso específico dos psicóticos, Prinzhorn questiona o caráter psicopatológico da expressão do alienado, por entender que o louco produz imagens daquilo que acredita ser real dentro de seu universo introspectivo. Logo, artistas, pessoas normais e doentes mentais configuram imagens a partir da psique.

> Assim, o esquizofrênico constrói seu próprio mundo na mais plena solidão, voltando-se para dentro, numa inspiração compulsiva e numa arbitrariedade sem restrições. Poderíamos definir o "autismo" como um campo psíquico.
> O esquizofrênico autístico e preocupado consigo mesmo é claro que cria para si um mundo muito mais rico, inteiramente diverso, a partir dos dados sentidos de seu ambiente que, segundo nossas discussões, já estão em processo de transformação do sujeito no ato de percepção e se transformam em imagens eidéticas pessoalmente determinadas, um mundo cuja realidade ele não estabelece para si por convenções lógicas, nem reconcilia com as impressões dos outros, mas que permanecem para ele a matéria prima das suas inspirações, sua arbitrariedade e suas necessidades. O mundo real como tal se desvaloriza e não exige qualquer reconhecimento; pode-se fazer uso dele ou desligá-lo se assim o desejar (PRINZHORN, 1995, p. 38-39, tradução nossa).

Ainda nesse livro, Prinzhorn propôs aos intelectuais dos campos psiquiátrico e artístico a discussão da imagem como construção mental e ambicionou a formação de uma psicologia da arte que fosse relevante para todas as formas de expressão humana. Prinzhorn realiza um processo investigativo interessante, ao discutir a produção do paciente psiquiátrico na contraposição com artistas alemães contemporâneos, como os expressionistas e dadaístas alemães Oskar Kokoschka, Emil Nolde, James Ensor, Alfred Kubin, Ernst Barlach, Max Pechstein, Erich Heckel (MACGREGOR, 1989). Essa estratégia foi depois utilizada ao revés, quando o movimento nazista buscou argumentos para associar a arte moderna à degeneração mental, mas, para Prinzhorn, o conceito que ele buscou consolidar era o de que o processo estético cultural era universal, independente de tratar-se de um artista ou de uma pessoa que se enquadrava nos extremos da patologia.

Seguindo os estudos de Hans Prinzhorn, Osório Cesar formou uma pequena coleção com as manifestações dos alienados do Juqueri, reuniu essas manifestações em grupos e buscou tecer comparações por períodos da história da arte: a pré-história, o clássico e o moderno. Os desenhos pertencentes ao primeiro grupo foram chamados de arte primitiva, por serem parecidos com os desenhos dos homens pré-históricos e das crianças de quatro a seis anos. No segundo grupo estavam desenhos, esculturas, músicas, danças e poesias que foram comparadas à arte dos índios brasileiros, da cultura japonesa, dos negros africanos, da arte gótica e da arte do século XII, devido à semelhança encontrada na configuração das imagens. O terceiro grupo envolvia, de todas as manifestações do segundo grupo, além da pintura, as obras que obedeciam aos padrões da arte acadêmica. No quarto e último grupo estavam as manifestações comparadas com a arte de vanguarda, que sugeriam um simbolismo muito difícil de ser entendido, logicamente devido ao caráter inovador (CESAR, 1929).

Osório Cesar justificava cada um de seus grupos comparativos, ao afirmar que as imagens agrupadas transmitiam impulsos artísticos semelhantes, porque a arte era a construção de uma imagem mental resultante do processo de

criação inconsciente, existente em todo ser humano. Acompanhemos o pensamento do Dr. Osório ao comparar a arte do insano com a arte dos primitivos e das crianças, na organização de seu primeiro grupo classificatório:

> Esta é uma das razões pelas quaes pensamos que uma só mentalidade dirige essas diversas manifestações artísticas. Assim, a criança de 4 a 6 annos que rabisca numa parede uma figura tosca de animal: o idiota ou o imbecil que traça no chão, desordenadamente, com um palito de phosphoro, uma figura de homem; o selvagem actual que pinta a sua pelle com côres vivas, possuem todos uma só mentalidade artística, uma esthetica symbolica do primitivo. (CESAR, 1929, p.8).

O depoimento de Osório Cesar mostra-nos que as imagens de cada grupo não foram comparadas apenas por seus aspectos formais, mas também pela tentativa de compreender o conteúdo psíquico que desencadeia a produção dessas imagens. Esse procedimento está relacionado à maneira como ele entendia a imagem artística; esta, por sua vez, era semelhante ao sonho e possuía "duas partes principais, distintas, mas diretamente interligadas" que seriam: o conteúdo manifesto e a significação latente (CESAR, 1929, p.33). O aspecto formal estava no conteúdo manifesto, que incluía o estilo, a técnica e a configuração da imagem. A significação latente ou o aspecto psicológico; era a fantasia que mascarava os impulsos inconfessáveis da vida íntima do artista e somente a ele interessava.

> Como nos sonhos, também nas obras de arte encontram-se dois elementos primordiais que servem de base para a orientação psicanalítica do seu estudo: o conteúdo manifesto e o conteúdo latente.
> O primeiro é o que aparece imediatamente na produção do artista, é a paisagem, a descrição clara e compreensível da estrutura externa do seu pensamento, o segundo plano de sua obra. O segundo é o nódulo, o tema obscuro, subjetivo, camuflado, do enredo, que representa a significação real da personalidade do autor. Ele se exprime pela abstração, pela simbologia estilizada. É a parte da obra de arte que o público não compreende porque é hermética, fechada aos profanos. Vem do inconsciente, é infantil e

> por vezes traz toda a carga dos desejos não realizados (CESAR, 1948).

Segundo Osório Cesar (1929, 1934, 1948, 1951), a significação latente da imagem podia ser desvendada pelo estudo da história de vida da pessoa e pela psicanálise freudiana, a teoria responsável pelo estudo do inconsciente. Por esse motivo, Cesar empregou o método psicanalítico ao analisar desenhos, pinturas e esculturas de pacientes do Juqueri, principalmente os esquizofrênicos, em estudos elaborados na década de 1920 e 1930, tais como: *A Arte primitiva nos alienados*, de 1925, *Contribuição ao estudo do simbolismo mystico nos alienados:* um caso de demência precoce paranóide num antigo escultor, de 1927; *A expressão artística nos alienados*, de 1929; e *A arte nos loucos e vanguardistas*, de 1934.

Ainda na produção de 1929, em um texto chamado “Advertência”, Osório Cesar esclarece que o caráter psicanalítico freudiano atribuído às análises das obras de esquizofrênicos segue conforme os escritos encontrados na obra *Ein Geisteskranker als Künstler* de Walter Morgenthaler. Nesse livro, Morgenthaler (1921) usa a teoria psicanalítica para fazer conexões entre a vida do esquizofrênico Adolf Wölfli (1864-1930) e as imagens produzidas por ele e também para compreender alguns símbolos encontrados nos desenhos e nas pinturas desse paciente, tais como: pequenos pássaros, lesmas, cobras, torres, chafarizes, anéis entre outros.

Contudo, o psiquiatra não deixa de revelar que o mais interessante na obra de Wölfli não era o conteúdo psíquico, e sim os aspectos formais. Morgenthaler classifica Wölfli como artista pela maneira como ele configura a imagem: a noção que ele tem do todo e das partes de uma composição e o modo harmonioso como usa as cores.

Assim como Morgenthaler, Osório Cesar recorre à teoria freudiana para explicar os símbolos encontrados nas manifestações dos alienados de Juqueri. A representação de bastões, limas, árvores, espadas, serpentes, peixes e pássaros correspondia a símbolos masculinos, enquanto objetos esféricos, como coroas,

vasos, balões e peras, eram considerados símbolos femininos (CESAR, 1927, 1929, 1934).

Quanto ao conteúdo manifesto, Cesar mostra conhecimento em história da arte e na elaboração de técnicas de desenho e pintura, ao pontuar o uso ou a ausência de perspectiva e ao mencionar o jogo de cores nas composições dos alienados. Na obra *A arte nos loucos e vanguardistas*, ele se mostra familiarizado com a estética e com a técnica da pintura, principalmente com a arte de vanguarda, citando nomes e obras de artistas.[4]

Osório César, ao referir-se à arte acadêmica, considera a arte de vanguarda uma manifestação revolucionária, futurista, que desafia os olhos das pessoas acostumadas com as "escolas ingênuas do passado" (CESAR, 1934, p.26). A mudança nos padrões de representação, revelada na arte vanguardista, acontece porque o artista, ao desvencilhar-se das regras acadêmicas, prioriza a liberação das emoções, do conteúdo latente, e aproxima-se dos primitivos e das crianças.

> O futurismo veiu quebrar as cadeias do classicismo, estribando-se nas manifestações artísticas dos primitivos.
> As escolas vanguardistas, atormentadas pelo segredo da emoção, procuravam no seu início desfazer toda e qualquer manifestação das coisas que pudesse se identificar com a vida real. Quizeram, assim, acabar com os sólidos princípios do academismo. E condenaram o desenho, a copia dos modelos e a photographia das paizagens (CESAR, 1934, p.21).

Contudo, o artista de vanguarda não deve ser comparado ao alienado, pois as obras são resultado de muita pesquisa, estudo e escolha desses artistas, ao passo que a manifestação do alienado é simples e pura. Osório Cesar tinha grande respeito pelos artistas de vanguarda e considerava as obras deles verdadeiras, inovadoras e de difícil entendimento para a maioria das pessoas.

[4] Osório Cesar cita: *Matéria* (1912) de Marinetti; *O homem com bandolim* (1912) de Braque; *O rei e a Rainha rodeados de nus velozes* (1912) de Duchamp; *Mulher de azul* (1912) de Léger; *O poder da rua,* de Carrá; *Paris visto de uma janela*, de Chagal. Ver Osório Cesar (1934, p.21-22).

> Nos artistas de vanguarda, porém, nota-se uma técnica consciente, resultado de longo artesanato. As suas obras são o fruto de longas pesquisas, orientadas dentro de uma escola ou tendência individual, ao passo que o artista alienado é puro, ingênuo e sem artifícios (CESAR, 1955).

> Há muita gente por ahi que sustenta a insanidade dos artistas de vanguarda. Não penso dessa maneira. Acho até e muito naturalmente que elles estejam profundamente compenetrados nessa revolucionária manifestação artística [...].
> A novidade assusta e é incompreensível para a maioria, mas quando o povo entende, ou melhor, para ser entendido leva tempo, isso acontece com a arte de vanguarda, núcleos dogmáticos religiosos ou artísticos (CESAR,1934, p.26).

A dedicação de Osório Cesar ao estudo da arte do alienado decorre da crença na capacidade do doente mental para manter o raciocínio lógico, a imaginação e a elaboração de produções artísticas, mesmo com as perturbações da doença psíquica.

> Quem entrar num manicômio e procurar conversar attentamente com os doentes, ouvir com interesse as suas queixas, as suas curiosas histórias, notará, certamente, que entre uma grande parte delles, o raciocínio é lógico, a linguagem é correta e a imaginação, por vezes, é exuberante" (CESAR, 1929, p.1)[5].

> O insano também não é um ser desafeiçoado e sem iniciativa pelas coisas da arte. Da mesma maneira que no indivíduo normal, a imagem formada no cérebro do alienado cria, em determinados casos, uma atitude estética bem curiosa (CESAR, 1951).

Ao lado de Osório Cesar, o psiquiatra Mário Yahn apareceu envolvido no estudo da produção dos alienados. Ele incentivou a produção expressiva dos pacientes do Juqueri e afirmou que não havia uma arte essencialmente psicopatológica, mas a condição doentia da pessoa não deveria ser abolida, porque uma série de trabalhos, de um mesmo indivíduo, podia informar ao médico a situação aproximada do estado mental do paciente.

[5] Id., 1934, p.37.

> A primeira questão é saber se há uma arte psicopatológica. Essencialmente não há. No entanto, é possível reconhecer o trabalho de arte de um alienado. Especialmente em face de uma coleção de trabalhos de um mesmo indivíduo, é possível reconhecer que são de um alienado [...]. De qualquer forma, só uma série de trabalhos de um mesmo indivíduo permite a identificação aproximada do seu estado mental (YAHN, 1951, p.31). .

Assim, Mário Yahn mostra que o doente mental pode desenvolver habilidades artísticas, mas elas são vulneráveis à doença.

> Também um alienado, por mais grave que seja, pode segundo certas circunstâncias produzir obras de valor artístico idêntico ás dos normais [...]
> A loucura vai aos poucos dilapidando o patrimônio psicológico do indivíduo fazendo um trabalho catabólico dos componentes psíquicos. Há a desagregação, a restrição das sínteses e até quase o desaparecimento destas. A obra de arte, principalmente a pintura é fundamentalmente sintética e é claro que o demenciado ou em vias de demenciação ao acabar por perder as aptidões sintéticas do indivíduo normal e particularmente a dos indivíduos talentosos. O que a capacidade artística se conserve ou se metamorfoseie durante muito tempo antes de ser definitivamente envolvida pelo processo patológico (YAHN, 1951, p.31-32).

Mário Yahn foi psicanalista, membro da Sociedade Brasileira de Psicanálise e diretor do Instituto de Psicanálise de São Paulo e mostrou-se, ainda, um médico interessado nas pesquisas de caráter biológico, como a insulinoterapia e a lobotomia (PEREIRA, 1995; SAGAWA, 1994).

Osório Cesar também teve a colaboração do psicanalista Durval Marcondes na elaboração de um estudo da produção de dois pacientes do Juqueri. Pedro de Alcântara, Fausto Guerner, Alarico Silveira e Paulo Fraletti, psiquiatra do Manicômio Judiciário, apareciam como colaboradores das pesquisas de Osório Cesar (MONTAGNA, 1994; PEREIRA, 1995).

É importante salientarmos que a valorização da produção do alienado por esses estudiosos opõe-se ao conceito, psiquiátrico e social, do doente mental como uma pessoa incurável, um degenerado sem condições de viver na

sociedade. Acreditamos também que a escolha por Osório Cesar do estudo da produção de psiquiatras, como Prinzhorn e Morgenthaler, que emprestaram conceitos da linguagem visual para classificar os temas e descrever os elementos formais e os estilos das imagens dos alienados foi fundamental na mudança de olhar para aos desenhos encontrados nas paredes do hospital de Juqueri, em 1923.

Essa importância reside no fato de que os grafites encontrados nas paredes dos hospitais não chamavam diretamente a atenção de médicos e psiquiatras porque eles acreditavam que os desenhos eram os resultados de uma atividade motora automática comum dos alienados e uma manifestação sintomática do estado psíquico dos pacientes (MACGREGOR, 1989). Embora houvesse profissionais envolvidos com estudos psicanalíticos no Hospital de Juqueri, atentos às manifestações expressivas dos alienados, o estudo dessas produções perdeu o valor de diagnóstico quando psiquiatras, como Osório Cesar, buscaram referências na história da arte e na compreensão da linguagem visual para discuti-los cientificamente.

Além disso, sabemos que Prinzhorn e Walter Morgenthaler foram fundamentais na formação do método de estudo comparativo das obras dos alienados elaborado pelo Osório Cesar. Se Prinzhorn mostrou a sua coleção de obras dos insanos para os artistas de vanguarda com o intuito de ouvir a opinião destes sobre as imagens, Walter Morgenthaler mostrou as obras de Wölfli e perguntou sobre arte moderna e estética ao seu irmão pintor, Ernst (MACGREGOR, 1989). Pensamos que as referências de Osório Cesar não estejam restritas ao campo da psicanálise, pois o seu convívio com artistas e intelectuais pode contribuir nas pesquisas realizadas no Hospital do Juqueri.

2.2. O estudo da arte do alienado no meio artístico paulistano

Segundo MacGregor (1989), as obras de Hans Prinzhorn e Walter Morgenthaler tiveram um grande impacto no meio artístico europeu, circulando entre artistas, críticos e teóricos da arte. Paul Klee, Oskar Schlemmer, Max Ernst e Jean Dubuffet adquiriram o livro de Prinzhorn ou tiveram a oportunidade de conversar com o psiquiatra e historiador de arte.

> No começo de julho de 1920, Oskar Schlemmer (1888-1943), que residia em Cannstatt fora de Stuttgart na época, estava presente numa reunião social em que Prinzhorn estava dando uma palestra sobre os desenhos dos loucos. Schlemmer percebeu que Klee havia visto o material e estava entusiasmado. A reação de Schlemmer às imagens que Prinzhorn mostrou não foi menos entusiasmada. (MACGREGOR, 1989, p.234, tradução nossa).

Além dos artistas já citados, Oskar Kokoschka, Ernest Kirchner, Pablo Picasso, Amadeu Modigliani e Emil Nolde também se interessaram pela produção do alienado no início do século XX. MacGregor (1989) atribuiu esse interesse dos artistas à busca por uma nova estética pautada na pureza das culturas dos povos colonizados, como os africanos e os povos da Oceania, e à intensidade emocional diante da situação alienante da Primeira Guerra Mundial.

De modo semelhante, os livros de Osório Cesar foram adquiridos por intelectuais como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Rebolo, Flávio Motta e Mário Barata, tendo sido também encontrado um exemplar na biblioteca da Casa Modernista de Gregori Warchavchik[6] (FERRAZ, 1998), Seu método de estudo das manifestações do insano também foi muito elogiado por psiquiatras e intelectuais brasileiros e estrangeiros, sendo comparado às análises das obras de

[6] Segundo cartas encontradas na Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo e nos arquivos do Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” (CEDAE), da Unicamp, Pietro Maria Bardi e Flávio de Carvalho tinham livros de Osório Cesar em suas bibliotecas.

esquizofrênicos e crianças feitas pelo historiador de arte Hans Prinzhorn (ANDRIOLO, 2003).

Ademais, o estudo da arte do alienado relacionada à arte dos primitivos e das crianças não ficou restrito ao âmbito médico aos poucos, esse assunto foi aparecendo no meio cultural paulistano. Psiquiatras, artistas e intelectuais envolvidos com a psicanálise e com a crítica aos métodos tradicionais de ensino e apreciação de arte buscavam nesse estudo novas compreensões da capacidade humana de configurar imagens. Nesse contexto, destacamos a participação de Osório Cesar na cultura da cidade de São Paulo dialogando com os artistas, atuando como crítico de arte e divulgando o estudo da arte do alienado.

No que diz respeito à psicanálise, tanto o meio médico quanto o cultural paulista estavam envolvidos pelas idéias freudianas desde a publicação de *O panxesualismo e a doutrina de Freud* de Franco da Rocha. Conforme Heloísa Ferraz (1998), intelectuais, críticos de arte e artistas como Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Luiz Martins, Osório Cesar, Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa e Sergio Milliet adquiriam obras de Freud e procuravam assimilar o pensamento psicanalítico.

Havia também a participação de intelectuais e artistas nas reuniões da Sociedade Brasileira de Psicanálise, figurando, entre eles, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia e Olívia Guedes Penteado. A presença da classe cultural moderna, como afirma Roberto Sagawa (1989), dava seriedade à psicanálise, que era alvo de críticas na academia de Neuropsiquiatria, e esta, por sua vez, não acreditava na cientificidade do estudo do inconsciente. O conhecimento psicanalítico foi mais acolhido pelos artistas modernos do que pela ciência médica, o que se deve às relações sociais dos psicanalistas com os modernistas, assim como às leituras psicanalíticas feitas por estes. Dentre essas convivências, podemos citar a publicação do poema, “Symphonia em branco e preto”, de Durval Marcondes, um dos fundadores da sociedade, na revista *Klaxon*, em 1922.

Além do médico Durval Marcondes, Osório Cesar envolveu-se com os movimentos artísticos desde o momento em que chegou à cidade de São Paulo.

Ainda como estudante de medicina, Osório tocava violino nos saraus dos salões da casa do Senador Freitas Valle. Opondo-se aos ambientes que Osório Cesar freqüentaria depois, esses salões eram o símbolo do formalismo a ser seguido pela sociedade burguesa no início do século XX, pois os convidados precisavam cumprir certas exigências de conduta, tais como: vestirem-se à moda francesa e comportarem-se como cavalheiros e damas apreciadores da poesia simbolista e da cultura européia (CAMARGOS, 2001).

Em seu palacete localizado na Vila Mariana, Freitas Valle recebia a nata da sociedade, poetas e artistas jovens que buscavam proteção e apoio do senador. Nessa época, homens importantes politicamente e intelectualmente orientavam e financiavam jovens artistas e escritores, uma vez que estes não conseguiam sobreviver de sua própria criação[7]. Nos salões semanais, que obedeciam a um cronograma elaborado segundo a classe intelectual dos convidados, a segunda-feira era o dia dos pintores; a terça, dos escultores; a quarta, dos músicos com o "Jantar da Lira"; a quinta era o dia dos poetas; a sexta, dos escritores; e os sábados, dos políticos. Nos domingos havia almoços informais no terraço ou em pequenas mesas espalhadas no jardim, onde se reuniam todos os convidados da semana (CAMARGOS, 2001).

Os freqüentadores recebiam convites personalizados impressos para a ocasião, com as informações sobre a programação cultural e o traje exigido para a cerimônia. A recepção se dava ao som de clarim por dois cortejos de músicos, e, na sala de jantar, Freitas Valle, sentado em uma cadeira de espaldar elevado, recebia seus convidados. Após o jantar, todos se reuniam na biblioteca ou na galeria onde Freitas Valle comandava palestras, saraus, conferências sobre música, literatura e artes. Nessas reuniões não eram permitidas as discussões sobre questões problemáticas como a Primeira Guerra Mundial ou as greves proletárias no Brasil estava, também, proibida a menção sobre assuntos políticos,

[7] Freitas Valle foi o responsável pelo Pensionato Artístico, uma bolsa de estudos para o aperfeiçoamento dos artistas na Europa. Anita Malfatti e Victor Brecheret estavam entre os artistas beneficiados. Ver também AMARAL, 1983.

pois era preciso manter a cordialidade e a harmonia na casa do senador, explica Camargos (2001).

Algumas vezes, o espaço de rigorosidade dos salões revelava uma multiplicidade intelectual, como foi na ocasião dos cinco ciclos de conferências que ocorreram entre 1914 e 1924. Além de deixar clara a interferência intelectual de Freitas Valle na cultura paulistana - poetas, jornalistas e escritores que demonstravam divergências de opiniões na imprensa conviviam em aparente cordialidade na Vila Kyrial -, essas conferências mostram a marca dos intelectuais que buscavam a modernidade; dentre eles temos a participação de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, os estrangeiros Blaise Cendrans e Lasar Segall. Além disso, escreve Camargos, foi Mário de Andrade quem se mostrou mais ousado ao falar sobre Debussy e o Impressionismo, na conferência de 1921; ao convidar intelectuais do movimento modernista e discursar sobre a poesia moderna em 1922; e ao falar sobre o Cubismo, na conferência de 1924.

Foi na casa de Freitas Valle que Osório Cesar conheceu os artistas que preconizavam a modernidade e viu Tarsila do Amaral pela primeira vez. Segundo informações apresentadas por Aracy Amaral (1975) e por Luis Ernesto Kawall (1979), Tarsila e Osório Cesar viajaram para a Rússia em 1933. Ela estava interessada no sistema cultural do país, enquanto ele participava do Décimo Quinto Congresso Internacional de Fisiologia. A convivência com Tarsila do Amaral, mulher e artista com ‘uma cultura humanística como raras pessoas possuem’(Osório Cesar, citado por AMARAL, 1975, p. 339), aproximou Osório Cesar do meio artístico, pois foi nessa época que ele se tornou amigo de Mário de Andrade e Flávio de Carvalho.

Em 1929, Tarsila visitou o Hospital do Juqueri para conhecer, de perto, o trabalho de Osório Cesar com o estudo da produção do alienado. Sobre o envolvimento da artista com a psicanálise e a possível fase surrealista de sua arte, Aracy Amaral afirma que a fase antropofágica de Tarsila está mais próxima da representação de lembranças de infância da artista na fazenda do que de um envolvimento com as teorias freudianas.

> Por uma observação informal de sua amiga Sofia Cavernassi Villalva, que lhe declarava que suas telas antropofágicas lembravam-lhe seus pesadelos, Tarsila, anos depois de pintados esses quadros, identificou toda a origem de sua pintura dessa fase, pela primeira vez. Foi quando descreveu o *Abaporu* como 'uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso – pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda'. Essa descrição, como de um sonho, nos reporta às figuras temáticas desses quadros: 'Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ouvira em criança'. Refere-se a artista às estórias contadas pelas pretas velhas da fazenda à criançada na hora de dormir, repetidas dezenas de vezes e misturadas à lembrança inapagada dos servidores de cor, divulgando seus medos, lendas e superstições [...] (AMARAL, 1975, p.249).

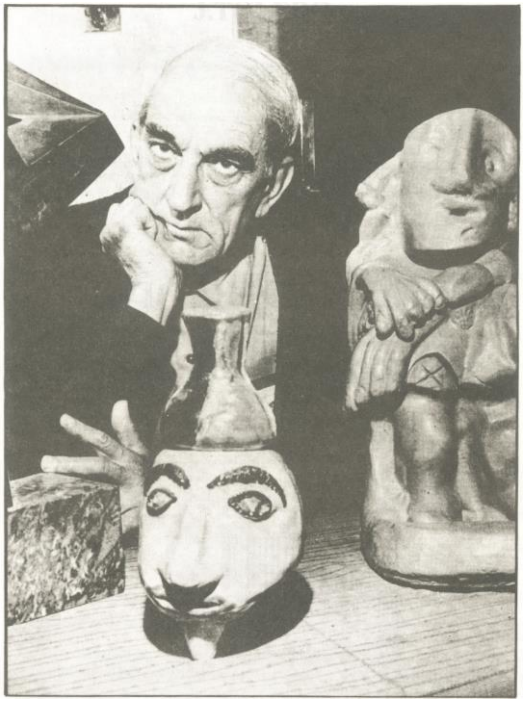


Figura 3
Flávio de Carvalho e as cerâmicas dos alienados de Juqueri.
Escultura "Santo Antônio da Rocha" à direita.
Fonte: Toledo, 1994.

Embora Aracy Amaral hesite em afirmar o envolvimento de Tarsila com o pensamento psicanalítico, Roberto Sagawa (1995), segundo informações concedidas por Durval Marcondes, mostra que a presença da artista conferia seriedade às reuniões da Sociedade Brasileira de Psicanálise.

Na década de 1930, Osório Cesar conheceu Flávio de Carvalho quando começou a freqüentar as reuniões no Clube dos Artistas Modernos com o objetivo de discutir a arte moderna e o papel brasileiro nessa arte. Contribuindo com as ações do clube, que ficou conhecido como um laboratório de pesquisas, Osório Cesar orientou minuciosos estudos sobre as obras da coleção de Hans Prinzhorn. Flávio

de Carvalho, por sua vez, recebeu permissão para realizar pesquisas "antropológicas e artísticas" (p.775) no Hospital Psiquiátrico do Juquery em 1937 e também colecionou obras dos alienados principalmente as cerâmicas (TOLEDO, 1994). A figura 3, encontrada no livro de Toledo, mostra o artista junto com as cerâmicas dos alienados; e ao fundo, no canto direito da foto, aparece a escultura do "Santo Antônio da Rocha", produção muito comentada por Osório Cesar (1927, 1929,1934) pelo caráter primitivo da imagem, que lembra as obras cubistas.

Lasar Segall foi outro artista que visitou o Hospital de Juqueri em 1942, certamente a convite de Osório Cesar, e fez uma série de desenhos a bico-de-pena, que retratam a dramaticidade dos doentes nos ambulatórios do hospital psiquiátrico (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, 2000). Essa não foi a primeira experiência do artista: 20 anos antes, Lasar Segall havia visitado o Sanatório de Dresden com o objetivo de retratar os doentes do hospital. O interesse de Segall pelos doentes e pelo ambiente psiquiátrico caminhava paralelo a outros temas encontrados em seus trabalhos, como a questão dos imigrantes e o sofrimento da guerra (ANDRIOLO, 2004; BECCARI, 1992).

Em 1952, o pintor Roberto Sambonet, em visita ao Brasil, foi convidado pelo doutor Edu Machado Gomes para retratar pessoas e ambientes do hospital psiquiátrico. O artista realizou 70 estudos e 40 desenhos tão dramáticos quanto os trabalhos de Lasar Segall e os reuniu no catálogo *Juqueri: esperienza psiquiátrica di um artista a cura dell´Ufficio*, publicado em 1961[8]. Conforme informações de Arley Andriolo (2004), ainda na década de 1950, o Hospital de Juqueri recebeu a visita de Roger Bastide, para examinar as produções dos alienados como parte dos estudos em arte primitiva, e da artista Alice Brill, para fotografar a Seção de Artes. Atualmente essa série de fotos compõe um material rico de informações sobre o espaço de ateliê hospitalar, pois se trata de 50 fotos que mostram as

[8] Encontramos o exemplar desse catálogo na biblioteca do Museu de Arte de São Paulo em visita realizada no dia 27 de janeiro de 2007.

imagens ali produzidas e o acompanhamento das atividades pela artista plástica Maria Leontina.

Osório Cesar não só convidava e permitia a visita de artistas plásticos e intelectuais, com o objetivo de conhecer as manifestações dos alienados e realizar pesquisas pessoais de caráter estético e científico, mas também promovia encontros com a intelectualidade paulistana fora do ambiente hospitalar. No período de 1942 a 1944, ele reuniu artistas, em sua casa para discutir as relações entre a música e a pintura (FERRAZ, 1998). Osório colocava uma música - Beethoven, Prokofiev e Stravinsky estavam entre os favoritos - e solicitava aos artistas[9] que fizessem apontamentos gráficos enquanto ouviam a melodia: esses desenhos iniciais seriam continuados nos ateliês dos artistas. O objetivo dessa atividade era estudar o aspecto psicológico da expressão artística, uma vez que a música, por ser abstrata, despertava sensações diferentes em cada artista (LEMOS, 1980).

Além do convívio com artistas plásticos, Osório Cesar atuou como crítico de arte ao lado de Luis Martins, Ibiapaba Martins, Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Lorival Gomes Machado, José Geraldo Vieira, Maria Eugênia Franco e Quirino da Silva, no momento de consolidação das estéticas modernas. Sobre a importância de Osório no início da crítica de arte brasileira, Lisbeth Gonçalves, em entrevista a Fernando Cerqueira Lemos, menciona a clareza do médico e intelectual ao elaborar uma crítica de arte pautada na argumentação psicológica da criação, principalmente no período da arte abstrata.

> A crítica que produziu nos anos 50, em que a presença da abstração é fato de máxima importância entre nós, apóia-se numa argumentação psicanalítica, da psicologia de uma maneira geral. O papel de Osório Cesar foi, em última instância, informativo e didático, através da imprensa, e elaborado enquanto reflexão nos estudos que chegou a publicar, contribuindo significativamente para a elaboração de um pensamento crítico fundamentado (Lisbeth Gonçalves, citada por LEMOS, 1980, p.50)

[9] Dessas reuniões participavam freqüentemente artistas como Walter Levy, Aldo Bonadei, Mário Zanini, Carlos Scliar, Gastão Worms e Durval Serra.

De fato, iniciou-se uma discussão sobre a arte figurativa e a arte abstrata no campo cultural brasileiro no final da década de 1940. Embora as soluções plásticas consideradas modernas no Brasil fossem conservadoras para o público estrangeiro, como afirma Walter Zanini (1983), os artistas brasileiros buscavam uma elaboração artística afastada dos padrões figurativos e abriam espaço para a estética abstracionista. Segundo Aracy Amaral (1984), considerações sobre a expressão infantil e a produção plástica dos alienados também foram abordadas nessa discussão como novas possibilidades criativas.

O caráter informativo e inovador das críticas de Osório Cesar também é mencionado por Heloísa Ferraz ao mostrá-lo como o primeiro crítico a valorizar a produção de artistas mulheres.

> A coluna de artes plásticas que ele escrevia nos jornais era muito importante porque era ela que permitia ao público estar a par dos acontecimentos. Houve momentos (um ano ou dois) em que ele trabalhou quase que diariamente. Há muitos aspectos que ele discute. Ele abrange a arte de vários períodos, mas o que eu acho interessante é que ele parte do que está ocorrendo em São Paulo, do ponto de vista da arte, e nos posiciona isso. Acho que os artigos lhe proporcionaram uma visão dos artistas que estavam em voga, dos movimentos que estavam aparecendo [...].
> Ele é um dos primeiros que eu conheço que dará espaço para as mulheres no mesmo patamar dos homens. Desde 1943, ele escreve sobre mulheres artistas. Primeiro, sobre France Dupaty, uma pintora de nacionalidade francesa que vivia no Brasil; depois, ele fez estudos e comentários sobre Anita Malfatti, Gerda Brentani, Sofia Tassinari, Maria Leontina, Maria Caram, Wega Nery e sobre as escultoras Pola Rezende e Maria Martins, entre outras. No conjunto, eu não conheço um crítico de arte que tenha se interessado, e escrito com consistência, sobre mulheres artistas nessa época (FERRAZ, 2006).

Enquanto Osório Cesar escrevia sobre arte e artistas em quase todos os jornais de São Paulo[10], o crítico José Geraldo Vieira discutia a formação de

[10] No período de 1929 e 1960, Osório Cesar escreveu para os jornais *Diário da Noite, Diário de São Paulo, São Paulo Jornal, Jornal de notícias, Diário Nacional, Correio Paulistano, Folha da Manhã, O Estado de São Paulo* e *A Gazeta*.

uma crítica de arte formada por médicos psiquiatras com conhecimento especializado na análise de obras de alienados. Segundo Vieira (1954), a crítica geral abordaria alguns preceitos técnicos e estilísticos, mas não passaria de simples deduções sobre esses trabalhos, sem um conhecimento em psicologia ou psiquiatria. A necessidade de formar um grupo qualificado para estudar a manifestação plástica do alienado deveu-se à saída dessa produção do meio psiquiátrico para o meio artístico.

A participação de médicos no setor artístico, inclusive o doutor Osório Cesar, permitiu a realização de eventos que forneceriam outros rumos para o estudo da arte do insano no Juqueri, graças à ação conjunta de profissionais da saúde e das artes. Dois exemplos são o “Mês das Crianças e dos Loucos”, evento realizado no Clube dos Artistas Modernos, em agosto de 1933, e as conferências e a exposição no evento “Ciências Médicas e Arte”, realizado no Museu de Arte de São Paulo, em 1948. Houve também a Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, realizada no I Congresso Mundial de Psiquiatria em 1950, quando o estudo da produção do alienado ganhou reconhecimento internacional.

Fundado em 24 de novembro de 1932, pelos artistas Di Cavalcanti, Carlos Prado, Antônio Gomide e Flávio de Carvalho, o Clube dos Artistas Modernos era um local onde se reuniam artistas e intelectuais para conversar sobre os mais recentes estudos artísticos de arte moderna e de arte folclórica. O clube promovia reuniões, conferências, exposições, atividades de desenho com modelo coletivo e também a formação de uma biblioteca de arte com assinatura de revistas (CARVALHO, 1939).

Sobre o “Mês das Crianças e dos Loucos”, Flávio de Carvalho (1939) explicou que o evento se constituía em uma série de conferências sobre o estudo das manifestações das crianças, dos alienados e as relações dessas manifestações com a arte de vanguarda, com a psicologia e a psiquiatria. Houve também uma exposição “A arte dos loucos e das crianças”, que mostrou a coleção de desenhos de alienados do hospital de Juqueri, iniciada por Osório Cesar em

1923, e os desenhos das crianças de escolas públicas e particulares de São Paulo.

> Organizei então o famoso Mês das Creanças e dos Loucos, com exposições de desenhos, pintura e escultura de alienados do Hospital do Juqueri, de creanças das escolas publicas de São Paulo e de particulares, em conjunto com uma série de conferências por especializados no assunto.
> Pedro de Alcântara falou sobre 'Interpretação dos desenhos das creanças e o seu valor na pedagogia', Osório Cesar falou sôbre 'A arte nos loucos e nos vanguardistas', A.C. Pacheco e Silva sôbre 'A arte e a psiquiatria através dos tempos', Durval Marcondes sôbre 'Psicanálise dos desenhos dos psicopatas', Fausto Guerner sobre 'O louco do ponto de vista da psicologia geral'. Os debates após as dissertações foram animados e às vezes violentos (CARVALHO, 1939).

Assim, o objetivo desse evento foi levar o caráter psicológico e filosófico da elaboração artística para a classe intelectual de São Paulo e questionar o ensino de arte nas escolas e nos institutos artísticos.

> O certamem visava focalizar a importância psicológica e filosófica da arte do louco e das creanças, e mostrar o erro cometido por professores, imbuídos de rotina e ritual, quando corrigem os desenhos de creanças e os adatam às suas rotinas.
> O C.A.M. expôs durante um mês inteiro um verdadeiro panorama dramatizado das espécies, espalhados sobre as pequenas mesas da sala única estava toda a tragédia da vida do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento, a dolorosa caricatura de tudo e o drama simples de formas e de cores que tanto faz inveja aos grandes artistas. Era um verdadeiro grito de revolta contra as paredes opressoras e asfixiantes das Escolas de Belas Artes que corrigindo e polindo procuram sempre impor aos alunos a personalidade frequentemente mofada e gasta dos professores. A importância da arte do louco e da creança foi definitivamente focalizada, colocando em evidência os fenômenos de associação livre de idéias, a seqüência de fatos ancestrais e as fórmas de uma evolução longínqua (CARVALHO, 1939).

A partir da reprodução da agenda do Clube dos Artistas Modernos, feita por Toledo (1994), percebemos o entusiasmo de Flávio de Carvalho pelos desenhos e pelas pinturas de crianças e acompanhamos a crítica severa que o

artista faz ao ensino acadêmico de artes que, muitas vezes, por privilegiar a técnica, acaba com a originalidade da criação. Ao trabalho dos alienados, Flávio de Carvalho dedica o último parágrafo de suas observações, dizendo que esse tipo de manifestação 'indica o caminho para encontrar a gênese da tortura imensa que sacode a alma do louco'(Flávio de Carvalho, citado por TOLEDO, 1994, p.162).

> 'A exposição de desenhos de crianças e alienados no Clube dos Artistas Modernos é mais importante do que parece à primeira vista, porque traz, aos olhos do público, uma série de problemas que ele não está acostumado a encarar. Temos a tendência de aceitar os desenhos das crianças como uma manifestação sem importância e que nada encerra, alem de uma fantasia, que invariavelmente, deve ser corrigida e polida pelos professores. Erro grosseiro, naturalmente!
> Os desenhos das crianças nos ensinam muitas coisas: quando fora da influência do professor, esses desenhos têm, antes de tudo, uma importância psicológica, porque são uma forma de livre associação de idéias, trazendo à tona uma seqüência de fatos ancestrais e formas de uma evolução longínqua. Alguns deles compactam monstros curiosíssimos, como num panorama das espécies. Parece que a criança, impulsionando o seu lápis, desdobra toda a tragédia da vida e do mundo, todos os cataclismas da alma e do pensamento. Ela vê a dolorosa caricatura do mundo, e dramatiza numa simplicidade de formas e de cores, que faz inveja a grandes artistas. Muitos deles gostariam de assinar os quadros simplíssimos das crianças, pois estes contêm uma inventividade que, na maioria dos casos, um grande artista não pode imitar, porque, como adulto, já está embrutecido pela pedagogia da civilização.
> Os verdadeiramente grandes artistas se parecem com as crianças nas suas invenções, possuem uma espontaneidade inconsciente em cor e forma, sem a preocupação com os truques dos prestidigitadores das escolas de belas artes. A função dos professores de desenho e de escolas de belas artes tem sido quase sempre a de abafar ou matar qualquer surto de originalidade que aparece na fantasia da criança.
> Indivíduos quase sempre medíocres, esses professores gostam de impor à criança a sua personalidade gasta e empoeirada'. (Flávio de Carvalho, citado por TOLEDO, 1994, p.161-162).

Ao lado da crítica de Flávio de Carvalho, Osório Cesar mostra-se preocupado com a má orientação artística do ensino no Brasil, pois as crianças são desmotivadas a criar e ficam reproduzindo técnicas desde pequenas.

> A criança não tem habilidade artística nenhuma. Limita-se a copiar servilmente a natureza, reproduzindo os modelos que os mestres lhes dão. O resultado disto é que elas sempre fazem coisas semelhantes, sem originalidade e despidas de cunho pessoal, o que não deveria ser. O ensino do desenho precisaria ser completamente livre. Nada de modelo. A criança espontaneamente reproduziria as imagens como elas sentissem realmente, sem a preocupação de linhas, proporções e nem perspectiva. Só assim veríamos surgir arte sã, independente e subjetiva (CESAR, 1929, p.10).

Segundo Annateresa Fabris (1981), Flávio de Carvalho e Osório César, ao questionarem o sistema de ensino de artes e a estética da Escola de Belas Artes, estão atacando o gosto medíocre da classe média, porque a anormalidade abalava o sistema de valores culturais vigentes. A observação dessa autora remete-nos às razões que promoveram a construção do hospital psiquiátrico. Se a classe dominante classificou certos segmentos sociais como anormais e os destinou ao espaço psiquiátrico, as chances são poucas de os dominadores valorizarem as manifestações produzidas pelos alienados assim como as estéticas modernas que os apoiavam.

Ainda a respeito do estudo comparativo da arte do alienado com a das crianças e a dos primitivos, Osório Cesar, em entrevista ao *Diário da Noite* (ARTE..., 1941), fala sobre a organização do “Salão de Arte dos Alienados” e do “Salão de Arte Infantil”, que aconteceriam na Segunda Semana de Arte Moderna, mas não há informações sobre a ocorrência desse evento (FERRAZ, 1998). Contudo, a reportagem demonstra uma mobilização para os assuntos relacionados aos tipos de arte primitiva, como a arte popular, a arte infantil e a arte dos loucos, cogitando a idéia de criação de um museu e de uma universidade que estudassem esses assuntos.

Evento semelhante ao que ocorreu no CAM foi o ciclo de conferências titulado “As Ciências Médicas e a Arte”, realizado no MASP em parceria com o Departamento de Cultura Geral da Associação Paulista de Medicina, no período de 29 setembro a 3 de novembro de 1948. O objetivo do evento, conforme Ernesto Mendes, diretor do Departamento, foi a abordagem de alguns assuntos entre a arte e a medicina que interessavam o meio médico e intelectual, tais como: as relações entre anatomia e arte, psicologia, psicanálise e arte, sexologia e arte, arte entre os alienados, relações entre arquitetura e medicina e também música e medicina com foco terapêutico (CIÊNCIAS..., 1948).

Aliás, a finalidade do Departamento de Cultura da Associação de Medicina foi favorecer o intercâmbio entre as ciências médicas e as outras atividades intelectuais. Cartas e manuscritos encontrados na biblioteca do MASP informam que Ernesto Mendes visitou o museu, várias vezes, e solicitou o consenso de Pietro Maria Bardi para que o evento fosse realizado no Museu de Arte de São Paulo. Osório Cesar e o pintor Camerini acompanharam o diretor do Departamento de Cultura em uma dessas visitas[11].

Quanto às conferências, exceto a apresentação do escritor Sérgio Milliet com o tema “O médico e a crítica de arte”, as demais palestras foram apresentadas por médicos que buscavam uma visão inovadora tanto do estudo da medicina quanto da arte. Os assuntos “Forma e estrutura (especialmente do corpo humano) na natureza e na arte” e “Expressão artística nos alienados”, apresentados pelo anatomista Carlo Foá e por Osório Cesar respectivamente, foram expostos e acompanhados pela exibição de imagens que despertaram o interesse do público (CIÊNCIAS..., 1948).

Contrariando a maioria dos profissionais da medicina, Carlo Foá e Osório Cesar mostravam-se receptivos à arte moderna e ao conhecimento dessa linguagem artística. O doutor Foá não considerava a representação anatômica das obras modernas como deformações da figura humana, pois pensava que a

[11] Encontramos uma pasta com uma série de cartas e o cronograma do evento na Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo.

expressão artística não estava vinculada estritamente à representação das formas sensíveis e concretas, mas devia ter a liberdade de extrair dessas formas os elementos que constituíam a arte de todos os tempos, como as linhas, os volumes e as cores (CIÊNCIAS..., 1948).

Já o doutor Osório Cesar, em sua conferência, enfatizou a parte sociológica e cultural da manifestação do alienado, fazendo apenas referências às questões psicopatológicas. Durante o evento, ele também organizou uma exposição de desenhos dos alienados do Juqueri, a lápis grafite e de cor, que ficaram expostos no período de 19 de outubro a 19 de dezembro de 1948 (ESTUDO..., 1948). Conforme Heloísa Ferraz (1998), essa mostra ficou conhecida como a "I Exposição do Hospital de Juqueri", e Osório Cesar doou os desenhos ao acervo do Museu de Arte de São Paulo. Essa doação foi de extrema importância para a instituição, pois o museu adquiria um material que colaboraria com o estudo da arte e do tratamento das doenças mentais, conforme afirmou Bardi em carta destinada a Osório César, em 1974.

Não foi apenas o diretor do Museu de Arte de São Paulo quem elogiou a importância e a qualidade dos trabalhos dos alienados de Juqueri: o doutor Robert Volmat demonstrou entusiasmo pela coleção de desenhos, pinturas e esculturas enviados à Exposição de Arte Psicopatológica do I Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado no Centro Psiquiátrico Saint-Anne em 1950. Conforme carta recebida pelo doutor Mário Yahn, Volmat reconhecia a contribuição das produções plásticas do Hospital de Juqueri na exposição e solicitava informações sobre a organização do local onde essas produções foram feitas - se os pacientes pintavam apenas com a imaginação ou realizavam cópias; se as atividades foram acompanhadas por um monitor de arte. Queria também saber se tinha havido outras exposições sobre a arte de alienados no Brasil (YAHN, 1951).

A repercussão desses eventos no meio artístico e médico permitiu uma nova direção na orientação das atividades desenvolvidas no hospital de Juqueri e

incentivou a formação de uma Seção de Artes e de procedimentos mais adequados, que culminaram na Escola Livre de Artes do Juqueri.

3 Capítulo 2 – A Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri e os artistas plásticos.

Ao mencionarmos a formação da Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri - ELAP, não podemos desvinculá-la das políticas assistenciais em saúde mental existentes no hospital desde a década de 1930, pois a Escola Livre foi um dos setores da Instituição de Assistência Social ao Psicopata – IASP. Esta, por sua vez, foi um órgão autorizado a funcionar junto ao Departamento de Assistência aos Psicopatas, por decreto estadual em 28 de junho de 1938 e sua missão foi promover a "assistência, o aproveitamento e a reabilitação dos doentes internados" (p.3) em hospitais públicos. Além do Juqueri, a instituição beneficiava os hospitais de Pinel e de Perdizes, em São Paulo e os hospitais psiquiátricos de Sorocaba e Ribeirão Preto. (ANUÁRIO..., 1956).

Conforme as informações apresentadas no Anuário da Instituição (1956) e o discurso de seu diretor, o doutor Osório Cesar (INSTITUIÇÃO..., 1955), a IASP teve o apoio do governo estadual, das famílias dos internos, de doações particulares e de um pequeno comércio, cantina e charutaria, desenvolvido no Hospital Central do Juqueri. Com o dinheiro arrecadado, a instituição pagava os funcionários administrativos e atendia às necessidades dos pacientes, fossem estas ajuda de custo ao transporte e à alimentação dos doentes com alta ou compra de óculos e medicamentos[12].

Organizada e idealizada pelo Dr. Osório Cesar, a Instituição de Assistência ao Psicopata era composta por vários setores, a saber: administrativo, jurídico, saúde, laborterapia, diversão e cultura, além da oficina de pintura, que se tornou a Seção de Artes Plásticas em 1949 e ficou conhecida oficialmente como Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri – ELAP, em 1956 (FERRAZ, 1998). Em

[12] A partir de 1956, a Instituição de Assistência aos Psicopatas recebeu apenas o apoio financeiro das doações dos familiares, de instituições particulares e do comércio desenvolvido pela própria instituição, não havendo informações sobre a continuidade da verba estadual. Ver Anuário (1956, p.3).

reportagem ao *Correio Paulistano*, em 1955, Osório Cesar explicou aos leitores que a instituição estava organizando o **Departamento dos Egressos**, para estudar e discutir as causas dos desajustamentos no meio familiar e no ambiente de trabalho, observados logo após a saída desses doentes do hospital. O aconselhamento e a orientação das famílias para que os indivíduos que recebessem alta tivessem "uma boa higiene mental" (p.4) e não voltassem à moléstia também era função do departamento (ANUÁRIO..., 1956).

Embora o tratamento médico e a reabilitação estivessem muito presentes nessa instituição, o propósito desse trabalho, para Osório Cesar, obedecia a um objetivo cultural e espiritual desenvolvido por meio de atividades artísticas e artesanais.

> A Instituição de Assistência ao Psicopata tem se esforçado para dar aos internados dos Hospitais Psiquiátricos Públicos, em colaboração com o governo estadual, assistência moral, cultural e espiritual. Ela não se cansa de cuidar e desenvolver seus departamentos artísticos e de trabalhos manuais não só com fito terapêutico como também de dar a cada internado uma profissão, de acordo com a sua capacidade, para uma vida melhor fora do hospital (CESAR, INSTITUIÇÃO..., 1955).

Nos setores da instituição, aconteciam atividades semanais e diárias que eram classificadas como trabalho físico e trabalho intelectual, de acordo com a natureza das práticas desenvolvidas. A laborterapia e as oficinas artesanais compunham o trabalho físico, e o incentivo às artes plásticas, à música e à literatura pertenciam ao trabalho intelectual. Todas as práticas da instituição tinham uma finalidade terapêutica e social, e também respeitava a vocação do alienado no momento da escolha da atividade. O caráter terapêutico das atividades artísticas e artesanais estava na possibilidade de cura da doença, ou seja, buscavam acalmar os sintomas como obsessões, agitação e delírios.

> A terapêutica pelo trabalho entre os doentes mentais, sobretudo aquela bem organizada pelo psiquiatra e dirigida por técnicos competentes, é a que melhor resultado tem dado nos casos

> crônicos. Quando não cure, pelo menos, contribui para suavizar a vida do internado. A ocupação física ou intelectual traz sempre um certo alivio para os doentes, mesmo aqueles alucinados e com acentuada desagregação mental (CESAR, 1954).

Quanto à finalidade social, o artesanato possibilitava ao alienado um conhecimento técnico que lhe permitia a execução e a venda de trabalhos, até mesmo depois de sua saída do hospital (NA CIDADE ..., 1957). Já as atividades artísticas mostravam a humanidade, a sensibilidade e a capacidade expressiva ou criativa dos alienados como potencialidades conservadas, apesar da doença, e possíveis de serem expostas para o público. (CESAR, 1929,1934,1954, 1955).

As atividades intelectuais tinham uma finalidade de pesquisa psicológica e estética, além do aspecto terapêutico e social. Nas pesquisas psicológicas, o interesse do psiquiatra estava na descoberta de certos símbolos que apareciam nos desenhos dos alienados e também na semelhança dessa produção com o desenho de crianças, com a arte dos povos primitivos e com a arte de vanguarda. Nas pesquisas estéticas, estudavam a sensibilidade criadora do alienado e a maneira como essa sensibilidade aparecia, principalmente, nas produções plásticas; por isso observavam a técnica, os temas e a harmonia dos desenhos, das pinturas e esculturas.

> Quanto ao trabalho intelectual, o alienado também produz obras de apreciável valor, não só nas artes plásticas como na literatura. É, sobretudo, para as artes plásticas que se nota, dentre nós, maior tendência dos alienados. A pintura a óleo, a escultura e a cerâmica são tratados pelo doente com extremo carinho e dedicação. Dentre os seus trabalhos, encontramos, não raro, desenho ou pinturas dignos de figurarem em qualquer museu do mundo, de uma sensibilidade e de uma força criadora extraordinárias. Embora não possuam eles a técnica e o equilíbrio dos pintores de vanguarda, encerram as suas obras uma harmonia invulgar e uma pureza de temas por vezes afloradas das profundezas do inconsciente pelo afrouxamento da censura, que nos deixam admirados. Isso não significa que todo alienado seja capaz de produzir obras desse teor e nem também que esses artistas tenham se dedicado à Arte quando normais. A maioria deles possui, quando muito, instrução primária. Como artistas, são intuitivos, puros, ingênuos (CESAR, 1954).

Embora Osório Cesar incentivasse a laborterapia e o artesanato, os propósitos dessas atividades na instituição divergiam dos preceitos educacionais que constituíram o tratamento moral da época de Franco da Rocha. Na época da construção do hospital, a laborterapia consistia nos trabalhos de agricultura, construção de muros e pavimento do hospital, limpeza, jardinagem e oficinas de marcenaria e costura para a fabricação de móveis e roupas, com um duplo objetivo: manter o auto - sustento do hospital e educar os pacientes, considerados degenerados, ao convívio social. Com a entrada de Pacheco e Silva na direção do Juqueri na década de 1930, a laborterapia ganhou uma nova estrutura com oficinas artesanais em que se produziam como cestas de palha, flores de papel, peças em crochê e tricô, tapeçaria, renda de bilro e bordados. Mas os pacientes só podiam freqüentar essas oficinas depois que tivessem comprovado obediência a esquemas de bom comportamento ou tivessem obtido promoção por atingir estágios de aprendizagem (PEREIRA, 2002). As atividades eram acompanhadas por profissionais competentes e seguiam as diretrizes da laborterapia norte-americana, segundo os princípios do Chicago State Hospital (CESAR, 1929).

Com Osório César, as atividades da laborterapia ou do artesanato serviam como um incentivo ou buscavam desenvolver habilidades, vocações e interesses previamente constatados nos alienados, pois, para freqüentarem qualquer setor da Instituição - laborterapia, artesanato ou atividades artísticas - o alienado precisava passar por testes, além da prescrição médica dos trabalhos. Como as práticas de artesanato eram destinadas aos doentes crônicos, conforme dados históricos, entendemos que a valorização das habilidades era uma maneira de prognosticar a possibilidade de cura e de recuperação de pessoas que estavam marginalizadas socialmente (FERRAZ, 1998).

Quanto a atividades intelectuais, havia duas áreas principais de atuação, a saber: o setor de Diversões e Cultura e a Seção de Artes Plásticas. Dentre as atividades semanais realizadas na área de diversão e cultura, havia a exibição de filmes cinematográficos “de fundo moral e educativo” (p. 4) e jogos

esportivos e recreativos realizados em um local específico, com quadra de basquete, voleibol e mesas de pingue-pongue. No que diz respeito às atividades diárias, havia um serviço de radiodifusão que possibilitava a comunicação entre os hospitais psiquiátricos beneficiados e a transmissão de músicas clássicas e populares, com finalidade terapêutica. As atividades musicais também foram valorizadas pela instituição, que fornecia instrumentos e incentivava a composição musical, gravando e divulgando discos com músicas compostas e interpretadas pelos internos (ANUÁRIO..., 1956).

Conforme Osório Cesar (1929), havia alienados com sensibilidade musical para a composição e a confecção de instrumentos, e essa habilidade foi tão significativa que o Juqueri teve um conjunto musical chamado “Charanga Hebefrênica”. Regido por um dos pacientes, que era músico e compositor, e também composto por internos das colônias e dos pavilhões, o conjunto tocava valsas, tangos, dobrados e maxixes em datas festivas e para visitantes ilustres.

No campo das artes plásticas, a IASP mantinha em sua sede, em 1956, a Escola Livre de Artes do Juqueri “em pleno funcionamento [...], ministrando aulas de Desenho, Pintura, Cerâmica e Escultura aos internados do Juqueri com vocação artística”. (ANUÁRIO..., 1956, p.4). Contudo, as primeiras atividades expressivas não ocorreram na escola, pois foram incentivadas por Osório Cesar desde 1925, quando começou a trabalhar no hospital. Ele trazia tintas, papéis, lápis e argila aos alienados que demonstravam interesse pela pintura ou pela modelagem. Apesar da falta de um local específico para a realização das atividades ou do apoio da diretoria do hospital, os alienados naquela época já se dedicavam cotidianamente à prática de desenhos e pintura, feitos, na maioria das vezes, em papel simples, com lápis grafite e de cor. Havia também algumas produções plásticas em aquarela e esculturas em argila (FERRAZ, 1998).

O caráter da manifestação plástica, os materiais usados e alguns procedimentos de conduta diante das primeiras atividades artísticas são percebidos no relato e nas imagens apresentadas nos livros do Dr. Osório, principalmente na publicação *A expressão artística nos alienados*. A prática inicial

de atividades expressivas dentro do hospital resultou na formação da Oficina de Pintura, em 1943, quando essas atividades ganharam um espaço junto das práticas de artesanato, sob a estrita observação e organização de Osório Cesar. Apesar de dividirem o mesmo espaço, arte e artesanato recebiam procedimentos diferenciados. Na oficina de pintura, os alienados eram motivados a criar seguindo interesses próprios e não dependentes da cópia de modelos preestabelecidos.

Conforme o depoimento de Heloísa Ferraz (2006), foi a Instituição de Assistência ao Psicopata que possibilitou as condições legais para a existência de uma seção de artes plásticas e, posteriormente, uma escola dentro do hospital psiquiátrico.

> É a IASP que vai dar consistência à "Escola Livre", porque a instituição foi criada para ser um organismo político e social [...] ela funcionava junto à diretoria de assistência aos psicopatas, em decreto [...] Osório Cesar manteve a instituição com um organograma muito bem estruturado e que permitia uma possibilidade de atividades plásticas, além de provimentos vários como óculos, medicação, roupa e alimentos. Os pacientes ficavam no hospital o dia inteiro. Foi a IASP que garantiu condições jurídicas e econômicas para aqueles que trabalharam lá.

Com os recursos da Instituição de Assistência Social ao Psicopata, Mário Yahn organizou, em 1949, a Seção de Artes Plásticas, em uma antiga sala de banhoterapia, onde quatro dos seis banheiros foram desmontados e dois foram mantidos, para os trabalhos de escultura em gesso (YAHN, 1951, p.26). Posteriormente, a IASP e a Escola Livre, que funcionavam no mesmo prédio, passaram para a casa número 7 da vila médica onde permaneceram até 1974, quando foram transferidos para o Centro de Terapia Ocupacional – CTO Feminina e Recanto Feliz (FERRAZ, 1998).

Inicialmente, a seção chegou a receber quase cem pacientes, e a partir da década de 1950, diminuiu o número de freqüentadores, porque a escola passava por sérias dificuldades de manutenção. Em 1954, havia 60 pacientes, e no período de 1957 até o fechamento da escola por volta de 1979, a equipe

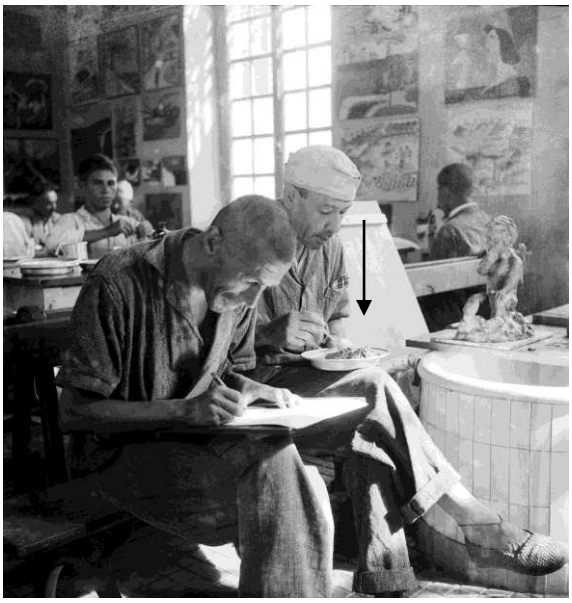


Figura 4
Pacientes almoçando no Setor de Artes.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

profissional atendeu cerca de 20 pacientes. Nomes como Albino Braz, Aurora Cursino dos Santos, Braz Navas, Evaristo, Farid Geber, Germano, Haydée C., Helena, José Theófilo, João Rubens Neves Garcia, Lídia Matos, Oswaldo O., Sebastião F. e Toski Todo, destacaram-se dentre aqueles que freqüentavam a seção, ora pela qualidade da produção plástica, ora pela riqueza de símbolos que serviam para o estudo psicológico das imagens (FERRAZ, 1998, FRALETTI, 1954, YAHN, 1951).

Os doentes da colônia, homens e mulheres, a maioria esquizofrênicos, freqüentavam a Seção de Artes: vinham pela manhã, almoçavam no mesmo local onde realizavam as atividades, conforme mostra a figura 4, e eram conduzidos aos respectivos alojamentos no final da tarde. Na seção, todos os alienados eram observados e estudados, antes de entrarem, durante e depois da atividade desenvolvida (YAHN, 1951). Havia também uma ficha descritiva para cada paciente, onde constava “a identidade, diagnóstico, exame psíquico, observações de suas atividades artísticas e resultados psíquicos”, e todas essas informações serviam para estudo e pesquisa (FERRAZ, 1998, p.81).

Para participar das atividades da Escola Livre, assim como dos outros setores da Instituição de Assistência ao Psicopata, o alienado passava por rigoroso exame clínico-analítico e, uma vez constatadas habilidades manuais ou artísticas, era encaminhado para a escola, onde lhe entregavam lápis e papel e o deixavam com os materiais artísticos o dia todo (NA CIDADE..., 1957). Depois disso, Osório Cesar analisava a produção e direcionava o alienado para uma atividade específica de desenho, pintura ou escultura (FERRAZ, 1998).

Mário Yahn afirma (1951) que as condições psíquicas momentâneas dos alienados não eram determinantes para freqüentar a Seção de Artes; bastava à pessoa apresentar habilidades artísticas e não atrapalhar o andamento das atividades. Já Clélia Rocha da Silva (1955), segunda orientadora artística da seção, chegou a afirmar em entrevista ao jornal *A Gazeta* que os pacientes eram encaminhados para as práticas artísticas depois do tratamento biológico, como choques e outras terapêuticas, e só iam para a Seção de Artes quando estivessem calmos e quase curados.

Figura 5
Pacientes pintando e desenhando no ateliê.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

Além de Clélia Rocha[13], a Seção de Artes teve a orientação de outros dois artistas plásticos, a saber: Maria Leontina Franco da Costa (1917-1984) e Moacyr de Vicentis Rocha (1929-2000). Segundo Osório Cesar (1954) e Mário Yahn (1951), esses artistas trabalhavam como professores de arte, ensinando desenho, pintura, gravura, escultura e cerâmica e também selecionando as produções dos alienados para exposições. Eles recebiam a colaboração de alguns psiquiatras, médicos e enfermeiros, realizando, dessa maneira, um trabalho conjunto dentro do Juqueri.

As atividades aconteciam em uma sala geral, dividida entre as práticas de desenho e pintura e as de escultura e modelagem. Havia mesas largas, que comportavam até oito pessoas, e cavaletes individuais, conforme mostram as fotos do arquivo da artista Alice Brill (figuras 5 e 6). Os alienados trabalhavam reunidos em equipes, mas, quando acontecia de alguns deles se

[13] Enviamos carta ao Juiz de Direito Segundo Fórum de Registros Públicos de Estado de São Paulo, solicitando a busca de informações biográficas sobre Clélia Rocha da Silva, porém não foram encontradas informações sobre a artista.

incompatibilizarem com seus colegas, passavam a trabalhar isoladamente ou em horários e dias diferentes (YAHN, 1951).

Figura 6
Paciente pintando no cavalete.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

Cada paciente apresentava um ritmo, uma maneira de trabalhar no ateliê. Alguns "trabalhavam lentamente por semanas e até meses na mesma tela" (p.29), como os pacientes José Theofilo e Germano; outros interrompiam um procedimento para assumir uma nova ação, como o caso de Alcina, que trabalhou meticulosamente em uma tela e finalizou a pintura com manchas de tinta vermelha. Outros, ainda, faziam trabalhos bem detalhados no espaço da Seção, mas elaboravam apenas desenhos de "tipo infantil" quando estavam no pavilhão, como no caso de Lydia Matos (YAHN, 1951). Havia aqueles que produziam com assustadora rapidez e falavam em voz alta - ora com os colegas e a equipe técnica, ora com as vozes alucinatórias, como no caso de Aurora Cursino dos Santos -, enquanto outros preferiam a reclusão, como Osvaldo, que ficava quieto, de cócoras, em um canto escuro da sala, usando o canivete para esculpir um pedaço de madeira (FRALETTI, 1954).

Quanto aos procedimentos de orientação das atividades, os alienados escolhiam os materiais, os temas e a linguagem artística das produções plásticas. Para as atividades de desenho e pintura, realizadas na década de 1940 e 1950, a Seção de Artes dispunha de telas, cartolinas, pincéis, giz pastel, lápis grafite, lápis de cor, paletas, godês e tintas a óleo, nanquim e aquarela. Nas atividades de escultura, os alienados trabalhavam com miolo de pão, argila, gesso e madeira. Todos os materiais eram comprados com os recursos financeiros da Instituição de Assistência ao Psicopata e com a venda dos trabalhos dos alienados (FERRAZ,

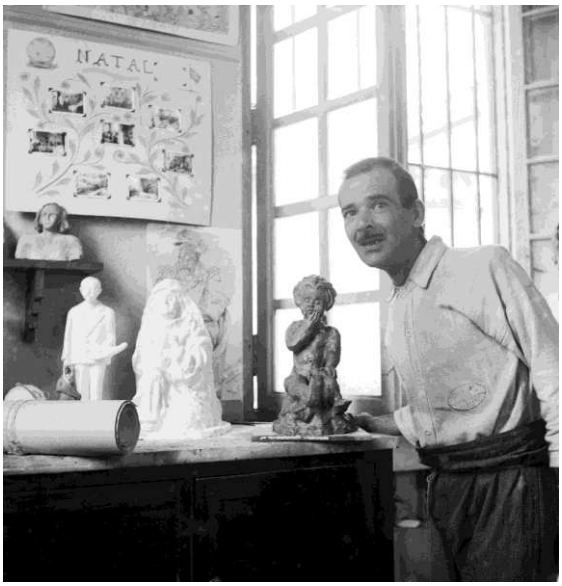


Figura 7
João Rubens Garcia e esculturas em gesso e terracota.
Foto: Alice Brill. 1950 / Instituto Moreira Salles.

Figura 8
Escultura em gesso de João Rubens Garcia.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

1998; YAHN, 1951). As atividades de gravura e cerâmica, que foram desenvolvidas e divulgadas a partir de 1953, também recebiam materiais adequados da instituição[14].

A respeito dos gêneros ou temas, havia paisagens, retratos e naturezas-mortas nos desenhos e nas pinturas (CESAR, 1954; YAHN, 1951); nas esculturas havia bustos, cabeças de animais em gesso, pequenas estatuetas e o predomínio de figuras religiosas como santos e anjos (figuras 7 e 8). Nas atividades de cerâmica, os alienados produziam objetos utilitários e formas expressivas principalmente máscaras. O processo cerâmico obedecia às técnicas de modelagem, esmaltação e queima das peças (ANUÁRIO..., 1956). Esse trabalho recebia o auxílio técnico de um dos funcionários, o senhor João Húngaro.

Atendendo ao pensamento moderno de ensino de artes, tanto Mário Yahn como Osório Cesar, que assumiu a direção da Seção de Artes em 1952, preferiam as obras feitas de imaginação e "sem a sugestão de qualquer pessoa" (YAHN, 1951, p.26). Porém, alguns internos

[14] Encontramos muitas notas fiscais de compra de esmaltes cerâmicos para a Escola Livre em uma das pastas pertencentes ao arquivo do Museu Osório Cesar.

apresentavam a necessidade de realizar cópias de desenhos e pinturas. Nesses casos, a reprodução era permitida, por Osório Cesar, como incentivo à habilidade do alienado.

> [...] o alienado não é um inútil, é capaz de realizar não só obras de arte originais, de grande sensibilidade no desenho e nas cores, como também é capaz de copiar com uma técnica digna de admiração obras clássicas, com grande minúcia de observação. (CESAR, 1956).

Figura 9
Paciente ao lado da reprodução de pintura de Pablo Picasso: "Natureza Morta com Tulipas", 1932.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

Sobre esse assunto, Mário Yahn (1951, p.26) relata o caso de um "alcoolista crônico" que fazia cópias das obras de Gauguin e Picasso e afirma que essas cópias não tinham valor para o estudo da psicologia da arte. Na série fotográfica da artista Alice Brill, há algumas fotos que nos auxiliam na compreensão da reprodução de obras de arte, assim como do incentivo ao estudo do desenho de observação na Seção de Artes Plásticas. Duas dessas fotos nos chamam a atenção, pois na primeira (figura 9) há um paciente ao lado da reprodução comercial de uma das obras de Picasso; possivelmente esse interno seja o alcoolista mencionado por Yahn, porque nessa série há outras fotos em que aparecem os alienados ao lado de suas obras e próximos de seus locais de trabalho dentro da seção. Na segunda fotografia (figura 10), vemos outro paciente ao lado de suas produções, na maioria retratos realizados a partir de outras referências que não são cópias de modelos ao vivo, conforme comprovamos pela foto que aparece no canto direito inferior da imagem e próxima ao cavalete.

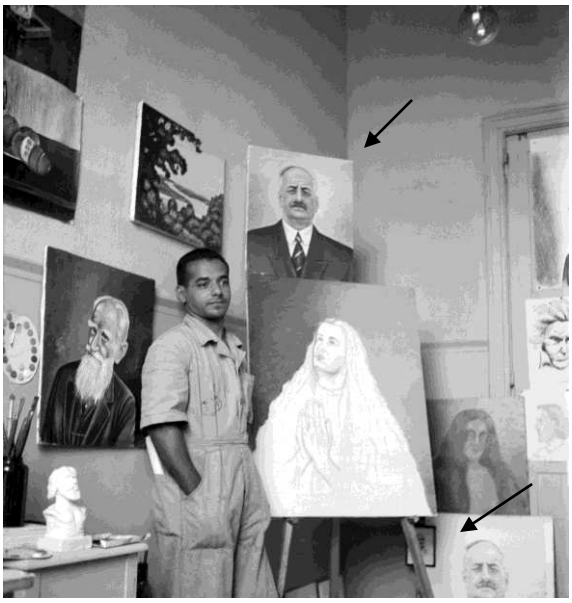


Figura 10
Paciente ao lado de suas telas. Indicações de referências fotográficas à direita.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

Com essas fotos, entendemos que havia o incentivo à cópia, desde que esta fosse elaborada pelo método de desenho de observação, com temas escolhidos pelos próprios pacientes. Por isso, há algumas obras que retratam cenas das galerias e dos pátios do hospital, assim como do ambiente da sala de pintura, com os alienados elaborando seus trabalhos. As produções mais significativas nesse sentido são as cenas do hospital e os retratos feitos em nanquim e tinta óleo pelo interno João Rubens Garcia (figura 11). Quer fossem cópias, quer emoções inconscientes, os alienados revelavam preocupação e afeto com a realização das telas, modelagens e esculturas (CESAR, 1929, 1934, 1954; FRALETTI, 1954), pois o incentivo à livre expressão não significava abandono do conhecimento técnico, no entendimento de Osório Cesar.

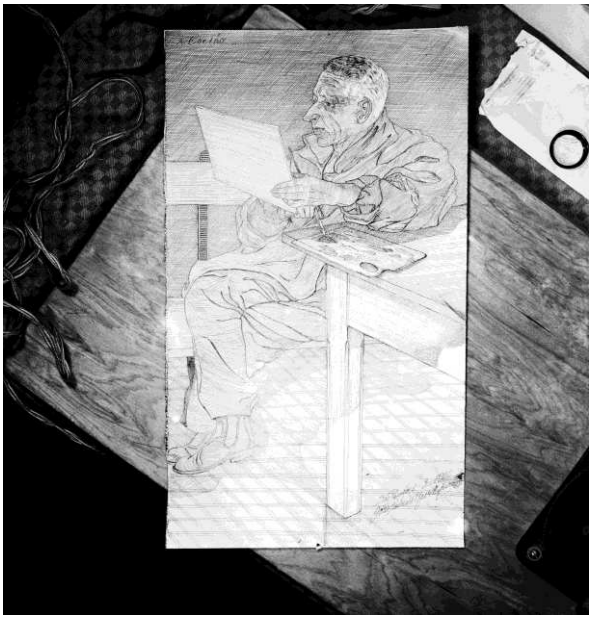


Figura 11
João Rubens Garcia. Nanquim sobre papel.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

A partir de 1949, as atividades artísticas passaram a receber a contribuição de artistas plásticos, convidados por Osório Cesar, para uma orientação mais cuidadosa quanto ao uso dos materiais artísticos. Maria Leontina, primeira artista convidada a atuar na seção, comparecia à escola semanalmente ou a cada 15 dias e era auxiliada por uma encarregada ou por uma enfermeira na

distribuição e na limpeza dos materiais. Falando pouco e não tendo receio de conviver com as pessoas e os doentes do hospital, ela ensinou novas técnicas, como o nanquim, a aquarela, o giz pastel e o óleo, e propôs idéias, como a organização de uma exposição permanente na escola, em que os trabalhos antigos dos pacientes eram substituídos por novos (FERRAZ, 1998). Esses procedimentos de ensino e organização de imagens continuaram a participar da rotina de atividades de Clélia Rocha da Silva, como acompanhamos em seu depoimento.

> Muitos nunca haviam pegado em um pincel com tintas. Começam com lápis. Passam depois para o lápis de cor. E em seguida a aquarela e o óleo. Eu os ensino como lidar com os pincéis, como limpá-los bem, como conseguir misturas bonitas. E não forço ninguém a trabalhar nem os encaminho nesta ou naquela tendência. Deixo os completamente livres, corrigindo, isso sim, um ou outro erro e dando-lhes conselhos para como melhorar os seus trabalhos (CLÉLIA, 1955).

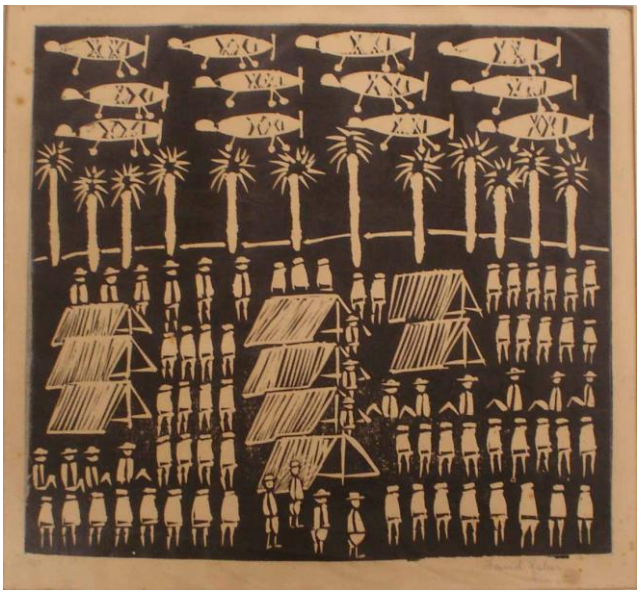


Figura 12
Farid Geber. (Sem título) "Acampamento Militar".
Gravura em linóleo sobre papel, 23,6 x 26,4cm.
Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Clélia Rocha (1955) afirma que a orientação artística lhe exigia paciência, atenção e novas maneiras de ensinar os alienados. Estes, por sua vez, eram carinhosos e aprendiam com certa facilidade. Atuando no período de 1953 até 1955, Clélia Rocha inseriu a técnica de gravura pela primeira vez no hospital psiquiátrico e obteve resultados bastante instigantes, pois a qualidade das gravuras chegou a impressionar o artista Lívio Abramo, que conheceu os trabalhos dos alienados por intermédio da professora. As

gravuras em linóleo de Farid Geber são as de maior destaque, pelos símbolos que lembram uma arte ingênua (figuras 12 e 13). (CLÉLIA, 1955; FERRAZ, 1998; FRALETTI, 1954; GOMES, 1951; VIEIRA, 1954).

Moacyr de Vicentis Rocha foi o terceiro e último artista a orientar as atividades na Escola Livre. No período de 1955 a 1957, ia duas vezes por semana ao hospital e continuou os procedimentos de ensino iniciados pelas outras duas orientadoras. Com o auxílio de alguns internos, ele também montou exposições que foram elogiadas pela qualidade estética dos trabalhos apresentados (FERRAZ, 1998).

Figura 13
Farid Geber. (Sem título) "Aves".
Gravura em linóleo sobre papel, 29,3x33cm.
Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Dessa maneira, percebemos que os artistas plásticos não só proporcionaram o conhecimento de técnicas aos alienados, como também selecionaram e organizaram os trabalhos para exposições promovidas pela Instituição de Assistência Social ao Psicopata.

Conforme Heloísa Ferraz (2006), a artista Maria Leontina foi convidada para começar o ateliê e auxiliar Osório Cesar e Mário Yahn a organizar uma produção para a "Exposição de Arte Psicopatológica", realizada na capital francesa em 1950, já que Osório Cesar colecionava as produções de alienados desde 1929. Nessa exposição, as produções selecionadas por Maria Leontina receberam elogios do psiquiatra Robert Volmat, conforme já mencionado anteriormente neste texto. A artista selecionou também os trabalhos para a "Exposição de Artistas Alienados" realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951 (FERRAZ, 1998).

O catálogo dessa exposição (EXPOSIÇÃO..., 1951), embora de autor desconhecido, informava que as obras selecionadas revelavam a sensibilidade estética da expressão artística dos alienados, porque os organizadores da exposição perceberam essa sensibilidade no confronto entre os símbolos, nos vários estilos, nas técnicas, na forma, na harmonia, no equilíbrio e na singularidade do tratamento plástico. Concluindo que a exposição não tratava da simples manifestação de doentes mentais, o catálogo sugeria deixar a discussão dos aspectos psicopatológicos para os psiquiatras.

> Desde há muito tempo tiveram os psiquiatras a sua atenção voltada para os trabalhos de arte dos alienados. Pesquisa neste sentido vinham sendo feitas há muitos anos em nosso meio. No entanto, foi em princípios de 1949 que se organizou, no Hospital de Juqueri, graças ao apoio de seu diretor e ao auxílio econômico da Instituição de Assistência Social ao Alienado, uma seção de pintura e escultura com duplo fim: dar ocupação agradável e útil ao doente, visando auxiliar o seu tratamento e estudar as suas manifestações puramente artísticas. Os resultados obtidos com esta terapêutica, embora de extremo interesse, fogem aos objetivos dessa exposição. O estudo da obra de arte dos alienados, sob o ponto de vista psico-patológico, é um assunto especializado e, portanto, da alçada dos psiquiatras.
>
> O Museu de Arte Moderna pretende pois fazer ressaltar, nesta mostra, apenas a expressão artística dos alienados, a sua sensibilidade estética. Esta se revela sempre extremamente curiosa e fácil de ser percebida pelo simples confronto entre as diferentes concepções e simbolismos, as variedades de estilo e de técnica, a procura da forma e da cor, o equilíbrio, a harmonia, as sutilezas de tratamento plástico.
>
> Os trabalhos aqui exibidos são os que se distinguem entre a enorme produção dos internados que freqüentam a seção de pintura do Hospital de Juqueri. Constituem eles realização de autênticos artistas, e não simples exemplos de manifestação artística de doentes mentais. Sua arte é apenas, pelas circunstâncias, mais transitória do que a dos normais, porém está rigidamente dentro das leis da estética (EXPOSIÇÃO..., 1951).

O caráter artístico da exposição foi enfatizado pela elaboração de uma lista com os nomes e os títulos das obras, pois em mostras anteriores, como na “Semana dos Loucos e das Crianças” ou no ciclo de conferências “Ciências

Médicas e a Arte", não havia registros de uma lista semelhante. Sobre esse fato Heloisa Ferraz (1998) faz uma observação:

> [...] Convém ressaltar que, na maioria dos doentes mentais, a colocação de títulos em seus trabalhos é irrelevante, e poucos procuram registrar em suas obras assuntos ou fatos conhecidos. Por isso, é de se supor que a maioria das identificações anotadas no catálogo foi feita pelos organizadores ou pela orientadora artística. (FERRAZ, 1998, p.74).

Essa suposição ganha maior significação quando sabemos que Mário Yahn (1951), após o termino das produções, solicitava que o paciente fizesse associações livres sobre as obras; portanto, apenas anotavam os aspectos psicológicos dessas produções.

Em janeiro de 1955, quatro anos depois da primeira exposição, o Museu de Arte Moderna montou outra exposição com 34 pinturas, 50 cerâmicas e 10 gravuras em linóleo, organizada por Clélia Rocha da Silva. As produções dos "artistas de Juqueri", termo usado pela imprensa da época, foram elogiadas pela qualidade e pelo conhecimento técnico, principalmente das cerâmicas (PACIENTES..., 1955). Além de abordar as considerações estéticas da expressão do alienado, o objetivo da exposição estendia-se à venda dos trabalhos, pois, com o dinheiro arrecadado e com o auxílio de Francisco Matarazzo Sobrinho, a escola desejava comprar um forno cerâmico (CLÉLIA..., 1955).

A qualidade, o estilo e a espontaneidade das obras ganharam a atenção de psiquiatras e críticos de arte na "Exposição de Artistas Plásticos do Hospital de Juqueri", realizada no Museu de Arte de São Paulo, no período de 30 de março até o final do mês de abril de 1954. Expressando um mundo intimista, puro, ingênuo e conflitante, conforme afirmou o crítico José Geraldo Vieira à *Folha da Manhã* em 1954, as pinturas, as gravuras e as esculturas em argila ora lembravam a estética primitiva de Heitor dos Prazeres, Antonio da Silva e Lúcia Suané, ora remetiam o público às estéticas de vanguarda, como o surrealismo, pelo caráter onírico dos símbolos, e o expressionismo, pelo uso das cores. No entanto, foram os conceitos de ingênuo, puro e primitivo que dominaram o

vocabulário da intelectualidade quando se referia às manifestações dos alienados, pois o louco, por não abandonar o desejo primeiro da manifestação artística e por não estar exposto às exigências da vida social e do mercado de arte, tinha muito a ensinar o artista plástico (BERARD, 1954; GOMES, 1954).

> É preciso considerar, que em uma época em que toda a pintura, sob o impacto angustioso do caos político-social moderno, anseia desesperadamente em libertar-se e afirmar-se e, nesse sentido, está sempre a pesquisar, uma pintura como esta, pode significar a referência inicial, a indicação essencial do qual seja este caminho. Isto porque o doente mental, fora das injunções angustiosas da consciência social, livre das peias de uma autocritica que exige sempre independência e originalidade, e da pretensão vaidosa, fica à vontade para deixar fluir todo o cabedal emotivo de sua individualidade. O resultado é este tipo de trabalho, quase sempre ingênuo, espontâneo, repousante" (GOMES, p.7).
>
> À medida que se aperfeiçoam seus meios de expressão, deve o artista saber como conservar essa ingenuidade moça das primeiras manifestações. Assim procedendo, graças a esse potencial de atração e veracidade conseguirá com mais facilidade comunicar sua mensagem. Eis a razão que nos leva ao exame acurado de desenhos feitos por crianças e doentes mentais (BERARD, 1954).

No meio psiquiátrico, a discussão mostrava-se oscilante entre os valores estéticos e os psicopatológicos, mas sempre valorizando o caráter humano dessa manifestação (FRALETTI, 1954).

A habilidade dos alienados para as artes plásticas, a música e a poesia continuou a ser discutida juntamente com a exposição da produção plástica, musical e de literatura no Clube dos Artistas e Amigos da Arte e na Galeria Prestes Maia. Neste espaço, houve conferências sobre as semelhanças entre a arte dos loucos e a arte de vanguarda e exposições de pinturas, cerâmicas, poesias, além de transmissão em discos de músicas compostas e cantadas pelos internos, como na "Exposição dos Artistas Plásticos de Juqueri", em agosto de 1955, e o "Mês de Arte Religiosa do Juqueri", em março de 1956. Na Galeria Prestes Maia realizaram-se duas exposições de destaque na imprensa, a "X

Exposição dos Artistas de Juqueri", no período de 2 a 30 de maio de 1956, e "Exposição de cerâmica, escultura e pintura", em setembro de 1957. Nesta última predominavam os temas religiosos e havia cerâmicas - vasos e ânforas – cujo bojo ostentava manuscritos, poemas de Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Judas Isgorogota, Edgar Braga, Sérgio Millet e Jamil Almansur Haddad, acompanhados por desenhos feitos pelos alienados a partir de interpretações dos poemas. Essa exposição seguiu para o Clube dos Artistas e Amigos da Arte em novembro do mesmo ano (FERRAZ, 1998).

Houve também exposições no Instituto dos Arquitetos do Brasil e na Faculdade de Direito de São Paulo. A exposição "Arte Japonesa", realizada no Instituto dos Arquitetos do Brasil em dezembro de 1956, apresentou máscaras em cerâmica e pinturas feitas por pacientes descendentes da cultura oriental. Por ocasião dessa mostra, foi ensinada a cultura do teatro Nô e foram exibidos livros com gravuras japonesas aos alienados. Embora a montagem dessa exposição tenha sido justificada pelo fato de haver muitos pacientes japoneses na colônia, é importante lembrarmos que Osório Cesar recorria à história de vida cultural dos alienados para entender a simbologia de suas produções, o que nos permite suspeitar que o ensino da arte japonesa tenha tido um objetivo além do feitio de objetos para a exposição.

Além da capital, houve outras exposições no interior, como:

- setembro de 1955 - Exposição das produções dos alienados na cidade de Ribeirão Preto;
- outubro de 1955 - VII Exposição dos Artistas Plásticos do Juqueri no Hotel Atlântico em Santos;
- novembro de 1955 – Exposição no Clube União Recreativo na cidade de Sorocaba;
- agosto de 1956 – Exposição no Gabinete de Leitura Rui Barbosa em Jundiaí;
- junho de 1957 – Exposição no Clube Recreativo da cidade de Atibaia;

- dezembro de 1957 – Exposição na cidade de Santos.

A repercussão das exposições da década de 1950 mostrou que a sensibilidade do alienado para as artes foi valorizada por alguns intelectuais que buscavam um entendimento da arte moderna e da arte dos alienados e também compreendiam a Escola Livre como um laboratório de pesquisas estéticas (SILVA, 1954, BRISOLLA, 1956). Com uma rotina de atividades e uma preocupação didática, a Seção de Artes mostrou-se digna de receber o título de "escola", apesar de estar localizada em ambiente hospitalar, conforme informações descritas na revista *Habitat* (1955).

> Este título nada tem de sarcástico nem de paradoxal. Os desajustados que naquele instituto de psicopatas fazem arte, apresentam tal diferenciação de tendências intuitivas, técnicas e disponíveis que o termo escola aqui deve ser entendido como *campus* e não como resultante de um módulo artístico acaso ali predominante.
> A Escola do Juqueri é um fato didático, de rotina regulamentar daquele nosocômio. Professores fornecem material e facultam horário e liberdade absoluta para que os interessados façam desenhos, pinturas e esculturas. Não redunda desses exercícios um módulo típico "Juqueri"; e sim redunda uma pluralidade de manifestações artísticas, desde o realismo com o notório poder de evocação da vida; desde o expressionismo com a exacerbação de cores: até o surrealismo em divagações. O estudo crítico e científico das peças realizadas pouco informa sobre o estado mental dos seus autores. Predomina a constante primitivista ou ingênua. O artesanato é sempre simples, quando não atrasado, mas apresenta às vezes um cunho de novidade plástica. O espírito de composição e fatura é no mais das vezes pueril (ESCOLA..., 1955, p.63).

Mas também havia aqueles que compreendiam o trabalho da escola como atividade terapêutica, que conduzia o alienado a "reduzir a formas e cores suas específicas percepções do mundo da realidade e do mundo de seus estranhos devaneios", e entretenimento, ao "proporcionar distração e prazer instintivo aos internados no Juqueri" (ESCOLA..., 1956, p.31). Havia, ainda, aqueles que não davam mérito algum ao trabalho do alienado, como alguns

críticos de arte e artistas. Segundo Paulo Fraletti, essas pessoas não consideravam a arte do alienado porque estavam acostumados com as técnicas convencionais e entendiam a arte como algo muito elevado que não fazia parte de todos (FRALETTI, 1954, 1956).

Apesar das críticas, da divergência de opinião sobre a arte do alienado e do caráter das atividades artísticas no hospital psiquiátrico de Juqueri, as exposições mostravam também o empenho dos organizadores - incluindo o profissional de artes - em promover a independência da produção do alienado com relação à apresentação de desenhos de crianças ou a explicações psiquiátricas, como aconteceu na exposição "A arte dos loucos e das crianças", organizada para o "Mês das Crianças e dos Loucos", e na exposição para o evento "As Ciências Médicas e a Arte". Esse empenho deve-se à maneira como os intelectuais envolvidos na organização das exposições da década de 1950, concebiam a produção do alienado e buscavam a legitimação desse trabalho, como afirma Tatiana Gonçalves (2004).

3.1. Maria Leontina e a Seção de Artes

Figura 14
Pinturas de Aurora Cursino dos Santos.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

Segundo Heloísa Ferraz (2006), a artista Maria Leontina foi de extrema importância para o desenvolvimento da Seção de Artes. Ao organizar os desenhos, as pinturas e as esculturas dos alienados e "criar uma área expositiva dentro do próprio ateliê, ela institui um espaço criador e dá o *corpus* de arte, de artista" para aquele local. Cada parede ou canto do ateliê estava povoado pela produção dos alienados, e os trabalhos plásticos

expostos revelavam a variedade de estilos e temas, apresentados e discutidos pelos intelectuais da época, e também o cuidado técnico nos detalhes dos desenhos e das esculturas, na perspectiva das paisagens e no enquadramento da composição, conforme figuras 14, 15 e 16.

Figura 15
Pinturas de Haydeé.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

Quando aceitou o convite para orientar as atividades na Seção de Artes do Juqueri em 1949, Maria Leontina já era respeitada como artista no meio cultural paulista, pois expunha nos Salões do Sindicato de Artistas Profissionais de São Paulo desde 1943; era artista premiada, e havia participado de exposições de grande repercussão no meio artístico, como a mostra “Os 19 pintores”, na Galeria Prestes Maia, em 1947. Em 1950, a artista realizou sua primeira exposição individual no Instituto de Arquitetos do Rio e foi elogiada pela maturidade de suas obras (AQUINO, 1950). Em 1951, ganhou o Prêmio de Aquisição na I Bienal de São Paulo e o Prêmio de Viagem pelo País no Primeiro Salão Paulista de Arte Moderna; foi quando deixou as orientações da Seção de Artes e viajou para a Europa por dois anos. (FROTA, 1958; MORAES, 1999).

O interesse de Maria Leontina pela pintura a acompanhou desde a juventude. Em 1938 teve aulas com o pintor acadêmico Antônio Covelho, mas o seu olhar foi despertado para a pintura moderna com a exposição do artista Flávio de Carvalho. Em 1944 passou a estudar pintura com grande interesse e fez aulas com Waldemar da Costa por quatro anos.

Segundo Maria Leontina, a arte é uma forma de autoconhecimento e envolve o complexo mecanismo entre o consciente e o inconsciente do artista

Figura 16
Pinturas de Darcy.
Foto: Alice Brill, 1950 / Instituto Moreira Salles.

(FROTA, [1994], p.54; MORAES, 1999). No gesto criativo está o impulso inicial inconsciente responsável pela autenticidade da obra de arte; por isso o artista não pode frear esse gesto. Contudo ele precisa controlar o impulso por meio da reflexão, do domínio técnico e do poder de escolha. Assumindo a carga psicológica do processo criativo, o artista seria sincero consigo mesmo e com o público, ao invés de obedecer a modismos. Sobre o complexo mecanismo da criação artística, Maria Leontina explica, em entrevista a Luis Ernesto Kawall (1972), que o artista é o responsável pelo equilíbrio entre a razão e a emoção no momento da construção plástica:

> A gente é ora um pouco escravo, ora senhor de si mesmo. Às vezes domina, outras vezes é dominado pelo gesto ou pela forma. Temos que reconhecer isto lucidamente [...] Temos que ter consciência de realizar um trabalho espontaneamente racional, se se pode dizer assim, mas um desenvolver-se homogêneo. O gesto distribui a emoção e a controla. O inconsciente rege, mas o concerto é o pintor que realiza, que afina as cores racionalmente. Na obra de arte, num quadro, o ilogismo tem que ser plasticamente lógico. Muitas vezes o quadro está nítido mentalmente, já pintado: a gente o vê inteirinho, com a cor e tudo. Mas na hora de pintá-lo, aflora outra coisa, que devia estar na camada de cima, escondida. De repente, sai aquele que a gente tinha visto antes. É como se conservássemos as idéias em caminhos secretos. Mas eles comandam. Brotam na hora que querem. Quando se sentem completamente gerados. Porque o artista tem que dosar o racional e o instintivo. Mas nunca frear seu montante surpreendente do gesto que não esperava e que, descoberto, deve resolver se o deixa existir ou não... A linguagem plástica não pode ser racionalizada. Um quadro leva toda a carga emocional, dinâmica ou passiva de quem o fez. Se não tiver tudo isto, é frio, nada transmite. Numa colagem espontânea ou não,

> numa vanguarda intuitiva às vezes mesmo real realizada você "sente" o que é verdadeiro, o que virá dali, o que ali está, ou o que é farsa... O que se tem certeza, sempre, é de que, quando qualquer coisa verdadeira emociona, paramos diante dela espantados de emoção ou de alegria. Então descobrimos que ali está alguma coisa dita pela primeira vez... Quem se exprime através de uma arte qualquer, tem que deixar-se fluir, para ser autêntico. E ser honesto, sem preocupação com a moda. Se não tem jeito para colar papel, não cole. Se não tem paciência ou interesse de inovar por inovar, fique quieto dentro de sua maneira de expressar-se, mensageiro de si mesmo para os que puderem compreender. (KAWALL, 1972)[15].

Sobre o período em que esteve no Juqueri, a artista revelou em entrevista a Ismael Assumpção, citado por Ferraz (1998), que o convívio com os alienados foi muito importante para seu desenvolvimento plástico. Embora não saibamos as razões que levaram a artista a aceitar o convite para trabalhar no Juqueri, notamos certa aproximação do pensamento dela com algumas idéias defendidas por Osório Cesar como o reconhecimento do inconsciente no processo criativo e a preocupação com o entendimento individual do processo plástico sem restrições a escolas de pintura. Maria Leontina buscava compreender o ato criativo através do próprio fazer pictórico, em suas leituras de Rilke e Garcia Lorca e na observação das obras de Klee, Miró e Calder, enquanto Osório Cesar procurava respostas, observando as obras dos artistas e estudando as pesquisas de psiquiatras com conhecimento artístico como Hans Prinzhorn.

[15] Essa entrevista foi reeditada no catálogo "Maria Leontina", elaborado para a exposição da artista no Instituto de Arquitetos do Rio de Janeiro, em maio de 1982.

3.2. Moacyr Rocha e a Escola Livre

Figura 17
Cerâmica dos alienados de Juqueri, [1950].
Arquivo particular da família Rocha.
Foto: Rosa Cristina, 2007.

Figura 18
Cerâmica dos alienados de Juqueri, [1950].
Arquivo particular da família Rocha.
Foto: Rosa Cristina, 2007.

Moacyr Rocha esteve no Juqueri porque ficou impressionado com as cerâmicas feitas pelos alienados. Segundo informações de parentes e amigos do artista, Moacyr fez cerâmicas e pinturas junto com os pacientes (Rocha, 2007). Além disso, encontramos duas cerâmicas dos internos do Juqueri e uma pintura de Ana David[16] no arquivo particular da família. (figuras 17, 18 e 19). Conforme Dona Zita Vianna Rocha, esposa do artista falecido, Moacyr gostava muito dessas obras e não permitia que se desfizessem delas. Em entrevista a Heloísa Ferraz (FERRAZ, 1998), Moacyr comenta que sentia afeto pelo trabalho de orientação no ateliê de artes do Juqueri.

[16] O nome de Ana David consta em dicionários de artistas brasileiros ao lado de outros pacientes que freqüentavam a Escola Livre, como Antonio Sérgio de Oliveira, Eliza Ribeiro e Farid Geber, conforme mostra a professora Heloísa Ferraz (1998, p.109).

Figura 19
Pintura de Ana David. Guache sobre papel, [1950].
Arquivo particular da família Rocha.
Foto: Rosa Cristina, 2007.

Moacyr Rocha admirava o médico e crítico de arte Osório César porque os dois buscavam novos pensamentos sobre o fazer artístico, conforme o depoimento de Helena Piccinini. Conheceram-se nas reuniões de arte realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1955; pois foi nesse museu o início do contato de Moacyr com artistas como Juan Ponc, Sérgio Milliet e Emiliano Di Cavalcanti, que incentivaram Moacyr a realizar suas primeiras exposições. O artista estudou pintura com Juan Ponc em um ateliê no bairro do Bexiga e posteriormente freqüentou o ateliê de Di Cavalcanti (MOACYR [ca. 1960]; SAAD, 1962). Nos comentários da crítica de arte, incluindo as observações de Wolfang Pfeiffer, Moacyr Rocha foi visto como um artista sensível, lírico, criativo e dono de uma técnica aprimorada que resulta em composições de formas puras e jogos de cores. Foi um artista que soube harmonizar a técnica pictórica e gráfica com a figuração de seus temas fantásticos: viagens lunares, peixes e vegetações sugeridas como se fossem de outro mundo (figura 20). (GRAVURAS..., 1960; QUEIROGA, 1962; VIEIRA, 1960).

Além da pintura, Moacyr Rocha demonstrou interesse pelo cinema, pela televisão e pelas artes gráficas. Em 1951, estudou cinema no Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna e criou, e montou uma peça infantil – na qual também trabalhou - chamada “O Rato e o violoncelo” para a TV canal 3, porém abandonou a idéia de fazer cinema, teatro e televisão porque não conseguia se adaptar à disciplina rígida de um ator ou diretor. Em 1960, freqüentou o Estúdio de Gravura de Lívio Abramo e Maria Bonomi para aprender

Figura 20
Moacyr Rocha, Flower.
Técnica mista sobre papel, 1976.
Arquivo da família Rocha.
Foto: Rosa Cristina, 2007.

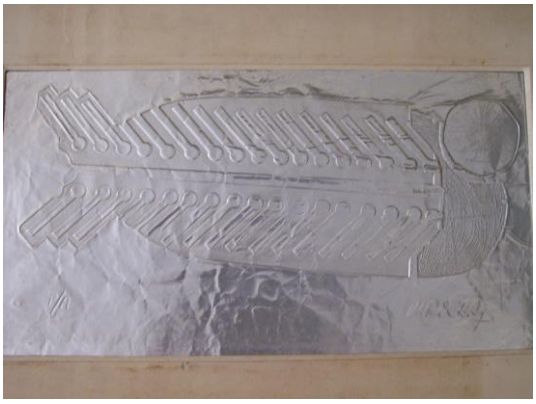


Figura 21
Moacyr Rocha, (Sem título),"Peixe".
Gravura em metal, impressão em alumínio, [1960].
Arquivo da família Rocha.
Foto: Rosa Cristina, 2007.

gravura em metal e também encontrou nessa linguagem uma maneira de expandir seus conhecimentos artísticos, pois a idéia da impressão do relevo, sem o uso de tinta, ganhou o caráter de pesquisa em uma série de gravuras feitas com o relevo obtido de juntas de motores que Moacyr Rocha encontrou em ferros-velhos (figura 21). "Queria fazer em gravura o que fosse impossível", disse Moacyr. O caráter experimental do trabalho de Moacyr Rocha assemelhava-se às propostas educacionais do Estúdio de Gravura[17].

Segundo Ilsa Kawall Leal Ferreira (FERREIRA, 1983), o ensino de gravura no ateliê de Lívio Abramo abrangia o desenvolvimento técnico, artesanal e artístico por meio de uma prática experimental. Abramo ensinava a técnica de gravura pela imposição do próprio material, ou seja, o ato de cortar e realizar texturas sobre a madeira. Muitas vezes ele promovia outras atividades dentro do estúdio, como palestras sobre história da arte e da gravura com projeções de *slides*, propunha discussões sobre a arte e a linguagem gráfica e promovia a divulgação dos produtos das artes gráficas: a estampa. Após o fechamento do ateliê, continuou suas experimentações no

[17] O caráter experimental do trabalho de Moacyr Rocha como o resultado de práticas educacionais do Estúdio de Gravura foi mencionado pela crítica de arte da época. Ver GRAVURAS de temas atuais. *O Estado de São Paulo*, 9 dez. 1960.

Núcleo dos Gravadores de São Paulo (NUGRASP), do qual foi um dos fundadores.

Das práticas mais tradicionais de gravura, Moacyr Rocha passou aos procedimentos modernos em artes gráficas trabalhando como diretor de arte da fábrica de discos da Odeon. Ele também usou a técnica gráfica na elaboração dos cartazes para o II Salão Paulista de Arte Contemporânea em 1970 e para a XI Bienal de São Paulo com o auxílio de G. Belmonte (CEAP..., 1971; MOACYR, [ca.1960]). Moacyr Rocha foi também vice-presidente da Associação Internacional de Artistas Plásticos – AIAP, presidente do Clube dos Artistas e Amigos da Arte e lecionou gravura na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1966 (PONTUAL,1969).

Diante desses fatos, percebemos que Moacyr Rocha foi um artista envolvido com seu processo criativo e conhecedor de meios e conceitos atualizados sobre arte na década de 1950. Ele se mostrou inovador e simples, ao freqüentar a Escola Livre não somente para ensinar, mas também para aprender a estética encontrada nas pinturas e cerâmicas dos alienados.

3.3 Clélia Rocha e a Seção de Artes

Embora seu nome não apareça nos estudos da arte brasileira como os de Maria Leontina e Moacyr Rocha, Clélia Rocha também teve uma formação artística. Ela estudou na Associação Paulista de Belas Artes para aperfeiçoar seu desenho e sua pintura com os professores Simioni e Colette Pujol, procurou a orientação de Maria Leontina e, por intermédio desta artista, conheceu Waldemar da Costa (CLÉLIA..., 1955; MARISE, 1955). Clélia Rocha também estudou gravura com Lívio Abramo, participou da monitoria da II Bienal de São Paulo e ministrou um curso de desenho para crianças no MAM com a colaboração do Prof. Wolfang Pfeiffer. (FERRAZ, 1998).

Segundo depoimentos publicados em jornais da década de 1950, Clélia Rocha mostrou-se envolvida na observação dos alienados para compreender as

personalidades dessas pessoas (CLÉLIA..., 1955). Ela compartilhou a busca de Osório Cesar pela ampliação do espaço de realização dos trabalhos plásticos e a formação de um museu dentro do hospital, mas essa idéia apenas se constituiu em 1985, com a equipe da professora Heloísa Ferraz, pois a instituição enfrentava sérias dificuldades econômicas desde 1953. As condições do prédio eram péssimas e faltava material, o que não permitia o crescimento do setor de artes. Esses motivos acarretaram a venda das produções dos pacientes, conforme constatamos na exposição no Museu de Arte Moderna em 1954.

A situação do ateliê demonstrava a decadência de toda a instituição hospitalar, pois a instituição pública de saúde estava bastante prejudicada pela superlotação, em decorrência das políticas de saúde mental, que proibiam a presença de doentes mentais nas ruas e nas prisões desde 1938. Conseqüentemente, a situação de abandono do sistema público de saúde agravou-se com o incentivo a tratamentos psiquiátricos feitos em clínicas particulares na década de 1950 (PEREIRA, 1995).

Como conseqüência da situação de crise no espaço hospitalar, a Escola de Artes seguiu as atividades com o apoio de dois funcionários, Benedita Macedo Nunes e João Húngaro, e sob a orientação de Osório Cesar a partir de 1957. Sobre essa situação de crise, Heloisa Ferraz explica que a criação e a permanência da Escola Livre dentro do hospital psiquiátrico se-devem à luta de Osório Cesar, pois os demais funcionários eram contratados pela Instituição de Assistência ao Psicopata, que muitas vezes não conseguia ampliar o trabalho de artes porque precisava suprir as necessidades do hospital.

Pelas informações apresentadas, percebemos que Osório Cesar estava envolvido com as novidades a respeito do tratamento em saúde mental, mas o sistema de saúde brasileiro não acompanhava suas pesquisas e suas idéias. Segundo Sueli Donola, que hoje cuida do arquivo e do acervo do Museu de Osório Cesar, a IASP e a Escola Livre nunca foram aceitas totalmente pelo sistema hospitalar do Juqueri, pois os trabalhos do Dr. Osório Cesar se chocavam com outras idéias sobre tratamento psiquiátrico apresentadas por profissionais do

próprio hospital (informação verbal)[18]. Tratamentos como choques e coma insulínico, dentre outras terapêuticas violentas, conviviam com procedimentos humanos valorizados pela Instituição de Assistência a Psicopatas.

Na década de 1980, durante o governo de Franco Montoro, o sistema de saúde pública passou por reformas e recebeu a proposta de resgatar a memória do hospital de Juqueri. Foi nessa época que a professora Heloísa Ferraz persistiu na idéia de formar um museu com os trabalhos da antiga Escola Livre de Artes Plásticas. Com uma equipe formada por arte-educadores, artistas, uma museóloga, Solange del Nero, e coordenada pela professora Heloísa Ferraz limparam, restauraram, selecionaram e identificaram os desenhos, as pinturas, as esculturas e as cerâmicas que estavam espalhados pelo complexo hospitalar e desgastados pela ação da poeira e da umidade. Para essas ações, recorreram às informações contidas nos próprios trabalhos, à consulta aos prontuários médicos e às entrevistas realizadas com dois pacientes que participaram da Escola Livre, Masayo Seta e Guiomar Brandão (FERRAZ, 1998).

Seguindo as diretrizes do Museu de Arte Contemporânea e do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a equipe fez o tombamento e a catalogação de 2.542 obras, das quais 2.258 são pinturas, gravuras e desenhos de 35 pacientes. Sobre a escolha de procedimentos estritamente artísticos para a organização das obras, Heloísa Ferraz explica:

> Na minha visão, tanto na preparação do museu, quanto na do ateliê, foi como estar em um espaço de arte que tinha, desde o momento inicial da constituição do museu, uma ordem estética, artística, dentro de critérios que obedeciam a um ponto de vista principalmente estético, e a um discurso museográfico bem definido. O museu se oferecia, portanto, para que grupos diferentes nele pudessem estudar. Então, da mesma maneira que os freudianos podiam ler e estudar as obras, eu teria a chance de oferecer parâmetros para o junguiano estudá-las também. Não seria, por exemplo, como no trabalho do “Engenho de Dentro” (esta diferença eu preciso assinalar), essencialmente junguiano, desde a sua origem até a seleção das obras para as exposições

[18] Notícia fornecida por Sueli Donola à autora em abril de 2007.

> (hoje é um pouco diferente, mas enquanto a Dra. Nise estava viva, seguia fundamentalmente essa orientação). Assim, quando eu escolhia as obras, no caso de uma seleção, de uma montagem, por exemplo, elas poderiam ter elementos que também servissem a estudos psicológicos, como o junguiano, entre outros. Não havia, enfim, uma orientação diretiva para o trabalho, a não ser a artística, assim como para se estudar o resultado desses trabalhos. Havia uma sistematização do ponto de vista da montagem das obras, do acervo, da montagem de cada exposição e que não seguia uma tendência científica definida em psiquiatria e em psicologia. Ao contrário, buscava-se trazer em cada situação elementos para possíveis estudos, possíveis discussões (FERRAZ, 2006).

A preocupação principal da professora Heloísa Ferraz foi garantir o olhar estético para as obras e para o museu, mas permitiu que o material exposto contribuísse com o desenvolvimento de estudos psicológicos.

Para a instalação do museu, o diretor do hospital na época, o senhor Cid Pimentel, reformou a casa que tinha sido do doutor Francisco Franco da Rocha, localizada na entrada no complexo hospitalar. O Museu Osório Cesar foi inaugurado no dia 10 de dezembro de 1985. Heloísa Ferraz conta que, para a montagem do museu, a equipe aproveitou os recursos das várias oficinas que havia no hospital, usou a marcenaria da instituição para confeccionar os painéis onde ficariam os quadros e os apoios para as esculturas. Os pedreiros do hospital trocaram o piso da antiga casa e reformaram as estruturas; houve também o auxílio dos pacientes para arrumar o museu. Solicitaram, ainda, um desumidificador para o acervo. Seis meses após a inauguração do museu, a equipe fundou um ateliê de artes, onde os pacientes dedicavam algumas horas à elaboração do trabalho plástico, concluindo a proposta educativa do museu (Ferraz, 2006).

A recuperação da produção plástica da antiga Escola Livre, que resultou na formação de um museu com propostas artísticas por Heloísa Ferraz, foi a última indicação da atuação de profissionais de arte no ambiente psiquiátrico de Juqueri. A partir da década de 1990, o hospital dedicou-se apenas às práticas

de terapia ocupacional, conforme constatamos pelo depoimento de Heloísa Ferraz.

Após o incêndio do prédio central do complexo hospitalar de Juqueri em 2005, a diretoria do hospital decide desativar o prédio do Museu Osório Cesar para reformas, pois receou-se a perda dos documentos e das obras ali arquivados. Atualmente o acervo se encontra dividido entre as dependências do museu e o novo setor administrativo do hospital. Há uma funcionária, Sueli Donola, e um assistente, que estão novamente organizando a produção plástica do alienado.

4 Considerações Finais

No contexto do Hospital Psiquiátrico de Juqueri, percebemos que a presença dos artistas plásticos é mobilizada por psiquiatras interessados em manter contato com a arte e buscar conhecimentos dessa área que os auxiliem na compreensão da manifestação plástica do alienado. Dentre esses psiquiatras, Osório Cesar mostra-se como personalidade importante, pois antes de ser médico reconhecido como um estudioso dos processos de configuração de imagens em pessoas normais e alienados, ele aparece como violinista que tocava nos saraus da casa do Senador José de Freitas Valle e convivia com intelectuais e artistas responsáveis pelo desenvolvimento do pensamento moderno no Brasil, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Tarsila do Amaral.

O contato de Osório Cesar com os artistas que buscavam uma arte pensada além dos padrões acadêmicos estreitou-se a partir da década de 1930 quando ele começou a divulgar os estudos sobre a arte do alienado em conferências no Clube dos Artistas Modernos. Criou-se nesse espaço a possibilidade de troca de conhecimento entre esse núcleo de discussão e divulgação de novas idéias sobre a arte e as pesquisas da manifestação de alienados, crianças e povos primitivos, desenvolvidas no Juqueri desde 1925. Nesse período, acompanhamos, no Clube dos Artistas Modernos, Osório Cesar apresentando o pensamento do psiquiatra e historiador de arte Hans Prinzhorn e o artista Flávio de Carvalho, por ocasião do “Mês das Crianças e dos Loucos”, em 1933. Certamente a divulgação das produções do Juqueri por Osório Cesar mobilizou os artistas de São Paulo a ponto de Flávio de Carvalho solicitar permissão para realizar pesquisa de caráter antropológico e artístico no Hospital de Juqueri, em 1937; entrou em contato com cerâmicas dos alienados, que ele passou a colecionar por considerá-las de grande valor expressivo. O interesse de Flávio de Carvalho pelo estudo da manifestação do alienado resultou da busca do artista por novas possibilidades de entender o ensino de artes. O limite para o

aprofundamento das relações de Flávio de Carvalho com os trabalhos plásticos que se desenvolviam no Juqueri está nos impedimentos para o acesso ao acervo de Flávio de Carvalho, que está sob os cuidados da sua família, da família de J. Toledo e de Paulo Mauro Meyer de Aquino, entre outros.

Alguns anos antes da ida de Flávio de Carvalho ao Juqueri, Tarsila do Amaral fez uma visita ao hospital, em 1929, na presença de Osório Cesar, para conhecer a produção dos alienados e para acompanhar de perto o trabalho de Osório Cesar com os pacientes. Em 1942, Lasar Segall também visitou o hospital psiquiátrico e fez uma série de desenhos a bico-de-pena, nos quais a realidade e o sofrimento das dependências hospitalares serviram de tema para o desenvolvimento da linguagem plástica do artista. Contudo, essa não foi a primeira vez que Lasar Segall esteve desenhando em um hospital psiquiátrico; há algumas gravuras que mostram uma visita do artista ao Sanatório de Dresden, na Alemanha, por volta de 1919.

A circulação dos artistas no ambiente psiquiátrico e as obras dos alienados no circuito das artes certamente tiveram um significado para a história da arte paulistana nos anos 1930. Percebemos que a presença dos artistas no hospital psiquiátrico conferia importância ao trabalho de Osório Cesar que, por sua vez, sistematizava discussões sobre as relações entre a arte dos vanguardistas e as produções de loucos e de crianças no meio cultural paulistano. Esse diálogo foi legitimado pelas conferências de arte e loucura, juntamente com a exposição de desenhos dos alienados de Juqueri no evento científico “Ciências Médicas e a Arte” realizado no Museu de Arte de São Paulo em 1948.

Sabemos que, no campo psiquiátrico, Osório Cesar buscou vínculos com a arte, ao procurar profissionais que apresentam conhecimento artístico, quer por estudos de psiquiatras como Hans Prinzhorn e Walter Morgenthaler, que tinham interesse nas produções plásticas de pacientes psiquiátricos, quer pelo contato com artistas do circuito paulistano. Soube escolher um profissional de artes para selecionar as obras dos insanos a serem apresentadas em congressos psiquiátricos, como na ocasião do Primeiro Congresso de Arte Psicopatológica na

França em 1951, quando Osório e Mário Yahn convidaram Maria Leontina para auxiliá-los nessa tarefa. Quando ela passou a atuar nos primórdios do ateliê de artes dentro do hospital psiquiátrico, a freqüência do profissional de artes consagrou-se no Juqueri.

O convívio de artistas com pacientes psiquiátricos foi ali estabelecido por Osório César a partir da criação de um órgão assistencial, a Instituição de Assistência ao Psicopata, responsável pela contratação dos artistas como professores de artes. Osório Cesar acreditava que alguns pacientes tinham habilidades e podiam se desenvolver artisticamente e entendia que os profissionais mais adequados para encabeçar essa empreitada seriam artistas dispostos a orientá-los quanto aos procedimentos de elaboração e conservação do trabalho plástico. Entendia que o papel dos artistas era garantir a aprendizagem técnica; entretanto, eles deveriam respeitar os processos de escolha dos pacientes quanto aos temas e aos materiais. Assim Osório Cesar compreendia o moderno ensino de artes no contexto do ateliê num hospital psiquiátrico.

No que diz respeito aos artistas convidados para atuar como orientadores de arte, a saber, Maria Leontina, Clélia Rocha da Silva e Moacyr Rocha, notamos que todos compreendiam o insano como uma pessoa capaz de aprender procedimentos artísticos e de ter escolhas que mereciam o respeito do artista, o que permitiu aos artistas investir tempo e compartilhar conhecimentos. Maria Leontina, por exemplo, trouxe para o hospital psiquiátrico a estrutura do ateliê de artes, ao organizar desde objetos e materiais como cavaletes, godês, pincéis e paletas, até procedimentos de exposição dentro e fora do ambiente hospitalar. Com a criação de uma exposição permanente dentro da Seção de Artes, a artista permitiu que o alienado observasse sua própria produção. Já a orientação de Maria Leontina na seleção de trabalhos para exposições em museus e congressos foi percebida – e a esse fato já nos referimos nas páginas 56 e 57 deste nosso estudo –conforme comprovam os elogios não apenas de Robert Volmat aos trabalhos enviados à Primeira Exposição de Arte Psicopatológica, na França, e

dos organizadores da exposição do Museu de Arte Moderna em 1951 que perceberam o caráter artístico das manifestações selecionadas para a exposição, segundo informações do catálogo.

Enquanto Maria Leontina comparecia à seção a cada 15 dias, Clélia Rocha acompanhava os alienados toda semana. Ela estabeleceu no ateliê uma linha de ensino de artes por meio do manuseio gradativo de materiais básicos, como o lápis grafite e o lápis de cor, até chegar ao uso de materiais que solicitavam um recurso técnico mais elaborado, como pincéis e tintas, pois reparou que não podia ensinar técnicas de pintura para pessoas que desconheciam o lápis grafite. Clélia Rocha investiu também no ensino de novas técnicas, como a gravura e a cerâmica, e, além disso, mostrou a produção do alienado para outros artistas, como Lívio Abramo. Assim como Maria Leontina, Clélia Rocha auxiliava Osório César na montagem de exposições em locais de grande reconhecimento artístico, como o Museu de Arte de São Paulo, em 1954, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1955.

Com o ingresso de Moacyr Rocha, entendemos que a estrutura da escola permitia um contato maior dos pacientes com o artista, porque Moacyr comparecia ao hospital duas vezes por semana e era auxiliado por pacientes recuperados. Informações sobre esse convívio foram obtidas com os depoimentos de familiares e amigos do artista, que confirmaram a presença de Moacyr Rocha no hospital, para ensinar técnicas artísticas, mas também para aprender e fazer pinturas e cerâmicas com os alienados. Por este dado, percebemos o movimento circular propiciado pelo contato dos artistas com as produções dos pacientes psiquiátricos, à medida que a sua singular expressão começava a mobilizar a poética do próprio artista.

Dentre as linguagens artísticas ensinadas na escola, as cerâmicas mereceram a atenção dos artistas e os investimentos dos organizadores da escola e de pessoas influentes no meio cultural paulistano. Segundo informações de jornais, a escola organizou uma exposição para a compra de um forno cerâmico e teve o apoio de Francisco Matarazzo Sobrinho. As peças, tanto de caráter utilitário

como artístico, eram apreciadas por artistas, conforme constatamos pela coleção de Flávio de Carvalho e pelas cerâmicas adquiridas por Moacyr Rocha.

No contexto amplo, a participação de artistas no hospital de Juqueri foi mobilizada por psiquiatras interessados em estudar a arte do alienado como recurso terapêutico e estético. Como vimos, a participação de Osório Cesar foi primordial, pois ele convivia com artistas e divulgava as suas pesquisas sobre o estudo da manifestação do alienado em núcleos de estudo artístico que formulavam uma nova compreensão para o ensino de artes no Brasil.

Não podemos mais ouvir os depoimentos pessoais dos artistas sobre o que ficou de significativo para cada profissional de artes atuante nesse trabalho de orientação artística. No entanto, a marca da atuação continua, por meio das visitas iniciais ao hospital psiquiátrico com o intuito de conhecer a produção do alienado; dos registros fotográficos da artista Alice Brill; do impacto que as exposições causaram tanto no meio psiquiátrico como no meio artístico; e da presença de obras dos alienados em coleções particulares como a de Flávio de Carvalho e também de Moacyr Rocha.

Referências*:

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê?*: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970, 1ª ed., São Paulo:Nobel, 1984.

_____. "O mecenato em S. Paulo de 1890 a 1920: Freitas Valle, o magnífico, In: AMARAL, Aracy Abreu. *Arte e meio artístico (1961-1981)*: entre a feijoada e o x-burguer, São Paulo: Nobel, 1983. p.21-27.

_____. Tarsila: sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: Ed. aa Universidade de São Paulo, 1975. 1 v.

ANDRIOLO, Arley. *Tracos primitivos*: histórias do outro lado da arte no século XX. 2004. 220 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. A Psicologia da Arte no Olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. *Psicologia, Ciência e Profissão,* São Paulo, 2003, v. 23, n. 4, p.74-81.

ANTUNES, Eleonora Haddad. Raça de Gigantes: a higiene mental e a imigração no Brasil. In: ANTUNES, Eleonora Haddad. ; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira. ; PEREIRA, Lygia Maria de França. (Org.). *Psiquiatria, loucura e arte:* fragmentos da história brasileira. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2002. p. 81-104.

ANUÁRIO DA ASSOCIAÇÃO DE ASSISTÊNCIA SOCIAL AO PSICOPATA DA DIVISÃO HOSPITAL PSIQUIÁTRICO JUQUERI. Franco da Rocha, EFSJ, ano 1, n.1, jun. 1956.

AQUINO, Flávio. Maria Leontina. *Maria Leontina*: catálogo. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1982. Catálogo de exposição da artista Maria Leontina.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ARTE dos alienados é tão interessante quanto a arte normal moderna. São Paulo, *Diário da Noite*, 19 abr. 1941. Não paginado.

AYALA, Walmir. Maria Leontina: Galeria Arte Global, 1975.

BECCARI, Vera d'Horta. *Lasar Segall e o Modernismo Paulista*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

BERARD. H. M. Desenhos infantis – desenhos de loucos. *O Tempo*, São Paulo, 11 abr. 1954. Fórum Estético. Não paginado.

BITTENCOURT, Francisco. Salão de Campinas- Maria Leontina, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1976.

BRISOLLA, Milton Leme. Instituição de Assistência Social ao Psicopata. *O Limeirense*, São Paulo, 17 mai. 1956. Não paginado.

CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial*: crônica da Belle Èpoque paulistana. 2. ed. São Paulo, Editora SENAC, 2001.

CARVALHO, Flávio. Recordação do Clube dos Artistas Modernos, *RASM. Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, n 1, 1939. Não paginado.

CEAP decide: valido cartaz do salão, *Folha de São Paulo*, São Paulo,11 fev. 1971.

CESAR, Osório. Máscaras do teatro Nô e pintura japonesa. *A Gazeta*, São Paulo, 27 fev. 1956. Não Paginado.

_____. A Instituição de Assistência Social ao Psicopata. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 ago. 1955. Não paginado.

_____. Exposição dos artistas de Juqueri no Museu de Arte Moderna. *A Gazeta*, São Paulo, 28 jan. 1955. Não paginado.

_____. Exposição de artistas plásticos de Juqueri. *A Gazeta*, 24 abr. 1954. Não Paginado.

_____. A arte dos loucos. *A Gazeta*, São Paulo, 5 dez. 1951. Não paginado.

_____. A inspiração artística entre os normais e os alienados. *Folha da Noite*, São Paulo, 25 jan. 1948. Não paginado.

_____. *A arte nos loucos e vanguardistas*. Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1934.

_____. *A expressão artística dos alienados:* contribuição para o estudo dos symbolos na arte. São Paulo: Hospital do Juqueri,1929.

_____. ; MONTEIRO, J. Penido. *Contribuição ao estudo do symbolismo mystico nos alienados:* um caso de demencia precoce paranoide num antigo escultor. São Paulo, Editorial Helios Limitada, 1927.

CIÊNCIAS médicas e arte: não deve a expressão artística estar ligada às formas sensíveis. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 30 set. 1948. Não paginado.

CLÉLIA Rocha: professora de pintura dos alienados mentais, [*A Gazeta*], 29. jan.1955. Não Paginado.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O espelho do mundo*: Juqueri, a história de um asilo. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

ENGEL, Magali. Gouveia. As fronteiras da anormalidade: psiquiatria e controle social. *História, Ciências, Saúde,* Manguinhos, 1999, v. 5, n.3, 547-63,1999. Disponível em: www.scielo.br/bcsm. Acesso em nov. 2007.

ESCOLA de Juqueri. *Habitat*, São Paulo, ano 5, n. 24, out. 1955, p.63.

ESCOLA Livre de Artes Plásticas do Juqueri. *Habitat*, São Paulo, n. 28, mar. 1956, p.31.

ESTUDO das manifestações artísticas para estabelecer etapas da evolução humana. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 out. 1948. Não paginado.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. “O Pioneirismo de Osório Cesar”, in *Arte e inconsciente*: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados. Catálogo de Exposição, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2002.

_____. *Arte e loucura:* limites do imprevisível. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo: depoimento 24 out. 2006. Entrevistador: Rosa Cristina Maria de Carvalho. São Paulo: Residência do entrevistado, 2007. 2 fitas cassetes sonoras (60 min).

FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. *Lívio Abramo*. 1983. 151f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

FRALETTI, Paulo. Duas palavras sobre a arte sandia. *X Exposição dos Artistas de Juqueri*: catálogo. São Paulo: Galeria Prestes Maia, 1956.
FRALETTI, Paulo. Considerações sobre a arte dos alienados. *A Gazeta*, São Paulo, 29 abr. 1954. Não paginado.

FROTA, Lélia Coelho. *Maria Leontina*: uma pintura como outra nenhuma. Piracema, [1994].

_____ . A pintura de Maria Leontina, *Gazeta*, São Paulo, 6 set. 1958.

GOMES, Edu Machado. Pinturas sem regras. *O Museu de Arte de São Paulo*, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 7,8, 1954.

GONÇALVES, Tatiana Fecchio da Cunha. *A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos*: eixo Rio – São Paulo. 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

GRAVURAS de temas atuais. *O Estado de São Paulo*, 9 dez. 1960. Não paginado.

JACOBINA, Ronaldo Ribeira. *A prática psiquiátrica na Bahia*: estudo histórico do asilo São João de Deus/ Hospital Juliano Moreira (1874-1947). Tese (Doutorado em Saúde Pública) – Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2001.

KAWALL, Luiz Ernesto. Essa artista maior, Maria Leontina: sucesso na Seta. *A Ttribuna*, Santos, São Paulo, 24 set. 1972.

_____. Osório César, 83 anos, pioneiro esquecido. *Folha de São Paulo*, 12 ago. 1979.

LEMOS, Fernando Cerqueira. O médico, o louco e o artista. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1980. Folha Ilustrada, Caderno 5, p.50.

LEONTINA, reinos e vestes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 nov. 1975.

MACGREGOR, John M. *The discovery of the art of the insane*. Princeton, N.J.: Princeton University Press,1989.

MARIA Leontina. Instituto de Arquitetura do Brasil, Rio de Janeiro, mai. 1982.

MARISE, Leila. Clélia, orientadora artística do hospital “Franco da Rocha”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1955. Caderno Feminina.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Edições Loiola, 1996.

MOACYR Rocha: um artista plástico. Texto mimeografado pertencente ao arquivo particular da família do artista, [ca. 1960].

MONTAGNA, Plínio. Psicanálise e psiquiatria, São Paulo. In: NOSEK, Leopold. (Org.). *Álbum de família*: imagens, fontes e idéias da psicanálise em São Paulo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994. p. 29-38.

MORAES, Frederido. A pintura como silêncio. *Milton Dacosta e Maria Leontina*: um diálogo: catálogo. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. p. 7-23.

_____. Serena e vivificadora Maria Leontina, Artes plásticas, Rio de Janeiro, *O Globo*, 22 jul. 1985.

MORGENTHALER, Walter. *Madness and art*: the life and works of Adolf Wölfli. University of Nebraska Press, 1992.

MUSGRAVE, Vitor. ; FABRIS, Annateresa. (Org.). *Arte incomum:* catálogo: 16. Bienal de São Paulo. São Paulo: FBSP, 1981. 119 p.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (São Paulo, SP). *Brasil: psicanálise e modernismo*: catálogo, São Paulo, 2000. 64 p.

MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paulo, SP). *Exposição de arte dos alienados*: catálogo, São Paulo, 1951. 3 p.

PACIENTES do Juqueri no Museu de Arte Moderna. *Revista Visão*, São Paulo, 18 fev. 1955. Não paginado.

NA CIDADE dos esquecidos: o trabalho reconquista a memória. *A Gazeta*, São Paulo, 6set. 1957.

PEREIRA, Lygia Maria de França. Os primeiros sessenta anos da terapêutica psiquiátrica no estado de São Paulo. In: ANTUNES, Eleonora Haddad. ; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira. ; PEREIRA, Lygia Maria de França. (Org.). *Psiquiatria, loucura e arte:* fragmentos da história brasileira. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2002. p. 33-53.

_____. *Reformas da Ilusão*: a terapêutica psiquiátrica em São Paulo na primeira metade do século XX. 1995. 156f. Tese (Doutorado) Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995. v. 1.

PRINZHORN, Hans. *Artistry of the mentally ill*: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration. New York, Springer-Verlang Wien, 1995.

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil, Editora Civilização brasileira S. A. 1969. Verbete: Rocha, Moacyr de Vicentis p.456.

QUEIROGA, João. Moacyr Rocha. *A Hora*, São Paulo, 4 dez. 1962. Não paginado.

ROCHA, Zita Viana: depoimento15 fev. 2007. Entrevistador: Rosa Cristina Maria de Carvalho. São Paulo: Residência do entrevistado, 2007. 1 fita cassete sonora (60 min).

SAAD, Maria Aparecida. Moacyr Rocha nas "Folhas", *Correio paulistano*, São Paulo, 11 dez. 1962. Não paginado.

SAGAWA, Roberto Yutaka. A história da sociedade brasileira de psicanálise de São Paulo. In: In: NOSEK, Leopold. (Org.). *Álbum de família*: imagens, fontes e idéias da psicanálise em São Paulo. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1994. p. 15-28.

_____. *Os inconscientes no divã da história*. 1989. 187f. Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1989. 1 v.

SEGAWA, Hugo. Casa de Orates. In: ANTUNES, Eleonora Haddad. ; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira. ; PEREIRA, Lygia Maria de França. (Org.). *Psiquiatria, loucura e arte:* fragmentos da história brasileira. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2002. p. 55-80.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultural nos frementes anos 20. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SILVA, José Otávio Pompeu. *A psiquiatra e o artista*: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente. 2006. 125f. Dissertação

(Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SILVA. Quirino. Exposição de internados do Juqueri. *Diário da Noite*, São Paulo, 1 abr. 1954. Não paginado.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho*: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

VIEIRA, José Geraldo. O desenho de Moacyr Rocha. *Folha de São Paulo*, São Paulo 26 dez. 1960. Não paginado.

_____. Exposição de artistas do Hospital de Juqueri. *Folhada Manhã*, 2 mai. 1954. Não paginado.

YAHN, Mário. Exposição de arte psicopatológica no I Congresso Internacional de Paris. *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, São Paulo, v 26, número único, jan. – dez. 1951.

ZANINI, Ivo. Trabalho a quatro mãos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jan.1974.

ZANINI, Walter. A interação no curso internacional da arte. In: ZANINI, Walter. (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. 2v. p. 641-688.

ANEXO A – Artigo do sociólogo José de Souza Martins, sobre o incêndio na Biblioteca Central do Juqueri, escrito ao jornal **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 dez. 2005. Disponível em: http://www.e-agora.org.br. Acesso em 11jan.2007.

As cinzas da nossa consciência

O desmazelo em relação ao ontem revela um País mais preocupado em esquecer que interpretar

José de Souza Martins, O Estado de S. Paulo (26/12/05).

Mais de cem anos da história da loucura em São Paulo foram consumidos pelo fogo em poucas horas, na semana que passou: prontuários, livros, documentos essenciais para a compreensão de nós mesmos, do que somos. Até cartas trocadas entre o medico Osório César, companheiro de Tarsila do Amaral, e Freud. No fogaréu do Juqueri ardeu a nossa consciência social, o espelho de nossa alma coletiva. Não foi um descuido de agora. Pesquisadores já haviam notado a conservação amadorística daquele arquivo e de vários outros.

Todos temos sido internos do Juqueri. Se aparentemente estamos fora, é porque atravessamos a malha de valores e regras que esta sociedade estabeleceu para decidir a liberdade ou o confinamento de seus membros. Mas parte de nossa alma está lá, aquilo que conseguimos suportar e aquilo que conseguimos esconder é o que nos mantém aqui fora. A história do peneiramento cruel virou cinzas. Ficará mais difícil meditar sobre nós mesmos. O estudo dos fatores socialmente repressivos e alienistas de nossa cultura e do nosso modo de vida, não raro ocultos, foi gravemente inviabilizado. Já não temos como examinar a nossa consciência coletiva: perdemos uma parte da memória, enlouquecemos. É que a loucura não é apenas a loucura individual desta pessoa ou daquela. Sociedades sem memória são sociedades loucas, sociedades que não se decifram.

Subestimar esse incêndio do Juqueri é uma renúncia coletiva, um sinal grave de que perdemos o horizonte, de que achamos que nada temos a ver com isso, quando temos tudo a ver, quando desconhecemos que os internos do Juqueri são e tem sido ao longo do tempo uma parte fundamental do nosso nós. O descuido em relação àquele arquivo é alienação, uma outra dimensão da mesma enfermidade dos reclusos.

Estou falando do nós de que carecemos para ser gente, fundamento de nossa condição humana, a memória não só como documento, mas como cimento de nossa identidade e de nossa unidade interior. Os índios Suruí, de Rondônia, não se chamam Suruí. Chamam-se a si mesmos Paíter, isto é, nós, gente. Muitas outras tribos indígenas deste país tem em outras línguas auto-designações

idênticas. Não conhecem o eu do individualismo moderno. Mas conhecem o nós fundamental que nós, “brancos”, desprezamos. Eles tem guardiães e contadores de mitos, sínteses de sua estrutura social básica, arquivos vivos. Sem isso, morreriam como povos. Nós, ao contrário, matamos nossos arquivos, deixamos que se queimem ou se afoguem, não temos ação preventiva apropriada, instalações tecnicamente adequadas para abrigar a documentação de nossa história. Somos modernos na ambição e atrasados na lembrança. Vamos nos perdendo ao longo do caminho.

Não é a primeira vez que nossa memória se queima. Em 1946, na véspera da transferência da propriedade da São Paulo Railway para o governo federal, caducado o contrato de concessão da ferrovia, a estação da Luz pegou fogo de madrugada. Foi quase toda destruída. Boa parte do arquivo virou cinzas. O que sobrou foi, não faz muito, literalmente despejado para um barracão nas vizinhanças. A estação da Luz, vazia de história, vai ser, por anti-histórica decisão do governo, um centro da língua portuguesa. Havia ali espaço suficiente para a nossa história e a nossa língua.

Nossa memória também se afoga. Há alguns anos uma parte do arquivo do Tribunal de Justiça de São Paulo, que estava instalado num enorme galpão impróprio na Vila Leopoldina, ficou sob as águas podres do Rio Pinheiros numa das inundações da área. Era algo previsível. Mas a Justiça foi injusta com sua própria memória. Não só a história do crime e da criminalidade foi alcançada. Também a história política. Os mais de cem preciosos volumes do Inquérito Policial-Militar da Revolução de 1924 viraram sopa. Além dos depoimentos, os documentos pessoais dos revoltosos, dos acusados, inocentes ou não, dos meramente suspeitos, dos descontentes com a ordem política iníqua da República Velha.

Funcionários administrativos tentaram salvar os documentos pondo-os para secar ao sol, diariamente, milhares de papéis. Conseguiram. Os documentos do Judiciário nos falam de desordem e repressão, portanto de busca e resistência, descontentamento e esperança, justiça e injustiça, os embates que fazem um país. Lembro com dor no peito de quando vi um prestativo funcionário do arquivo tentando separar as fotografias da Revolução, coladas umas nas outras pelas águas sujas. Pedi-lhe que não fizesse aquilo. A tentativa removia a película fotográfica e danificava completamente a imagem. Um dia haveria recursos técnicos para separar e preservar aquelas centenas de fotos. Os nossos arquivos públicos e privados se afogam também no amadorismo, nas instalações impróprias. Ali mesmo, vários volumes de processos antigos estavam cobertos de fezes de pombos, que se abrigavam no madeirame do pavilhão.

Muitos documentos do DOPS, a antiga polícia política, foram deliberadamente queimados por um policial no quintal de sua própria casa, quando a repressão decidiu acabar com as evidências das brutalidades e arbitrariedades cometidas

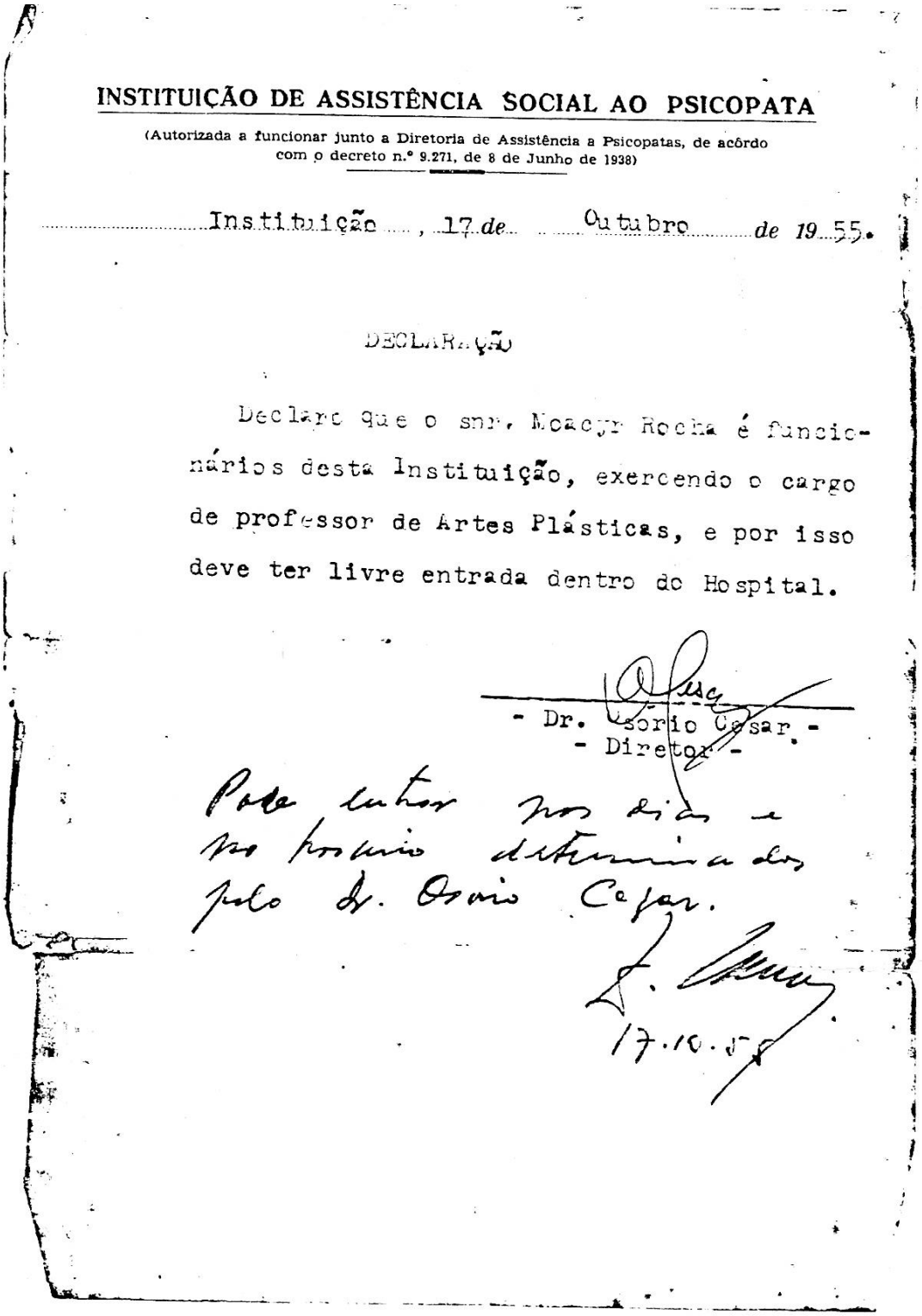
nas masmorras da ditadura. A própria polícia colocava no lugar dos fatos a versão fabricada para se inocentar de crimes que pudessem ser apurados.

Embora uma lei federal de 1991 estabeleça que os arquivos públicos e privados de interesse histórico devam ser preservados, quem os preserva? O que faz o governo nesse sentido? Arquivos de empresas desaparecem ou estão mal cuidados. Foi o que aconteceu com boa parte do arquivo pessoal de Roberto Simonsen, grande empresário e grande pensador do nacional-desenvolvimentismo. Foi queimado.

O drama da destruição de nossos arquivos históricos não acontece por acaso. Somos um país que volta e meia quer refabricar a própria história, quer negar seu passado. Um país que prefere o passado da fabulação ideológica ao passado doloroso de dilemas e contradições. Preferimos esquecer a lembrar e interpretar. Vagamos ao acaso da história.

José de Souza Martins é sociólogo e professor da Universidade de São Paulo.

ANEXO B – Declaração do contrato de Moacyr Rocha. Acervo particular da família Rocha.



INSTITUIÇÃO DE ASSISTÊNCIA SOCIAL AO PSICOPATA

(Autorizada a funcionar junto a Diretoria de Assistência a Psicopatas, de acôrdo com o decreto n.º 9.271, de 8 de Junho de 1938)

Instituição, 17 de Outubro de 1955.

DECLARAÇÃO

Declaro que o snr. Moacyr Rocha é funcionários desta Instituição, exercendo o cargo de professor de Artes Plásticas, e por isso deve ter livre entrada dentro do Hospital.

- Dr. Osorio Cesar -
- Diretor -

Pode entrar nos dias e nos horários determinados pelo Dr. Osorio Cesar.

17.10.55

ANEXO C – Manuscrito com informações sobre Moacyr Rocha. Acervo particular da família Rocha. Documento sem autor e sem data.

- MOACYR ROCHA - UM ARTISTA PLASTICO -

" A Arte na realidade não se aprende".(MARIO DE ANDRADE - Baile das Quatro Artes, pg. 11). O homem frequentemente sente extase frente a um acontecimento. Sente necessidade de exprimir seu modo de ser no mundo. Sente necessidade de comunicar sua visão das coisas. Entretanto a capacidade de criar uma figura nova, unica, original, a partir do que somos, de nossa vivencia,de nosso meio, não é frequente em todo individuo. É o artista que vê o mundo de forma pessoal, transformando a realidade da materia, em imagem criada.

Mas, além da capacidade criadora, o que é preciso para um artista realizar uma obra de arte? Em que medida se pode dizer que o meio influencia a formação de um artista?

MOACYR ROCHA é um artista. Segundo seu proprio depoimento foi educado dentro de ambiente extremamente fechado e patriarcal. Seu pai, o "Patriarca" como o chama Moacyr, diacono batista ortodoxo, vedava aos filhos qualquer contato com o mundo exterior. E aos 17 anos Moacyr toma consciencia de sua marginalização através da comparação de sua vida com as dos colegas de escola. Percebe a distancia que o separa da realidade. É neste momento que sua sensibilidade procura uma forma de expressão. Rebela-se. Não aceita mais a ordem universal imposta pelo Patricarca. Quer estudar arte, não seguirá a carreira médica que lhe fora destinada.

A ideía não repercute favoravelmente no ambiente familiar. O artista era visto como um boemio (1946), um marginalizado, um

individuo dedicado a "carreira sem futuro". Mas Moacyr estava firme em seu proposito, principalmente quando percebe a oposição do patriarca. Ele queria contrariar e contrariou. Abandona o colegio no 3º ano cientifico.

Moacyr nasceu em 1929. De 29 a 46 "esteve totalmente afastado do mundo". Um mundo que passava por violentas transformações.

No Brasil a transformação se dava em todos os setores da vida nacional por imposição do desenvolvimento economico, das contradições da infra-estrutura social, que resultará na Revolução de 1930 e na efervecencia politica anterior e posterior a ela.

A realidade social impõe novos graus de realismo à visão artistica. É preciso conhecer o nosso País e o nosso povo! Os artistas, os verdadeiros artistas, cantam, exprimem, expressam a epoca em que vivem. A arte deve servir, isto é, ao mesmo tempo que ela é o reflexo de sua época, ela é transformadora dessa mesma época. "Minha vida tem sido e será, e quero que seja uma"Invitation" a reconhecer a gente brasileira. Um exemplo e não uma criação..." (MARIO DE ANDRADE, Cartas a Manuel Bandeira, pg. 146). E "como se no momento como o que atravessamos no Brasil, pudesse ter eficiencia um poeta de arte pura e nada mais!... agora o que vale é mesmo a arte interessada, arte agindo como remedio, diretriz ou o que diabo seja". (idem, pg. 200).

Assim, o objetivo principal da Semana de 22 foi a derrubada de todos os canones que até então dominavam a criação artistica, possibilitando o aparecimento da consciencia artistica nacional; o artista se volta para seu proprio povo procurando conhecer este povo e a terra na qual vive.

As artes plasticas até então se encontravam impregnadas de academismo. Os nossos artistas ainda eram fieis aos principios

esteticos trazidos da França seja com a pintura historica de Debret, seja herdados dos artistas vindos com ammissão LE BRETON. Seguiam, portanto, uma escola estrangeira, teorias e tecnicas importadas de Paris. Mas não da Paris dos impressionistas, pós-impressionistas, expressionistas, cubistas. É só depois de 22 que as artes plasticas no Brasil conhecem um Di Cavalcanti, uma Anita Malfati, uma Tarsila Amaral, um Brecheret, um Flavio de Carvalho, entre outros.

Neste ambiente de total mudança em todos os setores artisticos, no momento em que o Brasil começa a ter a sua arte propria, Moacyr Rocha cresce "totalmente afastado do mundo." "Aos 17 anos não tinha ido a um cinema. Não porque não gostasse. Não tinha dinheiro. Não dansava. Mundo terrivel. Sem informação, sem comunicação alguma com os pais. Sem dialogo. Sem nem ao menos uma televisão. Seus pais vinham de geração mais fechada. Uma loucura",

Entretanto, se de um lado nossa arte começa a ter sua propria maneira de ser, de outro lado foi muito pouco o que se realizou no campo da educação artistica. Aqui não se pode deixar de mencionar a obra efemera do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, criado em 1936, onde lecionaram Mario de Andrade, Lucio Costa, Portinari, Vila Lobos e Andrade Muricy.

Mas a segunda metade da decada de 40 foi marcada por modificações importantes para o campo artistico sob o aspeto institucional. Em 1947 é criado o Museu de Arte de São Paulo, no ano seguinte o Museu de Arte Moderna de S. Paulo e em 1949 surge o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Finalmente, em 1951, Francisco Matarazzo Sobrinho abria a 1a. Bienal de São Paulo.

Moacyr se rebelara. E a rebelião marcou profundamente to-

da a sua obra. "Até hoje. Sempre a revolta influiu até a tentativa de destruição do proprio fisico". O artista ainda em potencial procura um caminho. A necessidade de exprimir sua visão do mundo se impunha. Mas a falta de orientação, de recursos economicos, e quase a inexistencia de meios institucionais para uma educação artistica dificultaram o seu tornar-se artista. Em seus primeiros trabalhos improvisava. "Utilizava o que tinha à mão por falta de dinheiro. Por exemplo: colocava alcool num copo, jogava tinha de escrever. Formava uma pelicula que era utilizada para pintar". Moacyr Rocha, como verdadeiro artista, sentia, intuia; sem saber estava fazendo pesquisa de material. Fazia sozinho, isolado, o que fora feito aproximadamente vinte anos atras pelo grupo da Bauhaus: a necessidade de reconhecer a materia original da arte nas coisas de uso corrente.

Seu primeiro contato com artistas não o levou para o campo das artes plasticas. Moacyr se liga ao grupo que iniciava o cinema no Brasil. Fez um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematograficos. Conhece Charoux, Benedito Duarte, Almeida Salles, entre outros, além de Antunes Filho como colega. Fez cinema; no então Canal 3, monta e trabalha na peça infantil de sua autoria "O Rato violoncelo". Mas o seu desenvolvido sentido de independencia, talvez produto de uma educação rigida, fez de Moacyr um individualista. Ele não pode, não consegue se submeter à disciplina exigida de um ator, de um diretor. O trabalho, na televisão obriga à auto-disciplina extremamente desenvolvida. Naquela epoca não havia video-tape. Os programas eram levados ao vivo. Abandona a ideia de fazer cinema, teatro ou televisão.

1951 - O contato com o Museu de Arte Moderna inicia para

Moacyr a sua carreira como artista plastico. Pode-se dizer que quase incidentalmente, pois Moacyr frequenta o Museu pelas sessões de cinema. Aí conhece diversos artistas, entre eles Di Cavalcanti, Sergio Milliet, Joan Ponç.

Foi este ultimo que em 1953 se entusiasmou com desenhos de Moacyr e o apresenta como artista a Sergio Milliet. Ponç foi seu primeiro professor. Jovem catalão(1928) do movimento realismo magico, Ponç recebeu excelente formação europeia. Começou a apresentar seus trabalhos em 1946, tendo fundado ao lado de Juan José Tharrats, Antonio Tapies e Modesto Cuixart,em 1948, o grupo Dau-al-Set, que marcaria a arte espanhola da epoca. A sua vinda em 1953 para o Brasil foi de grande importancia para a nossa arte. "Lastro imenso para o Brasil. Queria fazer muito pela nossa arte que estava ainda atrasada em seu desenvolvimento."

Além de grande pintor e desenhista, Ponç era excelente pedagogo, captava as deficiencias de cada aluno. Com ele Moacyr passa seis meses desenhando com carvão. Para Ponç o dominio da tecnica devia ser o mais perfeito possivel em cada artista, assim, por exemplo, faz o aluno reproduzir um vidro, uma casca de cebola, com o fim de levar ao conhecimento da diferença do material. Ponç exige de seus alunos disciplina rigida e dessa vez Moacyr aceita se auto-disciplinar. Ele acreditava e respeitava o professor-artista.

Nesta epoca S.Paulo já tivera suas duas primeiras Bienais. Para Moacyr elas tiveram um significado contraditorio. Se de um lado despertaram grande interesse, de outro lado em decorrencia de uma solida formação artistica, o contato com a multiplicidade de obras o confundia. Chegando mesmo a lhe causar inibição criadora. "É como o artista que ganha um premio de viagem e que na volta fica muito tempo sem poder produzir pelo grande impacto,

como um murro na cara, até se refazer. Mas foi muito bom o contato, a influencia das Bienais foi positiva."

Sua primeira exposição de desenhos em 1955, no Museu de Arte Moderna contou com o apoio de Di Cavalcanti, Sergio Milliet e de seu professor, e foi o inicio de sua carreira artistica. Em 1959, expõe no VI Salão de Belas Artes de Santos, na Seção de Pintura Moderna, obtendo seu premio "Aquisição" com o trabalho "Os Peixes" e no XVI Salão de Belas Artes do Paraná onde obtem menção honrosa com o oleo "Barcos".

Segundo as palavras do professor Wolfang Pfeiffer por ocasião da exposição coletiva nas Galerias das Folhas, em 1960: "Os desenhos colofidos de Moacyr Rocha mostrando peixes na areia (nem sei se Moacyr pensou talvez nisso) estabeleceu uma beleza estetica pura. - É baseado nesse tema que ele mostra uma variação rica que em geral só existe na natureza. Parece dificil ao homem, alcançar nas suas criações artisticas a grande fantasia que podemos ver na natureza. Tarefa do artista, entretanto, não é como sabemos, reproduzir ou imitar as aparencias naturais". Moacyr escolhe, seleciona os aspetos, até que "atinjam um modo concentrado tipico para a imagem". E o artista se fixa nas texturas dessas superficies. "Elas nos conduzem a sentir a beleza pura, a harmonia que se revela na sublimação do aspeto, na imagem. Esta imagem agora é arte, arte que sempre se deixa nutrir de impulsos findos da vida, vindos da natureza." Quanto à harmonia dos desenhos de Moacyr, diz o professor Pfeiffer: "Acho que esses desenhos conseguiram perfeitamente as harmonias desejadas e, portanto, dessa forma podem datisfazer tanto ao olho que procura a grafismos e materiais na superficie do papel como para aquele que fique interessado na parte emotiva, mais ligada ao individuo".

Por algum tempo Moacyr estava desligado de qualquer grupo de artistas, fazendo sua propria arte. Até que em 1960 encontra no Museu de Arte Moderna Magravadora Maria Bonomi que lhe oferece um bolsa para o Estudio Gravura a ser inaugurado, sob a direção de Livio Abramo e ela propria. É ali que conhece Livio e João Luiz Chaves que serão seus professores de tecnica de gravura (xilogravura e gravura em metal).

A gravura é um genero de artes plasticas que, por sua natureza, exige trabalho de equipe. Moacyr, individualista como é, não encontrou neste tipo de manifestação artistica sua verdadeira vocação. Mas, por outro lado, como a gfavura lhe proporcionava a expansão de seu temperamento rebelde, a possibilidade de tentar realizar o impossivel o fascinava. "Queria fazer em gravura o que fosse impossivel".

É nesta epoca que Moaxyr realiza excelentes trabalhos em relevo, sem o uso de tinta, a partir de juntas de motores que vai encontrando em ferros-velhos. Aqui se impõe a referencia a importante fato que, talvez por modestia Moacir tenha omitido, mas que foi testemunhado por um de seus colegas do Estudio Gravura. Manda para a Bienal de S.Paulo de 1963, obr s resultantes da pesquisa acima mencionada, não tendo seus trabalhos sido aceitos. Porém, na Bienal seguinte o mesmo tipo de trabalho é ali exposto,trazido pela representação do Japão. Eis aí um exemplo de pesquisa paralela, o que muitas vezes acontece tanto na arte como na ciencia.

No periodo que frequenta o Estudio Gravura, Moacyr participa de salões conforme consta dos dados biograficos, obtendo muitas premiações.

O Estudio Gravura não só marcou a vida do artista como tambem a do homem. É aí que, Moacyr conhece sua segunda mu-

ner a gravadora Zita Viana (casamento em 1965). Já agora, homem maduro, enfrenta o segundo casamento com visão totalmente diversa daquela que levou ao malogro o primeiro, que fora para ele a forma encontrada para se afastar do dominio do Patriarca.

Moacyr entende que não pode mais ser o boemio de até então. A arte não lhe oferece uma forma segura de sobrevivencia. É assim que começa a trabalhar como grafico, diretor de arte, conseguindo se submeter à disciplina exigida. Trabalho de relativa rotina, mas que lhe possibilita dar vasão à sua necessidade de creatividade.

Moacyr, no entanto, não abandona a arte. Ele continua a produzir na medida em que o seu tempo disponivel o permite. Tem comparecido a diversos salões, conforme dados biograficos, tendo mesmo em 70 e 71 ganho, respectivamente, os concursos de cartaz do II Salão Paulista de Arte Contemporanea e da XI Bienal de S. Paulo. Este ultimo trabalho foi realizado em cooperação com G. Belmonte. A respeito deste cartaz diz Moacyr: "Partimos de um simbolo super conhecido, considerado como o maximo de perfeição plastica. O sorriso da Mona Lisa de Da Vinci. Ele foi atualizado, atravez de recursos graficos, recebendo, assim, roupagem nova".

Em 1964 é fundado o Núcleo de Gravadores de São Paulo - NUGRASP - idealizado por Izar do Amaral Berlinck. Moacyr, sendo [illegible] fundador, além de fazer parte da diretoria, por longos anos, participou como orientador de cursos de gravura.

"A arte na realidade não se aprende". (MARIO DE ANDRADE, Baile das Quatro Artes, pg. 11). Ela deriva de profunda necessidade de expressão do homem. Ele precisa comunicar, exteriorizar para o outro, o seu sentimento. Mas não cessa aí o seu trabalho. É preciso burilar, criticar, o seu eu passa a pensar, a disciplinar o ditado pelo subconsc

a disciplinar o ditado pelo subconsciente. É esta capacidade do eu só é possivel atraves do contato com o mundo exterior. O eu necessita ser cultivado. Assim na criação, além do talento o artista cria com a materia que lhe é fornecida pelo passado e pelo presente pelas circunstâncias de sua realidade. Moacyr mais do que qualquer outro artista pode testemunhar o seu debater até conseguir encontrar o seu caminho "Não penso que poderia desenhar melhor. Mas teria sofrido menos."

B I B L I O G R A F I A

- entrevista com o artista MOACYR ROCHA.
- MARIO DE ANDRADE - Aspectos das Artes Plasticas no Brasil, Martins ed. - 1965.
- Cartas a Manuel Bandeira
- Baile das Quatro Artes
- ARACY AMARAL - Artes Plasticas na Semana de 22 - Ed.Perspetiva
- LOUIS HAUTECOEUR - Historia Geral da Arte - vol. VI - 2 - Difusão Europeia do Livro - 1964
- JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE - A GravuraBrasileira Contemporanea - Ed. Expressão Cultura S/A
- ROBERTO PONTUAL - Dicionário das Artes Plasticas do Brasil
- Arquivo de "O Estado de S.Paulo.

6666

ANEXO D – Entrevista com Zita Viana Rocha, esposa de Moacyr Rocha, em 15 de fevereiro de 2007, na residência da artista, às 14:00h**.**

Legenda:

Z- Zita Viana Rocha
R- Rosa Cristina Maria de Carvalho

R- Por que Moacyr Rocha aceitou o convite de Osório Cesar? Qual foi o motivo que levou o artista a estar em um espaço pouco convencional para a atividade de artes?

Z- Isso é assim. Claro que ele trabalhou com os pacientes, aí exemplo ele fazia artes com eles. Ele foi lá para isso, para ensinar arte. Ele fazia arte. Agora, ele não trouxe muita coisa para casa. O que ele trouxe foi só isso **(duas cerâmicas e uma pintura de Ana David)** que eu sei que ele trouxe.
A vida dele foi dura, até 1955 foi dura, depois em 60, 65 começou a melhorar a vida do Moacyr.
Não sei onde ele conheceu esse Dr. Osório Cesar porque como o pai dele queria que ele fosse médico, ele trabalhou no hospital também. Será que foi lá que ele conheceu? Não sei. Ele nunca falou para mim. Mas pode ter certeza que ele aceitou o convite do Osório Cesar porque precisava de dinheiro. Não foi por outro motivo. Precisava trabalhar, ganhar dinheiro até para poder sobreviver da arte que ele também não sobreviveu. Pouca coisa.
Ele fez teatro, fez televisão, fez cinema (...).

R- Nossa! Eu só sabia da indústria Odeon...

Z- Foi fazendo até chegar onde quis. Foi estudar pintura com Juan Ponc no Bexiga.

Nesse momento Zita Viana liga para Helena Piccinini, uma amiga da família e grande conhecedora do período que Moacyr estava na Escola Livre. Helena conversa conosco pelo telefone e esclarece que Moacyr foi até o Juqery para aprender cerâmica com os alienados.

Zita continua falando de Moacyr...

Z- Era idealista. Quando ele casou se acalmou, levou uma vida normal porque vivia uma vida meia boêmia. Agora, o pai dele é que encrencou com a vida dele.

R- E vocês fizeram o "Projeto às quatro mãos" no qual ele comentou em um dos artigos de jornal?

Eu gravei muita coisa para ele porque na verdade eu era boa gravadora, assim dava boas gravuras. Eu não faço gravura , nunca mais fiz, larguei. Você casa e começa a ter filho, você vive para eles aí acabou. Não fiz mais nada na vida e fiz agora a pouco tempo, pintei retrato mas (...) Ele desenhava e eu gravava para ele. Ele sabia gravar também. Ele fez comigo o curso, nós dois. E não ficou nada na vida da gente, é gozado, depois eu abro uma escola, vou trabalhar na escola. Quando eu abri a escola, na rua dos ingleses, porque eu trabalhei de professora a minha vida inteira. Eu falei: “Não quero saber de dar aula, nãovenha com esse negócio de dar aula para o meu lado. Eu quero ensinar arte para as crianças. Aliás, a primeira exposição da escolinha foi gravura feita pelas crianças. Dei tudo para o Reno. O Reno carregou tudo.

R- O que foi a arte para o Moacyr? Ele fala em um dos artigos: “Não havia vida mais sofrida do que esta de artista.”, mas o que o fez continuar? Porque, com pouca ou muita produção e exposição, ele continuou.

Até pouco tempo ele estava fazendo arte, ele gostava, ele era artista; ele não queria ser médico, ele queria ser artista. Ele falou para o pai dele: “Vou ser artista”. Você já imaginou o pai dele. Largou no terceiro colegial. “Não vou estudar mais”. Quer dizer, foi até uma burrada, coitado, padeceu por causa disso. Mas ele era artista, nasceu com ele. A arte era tudo para ele na vida. Tudo. Ele vivia sentado, fazendo um desenho. Eu tenho até uns desenhos dele. Fazia uns desenhos pequenos no papel. No fim ele foi trabalhar comigo na escola. Fiz uma exposição de gravura das crianças que eu li em um catálogo que enviaram para mim de uma exposição de crianças japonesas lá no Japão faziam em papel de caixa e eu fiz com as crianças. Foi lindo, lindo. Agora se Moa entendia isso, ou não entendia. Eu não sei. Eu também sempre quis ser pintora mais que professora e escola. Pintei.

R- Ele estava sempre desenhando? O processo era contínuo?

Z- O processo era sempre, ele estava sempre desenhando. Ele vivia, está aí os desenhos dele, os últimos. Ele pegava o caderno e ficava desenhando e desenhando , porque ele gostava disso. Ele foi trabalhar na RCA, na Odeon fazendo capa de disco. Colocava a arte dele também nas capas de discos. Mas a Odeon largou São Paulo e foi para o Rio de Janerio. Ele foi trabalhar por isso, ele precisava. E os filhos, quem educava os filhos. Pagar faculdade, pagar tudo.

Z- Quando os meus filhos eram pequenos, eu guardei os desenhos deles, eu fazia as exposições deles. A coisa que eu mais adorava era fazer arte com eles. “Vamos pintar”.

Z- O filho mais velho, José Maurício, é arquiteto e pretende fazer uma exposição. Segundo Zita Viana Rocha, José Maurício “puxou mais o Moacyr nesse sentido”. O filho mais novo, Luis Fernando não trabalha com arte.

Momentos da entrevista anotados no caderno de campo:

Segundo Zita Viana Rocha, Moacyr falava pouco e sempre estava envolvido com desenhos, com a arte. Ela pouco sabe da época em que ele esteve no hospital de Juqueri, pois o conheceu cinco anos depois, em 1960 no ateliê de gravura de Lívio Abramo e Maria Bonomi. Casaram em 1965. Por não obter o apoio paterno na sua decisão em ser artista, Moacyr passava por situações financeiras difíceis. Segundo Helena Picinini, amiga de Moacyr e da família, Moacyr foi para a Escola Livre porque tinha interesse nas cerâmicas feitas no hospital. Ele chegou a fazer cerâmicas e pinturas junto com os pacientes. Há duas cerâmicas e uma pintura da paciente "Ana David" exposta na sala da família Rocha. E Moacyr tinha uma grande admiração pelo doutor Osório Cesar porque segundo Helena "Os dois eram idealistas". Moacyr faleceu no dia 15 de agosto de 2000.

ANEXO E- Entrevista com a professora Maria Heloísa de Toledo Ferraz no dia 24 de outubro de 2006, na residência da professora, às 9:30h.

Legenda:
H- Professora Heloísa Ferraz
R- Rosa Cristina Maria de Carvalho

R- Artistas ficavam pouco tempo no hospital. Em vários capítulos você menciona a dificuldade do Dr. Osório de estar desenvolvendo esse trabalho. Como era ter o artista dentro do hospital? Havia a aceitação desse trabalho? Como era o fato de eles permanecerem pouco tempo no ateliê? O trabalho do artista era aceito dentro do hospital psiquiátrico?

H- Vamos situar dois momentos. O primeiro, o da "Escola Livre". E o segundo momento, o mais recente, do qual participei.

Em primeiro lugar, pense um pouquinho no que significava o Juqueri nos anos 40 e 50. Distância. Ele sempre foi distante de São Paulo, do nosso centro cultural, econômico, social etc. Só havia a via férrea, que era o elemento de ligação. Quanto aos artistas que atuavam no hospital, a grande maioria fazia parte do grupo de modernistas de São Paulo. Isto vinha ocorrendo desde os anos 30. Até mesmo o Osório Cesar, que morava em São Paulo, também se inseriu no grupo de modernistas (ele teve contato com o "Clube dos Artistas Modernos", CAM). Eles vão, então, para o Juqueri, enfrentando uma distância razoável, bastante difícil. Permanecem lá com o seu trabalho, mesmo não sendo da equipe médica, da equipe oficial, que está gerenciando e trabalhando cotidianamente. São muitos os que vão de São Paulo para o Juqueri. Pensando na distância, pensando nas dificuldades em que isso implicava, foi uma grande luta dos artistas e uma obra de inquestionável valor do Osório Cesar. Ele conseguiu levar os artistas para o hospital, apesar da imagem negativa que já existia nesse período (dos anos 40 para os 50, a visão do Juqueri já não era a mesma da época de sua constituição). O Juqueri foi construído no fim do século XIX, pelo Dr. Franco da Rocha, como

uma grande ação do ponto de vista de assistência aos “alienados” (uso este termo para representar a fala dos médicos da época). Aquela região foi escolhida pela proximidade do rio Juqueri, inclusive por causa de esgoto, das vias férreas e de uma grande fazenda; ou seja, era a idéia da construção de um hospital psiquiátrico aos moldes do que se fazia na Europa. A construção do hospital do Juqueri foi um ato avançado para a época, num país que estava se constituindo, crescendo e, de certa maneira, depois da República, possuía um porte econômico suficiente para realizar um ato como este.

Por outro lado, surge nessa época, dentro do Juqueri, uma semente científica e cultural de grande vigor, e Franco da Rocha e Osório Cesar participarão dela diretamente. São eles que darão as orientações para a “Assistência ao Doente Mental”. Para você ter uma idéia, Franco da Rocha foi o primeiro catedrático da Faculdade de Medicina de São Paulo. Depois dele, foi o Pacheco e Silva, que também o substituiu no Juqueri. Digo isso para você ter uma idéia das pessoas que estavam no Juqueri. Da semente científica e cultural que foi o Osório Cesar: médico, psiquiatra, artista, ativista político, crítico de arte. Participando da sociedade artística e escrevendo, observando os pacientes pintarem e desenharem, e escrevendo. Como eles conseguiram? Porque eu comparo com o presente, com as nossas dificuldades. Como eles conseguiram, com todas as dificuldades da época, levar para o Brasil, para São Paulo, para o Juqueri, no caso, em Franco da Rocha, o que havia de mais atual na produção científica? Osório Cesar citará autores, como é o caso de Prinzhorn, que escreveu o primeiro tratado sobre a arte dos doentes mentais nos anos 20. Ele conhecia esses autores, ele lia em alemão, francês, inglês; correspondia-se com Freud, e até mandou-lhe a primeira versão do seu trabalho que foi publicado em 1929. Estou contextualizando o universo cultural e as dificuldades que significavam trabalhar, pensar, produzir naquelas condições.

Não sei se responderei diretamente a sua pergunta, mas é importante mostrar que os artistas convidados por ele estavam envolvidos nesse contexto. Maria Leontina, por exemplo, foi uma pessoa importantíssima. Antes dela, no período de 1929 até

1940, o trabalho dos pacientes era esparso. Não havia ainda uma escola constituída. A escola vai se constituir, pela primeira vez, como um ateliê mais organizado, quando o Dr. Mário Yahn, médico da época, funda uma sessão de artes, e a Maria Leontina é convidada pelo Osório Cesar, e passa a organizar aquela sistemática. Por quê? Porque aconteceria a "Exposição Internacional de Arte Psicopatológica na França".Osório Cesar tinha uma coleção particular preparada desde 1929, como resultado de sua pesquisa. Além disso, ele também escrevia sobre os pacientes artistas, como é o caso do Albino Braz (Albino Braz tinha trabalhos, de meados dos anos 40 para os 50, que o Osório Cesar já estava analisando, refletindo e escrevendo). Havia então a coleção, os pacientes que estavam disseminados, e a Maria Leontina foi convidada para começar o ateliê. Ela ficou um período pequeno porque havia recebido uma bolsa de estudos ou algo parecido e foi para a Europa. Sobre a Maria Leontina, poderia relatar ainda o depoimento do professor Ismael Assumpção (em seu projeto de mestrado), em que ela fala da importância daquela produção para seu próprio trabalho. Pode-se dizer que a sua atuação também interferiu na produção dos pacientes pois ao mostrar, ao criar uma área expositiva dentro do próprio ateliê, ela institui um espaço criador e dá o *corpus* de arte, de artista, para aquele primeiro ateliê. Maria Leontina teve, então, esta passagem pequena em função mais da sua necessidade pessoal e de crescimento como artista,mas foi fundamental para o surgimento da Escola Livre.

Havia ainda outras pessoas que visitaram o hospital, como os artistas Lasar Segall e Flávio de Carvalho. Assim como outros artistas, eles visitaram e produziram trabalhos a partir das impressões que tiveram. O próprio Flávio de Carvalho esteve no hospital e há algumas imagens sobre essa visita.

Há os que ficaram, como o caso do Moacyr Rocha e Clélia Rocha. Sobre o Moacyr, há uma declaração sobre suas funções no hospital, datada de 17 de outubro de 1955: "Declaro que o senhor Moacyr Rocha é funcionário desta instituição, exercendo o cargo de professor de artes plásticas e, por isso, deve ter livre entrada no hospital". Esta é uma declaração da "Instituição de Assistência

Social ao Psicopata", a IASP, que foi a instituição criada pelo Osório Cesar. É a IASP que vai dar consistência à "Escola Livre", porque a instituição foi criada para ser um organismo político e social. Como você pode comprovar por esta referência aqui, ela funcionava junto à diretoria de assistência aos psicopatas, em decreto, está vendo? Então, o que isso significa? Que o Osório Cesar manteve a instituição com um organograma muito bem estruturado e que permitia uma possibilidade de atividades plásticas, além de provimentos vários como óculos, medicação, roupa e alimentos. Os pacientes ficavam no hospital o dia inteiro. Foi a IASP que garantiu condições jurídicas e econômicas para aqueles que trabalharam lá.

No caso do Moacyr, que também era artista (ele era gravador), quando o entrevistei ele não fez referência a qualquer problema de ordem política, de perseguição ou de desagrado; ao contrário, durante todo tempo em que ele ficou lá, ele se sentiu orgulhoso por ter sido convidado a trabalhar e por ter tido a oportunidade de estar junto com Osório Cesar, que era uma pessoa de referência cultural importante.

Já com relação a Clélia Rocha, também artista, ceramista, eu não tive oportunidade de entrevistá-la nem de ter documentos, a não ser seus depoimentos em jornais. Neste caso também não há referência a uma situação que poderia ter este viés, esta interpretação de interferências externas.

O que eu posso lhe dizer é que, se existiu a "Escola Livre", foi principalmente por causa do Osório Cesar, pela sua luta. Não que ele tenha enfrentado no período perseguições políticas ou de qualquer ordem interna, mas por sua resistência à própria decadência do hospital psiquiátrico; que aconteceu nos anos 50 e 60. É um período em que o aparecimento dos medicamentos (anos 50) cumprem um papel importante no tratamento das doenças mentais. Pessoas ficavam internadas anos a fio, por qualquer questão; por alcoolismo, por exemplo, podiam ficar a vida inteira; por outras doenças, como a depressão, também.Mas, do ponto de vista do Brasil, os anos 50 representam um período terrível, um período complicado. Em São Paulo, por exemplo (se não me engano, o governador era Ademar de Barros),

o hospital Juqueri chegou a ter 13 mil pacientes, sendo que a capacidade prevista era de 2 mil, 3 mil pacientes. Digo isso só para você ter uma idéia da ampliação do número de pacientes. E eram doentes mentais? Não obrigatoriamente. Recolhiam mendigos, pessoas que estavam na rua e, às vezes, até nas prisões. Levavam e "depositavam" as pessoas no hospital. A situação era péssima, não havia condições econômicas nem de tratamento adequado. É por isso que, se a IASP supria as necessidades em termos de alimentação e roupas, ela tinha também o papel quase que de uma ilha de proteção dentro da instituição hospitalar. E, existindo oficialmente, precisava ter uma organização contábil. O Osório lutava por sua permanência, fazendo exposições, levando as obras para divulgação pública; com isso, conseguia proporcionar algum retorno, que, de alguma maneira, permitia dar continuidade ao trabalho que ele fazia.

Então, a resposta em relação a essa situação: a ida e a permanência breve dos artistas, eu acho que, sem dúvida nenhuma, se devia à situação pessoal de cada um: dificuldades, interesses, mudanças de planos.

A única pessoa que permanece, apesar de qualquer situação, é o Osório Cesar. Ele era médico do hospital, que por acaso também era artista e crítico de arte. Os demais eram contratados, e principalmente pela IASP.

Com relação ao segundo momento, ao qual me referi no início havia uma outra realidade.Quando começo a desenvolver o meu trabalho nos anos 80, o Juqueri tem uma imagem pública já constituída de "mundo de depósito humano", de "lugar de fim de linha" e de tudo o mais que você pode imaginar como negativo. Esta visão persiste até hoje. A minha entrada deu-se na mesma época da reformulação da saúde mental no Estado de São Paulo no governo de Franco Montoro. Era o primeiro governo democrata que tivemos após a ditadura, eleito democraticamente e que buscou romper com certos símbolos de autoritarismo e rigor como, por exemplo, o da cela-forte que ainda existia no Juqueri. Dentre as ações da nova coordenadoria de Saúde Mental, buscou-se ampliar a equipe de profissionais do hospital, incluindo terapeutas ocupacionais, psicólogos e psiquiatras. Cresceu,

dentro do Juqueri, projetos de reformulação da saúde e recomposição de sua história.

Assim, quando começo o meu trabalho, eu me defronto com novos profissionais entusiasmados, todos recém-chegados ao lado de outros mais antigos, que ainda compartilhavam daquela visão atrasada de manutenção de um sistema autoritário.

A ida de artistas e, de certa maneira, de arte-educadores, primeiro foi aceita com benevolência: “Querem vir? Venham. Querem mexer nesse material que está aí depositado? Um mundaréu de obras empilhadas, sujas, cheias de bolor, num canto de uma sala? Mexam”. Então, a primeira ação: “Não podemos ficar nessa sala”. Era uma sala para tudo, havia cerâmica quebrada, no chão, fotografias; havia tudo o que você pode imaginar em uma sala, um cubículo. “Bom, então nós vamos lhe dar uma sala na antiga farmácia” . A farmácia era um prédio com estrutura grande, projetada pelo Ramos de Azevedo. Nessa área da farmácia havia uma sala com uma pia e uma saletinha próxima.Lá nós conseguimos tirar as coisas, limpando e separando para poder dar uma organização ao material. Com esse material mais organizado, participamos de uma exposição em um congresso de saúde mental em São Paulo. Levamos para o público, pela primeira vez, as pinturas e desenhos, mostrando que eles tinham possibilidades, e foram inquestionavelmente bem aceito. Os comentários revelavam a incredulidade das pessoas. Maria Cecília França Lourenço que era a diretora da Pinacoteca, emprestou-nos os painéis e ajudou-nos indicando o monitor que fez um ótimo trabalho.

Com uma política de reformulação do Juqueri, um dos diretores, o Cid Pimentel, cedeu-nos a casa que foi do Franco da Rocha, e que se localizava na entrada do hospital. “Vai ser reformada e eu vou te ceder para você criar um museu”. Esta decisão foi fundamental e mostrou que a diretoria do hospital entendeu o projeto que estávamos criando a partir daquele material da Escola Livre.

Mas, para dar seguimento às novas proposições era preciso a participação de uma museóloga. Eu não sou museóloga. Então, fizemos um edital e passei a entrevistar os candidatos. Foi selecionada Solange Del Nero. Solange tinha muito

interesse e conseguiu mobilizar, no Juqueri, coisas interessantíssimas. Por exemplo, no Juqueri existe uma estrutura própria, como setores de marcenaria, fábrica de sabão, de vassoura, tipografia, tudo o que você pode imaginar funcionava lá dentro, agregado ao hospital. Primeiramente, ela conseguiu fazer os suportes dos quadros com canos. Na área de marcenaria, ela mandou fazer painéis para colocarem as obras como se fossem grandes quadros possíveis de serem alterados.Toda a montagem básica da estrutura de museu, ela conseguiu dentro do próprio hospital do Juqueri. Criava os apoios para as esculturas também na marcenaria. São cubos em tamanhos diferentes, em madeira simples, de que dispunham, não foi feito nada fora. Houve, inclusive, alguns pacientes que ajudaram a fazer as primeiras arrumações. O piso foi trocado durante a reforma. A parte de estrutura foi feita por pedreiros do hospital; nós não mexemos nas estruturas de parede. A sugestão básica da Solange era para a montagem e para a criação do local do acervo. Para o acervo, solicitamos um desumidificador, que ficou numa saletinha. Para a montagem das obras, eu havia feito, juntamente com uma outra professora de arte-educação, a Lurdes Gallo, o tombamento de todo o acervo. Na inauguração do Museu Osório Cesar, compareceu o secretário da saúde (na época, João Yunes). O secretário, por sua vez, convidou o governador Franco Montoro e o José Serra para a inauguração. Tivemos, como inauguradores do museu, no dia 10 de dezembro de 1985, essa comitiva.

O Museu estava funcionando há seis meses, quando veio a proposta de fazermos o ateliê.

Na formação desse trabalho, desde a constituição do museu, foram muitas as andanças da Solange e de outros membros de nossa equipe, que iam buscar material, falar com as equipes do depósito, reaproveitar móveis para fazer nossas bancadas, nossas mesas (havia muita coisa em desuso no almoxarifado). Tudo o que pôde ser recuperado fez parte do nosso mobiliário. Elas recebiam algumas “cutucadinhas” do tipo: “Olá, bom dia museóloga! Bom dia arte-educadora!” Coisas assim. Nesse primeiro momento da constituição do ateliê, foram recebidas até com frieza.Percebia-se uma certa atitude de animosidade dos que seriam pares

de uma equipe multiprofissional - os terapeutas ocupacionais, os psicólogos, os psiquiatras – de quem eu pretendia que se cobrasse mais do trabalho que eu estava orientando.

Cada paciente tinha uma ficha, em que se anotava sua produção diária. Além de o trabalho ser guardado sistematicamente, eu orientei a equipe para fazer anotações e observações do doente e de sua produção. Então, havia desde um relato do trabalho até um relato das atitudes dos pacientes - porque nós não estávamos em um ateliê, mas dentro de um hospital psiquiátrico. Eu acredito nessa observação sistemática como um estudo, como material de um portfólio possível de ser trabalhado no desenvolvimento do ser humano. Este trabalho, eu o ofereci várias vezes e nunca foi visto, nunca foi verificado; não houve interesse.

Na primeira etapa, no primeiro momento, houve certa animosidade individual, como já disse. Não sei se isso acontecia na época do Osório. Eu posso lhe dizer que na minha época houve de fato: reafirmo que a equipe foi recebida com bastante frieza e que não havia interesse em dar continuidade ao nosso trabalho.

Por isso, eu reforço que não era um setor de arte-terapia (vou adiantar um pouquinho a questão, porque vai esbarrar nesse momento), não era arte-terapia. Havia um material (o portfólio que mencionei) e esse material tinha condições de ajudar em alguns estudos dos pacientes. Por exemplo, havia uma paciente da época do Osório Cesar que se auto-mutilava quando tinha crises; ela ficava só comendo bitucas de cigarros no chão, pegando cigarro velho e comendo. Antes de levarem essa paciente para o ateliê, mandavam que tomasse banho e se arrumasse. Depois de seis meses, segundo depoimento da equipe técnica, ela mesma se higienizava, coisa que ela não fazia há muito tempo. Essa moça era bem gorda, e passava o tempo desenhando e escrevendo sobre comidas; ela escrevia "macarrão, arroz, feijão" nos desenhos e morria de rir. Um dia uma psicóloga comentou: "Nossa! Etuko sabe escrever!?" Quer dizer, ela estava há vinte anos lá dentro, e sequer sabiam que ela tinha essa competência. E essa paciente, diziam que já estava até se arrumando, cuidando das suas coisas. Mas continuava se auto-mutilando quando tinha crises... Por isso eu deixo muito claro

que esse trabalho era de socialização, de humanização, de desenvolvimento pessoal, e não um trabalho de arte-terapia. Estou respondendo à questão dos meus objetivos e do trabalho que eu orientava, que não foi aproveitado em nenhuma instância sistemática.

Depois que saiu a gestão que permitiu a constituição do museu, que me deu espaço, entrou a nova direção (do mesmo partido político da anterior, mas oponente politicamente). A nova direção destituiu algumas pessoas e criou condições tais que alguns saíram por conta própria, como foi o caso da Solange. A Solange se desinteressou mesmo, não houve pressão. Mas a outra moça que estava trabalhando, perdeu muito estímulo, já que essa situação lhe dava uma certa insegurança: elas não eram efetivas, mas contratadas, e podiam perder o cargo. Mesmo eu tendo pedido para que fosse estudada a possibilidade delas ingressarem como funcionárias do Museu, foi-me argumentado não ser possível fazê-lo por não existir no organograma da Secretaria da Saúde cargos de museóloga e de arte-educadora. Não sei se foi falta de interesse político deles em criarem. Nesse caso, temos aí uma questão pessoal envolvida com uma questão institucional não resolvida.

Após a saída dessas pessoas, eu queria uma artista que continuasse esse trabalho. A primeira arte-educadora, Helena Fenerich, eu orientei mais diretamente (o meu trabalho com ela era mais sistemático).

A artista plástica Mônica Nador entrou em seguida. Era uma pessoa fantástica, mas saiu algum tempo depois por desavenças ocorridas no hospital. Com a Mônica houve, sim, uma atitude mais ostensiva. Por isso, a questão de sua desistência talvez tenha explicação. Eles estavam acabando com o próprio Museu a partir da saída da museóloga e da arte-educadora. A diretora do Museu (esposa do diretor), inclusive, desmontou o trabalho já realizado: ela desorganizou o livro de tombamento, fez um outro; fez alterações no que tinha sido feito, criou uma situação de caos na parte do Museu. O que resultou disso? Resultou que as únicas pessoas que ficaram a partir de então (isso se dá no começo dos anos 90)

foram as funcionárias que, por já estarem acompanhando o trabalho e por verem como se agia com os pacientes, puderam atendê-los e até orientá-los.
Eu me via então, como uma ponte com os artistas, com o meio cultural; eu era a ponte que estava dando sustentação. Evidentemente, também fui, de certa maneira, profundamente implicada em todas as situações que foram criadas. Eu me sentia sem espaço para dar continuidade ao trabalho que eu queria fazer. Já que estavam querendo atuar isoladamente eu resolvi deixar por conta deles; "façam e dêem continuidade da melhor forma possível", pensei. Não deram. Perderam as pessoas de bom nível - a última foi a Mônica. A partir daí, ficaram as funcionárias do hospital.
Então, dos anos 90 para cá, só há funcionárias trabalhando minimamente; o museu nas mesmas condições da época em que nós o constituímos. Por exemplo, na época da exposição dos "500 Anos", fui ao Juqueri com o Luis Carlos Mello (o curador) para ver e auxiliar o levantamento das obras . As pastas eram as mesmas, montadas da maneira inicial, quase primária: um grande papelão dobrado, com os nomes dos pacientes e os trabalhos dentro. As pastas são as mesmas até hoje ! A mapoteca ainda é a mesma que nós mandamos comprar naquela época. Quer dizer, o Museu não cresceu, não se desenvolveu. O Museu perdeu espaço; a área do acervo está bastante deteriorada; o prédio está bastante deteriorado. Então, fica para você a conclusão.

Do que você falou, chamou-me a atenção algumas coisas. O trabalho da Mônica Nador, dentro do ateliê do "Museu Osório Cesar", estava vinculado ao processo de ensino de arte-educação? Vocês mostravam imagens para os internos, ou não? Como era esse trabalho?

Quando pensava na formação do ateliê, eu não pretendia fazer uma reativação da "Escola Livre", uma reedição da "Escola Livre", até porque eu não me sentia com autoridade para isso. A "Escola Livre" foi a obra do Osório Cesar, como projeto dele, na época dele, com as suas questões. E eu tenho as minhas propostas, minhas crenças em arte-educação e ensino de arte. Inicialmente, o trabalho era

direcionado a um público específico, ou seja, os pacientes, no geral psicóticos, de um hospital psiquiátrico, onde estavam alojados há mais de vinte anos em total ócio, sem nenhuma atividade. O ateliê abre-se, na minha proposta, como um espaço de atividade artística humanizada o mais possível. Era um espaço onde cada grupo, de sete ou oito pacientes (chegamos a ter doze juntos, divididos em dois ou três grupos), teriam condições de defrontar-se com a arte. De que maneira? Primeiro, disponibilizando o material , o mais possível, a critério do interesse deles nesse trabalho. Em segundo lugar, auxiliando a exploração de técnicas gráficas e pictóricas, com muito incentivo e diálogo. Assim, eu respondo também à sua pergunta sobre qual era a linha de trabalho que eu desenvolvia com eles.Uma senhora japonesa, por exemplo, que tinha desenhado bastante no passado, mostrou dificuldade e insegurança para recomeçar: “Ah, mas eu não desenho mais. Minha mão está dura. Eu não sei mais desenhar”, dizia-nos. Procurávamos incentivá-la, mostrando os materiais e seus antigos desenhos. Um outro paciente era pintor de parede, o Ubirajara, uma história muito interessante. Com ele foi muito fácil iniciar os trabalhos, apesar de nos dizer que nunca havia desenhado. Mostramos os materiais gráficos e ele optou pelas canetas hidrocores. Começou a desenhar e rapidamente foi ampliando formas e cores. Á medida que observávamos seu crescimento no desenho, nós procuramos orientá-lo em novos caminhos. Assim, passou logo para as tintas. Pensamos em oferecer um outro material porque a caneta poderia limitar o seu trabalho. Então introduzimos o guache e papéis maiores. A pintura dele avançava no espaço. “Vamos experimentar o papel Kraft?”. Fez painéis. Depois, em menos de um ano já estava fazendo painéis enormes. Por iniciativa nossa, e que foi recebida com muito interesse por ele, fazíamos uma discussão dos trabalhos no fim do dia, ou a partir de alguns trabalhos anteriores. Abríamos a sua pasta onde eram guardados os desenhos. Estou citando o caso do Ubirajara porque fica mais claro. Assim, era possível questioná-lo e discutir com ele sobre os produtos e processos de seus trabalhos. Nos momentos de crise, por exemplo, ele sobrepunha as tintas, até

perder-se. Este era um ponto que inquietava a todos. Algumas pessoas achavam até que deveríamos interromper esse processo.

Para mim, era um estágio de seu trabalho, de sua forma de expor-se, por isso, a minha orientação era para não haver interrupção de seus trabalhos. Depois, conversávamos com ele sobre tudo que fora feito. Então, em outro momento, eu lhe mostrava o trabalho e dizia: “Olhe esta pintura aqui, você fez ontem. O que você acha?” “Hi! Que sujeira!” “Então, porque você fez isso? Então, vamos ver?” “Ah, não gostei, a tinta ficou feia.”. A própria discussão mobilizava uma outra realidade, era a realidade do trabalho. Você me pergunta se mostrávamos imagens para os pacientes. Mostrávamos trabalhos que estavam expostos no Museu, e que também tinha a participação deles O Museu não apresentava uma exposição única, fixa, pois a cada três meses nós mudávamos o acervo. Todos participavam das montagens das exposições. As obras com que eles conviviam eram aquelas feitas e executadas pelos próprios pacientes do hospital e por eles também, porque havia espaço para os trabalhos. Por outro lado, alguns pediam-nos para ver algumas imagens. Então, levávamos revistas ou livros de arte. Por quê? Nesse grupo haviam pessoas, por exemplo um velhinho que fora internado como alcoólatra há quarenta anos, e que acabou ficando pelo resto da vida; ninguém questionava, a família havia sumido, não sabiam onde estava. Muito idoso, esse velhinho, Lourenço era o seu nome.. Ele fora desenhista, por isso eles o enviaram para trabalhar conosco. A arte-educadora inquietava-se quando percebia que ele só queria copiar desenhos. Ele carregava consigo um livrinho com desenhos pedagógicos de criança, e ele sempre queria copiá-los. Propusemos outras imagens e um dia eu o vi olhando atentamente uma revista com a imagem de uma águia que ocupava duas páginas (era uma propaganda, inclusive) e ele estava com um papel, desenhando, ao lado: a asa da águia preenchia o papel inteiro. Seu desenho era muito bem feito. Então eu falei: “Nossa, Lourenço, que coisa bonita que você fez!”. “Lógico, Dona Heloísa, luz e sombra é tudo no desenho”. Ele tinha concepção de plástica mesmo. Um outro paciente, o Valdemar, também desenhava intensamente. Era outro paciente que

não falava com ninguém, muito quieto. O seu trabalho era sempre com o uso da régua e fazendo linhas. Houve um período em que ele só fazia formas de cartas de baralho, repetindo números e símbolos. A orientadora chegou para mim com um problema: sua preocupação era saber como interromper a repetição geométrica. “Não interrompa, é o universo dele”, foi meu comentário. Nós tínhamos momentos de orientações, em que me apresentavam alguns casos que eram discutidos. Por isso que não era arte-terapia. Veja, não estou fazendo arte-terapia. É todo um trabalho de orientação de arte, que envolve a discussão das particularidades de cada um, e cada um com seu trabalho. A produção dele foi evoluindo numa riqueza fantástica. Nos últimos trabalhos, ele continuou usando sempre a geometria, talvez, por ter sido um desenhista técnico ou alguma coisa assim. Com o Valdemar ocorreu um fato muito particular. Como os demais pacientes, ele estava no Juqueri totalmente abandonado pela família. Mais tarde, quando realizamos uma exposição no SESC (1998), uma senhora, ao visitar a mostra, viu o nome dele e comentou que era seu pai! Pediu-nos para ver os trabalhos. Quando ela viu, começou a chorar. Ela não sabia que o pai estava vivo e no Juqueri, porque era ainda muito criança quando ele fora para lá, nem que ele sabia desenhar. Ela nunca pôde ter contato com ele, pois ele morrera antes da exposição. A sua emoção por ter descoberto um pai produtivo foi muito grande, porque o pai que estava no Juqueri, já havia morrido anteriormente para a família. É o preconceito, é o estereótipo do doente mental que é “depositado” e que “morre” para a família. Agora, quando ela vê a produção... É este o ponto que eu me baseio para discutir a produção de arte no caso do Juqueri e em qualquer lugar em que um indivíduo possa mostrar a sua capacidade, a sua particularidade. Era essa a orientação que era dada.

Então, pelo que eu entendi, se fosse necessário, vocês mostravam obras de outros artistas?

Sim, poderíamos mostrar conforme a situação. Inclusive eu cheguei a comentar, na época, para a arte-educadora ler um livro de história da arte e também levá-lo

aos internos. Assim, ela começou a fazer um trabalho de apresentar obras e artistas da história da arte, não como uma relação direta à produção dos pacientes, mas como formação cultural, artística. É nisso que eu acredito. Inicialmente, partindo das dificuldades deles, que eram muito particulares (eram eles, com eles mesmos; dentro de seu próprio universo e possibilidades de terem um meio de comunicação). Depois, mostrávamos outras obras e eles se interessavam ou não por aquela produção. Deixe-me lhe mostrar este catálogo.
Veja, são trabalhos executados dentro do ateliê e fora dele; a escolha do tema é deles, a escolha deles tem certa ordem. Veja esta seqüência e a particularidade desta paciente; se não me engano, da Maria Aparecida Dias. Para você ver, cada um desenvolvia certo caminho. Este é o Ubirajara, que era pintor de parede e que, iniciando com alguns trabalhos simplezinhos, vai avançando, e abrindo, e descobrindo possibilidades de introduzir novas formas simbólicas. Há muito simbolismo, tem muito a questão simbólica. Ele encontrou no Juqueri, no ateliê, a razão para a sua vida. Foi fantástica a história deste paciente porque, antes, ele ficava circulando à toa, andando para baixo e para cima. Nos finais de semana, ele ficava desesperado porque queria ir ao ateliê mas estava fechado. Então ele ia para a biblioteca, a única coisa que ficava aberta, para ler o que tinha, fosse jornal ou revista. Interessava-se tanto e queria vender os trabalhos, mas nós não vendíamos. Havia uma discussão sobre vender ou não as obras... Mas, para ele vender, ia para a área de terapia ocupacional e, lá, fazia outros trabalhos que eram vendidos. Mas ele voltava. Ele sabia que onde ele se desenvolvia era conosco.

E tinha seleção? Porque na época do Osório Cesar havia uma seleção para entrar no ateliê. Havia uma seleção no ateliê de vocês?

No começo da escola, com o Osório Cesar, eles faziam isso no hospital inteiro. O critério nosso foi tentar fazer um trabalho em conjunto com a equipe técnica (médicos, psicólogos e psiquiatras): Pedimos que nos encaminhassem os pacientes que consideravam aptos para trabalhar conosco. Assim, formamos o

primeiro grupo com aqueles que foram da época do Osório - porque eu gostaria de retomar as atividades com eles. O outro grupo foi organizado com a ajuda da equipe técnica. Então, o critério foi essa ligação com a equipe técnica. Eles é que deveriam nos enviar os pacientes. Nós não fizemos escolhas nos pavilhões, como ocorreu na época do Osório Cesar, mas pedíamos que eles o fizessem e nos encaminhassem as pessoas.

Você falou do símbolo. Como era tratado o símbolo? Osório Cesar utilizava muito a teoria freudiana.

Sim, porque ele era freudiano.

Totalmente. Como foi, para vocês, lidarem com esses símbolos?

Na minha visão, tanto na preparação do museu, quanto na do ateliê, foi como estar em um espaço de arte que tinha, desde o momento inicial da constituição do museu, uma ordem estética, artística, dentro de critérios que obedeciam a um ponto de vista principalmente estético, e a um discurso museográfico bem definido. O museu se oferecia, portanto, para que grupos diferentes nele pudessem estudar. Então, da mesma maneira que os freudianos podiam ler e estudar as obras, eu teria a chance de oferecer parâmetros para o junguiano estudá-las também. Não seria, por exemplo, como no trabalho do "Engenho de Dentro" (esta diferença eu preciso assinalar), essencialmente junguiano, desde a sua origem até a seleção das obras para as exposições (hoje é um pouco diferente, mas enquanto a Dra. Nise estava viva, seguia fundamentalmente essa orientação). Assim, quando eu escolhia as obras, no caso de uma seleção, de uma montagem, por exemplo, elas poderiam ter elementos que também servissem a estudos psicológicos, como o junguiano, entre outros. Não havia, enfim, uma orientação diretiva para o trabalho, a não ser a artística, assim como para se estudar o resultado desses trabalhos. Havia uma sistematização do ponto de vista da montagem das obras, do acervo, da montagem de cada exposição e que não seguia uma tendência científica definida em psiquiatria e em psicologia. Ao

contrário, buscava-se trazer em cada situação elementos para possíveis estudos, possíveis discussões.

A Mônica Nador, ou vocês, chegaram a desenhar junto com eles?

A Mônica, sim. Ela me disse que algumas vezes chegou a fazê-lo. Mas valeria a pena colher um depoimento dela. Ela sentia muito estímulo para isso e chegou mesmo a desenhar, principalmente, com o Ubirajara, de quem gostava muito. A Mônica saiu muito desencantada, muito aborrecida. Não sei se você conseguiria fazer uma entrevista com ela, mas seria interessante. Eu gostaria que você a entrevistasse, porque a Mônica foi uma pessoa importante no período em que ficou.

Vamos falar um pouco sobre o Osório ativista político, marxista?

Sim. Eu não tenho toda a memória, mas, até mesmo no momento em que ele é questionado pela polícia, ele responde com muito porte. Ele é um dos primeiros que eu conheço que dará espaço para as mulheres no mesmo patamar dos homens. Desde 1943, ele escreve sobre mulheres artistas. Primeiro, sobre France Dupaty, uma pintora de nacionalidade francesa que vivia no Brasil; depois, ele fez estudos e comentários sobre Anita Malfatti, Gerda Brentani, Sofia Tassinari, Maria Leontina, Maria Caram, Wega Nery e sobre as escultoras Pola Rezende e Maria Martins, entre outras. No conjunto, eu não conheço um crítico de arte que tenha se interessado, e escrito com consistência, sobre mulheres artistas nessa época.

Osório Cesar se aposentou mais cedo porque avisaram que, se assim não o fizesse, ele seria preso. Em 1965, ou 1966, na época da ditadura, ele recebeu ameaças. Ele, enfim, se aposentou. Ele foi atuante, viajou, escreveu “Onde o proletário dirige”, escreveu sobre a medicina na Rússia, fez vários textos falando elogiosamente da situação e os publicou no Brasil. Ele era ativista político e, até poderíamos dizer, tendencioso demais, não era de uma maneira independente.

Para estudar a questão da “Escola Livre”, eu precisava entender o Osório. O olhar dele para a produção dos doentes mentais não é um olhar ingênuo. É um olhar

estudado, um olhar consistente. Ele sabe do que está falando, ele sabe o que está escrevendo.

Tem algum indício dessa formação artística dele? Como ele começou isso?
Modernista, ele era ligado aos modernistas. A primeira característica é quando o vemos participando do "Clube dos Artistas Modernos". Ele está acompanhando o movimento modernista, que era o mais revolucionário, o mais atualizado na época. Ele faz uma comparação do trabalho dos doentes mentais com a arte moderna, ele faz esse paralelo sobre os artistas que estão no Juqueri. Qual era o olhar do crítico modernista, que tinha uma visão sobre o modernismo? Ele considerava aquela produção dentro de categorias próprias, dentro daquilo que ele estava vivendo. É um olhar que se volta para o trabalho no hospital e encontra indícios de possibilidade de estar em posição equivalente. É modernista esse olhar do Osório Cesar, não tenho a menor dúvida. Inclusive, quando ele faz comparações também com as crianças e os primitivos, é dentro da categoria modernista do que era ingênuo, do que era espontâneo.

Eu fico me perguntando que olhar da arte é este. Para mim, é impossível só haver livros de medicina na biblioteca do Osório Cesar. Que cubismo é esse do Osório Cesar? Que futurismo é esse do Osório Cesar? Com certeza ele tinha conhecimento disso.
Ele é crítico, ele entende de arte. Ele participa das discussões gerais dos grupos de artistas. Além da viagem à Rússia, ele também vai para a Europa. Ele tem bolsa e fica um ano na França. Ele convive com artistas, com o que há de mais atual nas produções modernistas. Há também seus estudos, suas leituras. Uma parte de sua biblioteca foi doada para o Juqueri, mas acabou sendo queimada, inclusive a carta do Freud. Não tem mais nada.

Então o acervo não está todo junto? Aquilo que você conseguiu, catalogou não está tudo no Museu?

Não. Existem livros que podem estar na biblioteca da cidade de Franco da Rocha . Uma outra parte de seu acervo estava na casa dele, e quase foi perdida, pois a ex-mulher pretendia se desfazer da mesma. Foi então que consegui copiar parte do material. Ele escreveu na "Folha da Noite"; acho que havia também a Gazeta, mas nós no museu não tínhamos a totalidade dos jornais. A coluna de artes plásticas que ele escrevia nos jornais era muito importante porque era ela que permitia ao público estar a par dos acontecimentos. Houve momentos (um ano ou dois) em que ele trabalhou quase que diariamente. Há muitos aspectos que ele discute. Ele abrange a arte de vários períodos, mas o que eu acho interessante é que ele parte do que está ocorrendo em São Paulo, do ponto de vista da arte, e nos posiciona isso. Acho que os artigos lhe proporcionaram uma visão dos artistas que estavam em voga, dos movimentos que estavam aparecendo. Há um material muito rico para se descobrir, como o caso de pessoas que produziram bastante naquela época (anos 40 e 50) e em várias outras épocas.

O Osório teve, então, uma iniciação em arte?

Ele é um grande conhecedor de arte, é o primeiro a expor em um museu de arte, até porque ele possuía contatos para isso; tinha conhecimento, tinha experiência de museu. A sua vivência com artistas é importante. Se não, ele não faria o que fez (essa é uma resposta tão evidente). Acho tão simbólico existir na biblioteca da casa modernista do Warchavchik, em São Paulo, o livro do Osório "A arte dos alienados". Essa sua obra também repercute entre os modernistas de São Paulo. Eu vejo (a minha tese na verdade é essa) interferências de ambas as partes. Da mesma maneira que a arte moderna é um olhar que ajuda esse olhar do Osório para dentro do hospital, a produção dele, para fora, interfere muito nos artistas que estão produzindo e criando novas formas. Eles entendem que a produção de psicóticos, talvez com um grau menor de crítica, no sentido consciente, é um pouquinho mais aberta. Vejo isso pelo Ubirajara, e talvez, pelo Valdemar (trabalhei com psicóticos). A crítica consciente, aquela autocrítica exacerbada que temos habitualmente, talvez ela não apareça tão claramente nos trabalhos dos doentes

mentais. Eu sinto que ela não é tão influente nesses casos. Na " Escola Livre" eles tinham um espaço de experimentação. Era uma escola moderna (o nome já é modernista), moderna numa época em que o ensino era tradicional. Se nós tivéssemos uma escola tradicional dentro do Juqueri, talvez a produção fosse bem diferente, como casinhas e patinhos.

Heloísa, essa visita foi na década de 90? O seu trabalho ficou até por volta de ...

Pode-se dizer que há resquícios nos anos 90. O que existe hoje, nesse século XXI, eu não me responsabilizo mesmo. Porque eu acho que o conjunto do trabalho está caindo cada vez mais. Até o final dos anos 90, eu ainda acho que havia um discurso. Por exemplo, o Ubirajara, quando lancei o livro *Arte e Loucura: nos limites do imprevisível*, em 1998, e lhe mandei um convite, ele foi assistir ao lançamento (eu tinha um livro para ele); ele ainda estava produzindo. Em 1998, ainda fiz uma exposição. Acho que, mesmo de longe, eu tive uma participação intensa no período dos anos 90.

Estavam no ateliê você, Solange Del Nero, Mônica Nador. Você falou de arte-educadores. Quem eram eles?

As pessoas que iniciaram comigo foram: a arte-educadora Lurdes Gallo e duas funcionárias indicadas pela instituição do museu para cuidarem da limpeza e me ajudarem a organizar o material. Inicialmente, a Lurdes, que era uma pessoa de São Paulo, ia comigo ao hospital duas ou três vezes por semana, para vermos o material que estava depositado; limpar, cortar, separar, um trabalho o mais complicado possível. Quando eles nos deram um espaço dentro da farmácia, nós também fomos orientando as funcionárias para nos ajudarem na montagem das pastas. Junto com as funcionárias, preparamos os trabalhos para serem guardados, anotando as informações que apareciam. Quando encontrávamos obras com fungos ou passe-partouts danificados, separávamos para posterior avaliação. Fizemos uma ficha para cada trabalho e o tombamento. Foi assim que

iniciamos o tombamento. Em seguida, veio a Helena Fenerich, que era aluna da FAAP, como estagiária, e muito me ajudou no primeiro ano, tanto no tombamento como na separação das obras. Nessa época, eu pedi para que uma museóloga fosse me ajudar na montagem do próprio museu. No momento em que estávamos preparando o museu, eu pedi a contratação da Solange e da Helena. Durante o período em que foram criados o museu e o ateliê, éramos três pessoas atuando no local: a Helena, a Solange e eu (a Lurdes Gallo, já não estava mais). Podemos dizer que, juntamente com as funcionárias que depois continuaram o trabalho, esta foi a primeira equipe. A Helena se dedicava mais ao ateliê, porque a Solange era responsável pela constituição do museu, a elaboração da idéia de museu, e o traçado museográfico inicial. Ela se dedicou muito às primeiras exposições feitas naquele período. As funcionárias ajudavam a receber pessoas, na limpeza e, também, um pouco no ateliê. Depois da saída da Helena, as funcionárias ficaram cuidando também do ateliê e, mais tarde, foi a Mônica que teve esse papel. Nesta época, eu já estava, de certa maneira, afastada de uma ida mais sistemática ao hospital. Quando a Mônica ingressou, ela o fez com muita autonomia, e eu acho que devia ser assim mesmo, de maneira que ela pudesse direcionar os trabalhos com os funcionários. As funcionárias do hospital que ficaram conosco é que vão persistindo e permanecendo lá até hoje, e são essas pessoas que vão aprendendo. Veja, dos anos 80 até 2006, é um período suficiente para se determinar que dinâmica será dada. Porém, se não houver apoio, se não houver um projeto, uma dinâmica, o trabalho vai parando, cai no imobilismo total. No primeiro momento, que foi o da constituição do próprio museu, a Solange foi muito ativa: discutíamos muito sobre o que ela e eu entendíamos por ação do museu. Eu acreditava, e acredito ainda, que o museu tem uma função social e cultural bastante intensa. O museu não ficou restrito às obras do Juqueri; ele se abriu para Franco da Rocha. Era um Museu eclético, com objetos, mobiliário, fotografias da história do Juqueri e da época. Uma peça que despertou o interesse das crianças foi um telefone antigo, daqueles de manivela, e que funcionava, porque estava ligado à linha telefônica. As crianças iam buscar outras crianças e

houve uma visitação intensa nos primeiros anos. Fizeram inclusive folhetos, materiais para divulgar na cidade. Havia um fluxo de visitantes bastante intenso, sem contar as visitas que eu também promovia como professora de São Paulo. Levei grupos de graduação e de pós-graduação e houve várias discussões no museu até a exposição de 1987. Essa foi uma exposição muito marcante, no MAC, que teve grande repercussão em jornais e o museu foi muito visitado.

E a Dona Tita. Ela também foi uma orientadora?

Eu não queria imaginar que estava projetando uma repetição da história. Uma Dona Tita fazendo de novo o papel de continuadora do ateliê nesses anos 90 e 2000. Não queria isso, mas aconteceu. As donas "Titas" são as funcionárias dedicadas que, de certa maneira, acompanham o andamento e as orientações dos trabalhos, e que não deixam morrer o projeto. Dona Tita foi isto. Ficou até sua aposentadoria, e por mais sete ou dez anos depois da saída do Osório. Continuando, permitiu que a "Escola Livre" continuasse também. Nos anos 70, ela (a "Escola Livre") desaparece, e só dez anos depois eu pude fazer alguma coisa dentro do Juqueri. Hoje, há um trabalho de terapia ocupacional, tem seus objetivos, suas metas, mas é diferente do trabalho de arte-educação, do trabalho de arte em ateliê livre, de formação de pessoas com base na arte e naquilo que um trabalho de arte exige.

Vocês apresentavam obras de artistas consagrados aos pacientes do ateliê?

Nós tivemos a preocupação de dar uma formação cultural e artística, não com o objetivo de se reproduzir as obras, mas para dar uma formação. Levávamos livros a partir do interesse deles em querer conhecer e conversar sobre arte. O contato com nosso material despertava escolhas românticas, dentro de uma visão ingênua, de não conhecedores sistemáticos de arte. Nós sempre tivemos muito material à disposição, muitas vezes buscado no próprio museu, que era um espaço cultural. O museu já estava em ebulição, eles o visitavam e tinham interesse. Trabalhar a arte tinha sentido. Isso fica muito claro no depoimento

deles; principalmente, no do Ubirajara. A arte dá um sentido à vida dele. Ele se sente artista no fim da vida: ele manda fazer um cartãozinho de artista plástico (esse cartão foi feito no Juqueri: “Ubirajara Ferreira Braga: artista plástico”), diz que quer fazer uma “banquinha” para fazer pintura na porta da estação de trem e que vai viver disso. São projetos ingênuos? Sim, podem ser. Mas são projetos. Participou de concursos de arte e ganhou alguns. Conseguiu o terceiro lugar. Isso deu um certo alento para aquela vida inútil que o limitou por tantos anos.