



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Rosa Cristina Maria de Carvalho

A formação do pensamento estético de Osório Cesar:
estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960

CAMPINAS

2016

Rosa Cristina Maria de Carvalho

**A FORMAÇÃO DO PENSAMENTO ESTÉTICO DE OSÓRIO CESAR: ESTUDO DOS
TEXTOS SOBRE ARTE E CULTURA ESCRITOS NO PERÍODO DE 1920 A 1960**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em História, na Área História da Arte

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA ROSA CRISTINA MARIA DE CARVALHO, E ORIENTADA PELO PROF. DR. LUCIANO MIGLIACCIO.

Handwritten signature of Luciano Migliaccio in cursive script, underlined.

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2011/23279-5; CNPq, 159818/2011-7

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

C253f Carvalho, Rosa Cristina Maria de, 1979-
A formação do pensamento estético de Osório Cesar : estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960 / Rosa Cristina Maria de Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Luciano Migliaccio.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cesar, Osório, 1895-1979. 2. Arte Moderna - Século XX - Brasil. 3. Vanguarda (Estética) - Brasil. 4. Primitivismo na arte - Brasil. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The construction of Osório Cesar's aesthetic thinking : the study of texts on art and culture written by him between 1920 and 1960

Palavras-chave em inglês:

Modern art - 20th Century - Brazil

Avant-garde (Aesthetic) - Brazil

Primitivism in art - Brazil

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Regina Aparecida Polo Müller

Afonso Carlos Neves

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Marta Dantas da Silva

Data de defesa: 22-02-2016

Programa de Pós-Graduação: História



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

A Comissão Julgadora do trabalho de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 22 de fevereiro de 2016, considerou a candidata Rosa Cristina Maria de Carvalho aprovada.

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller

Prof. Dr. Afonso Carlos Neves

Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica da aluna.

Aos pesquisadores,
que se dedicam com afinco à descoberta de novos conhecimentos.

Agradecimentos

Todo trabalho de pesquisa envolve muitos colaboradores que oferecem conhecimentos, troca de experiências, afeto e amizade, auxílio administrativo e financeiro. Lembrar de todos eles, é mais do que a manifestação de gratidão, é voltar ao passado e organizar memórias.

Começo agradecendo a Deus; aos meus pais (Olivia e Roberto); meus irmãos (Rafael e Roberta); Karen e aos pequenos Thiago e Thabata.

Aos meus queridos e velhos amigos: Angela e Frederico; Renata e Daniel; Nayara e Enésio; Gláucia e Guilherme; Emília e Maurício; Érika e Fábio; Fernanda e Paulo; Flávia e Ramon; Priscila e Diogo; Erich e Priscila; Bianca Barreto; Cássia Marquezin e Norberto Nagashima pelo apoio, o carinho e a alegria.

Sou grata à colaboração e amizade de Wilson de Almeida; Maria Júlia Fernandes; Rodrigo Ito; Nina Berrahmoune; Dirce David, André Felipe e Fábio Perina.

Manifesto minha consideração ao Professor Luciano Migliaccio, que orientou esta pesquisa com muito diálogo e respeito, e aos professores Cláudia de Mattos e Robert Slenes pelas contribuições oferecidas no momento do exame de qualificação.

Agradeço também os professores Regina Müller; Ana Paula Simioni; Marta Dantas e Afonso Neves pelas arguições que suscitaram em mim tantos questionamentos e pelas possibilidades de enriquecimento do texto final.

Lembro com gratidão do professor Nelson Aguillar que ofereceu referências bibliográficas para a pesquisa; das professoras Lucia Reily, Maria Heloisa Ferraz e Maria de Fátima Couto, que me incentivaram a continuar pesquisando a vida e o trabalho de Osório Cesar; e de toda a equipe de pesquisadores que trabalhou comigo no projeto Almir Mavignier (MAV).

Relembro o auxílio das professoras Cristina Nagle e Ana Bentes; os conselhos de escrita acadêmica do grupo de professores do curso Redação Científica (Rafaela Mariano e Claudia Moraes), a atenção de Marina Gianon e a revisão cuidadosa de Marcelo Veronese.

Agradeço a troca de conhecimentos e a generosidade dos professores Aauto Ramos e Peter Read, e da doutora Anne-Marie Dubois, que mesmo distantes, ofereceram importantes documentos e livros para esta pesquisa.

Reconheço a colaboração da diretoria e dos funcionários das seguintes instituições: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros-USP; Acervo, Biblioteca e Setor de Intercâmbio do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubrinad; Banco de Dados da Folha de São Paulo; Setor de Etnologia do Museu Nacional; Biblioteca e Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Unicamp e Biblioteca Municipal de Franco da Rocha.

Finalmente agradeço às instituições CNPq e Fapesp, pelo apoio financeiro e pela atenção que recebi de seus funcionários.

Resumo

Nas primeiras décadas do século XX, o fenômeno da loucura foi um assunto muito discutido no panorama brasileiro das artes, visto que os escritores, os pintores e os músicos, que buscavam uma nova inspiração poética na imaginária despertada nos sonhos, nos devaneios e nas associações de ideias, foram qualificados como “loucos” e “degenerados mentais” pela crítica conservadora. Naquela época, o anatomopatologista Osório Thaumaturgo Cesar (1895-1979) escreveu seu primeiro artigo a respeito da manifestação simbólica elaborada pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juquery, no qual afirmou a sinceridade da arte de vanguarda por ser ela a expressão de uma arte livre e de elevado valor estético. Foi com esse artigo, intitulado: “A arte primitiva nos alienados: manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista num caso de demência precoce paranóide”, que Osório Cesar iniciou uma extensa produção escrita a respeito das semelhanças configuracionais encontradas nas manifestações simbólicas dos loucos e nos estilos artísticos, sobretudo nas obras modernas. Como Osório Cesar demonstrou, por intermédio de seus escritos, uma postura ideológica diversa daquela apresentada pela crítica conservadora, esta pesquisa estudou atentamente os livros, os artigos e um conjunto de aproximadamente quatrocentas crônicas, escritas nas décadas de 1940 e 1950, no intuito de compreender quais foram as bases do pensamento intelectual de Osório Cesar nas artes, principalmente nas artes plásticas. Em acréscimo ao convívio com artistas (a pintora Tarsila do Amaral, o escritor Mário de Andrade e o pintor e engenheiro Flávio de Carvalho, por exemplo), o acesso à psicanálise e o conhecimento de coleções da manifestação simbólica de loucos organizadas por psiquiatras alemães e franceses (que mantinham um constante diálogo com os participantes dos grupos expressionista, cubista, dadaísta, surrealista, e com os membros da *Compagnie de l'art brut*, após 1945), ofereceram a Osório Cesar o estímulo para elaborar uma coleção particular e priorizá-la como documento de estudo das características formais encontradas nas manifestações simbólicas dos pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juquery. A análise da coleção, proporcionou a Osório Cesar o contato com uma fundamentação teórica que explicava os estilos artísticos, ora figurativos, ora abstratos, como a expressão de sentimentos estéticos originados a partir de diferentes necessidades psíquicas de um povo. A correspondência entre estilo formal e conteúdo psíquico recebeu uma explicação de tendência psicanalítica nos estudos de Osório Cesar, porque ele justificou as semelhanças configuracionais, encontradas nas manifestações de loucos e nas obras de arte de vanguarda, com o princípio da mente primitiva, ou seja, o artista demonstrava a necessidade de encontrar uma arte renovada nos estados inconscientes de contemplação vividos pelo homem primitivo e nas culturas ditas primitivas: como a africana, a indígena e a oriental. A partir desse princípio, Osório Cesar inseriu a manifestação simbólica dos loucos na complexa discussão do primitivismo nas artes.

Palavras-chave: Osório Cesar (1895-1979); Arte Moderna- SéculoXX- Brasil; Vanguarda (estética) Brasil; Primitivismo na arte - Brasil.

Abstract

In the beginning of the 20th century, the phenomenon of madness was a subject much discussed in the Brazilian scenario of the arts, because writers, painters and musicians, who sought a new poetic inspiration in the imaginary established in dreams, reveries and associations of ideas, were classified as “insane” and “mentally degenerate” by conservative criticism. At that time, the physician Osório Thaumaturgo Cesar (1895-1979) wrote his first article about the symbolic manifestation elaborated by the patients of the Psychiatric Hospital of Juquery, in which he claimed the sincerity of the avant-garde art since it is the expression of a free art and full of aesthetic value. In that article, titled, "Primitive art in the alienated: sculptural manifestation with symbolic character fetishist in a case of paranoid dementia praecox", in which Osório Cesar began an extensive written production about the configuration similarities found in symbolic manifestations of madmen and artistic styles, especially in modern works. Since Osório Cesar demonstrated, through his writings, an opposite ideological posture to that presented by the conservative criticism, this research studied carefully the books, articles and a collection of approximately 400 chronicles written in the decades of 1940 and 1950, in order to understand which were the foundations of Osório Cesar's intellectual thought about art, especially in fine arts. In addition to contact with the artists (the painter Tarsila do Amaral, the writer Mário de Andrade and the painter and engineer Flávio de Carvalho, for example), his knowledge in psychoanalysis and information regarding collections of symbolic manifestation of the insane organized by German and French psychiatrists (who have established a consistent dialogue with participants of the expressionism, cubism, dadaism, surrealism, and with the members of the *Compagnie de l'art brut*, after 1945), offered Osório Cesar encouragement to develop a private collection and prioritize it as a study document of formal characteristics found in the symbolic manifestations made by patients of the Psychiatric Hospital of Juquery. The analysis of the collection, offered to Osório Cesar a contact with a theoretical foundation which explained the artistic styles, figurative or abstract, as the expression of aesthetic feeling created by psychological needs of a civilization. The correspondence between formal style and psychic content received an explanation of psychoanalytical trend in the studies of Osório Cesar, because he justified the similar configuration found in the manifestations of the insane and in the works of avant-garde art with the principle of the primitive mind, in other words, the artist expressed the need to find a new art in the unconscious states of contemplation experienced by primitive man and by so-called primitive cultures: as the indigenous, African and oriental civilization. The principle of the primitive mind allowed Cesar Osorio to introduce the symbolic manifestation of the insane in the complex discussion of Primitivism in art.

Key words: Osório Cesar (1895-1979); Modern Art - 20th Century – Brazil; Avant-garde (Aesthetic) - Brazil; Primitivism in art - Brazil

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1: Osório César: a arte e a cultura, a medicina e a política	19
1.1. Simbolismo e loucura no início do modernismo brasileiro	32
1.2. Escritores, artistas e médicos nas primeiras reuniões da Sociedade Brasileira de Psicanálise	36
1.3. Laboratório de ideias: onde a arte, a loucura, a política e a sociedade se encontram	47
1.4. A atuação de Osório Cesar como crítico de arte (1940-1960)	63
1.5. As Ciências Médicas	74
1.6. O Homem Político	81
Capítulo 2: O colecionamento da produção simbólica de pacientes psiquiátricos	89
2.1. Orientação ideológica I: Hans Prinzhorn e Jean Vinchon	89
2.2. Orientação ideológica II: Guillaume Apollinaire e Vassíli Kandínski	98
2.3. As primeiras coleções organizadas por psiquiatras	100
2.4. A Exposição Internacional de Arte Psicopatológica e a <i>Collection Sainte Anne</i>	109
2.5. Coleções Brasileiras	115
2.5.1. Acervo do Hospital Psiquiátrico de Juquery	116
2.5.2. Coleções particulares dos médicos do Hospital Psiquiátrico de Juquery	118
2.5.3. Coleção Osório Cesar	119
2.5.4. Coleção Paulo Fraletti	128
2.5.5. Coleção Mário Yahn	129
2.5.6. O colecionamento no Centro Psiquiátrico Pedro II e no Hospital Colônia Juliano Moreira	131
2.6. As escolhas dos colecionadores e as finalidades das coleções psiquiátricas nas três primeiras décadas do século XX	134
2.7. O ateliê terapêutico e as coleções psiquiátricas organizadas no período de 1940 a 1960	143
Capítulo 3: A inserção da produção simbólica dos alienados no âmbito das artes	148
3.1. As primeiras exposições da produção do louco em espaços de arte e o processo de colecionamento	150
3.2. Arte degenerada: a manifestação de alienados a serviço da cultura nazista	158
3.3. O movimento da arte bruta (1940-1960)	164

3.4. A revelação da produção simbólica de alienados no âmbito artístico brasileiro	173
3.5. A linguagem obscura	191
Capítulo 4: O sistema classificatório e o método comparativo no estudo de Osório Cesar	196
4.1. O símbolo artístico nos estudos de Osório Cesar	197
4.2. As inspirações ideológicas na organização das categorias de arte no sistema classificatório	199
4.3. O método comparativo	208
4.4. As categorias artísticas do sistema classificatório	211
4.4.1. Arte dos alienados	211
4.4.2. Arte do primitivo	213
4.4.3. Arte primitiva	216
4.4.4. Arte clássica ou arte acadêmica de estilo clássico	226
4.4.5. Arte de Vanguarda	228
4.5. Reorganização do sistema classificatório	230
4.6. Arte decorativa, uma categoria à parte	235
4.7. Diálogos e encontros: o conceito de primitivo segundo Mário de Andrade, Flávio de Carvalho, Mário Pedrosa e Sérgio Milliet	235
Conclusão: a formação do pensamento estético de Osório Cesar	244
Referências Bibliográficas	256
Caderno de imagens	286
APÊNDICE A – Informações biográficas dos pacientes artistas, cujas obras foram colecionadas ou analisadas por Osório Cesar.	346
APÊNDICE B - Coletânea de textos.	350
APÊNDICE C - Doação de desenhos e pinturas de alienados ao MASP: identificação do período e dos autores das obras e proposta de catalogação.	376



Introdução

Punho serrado em dimensões monumentais. Mão segurando firme um objeto, que pode ser uma flecha ou uma arma. Uma pintura em formas cubistas está encostada ao monumento e ao lado dele há uma escultura de corpo feminino. Todos esses objetos estão dispostos em espaço desértico no qual é possível visualizar uma estrela ao fundo e um minúsculo cacto situado próximo à margem direita da imagem. Tudo estático e silencioso. Essa é a descrição do Ex-libris de Osório Cesar.

Esse selo designa o pertencimento a aproximadamente novecentos livros hoje localizados na Biblioteca Municipal de Franco da Rocha – SP¹, e com ele resgata-se um pequeno segmento da memória do bibliófilo, que encomendava elaboradas capas feitas em papel marmorizado, lombada de couro e com os títulos dos preciosos volumes gravados a ouro, para preservar e embelezar os livros.

Como o objetivo desta tese é compreender os conteúdos do pensamento de Osório Thaumaturgo Cesar nas artes, a partir do estudo da produção textual sobre arte e cultura escrita por ele, torna-se apropriado resgatar os símbolos que indicam a paixão dele pelos livros e pela

¹ Nos meses de janeiro e fevereiro de 2012 foram catalogados 1174 documentos - entre livros, periódicos e enciclopédias – que pertenceram à antiga biblioteca de Osório Cesar e foram doados à Biblioteca Municipal de Franco da Rocha. Embora a coleção se encontre em sala separada a dos livros circulantes, não havia, até o período referido, uma catalogação bibliográfica exclusiva dos volumes da coleção. O trabalho de descrição bibliográfica mostrou certa fragilidade quanto ao grau de pertencimento dos documentos encontrados na referida biblioteca, pois 185 deles estão sem qualquer indicação que comprove o pertencimento a Osório Cesar. Em toda a coleção existem 267 documentos assinados por Osório Cesar e 16 livros com dedicatórias dos autores para Osório Cesar. Somente 890 documentos foram identificados pela presença de Ex-libris. Um CD com a listagem obtida pelo trabalho de catalogação foi entregue a senhora Sônia Dambrosio, diretora da Biblioteca Municipal de Franco da Rocha.

escrita. Sentimento que se concretizou também em crônicas para jornais, escritas por aproximadamente dez anos (1945-1955).

Consolidada por nove livros, dezenas de artigos publicados em revistas culturais e de ciências médicas e uma vastíssima contribuição na imprensa, da qual se contabiliza mais de quatrocentos textos, a produção textual de Osório Cesar foi constantemente consultada em pesquisas que abordam as práticas terapêuticas, a história da psiquiatria, da psicologia e da psicanálise, a história do socialismo, bem como a história, a crítica e o ensino das artes no Brasil.

Tendo publicado em 1925 seu primeiro artigo (“A arte primitiva nos alienados: manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista num caso de demência precoce paranoide”) e encerrando sua atividade intelectual na década de 1960, a dedicação de Osório Cesar ao estudo dos processos expressivos dos alienados e o apoio dele aos artistas proletários, colecionando obras dos artistas do Grupo Santa Helena e do Sindicato dos Artistas Plásticos e divulgando as exposições, foram assuntos abordados em pesquisas acadêmicas, sobretudo desenvolvidas a partir de 1975, sobre a história do modernismo brasileiro.

A socióloga Lisbeth Gonçalves foi uma das primeiras a estudar a produção textual de Osório Cesar, principalmente aquela escrita no período de 1934 a 1951, por ocasião da elaboração de sua tese de doutoramento a respeito do pintor Aldo Bonadei (LEMOS, 1981, p.51). Gonçalves salientou a contribuição pedagógica de Osório Cesar na abordagem psicanalítica de obras de arte e de desenhos de loucos e de crianças. A estudiosa mencionou também a importância dele como crítico de arte atento à temática social.

Ainda na década de 1970, a convivência de Osório Cesar com o grupo de artistas e escritores modernos foi estudado pela historiadora Aracy Amaral (1975, 1984), que analisou o desenvolvimento da linguagem plástica da pintora Tarsila do Amaral. A respeito dos textos de Osório Cesar, a historiadora, ao descrever a situação social da arte nas décadas de 1930 e 1940, não deixou de fazer referência às críticas de Osório Cesar aos artistas que permaneciam restritos à pintura tradicional.

No final da década de 1980, a arte educadora Maria Heloisa de Toledo Ferraz (1998) resgatou a função pedagógica do trabalho de Osório Cesar dedicado à produção simbólica de pacientes psiquiátricos. Ela reconstruiu a história da Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery ao ter acesso aos desenhos, pinturas e modelagens elaborados pelos pacientes, que se encontravam dispersos nas várias dependências do antigo Hospital

Psiquiátrico. Na tese de doutoramento, que recebeu como título o nome do ateliê-escola iniciado em 1952, Ferraz relatou a participação de Osório Cesar como o responsável por manter o ateliê em funcionamento. Segundo a arte educadora, foi ele quem buscou apoio financeiro à Instituição de Assistência aos Psicopatas para equipar as oficinas de laborterapia mantidas no hospital, e por diversas vezes solicitou o auxílio de agremiações artísticas e dos museus de arte na divulgação do trabalho do ateliê.

A pesquisa de Ferraz resultou na fundação do Museu Osório Cesar que manteve um acervo com 2.542 trabalhos realizados pelos pacientes que frequentaram a Escola Livre de Artes. No museu também foi organizado um ateliê com atividades em artes plásticas, principalmente o desenho e a pintura, sob a orientação de terapeutas ocupacionais e de arte-educadores. O museu foi pensado para manter uma programação que envolvesse a sociedade naquela redescoberta das habilidades artísticas dos loucos; por essa razão, em 1987, duas exposições foram organizadas simultaneamente. No Museu Osório Cesar, uma retrospectiva histórica do hospital foi exposta ao público juntamente com os trabalhos dos pacientes que estavam frequentando o novo ateliê; já no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) tiveram lugar conferências, além da exposição de obras elaboradas na antiga Escola Livre.

A recuperação da história da Escola Livre e a fundação do museu colaboraram para o desenvolvimento de pesquisas, nos últimos quinze anos, que abordaram o trabalho precursor de Osório Cesar na organização de ateliês de arte-terapia. Ao lado da médica psiquiatra brasileira Nise da Silveira (1905-1999), Cesar tornou-se uma das principais referências históricas na prática de métodos psicoterapêuticos e na discussão antipsiquiátrica.

Nesses últimos quinze anos, outra linha de estudo que fez referência ao trabalho intelectual de Osório Cesar abordou a inclusão das produções dos loucos no contexto da arte popular e verificou historicamente a criação de categorias destinadas a esse tipo de produção. Nessa linha se discutiu as designações que foram propostas para classificar as manifestações artísticas dos loucos, tais como: arte psicopatológica, arte primitiva, arte bruta, arte incomum e arte virgem.

O historiador Arley Andriolo, em sua pesquisa intitulada **Traços primitivos: histórias do outro lado da arte no século XX** (2002), mencionou Osório Cesar como um dos primeiros médicos a utilizar a psicanálise para explicar a manifestação simbólica dos loucos. Analisando o método de estudo e de classificação da arte nos alienados proposta por Osório Cesar, Andriolo interpretou o estudo do médico paraibano como a criação de quatro categorias

psiquiátricas que foram estabelecidas a partir de uma observação psicanalítica do simbolismo contido nas produções dos pacientes.

De acordo com Andriolo, dois princípios teóricos legitimaram o método de estudo de Osório Cesar. O primeiro foi a teoria da filogênese, aplicada inclusive por Sigmund Freud para compreender experiências coletivas em uma determinada cultura; o segundo princípio foi a teoria da degenerescência que, segundo explicação de Andriolo, Osório Cesar teria utilizado como argumento para esclarecer o processo de regressão sofrido pelo doente mental até adquirir uma mentalidade semelhante a do homem primitivo. Desse modo, a manifestação artística nos alienados foi compreendida como imagens de caráter regressivo que expressavam uma mentalidade infantil.

Interpretando o estudo de Osório Cesar como uma apologia à evolução científica, Andriolo entendeu o sistema comparativo e o quadro classificatório da arte nos alienados como o anseio do médico em estabelecer categorias que possibilitassem uma interpretação diagnóstica da produção dos pacientes, mediante a comparação formal com obras de arte consideradas estilisticamente primitivas.

No campo da história das ciências médicas, a produção intelectual de Osório Cesar também foi lembrada em pesquisas que discutem a complexa situação da área médica para consolidar as disciplinas psiquiatria, psicologia e neurologia no Brasil no início do século XX. Segundo o neurologista Afonso Carlos Neves (2010), Osório Cesar foi uma personalidade importante por procurar conciliar as causas organicistas e psicológicas no entendimento do fenômeno da loucura.

O envolvimento de Osório Cesar com a psicanálise também foi mencionado por Paulo Dalgalarro (2008), que citou o médico como um dos profissionais brasileiros a utilizar a teoria psicanalítica para compreender a ocorrência de delírios religiosos em pacientes com diversos diagnósticos.

Almejando contribuir com as pesquisas já realizadas a respeito do trabalho intelectual de Osório Thaumaturgo Cesar, esta tese apresenta uma abordagem histórica da trajetória dele como médico sensível à linguagem artística e como colecionador e crítico de arte, então, a partir de uma intensa dedicação ao estudo das principais referências teóricas advindas da história da arte e da estética, encontradas na vasta produção escrita de Osório Cesar, pois se constatou que tais referências desempenharam uma função importante no modo como

ele pensou o fenômeno da produção de imagens na loucura e identificou qualidades gráficas e plásticas em algumas produções dos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery.

Atento às transformações ocorridas nas linguagens artísticas no período correspondente à eclosão das duas guerras mundiais, Osório Cesar percebeu que os desenhos e modelagens de loucos não eram tratados apenas como documento clínico; paulatinamente, pintores e escritores, inclusive brasileiros, se encantavam com a originalidade presente naquela estranha produção. Por esse motivo, esta pesquisa apresenta primeiramente os diferentes ambientes que Osório Cesar frequentou da infância à idade adulta, e enfatiza o meio familiar no qual ele nasceu, porque foi o início do convívio dele com a arte e porque a descoberta das origens de Osório Cesar constitui uma informação totalmente nova.

O violinista virtuoso e elogiado na imprensa também é lembrado no primeiro capítulo. Acrescenta-se ainda a convivência com o mecenas José de Freitas Valle, com a pintora Tarsila do Amaral, com o escritor Mário de Andrade, com os artistas Flávio de Carvalho e Emiliano Di Cavalcanti, para citar apenas alguns nomes do extenso grupo de personalidades com quem Osório Cesar dialogou.

As visitas aos ateliês de artistas não foram esquecidas. Osório Cesar foi retratado por Aldo Bonadei, Francisco Rebolo, Sergio Milliet e Samson Flexor, mas ele também propôs atividades de desenho aos artistas no intuito de acompanhar o processo de criação e analisá-lo. Os debates a respeito da vanguarda artística no auditório da Biblioteca Municipal, ao lado de escritores e sociólogos que organizaram o primeiro grupo de críticos de arte em São Paulo; o combate ao nazifascismo e a defesa aos artistas que injustamente eram classificados de degenerados; o empenho em promover a reintegração do paciente na sociedade por intermédio do desenvolvimento das habilidades nas práticas de laborterapia: todas essas ações de Osório Cesar são importantes para se compreender o sentido de sua produção textual.

Em seguida, no segundo capítulo, esta pesquisa concede espaço ao Osório Cesar colecionador de obras de arte e de desenhos, pinturas e produções musicais dos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Dentre os médicos brasileiros dedicados ao colecionamento da produção simbólica dos loucos, Osório Cesar se destacou como o incentivador na divulgação dessa produção no meio artístico brasileiro e internacional, e na aquisição de desenhos, pinturas e esculturas feitas pelos loucos em acervos e em coleções particulares de artistas.

As produções gráficas e plásticas foram a documentação primordial de estudo para Osório Cesar, porque foi a partir da observação e da organização delas que ele começou a

escrever a respeito da simbologia oculta contida nos trabalhos dos pacientes. Compreendendo a consideração que os médicos sentiam pela imagem e pela produção plástica dos alienados, o segundo capítulo desta pesquisa procurou mostrar as características dos trabalhos de pacientes colecionados por médicos europeus e brasileiros, assim como os objetivos que determinavam as escolhas desses profissionais.

O cenário de fatos e objetivos que proporcionou a entrada dos trabalhos de alienados em galerias de arte e museus, o que permitiu a aquisição dos trabalhos pelos artistas, é justamente o assunto do terceiro capítulo, que apresenta em sequência cronológica o percurso dessa produção que se deslocou do ambiente hospitalar e começou a ser exposta conjuntamente com desenhos de crianças e com obras de arte.

Por fim, a descrição da metodologia criada por Osório Cesar para estudar e classificar a produção simbólica dos loucos foi apresentada no quarto e último capítulo deste trabalho. As concepções artísticas que definem cada uma das quatro categorias que constitui o sistema de classificação, a exposição das obras de alienados organizadas em cada um dos quatro grupos, assim como as justificativas que apoiam a comparação de cada grupo de obras de alienados com estilos artísticos e com os desenhos de crianças, foram assuntos descritos no último capítulo.

As inspirações ideológicas também foram abordadas, sobretudo os autores alemães como Hans Prinzhorn, Wilhelm Worringer e Ernst Grosse, com seus questionamentos a respeito da subjugação da arte ao modelo clássico de beleza. O diálogo de intelectuais brasileiros a respeito das origens culturais e o desenvolvimento da arte moderna no país foram descritos como cenário de ideias no qual Osório Cesar procurou contribuir com seu estudo.

Além dos quatro capítulos e da conclusão, a tese apresenta, ao final, um caderno de imagens e três apêndices. No caderno de imagens estão organizadas todas as reproduções fotográficas de manifestações simbólicas de alienados apresentadas e analisadas nesta pesquisa (segundo, terceiro e quarto capítulos). Nos apêndices foram organizadas as informações que complementam os argumentos tratados em todos os capítulos, ou que descrevem etapas do próprio trabalho de pesquisa. No APÊNDICE A constam dados sobre a vida dos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery que tiveram suas obras colecionadas por Osório Cesar. No APÊNDICE B está organizada uma pequena coletânea com os textos de Osório Cesar escritos para o jornal Folha da Noite no período de 1946 a 1950. Finalmente, no APÊNDICE C está relatado o processo de atribuição de período das obras e autoria de dois desenhos e três pinturas

da antiga coleção de Osório Cesar doada ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; a partir das atribuições, apresenta-se neste apêndice uma nova catalogação de tais trabalhos.

Capítulo 1: Osório Cesar: a arte e a cultura, a medicina e a política

Osório Thaumaturgo Cesar nasceu na Paraíba do Norte, atual João Pessoa, no dia 17 de novembro de 1895 e faleceu no dia 3 de dezembro de 1979 de insuficiência renal aguda e crônica e de hipertensão essencial (BRAZIL, 1979, s/p). Está sepultado no cemitério do município de Franco da Rocha, em São Paulo.

Provavelmente filho único do casal Diomedes de Alcântara Cezar e de Petronila de Alcântara Cezar, Osório foi descendente de uma família de musicistas importantes na constituição da primeira orquestra sinfônica da capital paraibana: Club Symphonico da Parahyba. Seu avô, Pedro de Alcântara Cezar, conhecido como Pedro Músico, foi maestro de bandas e educador musical; com repertório diferenciado, ele incentivou o público paraibano a ouvir valsas, árias e variações de temas de ópera, principalmente ópera italiana.

O tio, Plácido de Alcântara Cezar² foi excelente violinista e compositor de dobrados, valsas e músicas sacras. Estudou na escola de música do professor Ciro Ciarlino³ e, como os demais músicos paraibanos atuantes no final do século XIX e início do XX, tocou obras italianas e francesas e compôs adaptando os gêneros musicais dessas culturas (inclusive para ritmos mais populares). Plácido participou também da origem do Club Symphonico da Parahyba.

O pai de Osório, Diomedes de Alcântara Cezar, foi regente de coral e professor de teoria musical e solfejo. Embora fosse dedicado ao estudo da melodia cantada, Diomedes também foi instrumentista e musicou violino nos concertos do Club Symphonico realizados no ano de 1903.

A história do Club Symphonico da Parahyba possibilita entender as preferências musicais da classe social paraibana da qual a família Alcântara Cezar participou, a começar pelo seu caráter elitista, semelhante às sociedades sinfônicas organizadas nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo no final do século XIX. Criado em 1902 e atuante até 1906, o Club

² Além de Plácido de Alcântara Cezar, Osório tinha outros três tios com conhecimentos musicais: Vercelêncio de Alcântara Cezar, Jónatas de Alcântara Cezar e Belarmina Alcântara Cezar. Sabe-se que Vercelêncio era professor de música no Seminário de João Pessoa e reconhecido instrumentista de clarinete e oficleide. As informações sobre a família paterna de Osório Thaumaturgo Cesar foram encontradas no livro do musicólogo Domingos de Azevedo Ribeiro (1994, p.57).

³ Formado no Conservatório de Música de Bologna (Itália), Ciro Ciarlino viveu na Paraíba por quinze anos, entre 1889 e 1904, e se estabeleceu no Recife. A Escola de Música de Ciarlino contribuiu na consolidação da orquestra sinfônica, pois auxiliou o ensino de canto, piano, violino e violoncelo de muitos músicos paraibanos autodidatas (RIBEIRO, 1994, p.79).

Symphonico da Parahyba foi mantido financeiramente por seus integrantes, entre os quais participavam como membros fundadores e colaboradores coronéis, comerciantes e engenheiros, além dos musicistas.⁴ Os concertos aconteciam no Teatro Santa Rosa⁵ e a programação condizia com o repertório apreciado pelas sociedades musicais da corte, qual seja: música de câmara e recitais. Privilegiavam a música internacional de gênero ópera e opereta, sobretudo peças italianas, sendo raras as apresentações de obras musicais nacionais na área popular.⁶

Os concertos do Club Symphonico paraibano repercutiam os saraus literários e musicais realizados nas casas das famílias tradicionais e ricas da Paraíba. Nesses saraus, organizados de modo semelhante aos salões nas residências de políticos e intelectuais das grandes metrópoles brasileiras, ouvia-se músicas de compositores italianos como Rossini, Verdi e Mascagni, além de obras de Carlos Gomes – que apresentavam temas brasileiros, mas seguiam modelos italianos de composição musical (RIBEIRO, 1994, p.13).

Entende-se, portanto, que Osório Cesar foi criado em um ambiente que podemos denominar de aristocrático. Seus familiares paternos, embora não fossem de classe abastada, comprometeram-se com a divulgação de valores musicais herdados da época imperial e ainda apreciados, sobretudo, na capital republicana e na cidade de São Paulo no início do século XX.

A erudição da educação musical de Osório Cesar o permitiu viver em São Paulo como musicista e professor de violino enquanto foi estudante, entre os anos de 1912 e 1916, na Universidade Livre de São Paulo.⁷ Naquela época, ele participou da Associação Universitária dos Alunos da Universidade Livre de São Paulo, agremiação estudantil criada em agosto de 1915 e organizada com o objetivo de divulgar as pesquisas de caráter científico e artístico desenvolvidas na universidade por intermédio da revista acadêmica **Athenéa** e de saraus conhecidos como “Hora Universitária”.

⁴ Eram integrantes fundadores e apoiadores do Club Symphonico da Parahyba: Eduardo Fernandes, Elias Pompílio, João Batista de Sá Andrade, Desembargador Arthur Collares Moreira, Plácido de Alcântara Cezar, Engenheiro Sousa Matos, Coronel Antônio de Brito Lyra, Possidônio de Brito Lyra, Comerciante Manuel da Cunha, Cleodon y Pla. (RIBEIRO, 1994, p.12).

⁵ Segundo Domingos de Azevedo (1994, p. 7) companhias artísticas nacionais e estrangeiras que se apresentavam nos centros urbanos brasileiros mostravam suas temporadas no Teatro Santa Rosa.

⁶ O médico e historiador Carlos Wehrs (1990) afirma que os salões foram o modo como a população brasileira apreciou (e teve acesso) a música no final do século XIX. Tratou-se de um hábito entre os setores sociais financeiramente favorecidos, mas também entre os mais humildes. Comumente, assistia-se a concertos de ópera e opereta ou retretas de bandas em coretos.

⁷ Universidade Livre de São Paulo foi um estabelecimento particular de ensino superior fundado em 19 de novembro de 1911 e reconhecido juridicamente em 5 de janeiro de 1912, e iniciou atividades acadêmicas em primeiro de fevereiro daquele ano. O reitor da universidade, o Doutor Eduardo Guimarães, foi o presidente honorário da Associação Universitária, órgão criado para substituir o Centro Acadêmico da Universidade (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 1917, p. 168).

Para atender ao objetivo de divulgação cultural, a Associação Universitária criou um sistema para a organização dos saraus com a distribuição de ingressos para as apresentações e a divulgação prévia na imprensa da programação elaborada pelos alunos. Essa programação, que acontecia no salão nobre do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, consistia em sessão de abertura – geralmente um conferência proferida por Cassiano Ricardo – seguida pela sessão musical composta de concertos no estilo romântico e pela sessão literária na qual eram recitados poemas escritos por alunos e docentes da universidade. Os poemas de Wenceslau de Queiroz concediam especificidade literária simbolista ao acontecimento. A programação era finalizada com a apresentação de Vitalina Brasil, pianista convidada e sócia ilustre da Associação Universitária. Eram duas horas de espetáculo e os acadêmicos músicos e poetas recebiam constantes elogios da imprensa.⁸ Osório Cesar, violinista nesses saraus, foi referenciado como alguém que dominava o violino com alma de artista.

Esses saraus objetivavam também estimular a vida cultural da cidade de São Paulo, a qual preocupava jornalistas e acadêmicos, em geral, pela percepção da desproporção de incentivo entre os setores industrial e educacional paulistas nas primeiras décadas do século XX.

Uma vez conhecido como violinista no meio cultural de São Paulo, Osório tocou árias e solos para violino em concertos elaborados pelos estudantes de canto do Conservatório Dramático Musical de São Paulo: os barítonos Roger de Mesquita e Luiz de Freitas e o tenor Santino Giannatásio.

Ainda como violinista, Osório foi também integrante do grupo musical “Pessoal da Lira” que tocava nos jantares dos salões do senador e senhor das artes paulista José de Freitas Valle. Segundo o pianista e maestro João de Sousa Lima, havia seis integrantes nesse grupo: João Gomes Junior no piano, Osório Cesar no violino, Carlos Pagliuchi (Palluchi) na flauta, o senhor Palmieri (alto funcionário bancário) na clarineta, o doutor Carlos de Campos no contrabaixo e João de Sousa Lima no violoncelo. Participavam ainda do grupo Ernesto de Marco e Santino Giannattasio como cantores (LIMA, 1982, p. 42-51).

⁸ Informações e pareceres desses recitais foram encontrados nos seguintes documentos: ASSOCIAÇÃO universitária. **Correio Paulistano**, 23. abr. 1916. Registro de Arte, p. 4; HORA universitária. **Correio Paulistano**, 26. abr. 1916. Registro de Arte, p. 2; HORA universitária. **Correio Paulistano**, 25. abr. 1916. Registro de Arte, p. 2; HORA universitária. **Correio Paulistano**, 20. abr. 1916. Registro de Arte, p. 2; HORA universitária. **Correio Paulistano**, 08. abr. 1916. Registro de Arte, p. 5.

Reproduzindo a programação musical consolidada no Império, esse grupo organizava vários tipos de apresentação de câmara: quartetos, quintetos, sonatas para duos e trios, sendo as composições de Carlos de Campos (para o trio composto por piano, violino e violoncelo) as mais aplaudidas. O grupo musical tocava todas as quartas-feiras, dia destinado ao jantar dos músicos, e nas demais recepções realizadas na residência de Freitas Valle batizada de Villa Kyrial: um palacete construído com materiais importados em chácara de terreno plano localizado na Vila Mariana e adquirido em 1904 (CAMARGOS, 2001, p. 89).

Espaço de socialização, o salão da casa de Freitas Valle pode ser pensado como ambiente hierarquizado por relações de poder estabelecidas pelo autoritarismo do anfitrião senador, que ao impor regras cerimoniais aos jantares e saraus, reproduziu o regimento frequentemente apreciado nas recepções políticas republicanas. Entre as regras presentes nos salões de Freitas Valle estavam: os convites confeccionados na mesma cor da louça que serviria o jantar; a recepção musical dos convidados; a recepção semanal organizada para atender determinada classe social; e a seleção prévia de obras literárias, muitas recém-lançadas na Europa, a serem apreciadas pelos convidados antes do jantar.⁹

Frequentavam os salões deputados e senadores do Partido Republicano Paulista, o chefe de governo Washington Luís, escritores e artistas nacionais e estrangeiros e muitos jovens com o almejo de pertencer à elite. Entre os convivas estavam personalidades que seriam próximas a Osório Cesar em anos posteriores, tais como: Candido Motta Filho, que foi um dos precursores do ideal modernista na cidade de São Paulo e diretor da Revista Cultural **Política**, no qual Osório colaborou; Mário de Andrade, escritor e intelectual muito admirado por Osório, e Tarsila do Amaral de quem Osório Cesar se tornou companheiro e amigo a partir da década de 1930.

Participar dos saraus e compartilhar da convivência do senador José de Freitas Valle era sinônimo de status. Frequentemente muitos convidados solicitavam o auxílio financeiro ou político do senador para prosperarem socialmente e/ou profissionalmente. Contudo, ao pensar os salões, é impossível desconsiderar Jacques D'Avray: pseudônimo de Freitas Valle poeta.

Apreciador e mantenedor do movimento simbolista em São Paulo, autor de tragipoemas escritos em francês, colaborador e financiador da revista literária mineira **Horus**,

⁹ Márica Camargos (2001, p. 37-83) descreve o palacete e as situações de poder, assim como a ótica social da prática do salão da Villa Kirial, no qual havia um determinado dia da semana para receber convidados específicos, fossem esses artistas, escritores ou políticos.

o poeta Freitas Valle permite pensar os salões como vivências sinestésicas, além do caráter incontestavelmente político da prática saloaria.¹⁰ A música, as iguarias criadas pelo *Maître Jean Jean* (outro pseudônimo de Freitas Valle)¹¹, as reuniões na biblioteca onde eram lidos poemas definiram o salão da Villa Kyrial como o espaço de vivência da arte como estímulo perceptivo e intelectual: onde a arte permanecia vinculada aos ideais de perfeição moral e beleza.

Nesse sentido, o ambiente do salão também foi escola para a juventude paulistana urbanizada e intelectualizada do início do século XX, que fez de Freitas Valle um mestre do refinamento e do bom gosto: um dandy brasileiro. As medidas educacionais apoiadas por ele concretizavam seu dandismo, tais como: a formação de uma pinacoteca, o programa de bolsas para jovens artistas (conhecido como Pensionato Artístico), ou mesmo a atividade de docente em literatura francesa no Ginásio do Colégio. A ênfase a projetos culturais e educacionais era atitude comum da prática dandy na tentativa de suprir o incipiente meio cultural paulistano. Por outro lado, a incipiência cultural e o vínculo com políticos possibilitaram a Freitas Valle a disseminação de seus gostos e de sua marca pessoal.

O projeto, redigido por ele por volta de 1911, para regulamentar a Pinacoteca do Estado de São Paulo como um centro de aprendizagem a funcionar em associação com a Escola de Artes e Ofícios, destinou o acervo, o qual reunia obras acadêmicas, ao ensino público e privado de artes, priorizando o entendimento didático das obras com o objetivo de elaborar a apreciação estética de futuras gerações de artistas e de público (CAMARGOS, 2007, p.40-42).

O Pensionato Artístico, outra medida governamental objetivando “civilizar” o brasileiro, participou desse projeto educacional à medida que as obras doadas pelos alunos beneficiados com a bolsa de estudos do governo brasileiro¹² traziam o caráter estilístico dos artistas da *Académie Julian*, instituição propagadora dos modelos de arte apreciados pelos políticos e mecenas de São Paulo e, portanto, o local escolhido para o aperfeiçoamento dos artistas bolsistas.

Na literatura, a influência de Freitas Valle esteve presente na permanência da estética simbolista, a ser discutida em seus salões e em sua obra literária de modo

¹⁰ Para Sergio Miceli (2003, p. 60-61) é impossível desvincular o amante das artes do homem político nas atitudes de Freitas Valle. Os salões, o Pensionato Artístico e a organização da Pinacoteca do Estado foram ações de caráter mercantilista.

¹¹ Além da culinária, Freitas Valle fabricava perfumes e, como perfumista, utilizava o pseudônimo “Freval”. (CAMARGOS, 2001, p. 51).

¹² Cada aluno bolsista precisava doar ao acervo duas cópias de pinturas de artistas célebres e também uma obra original do aluno beneficiado como prova de aproveitamento da bolsa concedida, conforme explicação de Márcia Camargos (2007, p. 34-135) em “A Pinacoteca em oito tempos: um ensaio histórico”.

particularizado. A união de todas as artes proposta pelo simbolismo se fazia presente no hábito de Jacques D'Avray de escrever peças teatrais em versos e de apreciar a estreita relação da palavra com a música e a dança na linguagem teatral de seus tragipoemas (ZAVAGLIA, 1994, p.139).

O oferecimento ou dedicação de uma obra – fosse esta realizada na linguagem das artes plásticas, música ou literatura – tratava-se de prática frequente entre os jovens intelectuais apadrinhados por Freitas Valle, como forma de retribuição ao auxílio prestado. Neste sentido, como reconhecimento pelo acolhimento e pela instrução cultural recebida, Osório Cesar dedicou a Freitas Valle um de seus livros mais conhecidos: **A expressão artística nos alienados**: contribuição para o estudo dos símbolos na arte (obra publicada em 1929 e impressa pela gráfica do Hospital de Juquery).

Os ciclos de conferências, prática trazida da França para se tornar comportamento comum da elite cultural carioca e paulistana, também foram incentivados por Freitas Valle como marca de seu dandismo. No período de 1914 a 1924, ao todo cinco ciclos de conferências foram realizados na Villa Kyrial, frequentemente entre os meses de março a junho.¹³ Algumas conferências como a de Mário de Andrade (“Debussy e o impressionismo”, proferida em 1923) e a do pintor Lasar Segall (“Sobre arte”, proferida em 1924) foram publicadas na **Revista do Brasil**, periódico que reunia as questões discutidas pela intelectualidade paulistana no início do século XX, tais como: o nacionalismo e a evolução econômica, política, científica e cultural brasileira. Criada por Júlio de Mesquita Filho em 1915 como um dos projetos para a expansão e renovação da imprensa jornalística no país, a **Revista do Brasil** esteve sob a direção de Monteiro Lobato em 1918 e sob a gerência de Paulo Prado e Sergio Milliet a partir de 1924 (DE LUCA, 1999, p. 35 e 46).

A literatura clássica, o platonismo, a religião e o misticismo, temas relacionados ao desdobramento do movimento simbolista e decadente no Brasil, foram assuntos recorrentes em tais ciclos de conferências. Contudo, a partir de 1921, escritores e artistas convivas ou convidados, principalmente estrangeiros, começaram a debater novos assuntos. Em 1924, por exemplo, durante o último ciclo de conferências, o poeta Blaise Cendrars discursou sobre a Literatura Negra e o pintor Lasar Segall sobre as expressões plásticas da arte, enfatizando a

¹³ Na verdade, o primeiro ciclo ocorreu em 1914 e o segundo foi realizado apenas em 1921. O terceiro, o quarto e o quinto ciclos aconteceram em anos subsequentes a partir de 1922.

contribuição do Expressionismo e explicando aos ouvintes a relação entre pintura e música como princípio do modo expressionista de pensar a arte.

O estudo de contos e da linguagem africana, divulgada na Europa por linguistas e missionários, interessou o poeta Blaise Cendrars alguns anos antes de sua visita ao Brasil, conforme a obra **Anthologie Nègre**, de 1921, na qual o poeta reuniu uma série de narrativas de caráter cosmogônico com o objetivo de divulgar a cultura africana. Para Cendrars, o europeu não podia continuar ignorando a riqueza do sistema filosófico e linguístico do povo africano (CENDRARS, 1963, p. 211-212).

Cendrars visitou o Brasil em 1924 a convite de Paulo Prado e conheceu o Carnaval do Rio de Janeiro e a Arte Barroca em Minas Gerais por sugestão de Oswald de Andrade (EULÁLIO, 1978, p. 20). Além da conferência realizada na Villa Kyrial, Cendrars pronunciou outra no Conservatório Dramático Musical de São Paulo em 12 de junho de 1924 – ocasião na qual exibiu obras de arte moderna das coleções de Tarsila do Amaral, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteadó.¹⁴

Lasar Segall, em sua conferência “Sobre arte”, discursou a respeito do caráter comunal da arte, e também a respeito do Expressionismo (do qual era adepto). Segundo o pintor, para se compreender a linguagem artística era necessário fazer um retrocesso histórico e apreender o espírito das épocas remotas. Agindo desse modo, o homem perceberia “que a aspiração às formas foi provocada em todas as grandes épocas da arte em uma atmosfera espiritual semelhante e pela mesma necessidade interior.” (SEGALL, 1924, p. 105).

Para Segall não existia uma sistematização no progresso artístico, e sim uma alternância entre duas concepções de arte, a saber: a concepção metafísica (tendência à abstração) e a concepção racionalista (tendência ao naturalismo). Essas concepções foram os alvos dos quais o homem, consciente ou inconscientemente, em cada época histórica, se aproximou ou se afastou.

O pintor afirmou ainda a importância dos historiadores da arte no esclarecimento ao público da dinâmica na qual a arte estava envolvida, e salientou que poucos eram os historiadores habilitados a oferecer tal esclarecimento, pois a maioria estava voltada ao passado ou se fixava na análise de um determinado período artístico, principalmente o Renascimento. Somente os historiadores compenetrados no espírito do século XX sentiriam a busca pela

¹⁴ Blaise Cendrars esteve no Brasil nos anos de 1924, 1926, e 1927-1928. Depois somente a passeio pela Amazônia em 1934, e em 1935 via Buenos Aires (como enviado da imprensa parisiense). Cogita-se outra vinda na década de 1950, mas não há documentos comprobatórios (EULÁLIO, 1978, p. 23).

verdadeira arte após presenciar a ausência de criatividade e finalidade artística nas obras realizadas no século anterior (SEGALL, 1924, p. 105).

Para Segall (1924, p. 105-106) o fenômeno artístico não estava diretamente relacionado à natureza, mas tratava-se de uma resposta a ela. Guiado por essa ideia, ele narrou historicamente o fenômeno artístico. Segall começou seu relato pela arte dos povos primitivos, cujos objetos serviam para responder ao caráter divino que esses povos atribuíam à natureza. Em seguida, ele discursou sobre a arte egípcia, a oriental e a bizantina como concepções artísticas criadas para libertar o homem do mundo das aparências. Nessas artes buscava-se na construção formal uma solução para o dualismo homem/mundo.

O dualismo, a tensão das épocas precedentes não existiu na arte grega, explicou Lasar Segall, pois o homem grego e o mundo eram uma coisa só. “Deus estava na terra; o grego via-o e deu-lhe suas formas” (SEGALL, 1924, p.107). O homem grego tinha uma atitude materialista para com o mundo, portanto buscava a beleza nas formas do mundo exterior. O homem grego também estava conduzido “a resultados menos importantes do que a abstração do visível na natureza e a expressão do substrato em formas”. Em comparação com as épocas precedentes, o Renascimento, para Lasar Segall, indicava a decadência na arte, pois esse período artístico foi apenas uma tentativa de imitação do mundo antigo.

O pintor terminou sua primeira conferência criticando os alunos e apreciadores que entendiam a arte como imitação da natureza. Criticou também o artista que acreditava na arte como resultado de aprimoramento técnico e que ignorava “o estímulo interior de expressão” (SEGALL, 1924, p.108). Para Segall, esse tipo de artista desconhecia o que era criação, formas e imagens.

Em seguida, Lasar Segall explicou aos ouvintes as origens e os propósitos do Expressionismo, ideologia pensada por um grupo de artistas russos, franceses e alemães que desejavam a formação de um novo homem. Segall fundamenta o Expressionismo em duas tendências principais: a primeira elaborada por Vassili Kandinski por meio da correspondência da pintura com a música. A melodia, a vibração e a harmonia das cores que instigava os sentidos e produzia sensações. A outra tendência estava fundamentada na pureza das pinturas de Henri Matisse e de Henri Rousseau, pintores que percebiam a natureza de modo profundo e comunicava na pintura a vida interior (LASAR, 1993, p. 40-41).

Embora não tenha sido encontrada a informação da presença de Osório Cesar nos ciclos de conferências realizados na residência de Freitas Valle (provavelmente porque em 1924

estava terminando o curso de medicina e atuava como estudante no laboratório de Anatomopatologia no Hospital Psiquiátrico de Juquery, onde iniciava uma coleção de desenhos de pacientes)¹⁵, é possível perceber certa proximidade temática das conferências pronunciadas por Blaise Cendrars e por Lasar Segall com certos interesses sugeridos por Osório Cesar em suas primeiras publicações a respeito da capacidade criativa em alguns pacientes psiquiátricos.

Em seu primeiro livreto intitulado “A arte primitiva nos alienados: manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista num caso de síndrome paranoide”, publicado no periódico **Memórias do Hospital de Juquery** (de 1925)¹⁶, Osório descreveu o caso de um paciente que apresentava o hábito de modelar pequenas figuras votivas em argila, e analisou a elaboração formal das figuras, assim como as causas psicológicas que possibilitaram ao paciente realizar essa elaboração. Percebendo determinada aproximação das modelagens do interno com a forma dos fetiches africanos e constatando a afrodescendência do paciente, Osório concluiu que as modelagens eram manifestações simbólicas inconscientes da cultura africana, pois esta foi a cultura de origem do paciente. A respeito das imagens de culto, Osório Cesar os abordou como obras de arte, pois o conceito de beleza, para ele, estava associado ao temperamento e aos valores culturais de uma nação.

A beleza não é uma manifestação de escola criada para uma admiração universal. Ela é só uma questão de temperamento.

O sentido da forma que um artista africano altera aos nossos olhos, entalhando ou esculpindo na madeira suas estátuas com músculos deformados e fisionomias grotescas, é para a visão dele uma atitude estética natural. Esse artista só entende a beleza nesse limite

¹⁵ Na imprensa paulistana, contudo, Osório Cesar é mencionado como pessoa próxima à família até outubro de 1919, por ocasião de divulgação de reuniões, jantares e despedidas realizados no palacete da Villa Kyrial. Ver: CYRO de Freitas Valle. **Correio Paulistano**, 01.ago.1918, p. 5; DR. CYRO de Freitas Valle. **Correio Paulistano**, 17.ago.1917. Crônica Social, p. 3; DR. FREITAS Valle. **Correio Paulistano**, 11. dez. 1916. Crônica Social, p.2.; NOTAS. **Correio Paulistano**, 13.out.1919, p. 1. Em 1947, Osório Cesar relembrou os Salões da Villa Kyrial ao escrever para a Folha da Noite sobre uma exposição do pintor Antônio Rocco (CESAR, 1947e, p. 4).

¹⁶ Essa revista foi fundada em 1924 pelo doutor Antônio Carlos Pacheco e Silva, em virtude da chegada de Constantino Tretiakoff, anatomopatologista da Salpêtrière, ao Hospital Psiquiátrico. O título da revista fora adaptado às modificações que o governo implantava no sistema de Assistência ao Psicopata do Estado de São Paulo. Inicialmente, o título da revista era “Memórias do Hospício de Juquery”. Em 1925, um ano depois do lançamento, o título passou a ser “Memórias do Hospital de Juquery”, pois a instituição psiquiátrica passou à categoria de hospital. Em 1936, como a assistência ultrapassou os domínios do Hospital de Juquery, o título da revista passou a “Arquivos da Assistência Geral a Psicopatas do Estado de São Paulo”. Em 1938, devido à ampliação dos serviços de assistência o título foi modificado novamente para “Arquivos do Serviço de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo”. Esse mesmo título foi reduzido em 1941 para “Arquivos da Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo”. Em 1947, o serviço de assistência foi elevado à categoria de departamento, passando o título a “Arquivos do Departamento a Psicopatas do Estado de São Paulo” (nome assumido apenas em 1951). O diretor e os secretários dos serviços assistenciais eram também os diretores e secretários da revista. (FRALETTI, 1963, p.5-8). Em 1958, o antigo departamento de assistência foi reconhecido como Instituição de Assistência Social ao Psicopata. Essa nomeação marcava a ampliação dos serviços públicos de assistência a doentes mentais.

representativo de deformidade. E com a mesma mentalidade artística do escultor africano, também entende a beleza o paranóico artista, quando modela em barro a sua estátua de fisionomia extravagante e de membros desproporcionados. (CESAR, 1925, p.117).

Arte primitiva, beleza, arte africana, cultura nacional são assuntos inusitados para um estudo de caráter psiquiátrico a respeito da capacidade criativa de doentes mentais, publicado em periódico de finalidade médica. Apesar disso, o interesse de Osório Cesar por esses assuntos persistiu, pois ele continuou a discussão sobre o valor simbólico da criação plástica elaborada por pacientes psiquiátricos em comparação com determinadas estruturas primeiras de arte em outro livro intitulado **A expressão artística nos alienados: contribuição ao estudo dos simbolismos na arte**.

No referido livro, publicado em 1929, Osório Cesar apresentou as manifestações simbólicas criadas pelos pacientes psiquiátricos do Hospital de Juquery nas linguagens das artes plásticas, poesia, música e dança, e ensaiou um quadro classificatório com o objetivo de estudar certas semelhanças estilísticas observadas nas imagens dos loucos, nos desenhos de crianças e na arte dos povos primitivos.¹⁷ Objetos cerâmicos, ídolos, lendas, instrumentos musicais e fonogramas obtidos de expedições etnográficas realizadas na América Latina no final do século XIX e início do XX e que formaram o acervo etnográfico do Museu Nacional do Rio de Janeiro constituíram documento fundamental na pesquisa de Osório Cesar.

Os fonogramas de melodias dos índios Parecis capturados por Edgar Roquette-Pinto¹⁸ em expedição realizada na Serra do Norte em 1912, e transcritas em partituras pelo professor Astolfo Tavares (ROQUETTE-PINTO, 1935, p.134), foram usados como material de comparação no estudo de Osório Cesar, mas também serviram de fonte de estudo para os músicos Lorenzo Fernandes e Villa Lobos.

Da coletânea de treze canções intitulada “Canções Típicas Brasileiras” compostas por Heitor Villa Lobos entre os anos de 1919 e 1935, duas delas, “Mokocê-cê-maká” e “Nozani-ná”, são melodias adquiridas em expedições etnográficas e adaptadas às escalas musicais. A

¹⁷ Ao mencionar a arte dos povos primitivos, Osório Cesar fez referência ao homem pré-histórico e à cultura das seguintes sociedades: a africana, a polinésia, a melanésia e a indígena brasileira. Por vezes, ele também mencionou a cultura chinesa e a japonesa.

¹⁸ Edgar Roquette-Pinto diplomou-se médico na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro com a tese “Exercício da medicina entre os indígenas da América”. Foi professor de antropologia e diretor no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Dirigiu também o Instituto Brasileiro de Cinema Educativo e fundou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e a Revista Nacional de Educação (LACAZ, 1963, p.69).

primeira melodia foi obtida por Villa Lobos e a segunda por Roquette-Pinto em 1912 (KIEFER, 1986, p.49).

Notável foi a qualificação artística que a cultura indígena e africana – da mesma maneira que os desenhos de crianças e as produções de alguns pacientes psiquiátricos – receberam nos estudos de Osório Cesar no momento em que as temáticas do primitivismo, do nacionalismo e da subjetividade criativa causavam inquietação nos intelectuais brasileiros.

Entre os anos de 1922 e 1929, grupos literários de várias regiões brasileiras manifestaram seus pontos de vista sobre esses temas na imprensa.¹⁹ Em São Paulo e no Rio de Janeiro, o nacionalismo e o subjetivismo foram assuntos discutidos por escritores e músicos, incluindo aqueles que organizaram a Semana de Arte Moderna de 1922. Nesta ocasião, tais temas foram discutidos nas conferências pronunciadas por Graça Aranha e Paulo Menotti del Picchia.

O escritor Graça Aranha, envolvido com as ideias de comunhão espiritual e de transcendência universal pertencentes à estética simbolista, na quais a palavra era compreendida como símbolo essencial, afirmou que a arte, para ser nacional, deveria transmitir o universo brasileiro, a alma brasileira e subjetiva do poeta. Para ele, o subjetivismo era a filosofia que movia a arte moderna, pois permitia ao artista expressar livremente a interpretação pessoal da vida, da imaginação e do sonho. A liberdade almejada pelos poetas e artistas era a manifestação da ideia da natureza que o artista elaborava na mente conforme seu temperamento. Desse processo livre surgiria a linguagem brasileira pronta para ser comunicada ao mundo (ARANHA, 1925, p.12-18)

Na conferência “Arte Moderna”, pronunciada na segunda noite da Semana de Arte Moderna, Menotti del Picchia referiu o subjetivismo criativo dos escritores brasileiros ao mencionar a liberdade de criação como o único ideal coletivo do escritor, visto que os brasileiros apresentavam formas poéticas díspares. Segundo Menotti, a poesia genuinamente brasileira nasceria na busca do vocábulo nacional, da humanidade, do progresso e da energia do povo brasileiro.

Em 1924, ano em que ocorreu o quinto e último ciclo de conferências na residência de Freitas Valle, a temática nacionalista permaneceu em pauta no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de Oswald de Andrade²⁰ e no projeto de Graça Aranha para viabilizar o estudo e o

¹⁹ Nesse período, muitas revistas de circulação efêmera foram lançadas, entre as quais destacamos **Klaxon** (considerada a primeira revista moderna) e **Terra roxa e outras terras**.

²⁰ O manifesto foi publicado no jornal Correio da Manhã, em 18 de março de 1924.

conhecimento da língua brasileira com a adesão de termos populares em dicionário e das obras literárias de cunho moderno.²¹

No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald de Andrade questionou a história da nação brasileira ao analisar a própria produção literária escrita no país. Ele redefiniu o papel do indígena na sociedade e na cultura, ao decompor a referida literatura intelectualizada, e ao se apropriar das palavras em sentido puro para organizar uma nova poesia, uma vez que o desenvolvimento tecnológico havia possibilitado a dispersão cultural, situação da qual Oswald aproveitou para construir criticamente a realidade do processo de miscigenação étnica e cultural brasileiro, e inseri-la no contexto de pureza e essência estética valorizado pelas artes do início do século XX.

Alguns meses após a publicação do referido manifesto, Graça Aranha (ainda como membro da Academia Brasileira de Letras) proferiu a conferência intitulada “Espírito Moderno”. Segundo Aranha (1925, p.55-57), a academia deveria incentivar a formação da inteligência brasileira, ao favorecer os trabalhos literários inspirados no folclore, nas lendas mantidas na memória coletiva, e transformá-los em literatura viva, atual à realidade brasileira, uma vez que, para ele, o nacionalismo estava associado ao modernismo. O moderno era a função do nacional, visto que a nação brasileira estava em formação; era uma nação jovem a viver de sua natureza tropical.

No sentido da descoberta da terra tropical, a metáfora moderna correspondia às imagens estéticas decorrentes de entidades naturais que nutriam o espírito brasileiro – este compreendido como a consciência de ser brasileiro e de pensar o presente e o passado, bem como a formação cultural, social e filosófica brasileira. Era pensar o ser brasileiro no amálgama do selvagem e da civilização européia; por essa razão, Graça Aranha criticava o primitivismo que alguns intelectuais estavam buscando, por alegar tal atitude como uma espécie de artifício literário da mesma ordem do academismo. Para ele, pensar a elaboração da literatura e da arte brasileira exigia uma compreensão profunda da participação do mestiço na formação da nação brasileira.²²

²¹ Essa atitude de Graça Aranha teve como consequência o rompimento do escritor junto à Academia Brasileira de Letras e marca o início do modernismo na literatura (TELLES, 1997. p.311).

²² De acordo com Graça Aranha (1925, p.36), a cultura brasileira não havia herdado qualquer herança estética dos povos aborígenes que habitaram as nossas terras. Os indígenas eram míseros selvagens rudimentares. Toda a cultura veio dos povos europeus que se misturaram ao chegar ao Brasil. Dessa combinação surgiu a base para a criação de uma verdadeira cultura.

Na tendência oposta ao do poeta Graça Aranha, para quem a herança cultural brasileira foi estabelecida a partir do contato do índio com o europeu, Oswald de Andrade manteve o resgate da cultura indígena, já mencionado no manifesto e na poesia Pau-Brasil, como um dos princípios necessários à reconstrução da identidade nacional. Por esse motivo, Oswald recuperou a cerimônia de sacrifício do inimigo capturado em guerra, realizada pelos tupis, e a transformou em princípio de crítica cultural divulgada, agora, no “Manifesto Antropofágico” escrito em maio de 1928.

No “Manifesto Antropófago”, bem como em todo o movimento intelectual que tal manifesto iniciou, o homem brasileiro foi referenciado como o homem natural civilizado que resgatou no inconsciente os valores sociopolíticos da propriedade coletiva da terra, e religiosos dos rituais pagãos, e se vingou da cultura europeia ao assumir a independência de ter sua mitologia e sua história exportada, no momento em que o mundo estava atento às organizações primitivas de sociedade. Conforme a percepção de Oswald de Andrade, sob a metáfora da antropofagia, a nação brasileira estava se vingando de toda a repressão sofrida no processo de colonização.

Em 1929, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Elis, Cassiano Ricardo e Cândido Motta Filho assinaram o manifesto “Nheengaçu da tribo verde-amarela”²³, com o objetivo de exporem a postura deles frente à discussão do nacionalismo brasileiro. Sob a metáfora do nacionalismo tupi, esses escritores perceberam as movimentações ideológicas em torno da busca do nacional e atribuíram ao indígena tupi o valor simbólico da nação devido ao processo de miscigenação pelo qual a população brasileira se formou.

Com o referido manifesto, o grupo Verde-amarelo seguiu a iniciativa de se formar como escola destinada a recuperar os valores nacionais completamente esquecidos em decorrência da própria desvalorização do homem brasileiro diante do europeu. Segundo os escritores do grupo, a literatura e as artes brasileiras estavam subordinadas às escolas europeias por causa do predomínio de pensamentos pessimistas que desprezavam a nação. Precisava haver uma mudança na mentalidade do homem brasileiro. Ele precisava pensar e sentir como brasileiro.

O nacionalismo foi assunto discutido em Minas Gerais pelo grupo editorial de **A Revista**, publicação lançada em 1925, em Belo Horizonte, pelo escritor Carlos Drummond de

²³ Esse texto foi publicado no Correio Paulistano de 17 de maio de 1929, segundo Gilberto Mendonça Telles (1997, p.361).

Andrade, o qual construiu a ideia de nacionalidade sem a destruição dos valores culturais europeus vividos no passado, e pelo grupo Verde que surgiu em 1927 com objetivos restritos e presos a ideia de purismo associado à valorização da cultura local.

No Nordeste, o nacionalismo foi abordado pelo jornalista Joaquim Inojosa que iniciou uma campanha contra o “passadismo” na literatura e, semelhante aos escritores de São Paulo e Rio de Janeiro, foi buscar na liberdade de escrita a elaboração de uma literatura atual brasileira. Com sua carta/manifesto intitulada “A arte moderna”, Inojosa defendeu o rompimento com as regras do parnasianismo que limitavam a imaginação do poeta e divulgou o acontecimento da Semana de Arte Moderna aos Estados de Pernambuco, Pará e Paraíba no intuito de estabelecer a arte moderna como um movimento nacional.

Na busca de entendimento da cultura popular brasileira Mário de Andrade mostrou-se envolvido no registro de documentos populares tais como cantigas, parlendas e contos. Em 1927, no período de 13 de maio e 15 de agosto, ele realizou a primeira de suas viagens etnográficas com o propósito de educar sua alma cultural considerada europeia em demasia, segundo observação do próprio escritor. Na companhia de Dona Olivia Guedes Penteado e da sobrinha dela, Margarida Guedes Nogueira, e também de Dulce do Amaral Pinto (filha de Tarsila do Amaral), Mário de Andrade conheceu grande parte da Amazônia e chegou ao Peru e à Bolívia (ANDRADE, 1983, p.17-19).

Entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, momento no qual o livro de Osório Cesar, **A expressão artística nos alienados**, foi publicado, Mário de Andrade realizou, sozinho, sua segunda viagem etnográfica ao nordeste brasileiro. A magia e a religiosidade presentes na cultura nordestina foram assuntos de interesse do escritor. Ele assistiu danças dramáticas e compilou músicas de feitiçaria com o intuito de entender uma particularidade do Brasil por intermédio da observação da população, e também para buscar respostas para o nacional no confronto do homem educado pela cultura européia – especificamente ele próprio – com o primitivo (ANDRADE, 1983, p.19).

1.1. Simbolismo e loucura no início do modernismo brasileiro

A genialidade e a loucura, a simbologia do inconsciente, a fantasia e o sonho foram outros temas da pauta de discussão de artistas e escritores no final do século XIX e início do XX, os quais apareceram nos estudos de Osório Cesar.

Na segunda metade do século XIX, a morbidez, a loucura e a marginalização foram condições impostas ao poeta pelo movimento simbolista e decadente para marcar a distinção de tais escolas literárias. A loucura no discurso simbolista apareceu como um modo de protesto dos poetas tementes à banalização da arte em decorrência do progresso científico e industrial. Para eles, a sensibilidade e a inspiração poética procedentes da insensatez eram melhores do que aquelas decorrentes da lógica do positivismo (GOMES, 1994, p.69-70).

A loucura e a degeneração também foram temas questionados pela crítica ao movimento simbolista brasileiro, principalmente no grupo literário do Rio de Janeiro.²⁴ Textos de Emiliano Pernetá, redator secretário do jornal **Folha Popular**, escritos por volta de 1890, revelavam um tom pessimista e discorriam a respeito da extravagância e da loucura do poeta como inspiração divina que o movimentava para a busca da perfeição no versejar. No entanto, o comportamento do poeta simbolista não deixou de ser interpretado criticamente por Pernetá que considerou o perfeccionismo do artista ou do poeta como doentio. A busca do novo, da arte que fosse impactante, a sede do original, colocava o poeta na posição de alguém que não sabia realmente o que queria. Consequentemente, o poeta se tornava um eterno insatisfeito com sua obra e procurava um “último espetáculo” no suicídio ou na loucura (PERNETA, 1895 *apud* CAROLLO, 1980-1981, p.31-32).

Em texto de Gonzaga Duque, publicado na revista **Kosmos** em maio de 1906, a crítica voltava-se para a austeridade de certos estudos científicos que observavam os artistas decadistas como degenerados.²⁵ Essa austeridade foi o resultado da incompreensão primeiramente estética de certos escritores e pintores que se apropriaram de um modo de pensar a arte e o transformaram em dogma. Segundo Duque, a incompreensão da crítica e de outros ramos do conhecimento científico

seguia a incompreensão estética, culminando no sentido pejorativo do termo *nefelibata*. Como exemplo do rigor científico, por um lado, e da atitude provocativa dos artistas por outro, Duque relatou o episódio do encontro do médico Max Nordau com os jovens

²⁴ Além do grupo literário do Rio de Janeiro, que era o mais antigo, havia também o desenvolvimento da crítica literária no grupo liderado por Dario Veloso no Paraná e com os escritores Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens, Severino de Rezende e Wenceslau de Queirós em São Paulo (CAROLLO, 1980-1981, 218; 325-335).

²⁵ Trata-se do estudo “Degeneração” de Max Nordau, discípulo de Cesare Lombroso. Esse estudo era visto como o resultado de um pensamento demasiado lógico e excêntrico. No século XX, os nazistas elaboram um discurso sobre esse mesmo estudo com o objetivo de desqualificar a arte de vanguarda.

escritores e artistas simbolistas no Café Francisco I, no Boulevard Saint Michel, conforme a obra do escritor Adolphe Retté:

A fim de observar de perto os simbolistas, Nordau fez-se frequentador assíduo do Café Francisco I, no boulevard Saint Michel, onde nos reuníamos algumas vezes para conversar sobre arte e literatura.

Ele tomava lugar o mais próximo possível da nossa mesa, e ingerindo copos de absinto notava o que dizíamos. Ao cabo de certo tempo reparamos nesse auditor hisurto que, aguçando o ouvido, nos lançava olhares sorrateiros... Então, um de nós tratou de tomar informações a respeito dele, e veio a saber que o Sr. Nordau se preparava para nos fixar, sob a rubrica “Nevropatia” no capítulo de um dos seus livros em preparo.

Desde esse momento, decidimo-nos fornecer-lhe os mais terríveis documentos sobre a nossa individualidade. Um dizia-se adepto dos costumes contra a natureza e celebrava as belezas do amor unisexual; outro apresentava-se como sectário dos paraísos artificiais e absorvia ostensivamente, bolinhas de miolo de pão que fazia passar por pílulas de ópio ou de haschich... Enfim, nós todos pronunciávamos os mais audaciosos discursos sobre religião, sociologia e moral. Nordau exultava, registrava o que ouvia, com jubilosa atividade. E assim foi composta a parte da Degenerescência que se ocupa dos simbolistas (RETTÉ, Adolphe, *apud* DUQUE, Gonzaga, 1906, p.25)

Gonzaga Duque afirmou que o modo como Retté descreveu o fato podia oferecer a sensação de que se tratava de uma farsa; contudo, o fato não deixava de revelar a precipitação do estudo de Nordau.

A respeito da posição da crítica brasileira ao movimento simbolista no Brasil, até mesmo Jacques D’Avray, assim como Alphonsus de Guimarães, foi comparado aos degenerados pelo poeta Mendes de Oliveira, que travou polêmicas contra a revista **Horus** no artigo “Aberração Literária” publicado no **Diário de Minas** e respondido por Álvaro Viana em artigo intitulado “Comunicados – O Simbolismo”, publicado no referido periódico em 13 de julho de 1902 (CAROLLO, 1980-1981, p.409).

A busca da sonoridade das palavras e da fusão entre as artes pelos poetas seguidores do simbolismo era uma atitude absurda para Max Nordau (1909, p.10-13), porque, para ele, as palavras estabeleciam um sentido preciso e deviam ser valorizadas unicamente por isso. Outro absurdo era a ideia do terror dos fins dos tempos, defendida por esses artistas, e o desejo de manifestar os instintos humanos intensificados e suprimidos pelos preceitos morais.

Por combater todas as ideias defendidas pelos simbolistas, Nordau (1909, p.19-34) começou a pesquisar o comportamento dos artistas e escritores, bem como as novas tendências encontradas na produção deles, no intuito de descobrir os elementos psicofisiológicos que denunciavam o desvio que impossibilitava certos indivíduos de se desenvolverem humanamente, e que os conduzia fatalmente à degeneração. Para Nordau, o degenerado tinha o sistema nervoso falho, fraco, e precisava de todo tipo de excitação para poder funcionar adequadamente. Emoções violentas, revoltantes e dolorosas eram procuradas pelos degenerados.

Criticando severamente o movimento romântico alemão, assim como as escolas que dele se aproximaram, como o pré-rafaelismo inglês e o simbolismo francês, Nordau considerava o misticismo, o sonho e a associação de ideias como atitudes mentais habituais para as pessoas dotadas de percepção e funcionamento mental normais; essas atividades eram excepcionais apenas àqueles que apresentavam alguma dificuldade de ordem mental.

O debate da loucura associada à figura do artista inovador continuou a aparecer na imprensa em razão da crítica de Monteiro Lobato ao trabalho da pintora Anita Malfatti. No texto “A propósito da exposição Malfatti”, publicado no jornal **O Estado de São Paulo** em 1917, Lobato entendeu o cubismo e o futurismo como tendências decorrentes “do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência”; eram, portanto, caricaturas, porque toda arte era orientada pelos princípios imutáveis da proporção e do equilíbrio – princípios esses procedentes da percepção. Segundo Lobato, se a obra de arte não obedecia aos princípios imutáveis, ela era o índice de duas possíveis situações: a natureza sofreu uma transformação ou a inteligência do homem estava lesionada (LOBATO, 1917 *apud* INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, 1972, p.45).

Mário de Andrade também foi alvo da revolta pública e visto como louco perigoso, por ser referenciado como poeta futurista pelo escritor Oswald de Andrade em artigo escrito ao **Jornal do Comércio** em maio de 1921. A denominação futurista era tão hostilizada socialmente que vários pais retiraram seus filhos do Conservatório Dramático Musical onde Andrade lecionava (BRITO, 1978, p.215).

Em 1922, nas conferências da Semana de Arte Moderna, o tema da loucura apareceu como resposta à qualificação imposta pelos passadistas aos jovens escritores organizadores do acontecimento. Tais escritores modernos afirmavam que a loucura era o sinal da incompreensão frente à nova literatura que revelava a poesia concebida pela liberdade do poeta de manifestar a individualidade no poema. Graça Aranha (1925, p.16-20), por exemplo,

ao pronunciar a conferência “A emoção estética na arte moderna”, mencionou a loucura como uma espécie de surto genial do poeta que havia decidido aniquilar as leis acadêmicas e manifestar a fantasia subjetiva com toda a liberdade. Para Graça Aranha, não era possível afirmar com segurança o erro ou a loucura na arte. Menotti Del Picchia, por ocasião da Semana de 22, também mencionou o hábito dos poetas e dos artistas conservadores de classificarem erroneamente o novo grupo de artistas e poetas como desvairados e adeptos do bolchevismo estético.

Osório Cesar, no livro **A expressão artística nos alienados** (1929, p.136-137), mencionou o equívoco de Nordau de compreender os escritores simbolistas como loucos. Ciente do emprego da condição física e psíquica do louco na crítica literária como justificativa para as posições estéticas distintas, Osório Cesar explicou que o caráter egocêntrico, presente muitas vezes nos poemas desses escritores, fazia com que a crítica não compreendesse o significado das criações poéticas e acusasse os poetas de desequilíbrio mental.

Citando como exemplo o capítulo “Delírios II - Alquimia do verbo” de *Saison en enfer*, de Arthur Rimbaud, Osório Cesar pareceu encontrar nas palavras do poeta francês uma explicação para o mal-entendido. Na verdade, os poetas simbolistas buscavam outras fontes para a poesia; Rimbaud, por exemplo, não mantinha interesse na pintura e poesia de sua época e estava atento à literatura antiga, aos contos de fadas e à literatura infantil, às pinturas ingênuas e iluminuras populares. De acordo com Osório Cesar, Rimbaud foi um dos mais excêntricos precursores do futurismo pelo fato de defender a palavra como símbolo, ou seja: a palavra como a sugestão de algo material ou emocional, mas nunca a coisa em si.

1.2. Escritores, artistas e médicos nas primeiras reuniões da Sociedade Brasileira de Psicanálise.

A Sociedade Brasileira de Psicanálise foi outro local que possibilitou o encontro de Osório Cesar com escritores, jornalistas e artistas. Essa sociedade, estabelecida em sessão inaugural realizada em 24 de novembro de 1927²⁶, objetivou ser um centro de divulgação de estudos da teoria freudiana, apresentando os resultados do emprego dessa doutrina na terapêutica psicológica e nas outras áreas do conhecimento, principalmente a educacional e a

²⁶ Luiz de Almeida Prado Galvão, no artigo “Notas para a história da psicanálise em São Paulo”, publicado na **Revista de Psicanálise** em 1967, informa como data da primeira sessão “24 de outubro de 1927”. Porém, ao consultarmos a ata das primeiras sessões no Arquivo Histórico da Sociedade de Psicanálise de São Paulo, notamos outra datação que mencionamos aqui: 24 de novembro de 1927.

cultural. Para tanto utilizou como meio de divulgação a troca de correspondências com Freud, cursos e conferências e o contato dos associados de São Paulo com os interessados residentes em outros estados brasileiros e na Bacia Platina (SOCIEDADE...,1927, p.11)

O grupo inicial – formado em São Paulo sob a presidência do doutor Francisco Franco da Rocha, a vice-presidência do doutor Raul Briquet e do secretariado do doutor Durval Bellegarde Marcondes – congregava associados dedicados à política, ao jornalismo, à educação, às artes e a medicina, tais como: Candido Motta Filho, Menotti del Picchia, Antônio Paim Vieira, Getúlio de Paula Santos, Roldão Lopes de Barros. José Lopes Ferraz, Samuel L. Ribeiro, Mauricio Pereira Lima, A. de Almeida Junior, Manuel Lourenço Filho, F. Marcondes Vieira, Jayme Ferraz Alvim, Fausto Guerner, Pedro de Alcântara Marcondes Machado, Wladimir Ferraz Kehl e Osório Cesar. Embora não tenham comparecido à reunião, manifestaram interesse em participar da sociedade o educador Antônio de Sampaio Doria, o médico Nestor Solano Pereira, além de Tomé Alvarenga e Cesar Martins. (SOCIEDADE...,1927, p.11)

A programação dos cursos e das conferências era divulgada em revistas²⁷ como um grande acontecimento social, o que conquistava a atenção e o comparecimento de vários interessados da alta sociedade paulistana como a mecenas Dona Olivia Guedes Penteadó, a artista Tarsila do Amaral, Pepita Guedes Nogueira, a educadora Dona Noêmia Nascimento Gama e Sr. e Sra. Benjamin Pereira. (MARCONDES, 1976, *apud* SAGAWA, 1989, p.47).

Inicialmente, houveram seis sessões realizadas entre os meses de novembro de 1927 e agosto de 1928, conforme consta na ata de reuniões localizada no Arquivo da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.²⁸ Nessas sessões foi estabelecida a diretoria e a mensalidade a ser paga pelos associados. Comunicou-se a necessidade de congregação dos estudiosos de psicanálise de São Paulo com aqueles da cidade do Rio de Janeiro e houve o pronunciamento das conferências com os assuntos estudados pelos médicos. Essas conferências

²⁷ A revista **Vanitas** seria uma delas. Ver depoimento de Durval Bellegarde Marcondes em SAGAWA, 1989, p.47.

²⁸ As sessões registradas em ata aconteceram nas seguintes datas: 24 de novembro de 1927 – sessão de fundação: nomearam a diretoria e os responsáveis pelos estatutos sociais; 31 de janeiro de 1928 – sessão com a conferência “A psicologia de Freud” proferida por Francisco Franco da Rocha; 09 de março de 1928 – sessão para estabelecer a comissão responsável pela redação da Revista Brasileira de Psicanálise; 17 de abril de 1928 – sessão com a conferência “O caráter do escolar segundo a psicanálise” do doutor Porto Carreiro; 04 de maio de 1928 – sessão com as conferências “Mitos e lendas na loucura” de Franco da Rocha e “Um sonho de exame” de Durval Bellegarde Marcondes; 07 de agosto de 1928 – sessão presidida por Raul Briquet na qual ficou estabelecida que a sede da Sociedade Brasileira de Psicanálise seria no Rio de Janeiro, porém cada filial estadual teria um presidente. Ficou estabelecido também que a organização da revista era de responsabilidade da sede da sociedade.

foram publicadas no primeiro volume da **Revista Brasileira de Psicanálise** em 1928. (NOTICIÁRIO, 1928, p.109-111)

A apreciação de Francisco Franco da Rocha e Durval Bellegarde Marcondes, fundadores da primeira sociedade, às linguagens da arte, principalmente a literatura, pode indicar uma explicação para a extensão educacional e cultural dos primeiros estudos psicanalíticos. Ambos demonstravam profundo interesse na análise da atividade imaginativa na criança, nas civilizações primitivas e no homem moderno como possibilidade de explicação para a necessidade de criação de mitos e de fábulas.

Francisco Franco da Rocha, no artigo intitulado “Do delírio em Geral” – o primeiro texto de divulgação das ideias psicanalíticas, proferido na aula inaugural para a Cátedra de Clínica Psiquiátrica e posteriormente publicado no jornal **O Estado de São Paulo** em 20 de março de 1919 –, utilizou trechos de textos literários como exemplos para a explicação dos diversos conteúdos delirantes, a saber: o ciúme, a perseguição, a grandeza, a enormidade, a negação, a ruína, a autoacusação, e as ideias hipocondríacas, místicas, eróticas ou de transformação corpórea. Mencionou também a proximidade entre o poeta, o neurótico e o criminoso, pois todos eles eram ególatras, apresentavam sentimentos de grandeza, como se tivessem uma grande missão histórica a cumprir; eles também teriam dificuldades para manifestar amor e tendiam a demonstrar certo desprezo pela humanidade. Contudo, o poeta se distinguia do criminoso pela educação e pela cultura, pois essas condições possibilitavam a transformação das características da personalidade do poeta em ações benéficas.

Por vezes, Franco da Rocha demonstrou compartilhar de certa compreensão dramática do poeta e do artista, entendimento que se assemelhava à opinião defendida por alguns escritores simbolistas, como dito anteriormente. Para Franco da Rocha o poeta possuía o dom de transformar os sentimentos ruins (como o desprezo) em obras de valor, pois ele usava a imaginação a seu benefício:

Que diferença entre o criminoso e o poeta, o fino artista, sobre o qual agem fortemente a educação e o meio social! O poeta, no perene anseio que denuncia a carência de amor, luta com toda a alma para transformar o supremo desprezo em supremo bem – amor ao próximo. Ele ensina a amar quando mostra aos outros o caminho que ele próprio se desespera por querer seguir. Acode-o nesse desespero a fantasia, a imaginação, esse dom inestimável com que ele transforma um urubu em águia. Satisfaz assim por momentos a exigência afetiva de sua alma insaciável. Conserva-se no sonho que para o poeta é tudo; é o seu reino, onde ele é Deus e senhor supremo. A obra do artista, principalmente

do poeta e do romancista, muita vez, não é mais que uma vingança contra tudo o que eles odeiam e desprezam, reconhecendo, entretanto, sua impotência para modificar a ordem das coisas no seu meio social. (FRANCO DA ROCHA, 1967, p.133).

A literatura esteve presente também nas duas conferências de Franco da Rocha, intituladas “A psicologia de Freud” e “Os mitos e lendas na loucura”, proferidas na Sociedade de Psicanálise, respectivamente, nas datas de 31 de janeiro e 4 de maio de 1928. Em ambas, optou pelo estudo do enredo literário para exemplificar a explicação psicanalítica das estruturas psíquicas envolvidas na criação de mitos e lendas.

Em “A psicologia de Freud”, Franco da Rocha (1928, p.07-18) explicou os princípios gerais da teoria freudiana, tais como o inconsciente, o consciente, a censura e os complexos, e afirmou que esses princípios não se limitavam ao uso clínico, mas podiam ser importantes para a pedagogia. Ele mencionou a analogia existente entre o sonho e a arte, pois ambos eram compreendidos como linguagens simbólicas elaboradas com o objetivo de realizarem desejos recalcados.

Na segunda conferência ele se ocupou em apresentar uma discussão do campo psicanalítico a partir da semelhança encontrada no enredo narrativo de histórias mitológicas, de lendas folclóricas, de contos infantis e de delírios de pacientes psiquiátricos, a exemplo da imagem do herói e da morte da personalidade mau-caráter. De acordo com Franco da Rocha, para haver a compreensão da analogia existente nessas narrações era necessário estudar a criação fantástica individual, e investigar a vida imaginativa infantil era o primeiro passo para se compreender a estrutura psíquica que envolvia a criação de lendas e mitos, pois a criança vivia a plenitude da atividade fantástica.

Essa atividade fantástica aparecia também no homem primitivo como explicação para alguns fenômenos da natureza, e Franco da Rocha citou como exemplo as lendas de caráter cosmogônico dos índios Parecis relatadas por Roquette-Pinto, como dito, em expedição a Serra do Norte. Somente no homem normal não era possível realizar essa investigação porque esse homem estava totalmente guiado pela realidade e restringia a atividade fantástica ao inconsciente. (FRANCO DA ROCHA, 1928, p.29-33).

O doutor Durval Marcondes, idealizador da Sociedade Brasileira de Psicanálise em São Paulo, demonstrou apreço pela literatura desde muito jovem, pois ele começou a escrever

seus primeiros poemas aos dezoito anos e manteve uma produção poética até a velhice.²⁹ Em 1922, a Revista Klaxon publicou o poema “Sinfonia em Branco e Preto” de sua autoria.

Em 1926, um ano antes da organização do grupo de psicanálise, Marcondes apresentou a tese “O simbolismo estético na literatura: ensaio de uma orientação para a crítica literária baseada nos conhecimentos fornecidos pela psicanálise” para o concurso da cadeira de Literatura no Ginásio do Estado, no qual não foi aceito. Apesar do acontecido, Marcondes enviou uma cópia da referida tese a Freud e este compreendeu a intenção do médico brasileiro de empregar os conhecimentos de psicanálise no estudo de obras literárias e a iniciativa de despertar a curiosidade de outros brasileiros no estudo desse novo conhecimento. (SAGAWA, 2002, 19-25).

Segundo Durval Marcondes, a cultura popular brasileira apresentava riqueza simbólica e possibilitava um vastíssimo campo para os estudos de psicanálise: “As nossas lendas populares, por exemplo, estão a pedir um espírito investigador que, com vagar e tempo, lhes desvende o interessante simbolismo.” (MARCONDES, 1926, p. VIII).

Sua tese mencionada, posteriormente publicada pela “Seção de Obras” de **O Estado de São Paulo**, apresentou dois segmentos. No primeiro, Durval Marcondes (1926, p.1-4) se dedicou à explicação do funcionamento dos sistemas do aparelho psíquico, definindo o consciente como os pensamentos presentes, atuais na atividade psíquica, e o inconsciente como o sistema no qual se acumulavam as necessidades instintivas. Estas, para se tornarem interesses conscientes, precisavam se estabelecer como tendência afetiva, a qual Freud chamou de “complexo”, e passar pelas funções julgadoras da censura. As necessidades instintivas realizadas eram sinalizadas ao consciente pela sensação de prazer. Segundo a explicação de Marcondes, o homem evoluído aguardava o momento da realização de suas necessidades instintivas para que estas estejam de acordo com as condições do meio. Era justamente nesse momento de espera que a imaginação cumpria um papel relevante no mecanismo psíquico.

Ainda no primeiro segmento da tese, Durval Marcondes (1926, p.6-7) explicou o pensamento imaginativo na criança, no homem primitivo e no homem civilizado. A atividade imaginativa na criança ocorria na ação lúdica para a satisfação de desejos infantis. Essa atividade no homem primitivo demonstrava o subjetivismo do pensamento pela criação de

²⁹ O conjunto de composições poéticas de Durval Marcondes é pequeno, porém indica um interesse contínuo de escrita. Os últimos poemas foram elaborados no final da década de 1960. Após o falecimento do médico em 27 de setembro de 1981, Dona Lydia de Portugal Rodrigues Marcondes doou as poesias ao Museu Histórico da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (LACAZ;MAZZIERI,1987, p.5-9).

mitos. O homem civilizado revivia a atividade mítica na atividade literária, nas lendas e nas manifestações populares principalmente.

O caráter inconsciente do processo imaginativo foi o centro da discussão abordada no segundo segmento da tese. Conforme Marcondes, o sistema inconsciente era o princípio fundamental, primeiro, primitivo de elaboração estética. E a poesia simbolista tinha o sonho como princípio de inspiração.

Si é certo que, por essa razão, ela chegou a decair num quase misticismo, é justo salientar a verdade psicológica do princípio que a inspirou. Ela não fez mais nada senão levar ao exagero Maximo o processo fundamental da construção estética: o pensamento simbólico primitivo. Mesmo quando busca exprimir um fato inteiramente objetivo, o poema é sempre o símbolo involuntário de uma realidade subjetiva mais ou menos inconsciente. Esse caráter simbólico é tanto mais pronunciado quanto mais espontâneo é o jogo da imaginação, quanto mais livre do trabalho de organização consciente, trabalho necessário, mas que sacrifica em grande parte a verdade interior do devaneio original. Desde sua estrutura formal, a palavra, até as linhas gerais de seu argumento, a peça literária se reveste dessa natureza simbólica, espelhando em todas as suas particularidades a obscura profundidade da alma em que nasceu. (MARCONDES, 1926, p.15-16).

A obra literária mostrava a obscuridade da alma artística em que nasceu. Desse modo, a mitologia representa a criação literária primitiva e, segundo a explicação psicanalítica, servia de satisfação simbólica para os complexos inconscientes coletivos da alma do povo. Ainda de acordo com o autor:

Da mesma forma que a imaginação popular, a imaginação literária representa um sistema simbólico de pôr em jogo os elementos psíquicos recalçados, transferindo para imagens de uma aparência toda objetiva o tom sentimental dos complexos inconscientes. Ela emprega um processo de elaboração inconsciente idêntico ao da elaboração onírica, utilizando as duas operações elementares de condensação e deslocamento. Aliás, a obra literária nada mais é que um sonho organizado. (MARCONDES, 1926, p.22).

Fundamentado na ideia de proximidade do sonho e da obra de arte, Marcondes explicou o que era um genuíno trabalho de crítica de arte. O crítico precisava desvendar os símbolos inconscientes refazendo mentalmente o processo de construção da imagem bela. Ele precisava localizar o complexo que originou a imagem e desvendar as ideias latentes do artista.

A crítica não deve, pois, contentar-se, como se contenta geralmente entre nós, em cobrir os autores de aplausos ou censuras, conforme tenham ou não tenham talento. Não lhe basta decidir si uma produção é bela. É preciso – e nisso está uma das grandes razões do trabalho crítico – é preciso sondar a gênese psicológica dessa beleza, reconstituir a elaboração inconsciente que se desenrolou na alma do artista e que se reproduz na alma do indivíduo ao qual se comunica o sentimento estético. Um dos papéis da crítica é de analisar cuidadosamente a imagem estética e procurar o complexo inconsciente a que ela está ligada, desvendar as ideias latentes a que ela se prende na psique do artista. Revela-se desse modo, com uma clareza às vezes surpreendente, o profundo sentido psicológico dos símbolos mais obscuros. (MARCONDES, 1926, p.12-13).

Durval Marcondes esclareceu também a diferença existente entre a atividade imaginativa saudável da patológica. O indivíduo doente vivia a fantasia como se ela fosse realidade:

Em todas essas manifestações, a função imaginativa guarda, porém, os limites fisiológicos. Se, entretanto, o indivíduo mergulha insensivelmente em seu mundo imaginário e se habitua a não ver a diferença que separa o sonho da realidade, acaba por perder de todo o contato com o meio e entre decididamente no terreno patológico. (MARCONDES, 1926, p.7)

Ao mencionar as fronteiras da saúde e da patologia, Marcondes fez menção à questão do gênio e do louco e esclareceu a diferença: o gênio não se satisfazia no imaginário, no sonho, mas ele dava corpo à suas visões, existindo a construção de obras de arte ou de ciência. Ele materializava as forças que estavam em seu pensamento:

Por mais fundo que penetre nos refolhos de sua psicologia primitiva, o gênio guarda sempre os liames que o prendem à realidade. Pode-se dizer que ele consiste na extrema capacidade de aproveitamento da experiência ancestral. Quando essa experiência seja desperdiçada no mundo vago e sem limites do autismo, ter-se-à fracassado a manifestação genial e implantado em seu lugar o regime da loucura (MARCONDES, 1926, p.8).

Em 1927, juntamente com Osório Cesar, Durval Marcondes escreveu sua primeira tentativa de análise psicanalítica de manifestações gráficas. As imagens analisadas foram desenhos elaborados por dois pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery, “Manuel” e “S.”,

coleccionados por Osório Cesar. A discussão proposta por eles estava apoiada na recorrência dos símbolos encontrados nos desenhos dos pacientes, tais como: árvores de longo caule, pássaros, serpentes, mãos, pés, punhais, revólveres, bastões, limas, balões, dirigíveis, vasos, peras e portas com fechaduras. Eles perceberam que muitos desses símbolos foram descritos por Freud nos sonhos típicos. Durval Marcondes e Osório Cesar se apoiaram na leitura psicanalítica para demonstrar que o processo de elaboração simbólica apresentava um princípio inconsciente.

O vínculo entre a literatura e a psicanálise presente nos textos de Franco da Rocha e Durval Marcondes despontava o interesse dos intelectuais brasileiros em adquirir uma compreensão da estrutura psíquica que envolvia o fenômeno da criação artística. A recorrência ao estudo da mitologia e do folclore por escritores, artistas e psicanalistas foi se justificando por uma somatória de interesses e objetivos como a busca pelo nacional, pela cultura popular, mas também pelo entendimento do psiquismo inconsciente.

O livro de Osório Cesar, **Expressão artística nos alienados**: contribuição para o estudo dos símbolos na arte (1929), também serviu como documento para se compreender o foco inicial que a psicanálise teve no Brasil. Assim como os textos dos fundadores da psicanálise, Osório também se dedicou a estudar a gênese inconsciente da criação e fez uso dos textos lendários, das músicas e dos ídolos indígenas e africanos como material de análise. Semelhante a Franco da Rocha, Osório Cesar também se interessou pelos documentos da cultura indígena Pareci divulgados por Edgar Roquette-Pinto.

O prefácio de **Expressão artística nos alienados** de Osório Cesar foi escrito em 12 de dezembro de 1927, quase um mês após a fundação da Sociedade Brasileira de Psicanálise, por um sócio: o advogado e escritor Candido Motta Filho, adepto dos ideais modernistas. Devido ao envolvimento com a psicanálise, Motta Filho visitou o Hospital de Juquery entre os anos de 1927 e 1929, além dos longos laços de amizade existentes entre a família dele e a do doutor Francisco Franco da Rocha.

A iniciativa da redação do jornal **Diário da Noite** de organizar um inquérito dos intelectuais conhecedores da psicanálise, em maio de 1930, também foi importante na compreensão da recepção da teoria psicanalítica no âmbito cultural brasileiro. Conforme relatou Geraldo Ferraz (1983, p.76), jornalista do **Dário da Noite** na época, a ideia do inquérito surgiu porque ele estava procurando um tema polêmico e diferenciado para o jornalismo daquele momento, e os assuntos tratados pela psicanálise despertavam o interesse dele e de muitos intelectuais em São Paulo. No entanto, para a finalização da ideia Geraldo Ferraz recebeu a

ajuda do casal Elsie Houston e Benjamin Péret e do professor Almeida Junior. Houston e Péret sugeriram a Ferraz o divórcio como tema, enquanto Almeida Junior propôs a educação sexual da criança.

Segundo a matéria jornalística publicada no **Diário da Noite** o emprego da psicanálise na terapêutica das nevroses também foi assunto para o inquérito. Dele participaram Francisco Franco da Rocha, Durval Bellegarde Marcondes e Raul Briquet como profissionais convidados pelo jornal para responder à enquete. O objetivo, ao que tudo indicava, era esclarecer a teoria psicanalítica que se tratava de conhecimento refutado no Brasil.

A participação do doutor Durval Marcondes (1930, p.1) foi crucial, pois segundo as informações fornecidas na imprensa, ele era o único médico a empregar o tratamento psicanalítico em consultório. A respeito da educação sexual infantil, Marcondes acreditava que a criança devia ser educada pela família desde os primeiros cuidados com o bebê, e tal educação precisava ser prosseguida na escola; por esse motivo a orientação em base psicanalítica dos professores era de extrema importância. Segundo Marcondes, os professores ao entender a complexidade das necessidades intuitivas das crianças poderiam selecionar textos e atividades para melhor ensiná-las. Sobre o tratamento das nevroses, Durval Marcondes declarou reconhecer a importância do método psicanalítico e mesmo a possibilidade de cura. Raul Briquet (UM INQUÉRITO..., 1930, p.3) considerou o inquérito um pouco sem propósito, pois a psicanálise começava a ser estudada seriamente com a organização da recém fundada Sociedade Brasileira de Psicanálise e não havia clínicas para o emprego da doutrina.

Osório Cesar, entrevistado em 21 de maio de 1930, não deixou de mencionar a contribuição da psicanálise no estudo da origem das manifestações artísticas, ao afirmar: “Graças a ela já podemos estudar a evolução da língua, das religiões e da arte; e por ela se encaminha a vocação no seu trilha normal; cria-se a moral de acordo com os nossos costumes...” (CESAR, 1930, p.3).

Além dos médicos Franco da Rocha, Durval Marcondes, Raul Briquet e Osório Cesar, participaram também do inquérito os doutores Fausto Guerner e Pedro de Alcântara Marcondes Machado, ambos sócios da Sociedade Brasileira de Psicanálise, e os médicos Dr. Custódio R. de Carvalho e Antônio Carlos Pacheco e Silva. Foram entrevistados o jurista e professor de filosofia e direito da Faculdade de São Paulo João Arruda, o educador A. de Almeida Junior, o professor Ovídio Pires de Campos e o reverendo Francisco de Assis Bastos (FERRAZ, 1983, p.78-79)

A presença do casal Elsie Houston e Benjamim Péret na Sociedade Brasileira de Psicanálise é incerta. Conforme depoimento já mencionado, Durval Marcondes (1930, p.1) informou a participação do “casal Benjamim Pereira” nas sessões de psicanálise, mas, como não foi encontrado outro documento que comprove a ida do poeta surrealista às reuniões, a proximidade entre o nome do poeta Benjamin Péret e aquele mencionado por Marcondes estabelece apenas uma indicação.

A cantora brasileira Elsie Houston e o poeta surrealista Benjamin Péret, casal que auxiliou o jornalista Geraldo Ferraz, chegaram ao Brasil em fevereiro de 1929 e o poeta Péret tinha objetivos bem específicos para sua estada no país. Ele estava concentrado na realização de uma expedição cujo trajeto seria chegar até Iquitos no Peru pelo rio Amazonas e seguir de avião até Lima; de lá desceria o litoral até Molendo e se dirigiria de trem até Cuzco. Peret percorreria também o norte da Bolívia e o Estado do Mato Grosso em direção a Goiás e, finalmente, desceria até o litoral pelo rio Araguaia. Benjamin Péret queria procurar e adquirir objetos pré-colombianos, bem como realizar um documentário e um filme romanceado sobre as lendas e costumes dos índios. Ele objetivava formar uma coleção de cantos e músicas populares indígenas e publicar um livro, e também artigos para *Petit Journal* do qual era repórter. (PALMEIRA, 2000, p. 37; PUYADE, 2005, p.8).

Pouco tempo depois em que foram publicados os inquéritos sobre psicanálise no **Diário da Noite**, Benjamin Péret escreveu a série de oito artigos “Candomblé e Macumba” no mesmo jornal, no período correspondente a 25 de novembro a 30 de dezembro de 1930. Em um de seus artigos, Péret mencionou interesse no livro **Misticismo e loucura** de Osório Cesar e nas pesquisas realizadas pelo médico. O lançamento desse livro de Osório foi divulgado no **Diário da Noite** em setembro de 1930, concomitantemente ao inquérito de psicanálise proposto pelo mesmo jornal. Contudo, por motivos desconhecidos, o volume foi publicado somente em 1939 e recebeu prêmio da Academia Nacional de Medicina dez anos depois da publicação, conforme relato de Paulo Fraletti (1954a, p.141).

Em **Misticismo e loucura** Osório Cesar estudou os princípios psicológicos que regiam o misticismo nas sociedades primitivas, principalmente a africana, pois para ele que a miscigenação foi um fator muito importante para a continuidade do misticismo na cultura brasileira, principalmente o contato com a cultura africana. Por esse motivo, Osório dedicou um capítulo do referido livro aos cultos africanos, ou melhor, às mudanças que ocorreram nesses cultos ao serem vividos por populações mestiças em várias regiões brasileiras. O candomblé seria de origem africana e sua manifestação prosseguiu com certo nível de pureza

na Bahia. A macumba, como culto realizado no Estado do Rio de Janeiro, era vivida na mistura de festa feiticista africana e cerimônia religiosa indígena dos Carábas (CESAR, 1939, p.39-43).

Esses cerimoniais – macumba e candomblé – foram de grande interesse de Benjamin Péret na época, pois ele os compreendia como manifestações de profundo caráter poético (PÉRET, 1930b, p.9). Nisso estava o interesse dele pelos estudos das religiões africanas no Brasil. Enquanto esteve em solo brasileiro ele visitou alguns ritos africanos no Rio de Janeiro e fez amizade com africanos e seus descendentes. Ele experimentou vatapás e participou de rituais de candomblé. Todas as vivências de Péret foram relatadas nas crônicas. Nos relatos ficou evidente o cuidado com que o poeta reproduziu e traduziu o vocabulário africano usado pelas pessoas nos rituais, bem como na reprodução do modo popular de comunicação das pessoas que frequentavam aqueles espaços de culto. Durante a cerimônia, Péret se surpreendeu com as danças realizadas pelas mulheres durante o ritual, afirmando que qualquer uma daquelas dançarinas faria sucesso nos palcos europeus (PÉRET, 1930a, p.2).

O livro **Misticismo e Loucura** de Osório Cesar foi ilustrado com desenhos de Tarsila do Amaral, alguns feitos em crayon e outros em bico de pena, nos quais a artista reproduziu retratos de índios, de figuras votivas africanas e de personalidades religiosas como Gema Galgani, Padre Cícero e Santa Dita. Todos os desenhos foram feitos a partir de ilustrações de livros referenciados por Osório Cesar.³⁰ Tarsila presenciou conferências da Sociedade Brasileira de Psicanálise e visitou o Hospital Psiquiátrico de Juquery em 1929. Além dela, Elsie Houston também teria visitado o hospital, tendo registrado o convite em carta a Benjamin Péret. (PALMEIRA, 2000, p.50 e 51, nota 60).

Sem desqualificar o valor clínico da sociedade, a formação de um grupo para a discussão da teoria freudiana atraiu a atenção de muitos escritores e jornalistas, pois, como afirmou Geraldo Ferraz, havia o interesse coletivo nos assuntos discutidos pela psicanálise. As lendas, a mitologia indígena e as manifestações populares eram temas recorrentes nos salões organizados por Dona Olivia Guedes Penteadó, conforme lembranças de Cândido de Motta Filho (1972-1977, p.191- 193). Mas também havia uma qualidade contestatória no conhecimento psicanalítico, por nele ser abordados os instintos humanos e a esfera obscura da mente denominada inconsciente. O caráter protestativo da teoria psicanalítica correspondia às

³⁰ Foi possível identificar apenas as reproduções que possuíam legenda, tais como: os retratos de indígenas que ilustram o livro **Viagem Pitoresca ao Brasil** de Ruguendas e as figuras votivas do livro **A raça africana e seus costumes na Bahia** de Manoel Querino. Outros desenhos mostram ser reproduções de fotos ou ilustrações de obras não referenciadas em legenda.

intenções de alguns escritores e artistas brasileiros, como os do grupo Antropofágico e posteriormente no Clube dos Artistas Modernos – nas personalidades de Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho e do próprio Geraldo Ferraz – de abalar os sistemas de organização social como a religião e a moral.

O primeiro grupo brasileiro dedicado ao estudo da psicanálise se dissipou devido à multiplicidade de interesses que animavam os participantes a estudarem a doutrina freudiana. Segundo Durval Marcondes, em depoimento a Roberto Sagawa (1989, p.5), a sociedade durou pouco tempo porque os associados não queriam ser psicanalistas e iniciar o emprego da teoria no tratamento de pacientes.

1.3. Laboratório de ideias: onde a arte, a loucura, a política e a sociedade se encontram

Em 1929, quando Osório iniciou amizade com Tarsila do Amaral³¹, ele trabalhava no Hospital Psiquiátrico de Juquery como médico assistente do Laboratório de Anatomopatologia e mantinha, como atividade paralela à medicina patológica, uma coleção de desenhos, pinturas e modelagens de pacientes, com o objetivo de estudar o processo de criação simbólica em tais obras.

Em 1931, Osório e Tarsila viajaram a Europa por um ano aproximadamente.³² Estiveram na Alemanha, na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e na França. Aparentemente, o objetivo da viagem foi a exposição de dezoito pinturas de Tarsila no Museu de Artes Ocidentais em Moscou, no período de 10 a 30 de junho daquele ano. Possivelmente, essa exposição foi organizada pela embaixada soviética na França, pois Tarsila e Osório ficaram hospedados no apartamento de Barkhoff, secretário da embaixada, após este ter sido apresentado ao casal pelo jornalista e escritor Jaime Adour da Câmara. O envolvimento da embaixada na realização da exposição pode ser pensado pela conferência de Tarsila do Amaral

³¹ Osório conheceu Tarsila na casa de Freitas Valle e reencontrou a artista em setembro de 1929, durante exposição de pinturas de Tarsila realizada no saguão do Edifício Glória. A partir desse encontro os dois tornaram-se próximos (AMARAL, 1975, p.339, nota 4). Antes do envolvimento com Tarsila do Amaral, Osório Cesar foi casado com Olga Ferreira de Barros. A união estabelecida em maio de 1923 permaneceu até 1928 aproximadamente, pois de acordo com depoimento de Durval Marcondes, Osório comparecia acompanhado da esposa às reuniões da Sociedade de Psicanálise (NÚPCIAS, 1923, p.3; SAGAWA, 1989, p 47).

³² Tentamos periodizar a permanência da viagem em cada país através da consulta das cartas de Tarsila à família e a Mario de Andrade, assim como por intermédio de informações concedidas por Osório Cesar em entrevistas. Assim, pudemos concluir: Osório e Tarsila estiveram na Alemanha nos meses de abril e maio; na URSS em junho, julho e agosto; e na França no período correspondente entre setembro 1931 e fevereiro de 1932.

no Museu de Artes Ocidentais (pronunciada em francês), e pela compra de um quadro da artista pelo governo russo.³³

As especializações médicas de Osório Cesar em instituições europeias foi outra justificativa para a viagem. Na Rússia, ele observou hospitais, escolas e centros de pesquisa conforme relatou no seu livro **Onde o proletariado dirige**. Em Paris, ele trabalhou vários meses como assistente voluntário no hospital Salpêtrière (KAWAL, 1979, s/p).

A respeito da viagem do casal Tarsila e Osório, uma terceira causa pode ser argumentada: o apreço de Osório Cesar pela teoria marxista e a participação dele em sociedades simpatizantes do Partido Comunista. De acordo com os registros da polícia investigativa do Estado de São Paulo, o livro **Onde o proletariado dirige** foi publicado com os objetivos de conseguir dinheiro para o Partido Comunista e de realizar propaganda do regime soviético no Brasil.

Nesse livro, Osório fez uma descrição geopolítica e cultural da União das Republicas Socialistas Soviéticas e abordou o projeto pensado para a educação, saúde e cultura das massas. Nos três primeiros capítulos do livro ele descreveu as propostas educacionais elaboradas para a criação da nação socialista. A priorização na construção de creches, escolas fundamentais e faculdades – inclusive para diminuir o número de analfabetos adultos – foi recebida com admiração por Osório Cesar. O mesmo sentimento foi demonstrado com relação às propostas para a saúde física e mental da população.

Osório Cesar relatou ainda no livro a visita dele em escolas de ensino fundamental e as de ensino técnico de educação pública destinada à instrução de jovens para lecionarem no ensino primário. Em todas elas ele presenciou as aulas de desenho e de música.

Ao conhecer um sanatório de crianças nervosas, localizado na cidade de Lossinki, distante dez quilômetros de Moscou, ficou impressionado com os desenhos infantis expostos na parede, nos quais havia máquinas, tratores e usinas representados. Na ocasião, Osório Cesar perguntou à diretora do sanatório se havia desenhos eróticos realizados pelas crianças. A resposta foi que era raro o surgimento desses desenhos e a criança que os realizasse seria censurada pelos companheiros (CESAR, 1932, p.94). Desde 1923, Osório Cesar dedicava-se à pesquisa de desenhos feitos por adolescentes do setor de Menores Anormais do Hospital de Juquery e incentivava a ação de desenhar livre de coações.

³³ Segundo Aracy Amaral (1975, p.306), a compra da tela possibilitou ao casal Tarsila e Osório realizarem um cruzeiro a Ialta, Sebastopol, Mar Negro, Constantinopla (Ancara), chegando a Paris via Belgrado.

Reportando-se às artes plásticas, a reação dele foi outra. Osório Cesar fez referência a grupos de artistas como a Associação de Artistas para a Rússia Revolucionária, cujas obras eram estilisticamente medíocres, na opinião dele, e demonstrou certa divergência ao princípio de representação denominado classicista revolucionário. Alegou que os quadros do grupo de artistas de esquerda estilística eram mais originais e livres. Elogiou o trabalho da Sociedade de Pintores criada por David Shterenberg por identificar nos quadros desse grupo proximidade com as escolas expressionistas (CESAR, 1932, p.184-185).

Em Leningrado, atual São Petersburgo, conheceu trabalhos de artistas que seguiam a arte moderna ocidental. Destacando Pavel Filonov como o pintor mais talentoso e independente da Rússia soviética, Osório Cesar afirmou que os trabalhos deste artista não foram muito apreciados: “Os seus trabalhos não são estimados por não estarem dentro dos princípios da concepção artística dos Soviets” (CESAR, 1932, p.186). Osório Cesar citou também Vladimir Lebedev e Jorge N. Petrov e os gravadores Favorski e Krawtchenko.

Osório mencionou ainda haver conhecido ateliês de sociedades artísticas russas, principalmente os de escultores, sendo a “Sociedade dos Escultores Russos”, fundada em 1926, a mais importante por reunir artistas de diferentes escolas (CESAR, 1932, p.187).

Segundo observações de Osório Cesar, a música de câmara era muito apreciada pelos russos e ele se sentiu surpreendido com uma apresentação da Associação de Música Moderna, a qual mostrava ao público um estilo musical livre de influências da arte burguesa, ou seja: verdadeiramente “proletário” no entendimento de Osório Cesar. Os músicos associados compunham com os ruídos das máquinas, com o barulho dos maquinários encontrados nas grandes cidades, tais como os choques dos motores, os sons das *klaxons* e das sireias dos automóveis (CESAR, 1932, p.192).

A respeito do teatro, percebeu que a nova arte na Rússia não era mística, não remetia ao imaginativo, ao fantasioso e nem ao sonho. As peças eram dinâmicas, com os cenários que se transformavam na frente dos espectadores, impulsivas e de caráter político. Osório relatou também o surgimento do Teatro da Juventude Operária, uma companhia teatral de caráter popular criada em 1925. As peças apresentadas eram escritas pelo próprio grupo teatral e mostravam a história da Rússia e o surgimento do sistema socialista (CESAR, 1932, p.203-207).

Dedicando certa atenção à estrutura narrativa do livro, percebe-se a inserção de observações descritas em primeira pessoa do plural. Essa construção não pode ser ignorada,

assim como o fato de Osório Cesar ter oferecido o livro à Tarsila do Amaral e incluí-la como sua companheira de viagem. A construção narrativa do livro pode indicar ao leitor que muitos lugares descritos (tais como: museus, teatros e ateliês) foram visitados pelo casal; incluindo, dessa forma, a participação de Tarsila na compreensão formal daquilo que estava sendo observado nos locais visitados.

Extremamente curiosos são também os desenhos de Tarsila que ilustram o livro de Osório Cesar, assim como a capa.³⁴ As quatro ilustrações mostram a paisagem russa representada em estilo parecido ao Pau-Brasil pelo modo como Tarsila estruturou linearmente a paisagem: a vegetação arredondada pelas curvas e a arquitetura dividindo os planos espaciais com linhas horizontais e verticais.³⁵ Na capa percebe-se a presença de estruturas formais marcantes nas pinturas de Tarsila realizadas posteriormente.

Após a viagem, a arte para Tarsila continuou sendo a expressão da vida, mas não a do homem simples da fazenda. O regime soviético foi compreendido pela artista como um sistema que abolia a diferença entre as classes sociais e como aquele que possibilitava a instrução, a educação, a cultura e a saúde das massas, principalmente das mulheres e das crianças. E apoiada nessa ideologia, Tarsila acreditou na consolidação de uma nova arte a partir da constituição de uma sociedade renovada.³⁶

A intimidade com Osório Cesar e a conseqüente exposição das obras da artista na Rússia, somadas às ilustrações no livro **Onde o Proletariado Dirige**, indicariam o envolvimento de Tarsila do Amaral com o comunismo, sendo ela detida por dois meses no Presídio Político do Paraíso e investigada pela Delegacia de Ordem Social do Estado de São Paulo desde então.

Osório Cesar foi detido e investigado pelos mesmos motivos. Ele foi indiciado repetidamente por propaganda comunista e acusado de publicar o referido livro com o objetivo de auxiliar presos políticos. O prefácio do escritor e dramaturgo Henri Barbussi é outra informação a ser observada atentamente, além do fato de ter sido encontrados manuscritos em francês do livro no prontuário de Osório Cesar.³⁷

³⁴ Além das ilustrações, há fotos que também enriquecem os estudos apresentados no livro.

³⁵ No catálogo *raisonnée* de Tarsila foram catalogados como “Série Viagem à União Soviética” sete desenhos de paisagens russas em estilo semelhante àquele das ilustrações do livro.

³⁶ Foi envolvida por essa ideia de renovação social que Tarsila aceitou representar as mulheres na reunião do Comitê Anti-Guerreiro em nove de fevereiro de 1933.

³⁷ Até o momento, não foi possível confirmar se houve uma publicação em francês do livro.

Tendo retornado ao Brasil, e após serem detidos pela polícia, Osório e Tarsila aparecem referenciados nas atividades do Clube dos Artistas Modernos (CAM): agremiação formada pelo engenheiro e pintor Flávio de Carvalho, o artista gráfico Antonio Gomide, o pintor, desenhista e caricaturista Emiliano Di Cavalcanti e o pintor e arquiteto Carlos Prado. O clube, fundado em novembro de 1932, estava localizado em amplo prédio de dois andares situado na Rua Pedro Lessa, nº 2, onde antes se localizava apenas os ateliês dos artistas. As atividades do clube, tais como exposições, conferências, concertos, bailes, serviço de bar e restaurante, bem como a biblioteca e a sala de leitura, aconteciam no primeiro andar.³⁸ As aulas de desenho de modelo e os ateliês de cada artista estavam organizados no segundo andar. No térreo foi estabelecido o teatro de experiência alguns anos depois da inauguração do clube ocorrida em dezembro 1932.

O clube foi organizado com o objetivo de se tornar o núcleo da arte moderna em São Paulo e auxiliar os artistas que trabalhavam numa estética modernista e careciam de emprego. No momento da fundação do clube, seus organizadores, discorrendo a respeito do acontecimento na imprensa, afirmavam que a agremiação não tinha finalidades políticas. Antônio Gomide foi o primeiro a se manifestar:

O Clube dos Artistas Modernos nada tem a ver com religião, política e outros assuntos ou meios bélicos.

Trata-se de um clube de gente independente de preocupações dirigidas num sentido claro.

Queremos reunir os elementos novos, pela cultura e pela inteligência, que com simpatia mutua manterão uma sociedade de arte moderna.

Hoje, no mundo moderno, é necessária uma solidariedade ativa. Os artistas modernos de São Paulo começarão a trabalhar por isso no Clube que acabam de fundar.

Somos moços, de espírito bem jovem, desprezamos as convenções e queremos trabalhar. (CLUBE..., 1932, s/p).

Em seguida, Di Cavalcanti declarou:

Não queremos incentivar a arte moderna nem coisa alguma. Este clube é um clube, apenas, tão somente um clube. Podia ser de carroceiros ou de tecelões. Mas é um clube de artistas modernos. E assim não pode se incumbir de programas educacionais, de tendências para a direita ou

³⁸ Fotografias do espaço onde acontecia a programação do clube foram publicadas nas revistas Vanitas em primeiro de janeiro de 1933. Documento encontrado no CEDAE: Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio localizado no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL / Unicamp.

para a esquerda. O clube viverá como um clube, realizando sua finalidade de recrear o espírito de seus sócios, de dar-lhes o conforto de uma reunião e solidariedade sem objetivos transcendentais. E só. (CLUBE..., 1932, s/p).

Flávio de Carvalho assumiu a postura de um militante das artes. Alguém que não via limites para a atuação do clube:

Este clube não tem limites dentro destas paredes claras. Vivemos no mundo, e num mundo hoje estreitamente ligado pela radiotelegrafia, pelo telefone, pela aviação, pela Graf Zepelin. Embora o Brasil seja um dos países mais longínquos da terra eu penso que nós devemos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e de realizações com todos os meios cultos universais, com os seus intelectuais e artistas.

A série de conferências que nós anunciamos incluirá nomes estrangeiros que terão de descobrir a América e o Brasil, aqui. Convidaremos Picasso, convidaremos Chagall, convidaremos até o diabo, conferências, debates, exposições, revistas, tudo!

Iremos a fundo em todos os problemas da arte moderna, infundindo aqui as novas noções. Lutaremos e ai de quem se opuser ao nosso esforço! (CLUBE..., 1932, s/p)

E Carlos Prado se recusou a manifestar sua opinião, alegando a entrevista ser uma ação de cabotismo. Declarou apenas estar trabalhando pelos ideais nos quais acreditava.

O Clube dos Artistas Modernos foi pensado para ser o exemplo da ruptura, para ser o antídoto ao marasmo que era a cidade de São Paulo. Ele representava o ser homem moderno. Vários discursos estavam presentes em sua fundação: crítica ao conformismo da situação social em São Paulo a qual os trabalhadores, em péssimas condições de vida, eram explorados pela burguesia, e crítica à arte passadista, aos moldes burgueses e ao ensino acadêmico de arte.

O clube foi pensado para funcionar como um “laboratório” de experiências em arte e havia um comissariado responsável para cada assunto tratado no clube. Dele participavam artistas que conheciam os princípios do cubismo e do expressionismo, bem como as linguagens da propaganda e do design.³⁹ Participavam do clube pequenos mecenas como Paulo Prado e

³⁹ Conforme matéria jornalística do Diário da Noite (CLUBE..., 1932, s/p), participavam das comissões: Pintura: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Noemia Mourão; Escultura: Antônio Gomide, John Graz, Yvone Maia; Arquitetura: Flávio de Carvalho, Carlos Prado, Nelson de Rezende; Teatro: Procópio Ferreira, Paulo Torres, Elza Gomes; Literatura: Afonso Schmidt, Paulo Prado, Sergio Milliet; Imprensa: Nabor Cayres de Brito, Jayme Adour

Celestino Paraventi e profissionais dedicados às ciências médicas como André Dreyfus e Fausto Guerner. Como diretor do clube estava Joaquim Iokannan Alves, homem popular, pintor de murais e ilustrador autodidata (CLUBE..., 1932, s/p).

Os ideais do clube começaram a ser delineados em 1926 em reuniões realizadas no estúdio, onde Flávio de Carvalho morava e trabalhava, localizado no mesmo prédio sede do Instituto de Engenharia. Naquele espaço Flávio de Carvalho recebia Di Cavalcanti, com quem trabalhava no **Diário da Noite**, e mais tarde, entre os anos de 1929 e 1930, recebeu o casal Benjamin Péret e Elsie Houston, bem como Oswald de Andrade e Raul Bopp, idealizadores do grupo Antropofágico; grupo do qual Flávio participou na década de 1930, inclusive o renomeando de Surrealismo Tropical (FERRAZ, 1983, p.45; TOLEDO, 1994, p.71e 75).

O CAM pode ser apontado como possível seguidor ideológico do grupo Antropofágico, pois assuntos discutidos por esse grupo, tais como os contos, as danças e o ritmo das músicas dos indígenas e dos negros, assim como a dedicação ao estudo dos motivos ornamentais encontrados nas cerâmicas de Marajó, persistiram na programação do Clube dos Artistas Modernos.

Elaborado por Flávio de Carvalho, o programa do clube era composto basicamente por concertos, conferências e exposições. Inicialmente foram organizados bailes de Réveillon e Carnaval para atrair público e sócios.⁴⁰ Houve também as apresentações de músicas folclóricas brasileira, equatoriana, peruana e russa. Os recitais eram realizados frequentemente por Elsie Houston, Camargo Guarnieri, Atílio Grani e Frank Smith. Houve também apresentação de dança japonesa, dança afro e danças típicas espanholas (CARVALHO, 1933, s/p; DANÇAS..., 1933, s/p).

As séries de conferências proferidas semanalmente abordavam assuntos tangentes à participação do artista e da classe intelectual na sociedade e na política do país. Embora os fundadores do clube negassem qualquer envolvimento partidário, e muitos conferencistas afirmassem na imprensa que as conferências eram de caráter informal, a programação do clube denunciava séria oposição ao fascismo.

Em março de 1933, o cônsul brasileiro na China, Nelson Tabajara de Oliveira, narrou sua estadia nas cidades chinesas. A programação divulgada na imprensa não esclareceu

da Câmara; Estudos Gerais: André Dreyfus, Fausto Guerner, Caio Prado Junior; Festas: Yolanda Prado do Amaral, Baby Prado, Beatriz Gomide; Música: José Klias, C. Paraventi, Paulo Magalhães.

⁴⁰ Em dezembro de 1932 havia apenas 45 sócios, quantidade que cresceu para 170 sócios em maio de 1933, conforme matéria publicada no Diário da Noite (O CLUBE..., 1933, s/p).

o enfoque da conferência que o cônsul faria no clube, apenas informou que o conferencista apresentou a diretoria com uma pintura chinesa e propôs ao público uma conversa informal com a qual ele responderia todas as dúvidas que lhe fossem perguntadas. No entanto, no livro **Shanghai** (de 1934), Tabajara de Oliveira revelou um pouco do que viveu na China. O cônsul brasileiro descreveu os hábitos do povo chinês urbano, logo após a ocupação de Xangai pelas tropas militares japonesas em 1932. O autor também descreveu o fascínio que o povo chinês sentia pelo cinema, pelo circo, pelo teatro, mas também não deixou de informar ao leitor o mercado da prostituição, a disputa comercial do ópio entre a Inglaterra e Portugal, e a revolta dos estudantes comunistas.

Por ocasião da exposição de gravuras da artista Käthe Kollwitz no início do mês de junho de 1933, Mário Pedrosa pronunciou a conferência “As tendências sociais da arte de Käthe Kollwitz”. Apresentando o princípio social da arte, Pedrosa enfatizou a importância dos modos de produção no desenvolvimento das formas artísticas, visto que a luta pela sobrevivência fazia com que o homem adquirisse habilidades técnicas com as quais ele atuava nos diversos setores da vida social, desenvolvendo-as.

Na conferência do sertanista Pedro Faber Halembeck sobre o modo de vida dos índios Ingay da Amazônia, o conferencista expôs a maneira fraternal com a qual os indígenas viviam e comparou esse sistema com o governo russo, aproximação que não foi bem explicada na imprensa, o que impossibilitou a apreensão do desfecho da conferência do sertanista.

Jayne Adour da Camara proferiu duas conferências: a primeira, intitulada “A vontade de um povo”, foi pronunciada em julho de 1933 e tratou da viagem que ele fez a Rússia em 1929, bem como do significado artístico e didático dos cartazes russos que se encontravam em exposição no clube. A outra conferência, realizada em agosto de 1933, foi sobre o sentido antropofágico da poesia de Raul Bopp. De acordo com o conferencista, a antropofagia deveria ser lembrada como um movimento histórico literário de grande importância, porque aquele movimento havia colocado o público brasileiro em contato com a realidade da arte mundial diante das ideias de Marx e de Freud.

Em 29 de julho de 1933, Tarsila do Amaral falou sobre arte proletária. O objetivo da pintora foi mostrar as implicações que diferentes regimes sociopolíticos estavam ocasionando à arte. Ao comparar a arte proletária com a arte burguesa, Tarsila chegou à conclusão que a diferença entre ambas estava na finalidade para qual cada uma das artes foi destinada. Tarsila trouxe suas primeiras impressões a respeito do regime socialista para serem expostas na conferência, mencionando sentir segurança diante do socialismo por se tratar de

um sistema que demonstrava a preocupação do Estado com a situação de subsistência do povo. Diante da estabilidade oferecida, acreditava a pintora, o artista se sentiria livre para exercer seu trabalho de criação. Situação contrária ocorria no capitalismo, sistema no qual o artista se percebia em eterna luta para obter lucro em qualquer área de conhecimento. Desse modo, ressaltou a pintora, uma descoberta científica ou artística tornava-se privilégio de um grupo.

Durante a conferência Tarsila defendeu a ideia da renovação na arte como consequência da mudança socioeconômica. Segundo a artista, o regime socialista, ao propor um recomeço nas relações econômicas e sociais, com a distribuição igualitária dos bens materiais e da instrução, fez surgir um novo homem e com ele uma nova percepção estética porque a arte era o reflexo da vida do povo. E foi no intuito de expor a evolução do novo conceito de beleza que Tarsila proporcionou aos ouvintes uma audição de músicas folclóricas russas (A ARTE..., 1933, s/p; A PINTORA..., 1933, s/p).

No mês de agosto, além da conferência de Jayme Adour a respeito da Antropofagia, houve o pronunciamento de Amadeu Amaral Júnior sobre o folclore brasileiro, o qual foi analisado como costumes populares consequentes do desenvolvimento socioeconômico de cada região do país. O conferencista começou o discurso discutindo o problema da seca na região nordeste e dos grandes latifúndios sob a propriedade de coronéis que exploravam o trabalho de foreiros e agricultores. A miséria, a impossibilidade de aproveitamento da terra e a cruel discrepância com o desenvolvimento nas regiões sudeste e sul do país, além do descaso na elaboração de medidas que possibilitassem a melhoria da região nordestina, foi realmente a problemática que Amaral Junior desenvolveu na conferência. O modo pelo qual o conferencista abordou o folclore brasileiro destoou completamente daquele escolhido pelos organizadores do clube para anunciar a conferência de Amaral na imprensa.

De acordo com a programação do CAM anunciada na imprensa, o folclore brasileiro era um tema pertinente de discussão, por ser um importante instrumento de orientação para a sensibilidade do homem e do artista, uma vez que o folclore se tratava de uma psicanálise do povo que o produziu. A série de manifestações populares era considerada como a associação livre de ideias da história de uma população (FOLK LORE..., 1933, s/p).

Houve também a série de conferências realizada, nos meses de setembro e outubro de 1933, por ocasião do acontecimento Mês do Louco e da Criança. Esse acontecimento foi organizado por Flávio de Carvalho e Osório Cesar, e teve o apoio do Departamento de Cultura

Geral da Associação Paulista de Medicina. Essa associação foi criada em 1930 para marcar uma nova fase da Antiga Associação dos Alunos da Faculdade de Medicina e Cirurgia de S. Paulo⁴¹.

A nova associação era composta por várias seções e uma delas era o Departamento de Cultura, criado com o objetivo de promover discussões humanísticas e evitar que a associação tivesse cunho estritamente científico. O Departamento de Cultura organizava periodicamente conferências sobre arte, das quais Anita Malfatti pronunciou sobre arte moderna e Mário de Andrade sobre música (FRALETTI, 1967-1971, p.32).

Com referência a programação do Mês do Louco e da Criança, Osório Cesar fez a conferência de abertura, em 30 de agosto, sobre o tema “A arte nos loucos e vanguardistas: estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a dos doentes mentais”. Ele explicou as formas da arte de vanguarda como a simbolização de ideias afetivas preservadas no inconsciente. De modo semelhante, o louco também desenhava para concretizar afetos a princípio censurados (A ARTE..., 1933, s/p.).

No dia 13 de setembro, o pediatra Pedro de Alcântara mostrou a coleção de fotografias de grafites realizados por crianças nos muros das cidades juntamente com a tese de que o ensino de desenho nas escolas não condizia com as necessidades de expressão manifestadas pela criança. Alcântara citou como exemplo o fato de milhares de adultos desenharem como crianças mesmo entre aqueles que receberam boa instrução artística.

O psiquiatra Durval Marcondes e o também psiquiatra Pacheco e Silva, diretor do Hospital de Juquery na época, ao pronunciaram suas conferências, relembrou a importância da poesia e da pintura na antiga medicina pré-científica e se ativeram ao comportamento corajoso do artista moderno de renúncia aos preconceitos do meio social, e à própria pessoa, para lutar contra a censura interna e externa, e permitir que as imagens surjam puras no espírito. Para ambos os médicos, o comportamento do alienado era semelhante ao do artista.

Finalizando o ciclo, o neurologista Fausto Guerner apresentou a importância da psicologia no estudo dos tipos psicológicos, e mostrou que esse conhecimento podia interessar o crítico de arte que desejasse compreender a personalidade de um artista por intermédio das

⁴¹ A programação do CAM era divulgada em muitos jornais da capital. Foram consultadas as seguintes matérias jornalísticas: ATIVIDADE do Clube dos Artistas Modernos. **O Dia**. Rio de Janeiro, s/p, 13.jul.1933; ATIVIDADE do Clube de Artistas Modernos. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 12.jul.1933; AS TENDÊNCIAS sociais de Kaethe Kollwitz. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 14.jun.1933; CLUBE dos Artistas Modernos: inaugura-se a exposição de cartazes russos. **Folha da Manhã**. São Paulo, s/p, 13.jul.1933; CLUBE dos Artistas Modernos. **A Gazeta**. São Paulo, s/p, 12.jul.1933; INTENSA atividade no Clube dos Artistas Modernos. **Diário da Noite**. São Paulo, s/p, 12.jul.1933; UMA CONFERÊNCIA sobre a China no Clube dos Artistas Modernos: vai pronuncia-la, sábado o Sr. Nelson Tabajara de Oliveira. **Diário da Noite**. São Paulo, p.3, 19.ago.1930.

obras, uma vez que elas transmitiam integralmente, ou sumariamente, as tendências afetivas dos artistas.

Intercaladas à programação de conferências do Mês do Louco e da Criança ocorreram outras atividades No clube, como a conferência de Caio Prado Junior “A Rússia de Hoje” e os jantares a Hugo Adami e Frank Smith, realizados para angariar dinheiro, pois o clube vivia em dificuldades financeiras constantes (TOLEDO, 1994, p.161-164).

Três exposições, realizadas no clube, receberam a atenção da imprensa: a mencionada exposição da artista Käthe Kollwitz, na qual uma coleção de gravuras da artista veio diretamente da Alemanha para ser exposta ao público brasileiro com o objetivo de quebrar a monotonia do meio cultural acostumado a observar pinturas a óleo. A primeira exposição organizada pelo Clube trazia ao público a crítica ao sistema capitalista por intermédio de trabalhos chocantes que expunham as consequências de um regime direcionado para a exploração humana. Por outro lado, a exposição era um convite para que os artistas brasileiros pensassem na atuação séria e corajosa de Kollwitz que escolheu a linguagem da arte para denunciar as dores e a violências proporcionados pelas guerras imperialistas.

A segunda exposição foi a de Cartazes Russos, iniciada em 12 de julho de 1933, que mostrou o conjunto de cartazes trazidos pela artista Tarsila do Amaral em viagem a URSS. A coleção constava de dezenas de cartazes utilizados na União das Repúblicas Soviéticas na propaganda revolucionária e também se constituía como documento de alto valor didático. A respeito das características artísticas dos cartazes, o grupo de trabalhos era significativo por sua forte concepção de valorizar a realidade sem se restringir à manifestação sentimentalista e por demonstrar excelente qualidade gráfica.

De acordo com Flávio de Carvalho, o clube havia organizado esta exposição porque a linguagem do cartaz precisava ser estudada com a finalidade de se captar o psicologismo contido no modo como a arte do cartaz era pensada para exercer intensa influência sobre as massas. O cartaz era uma expressão da vida moderna porque a sua elaboração pertencia ao ramo da máquina e da produção em série. De acordo com o diretor do clube, a linguagem do cartaz despertava a curiosidade no homem devido à observação sintética e a força profunda da arte, pois o cartaz precisava concentrar certas emoções da alma do homem para existir enquanto linguagem (EM TORNO..., 1933, s/p).

E finalmente, no dia 28 de agosto de 1933, houve a inauguração da terceira exposição organizada no Clube de Artistas Modernos. Intitulada “Arte dos Loucos e das

Crianças”, a mostra iniciava o ciclo de palestras a respeito do desenho de alienados e do desenho infantil. Na exposição foi revelada a pequena coleção de desenhos, modelagens em argila, esculturas em cimento e artesanato elaborados pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery, bem como de desenhos colecionados pelo doutor Osório Cesar. Foi exposto também um conjunto de desenhos de crianças matriculadas em escolas públicas. (CARVALHO, 1939, s/p; TOLEDO, 1994, p.160-161).

A respeito das exposições organizadas pela diretoria do Clube dos Artistas Modernos, Osório Cesar (1933, s/p) fez referência àquela da artista Käthe Kollwitz, elogiando a postura da gravurista e a considerando como um modelo a ser seguido no Brasil, por ela haver trabalhado a linguagem das artes plásticas a favor da vida, da denúncia dos sofrimentos dos povos vítimas do capitalismo. Segundo Osório, não havia mais espaço para a arte burguesa e seus valores espirituais superficiais, pois a cada dia se fazia presente a ideia de artista/operário que participava na luta contra a exploração humana.

A exposição dos cartazes também foi mencionada por Osório, pois para ele a mostra apresentava ao público outro modo de pensar a arte cartazista e colocá-la a serviço do povo. E se reportando à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, Osório enalteceu os artistas daquele país por serem os responsáveis por pensar a arte na vida da população e por utilizar o cartaz como meio de levar a arte ao dia a dia do povo.

Com referência a exposição e conferência ocorridas durante o Mês do Louco e da Criança, Osório Cesar aprofundou a discussão apresentada por ele e a transformou em livro que foi publicado em 1934 sob o título **A Arte nos loucos e vanguardistas**. No livro Osório Cesar define a busca do artista moderno pela representação simbólica do inconsciente como o resultado de uma atitude de oposição ao sistema acadêmico de artes. Essa representação simbólica aparecia materializada nas obras e era identificada pela presença de certo dinamismo muito curioso, monstruoso e fantástico que manifestava o próprio movimento da vida. Para exemplificar essa característica dinâmica da arte de vanguarda, Osório Cesar (1934, p.23) citou como exemplos pinturas cubistas de George Braque, Marcel Duchamp, Fernand Léger e consagrou a obra “Torre Eiffel” de Robert Delaunay como a mais vantajosa síntese desse dinamismo. Osório mencionou ainda o caráter fantástico na obra de Marc Chagall, a obra de Carlo Carrá e a poesia visual de Marinetti.

A menção ao futurismo e ao cubismo foi feita nas primeiras publicações de Osório Cesar; contudo, no livro **A Arte nos loucos e vanguardistas**, ele citou obras e artistas específicos. Esse livro foi escrito após a viagem dele à Europa com Tarsila do Amaral, época

em que a artista esteve com Sonia e Robert Delaunay. Além disso, a cultura abundante da artista – os conhecimentos em música e em artes visuais, o contato com os artistas em Paris⁴² e no Brasil – fez de Tarsila uma mulher que proporcionava ascendência cultural e social a quem a tivesse como companhia.

A convivência com Tarsila do Amaral teria facilitado a proximidade de Osório Cesar com o escritor Mário de Andrade e com o engenheiro Flávio de Carvalho. Deste último, Osório Cesar recebeu solicitações para orientá-lo na realização de pesquisas detalhadas acerca dos conceitos da *Lebensphilosophie* presentes nas obras de Ludwig Klages e Hans Prinzhorn (TOLEDO, 1994, p.162).

O psiquiatra e historiador da arte Hans Prinzhorn foi um dos primeiros a estudar as manifestações simbólicas de alienados, os desenhos de crianças e a arte primitiva. O livro **Bildneri der Geisteskranken** (de 1922) foi muito apreciado por Osório Cesar, pois nele encontrou os conceitos de alma, espírito e ritmo pertencentes à filosofia de Klages, conceitos a partir dos quais Flávio de Carvalho idealizou um departamento de psicologia destinado ao estudo de desenhos de crianças e de alienados no Clube dos Artistas Modernos. Entretanto, com o fechamento do clube em janeiro de 1934 as pesquisas, ao que tudo indica, foram destinadas ao Hospital Psiquiátrico de Juquery, pois, em 1937, Flávio de Carvalho recebeu a permissão da diretoria do hospital para continuar esses estudos (TOLEDO, 1994, p.352).

O deslocamento das pesquisas de Flávio de Carvalho para o Hospital Psiquiátrico de Juquery marcou a instituição hospitalar como o lugar que congregou o estudo terapêutico e o da “subversão”: o lugar da loucura como o único meio possível para seguir a pesquisa e os princípios que determinados artistas acreditavam como arte. A loucura apareceu como a linguagem da resistência.

Todas as ações de Flávio de Carvalho começaram a ser observadas pela polícia investigativa do Estado após o artista ser apreendido pelos policiais por haver perturbado a ordem pública ao atravessar em sentido contrário uma procissão de Corpus Christi. Flávio de Carvalho encarava as pessoas e flertava algumas moças. A atitude dele provocou séria revolta nos fiéis que o perseguiram e desejaram linchá-lo. Ao realizar tal ação, Flávio de Carvalho desejava provocar a revolta nos crentes e analisar as emoções advindas desse estado de rebelião.

⁴² Conforme explicação de Sergio Milliet, frequentavam o ateliê de Tarsila: Eric Satie, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Fernad Léger, André Lhote, Albert Gleizes, Superville, Valéry-Larbaud, Igor Stravinsky.

De acordo com o pensamento de Flávio de Carvalho, a figura de Cristo, adorada pelos fieis, representava o resquício do pensamento totêmico nas civilizações, ou seja, do hábito ancestral de eleger um animal ou ser que simbolizasse valores de um povo. O totem, para ele, sempre simbolizou o antigo chefe divino primitivo de um povo; o chefe que apenas se tornou divino após ser morto, porque era odiado enquanto assumia a função de patriarca da tribo.

Esse acontecimento, que recebeu o nome Experiência nº 2, foi realizado em 7 de junho de 1931, e estava mais relacionado à situação política de São Paulo do que possa inicialmente parecer. Flávio de Carvalho, ao se submeter a tal vivência e ao analisá-la, estabeleceu paralelos entre o pensamento totêmico e a imagem do ditador. Para ele, o povo brasileiro estava cansado do despotismo político e se revoltava para garantir a integridade nacional e a instauração de novos elementos simbólicos, revivendo desse modo o “ciclo histórico patriarcalismo-totemismo” (CARVALHO, 1931, p.58). Embora não se refira diretamente à situação política, o artista, ao mencionar o cansaço do povo brasileiro, estava se reportando aos comícios, às passeatas estudantis e às greves, toda a mobilização popular contra o governo provisório de Getúlio Vargas.

A espionagem policial a Flávio de Carvalho foi estendida ao Clube dos Artistas Modernos que começou a ser visto como núcleo comunista. Os artistas que frequentavam o clube foram indiciados por propaganda comunista pela arte. Os discursos combatentes a arte de vanguarda – esta compreendida como marca da desordem e da anarquia – estavam na imprensa e Flávio de Carvalho foi chamado de delinquente, desajuizado e perigoso (FIRMEZA, 1933, p.2).

Tarsila do Amaral foi observada como mulher perigosa, conforme relatório policial de 30 de julho de 1933:

Incontestavelmente, a Sra. Tarsila do Amaral é a maior e mais arrojada comunista dentre todas as comunistas nacionais. É a maior porque impressiona e quase converte todos que a ouvem. É também a mais arrojada, porquanto os seus parceiros procuram sempre arrabaldes e lugares ocultos para pregarem o comunismo, ao tempo em que ela se serve de salões nobres, onde, sem rodeios, ensina teórica e praticamente a doutrina vermelha.

Tarsila está munida de todos os petrechos de propaganda comunista. Seu “museu” é extraordinário, é além da expectativa; são discos, músicas, quadros, jornais, revistas e etc.; ontem, por exemplo, expostos à curiosidade pública. (PROPAGANDA..., 1947, s/p)

O relatório fez menção à conferência de Tarsila do Amaral sobre arte proletária, realizada em julho de 1933, momento no qual a plateia ouviu músicas populares russas dos discos que a artista trouxe de viagem, juntamente com os cartazes que também foram expostos no Clube. Conforme depoimento da pintora, conhecer a Rússia havia proporcionado a ela uma mudança no modo de compreender o mundo, o que a levou a entender que o povo brasileiro necessitava “da audácia de alguns de seus intelectuais” (A PINTORA...,1933, s/p). Envolvida por esse pensamento, Tarsila desejou criar um grupo teatral, por acreditar que a linguagem cênica seria a mais indicada a transmitir a ousadia necessária ao pensamento humano. Tarsila desejava desenvolver um teatro renovador, ágil e que abordasse os temas sociais. (A PINTORA...,op. cit., s/p).

Flávio de Carvalho (1939, s/p) também estava envolvido nessa tarefa. Para ele, o teatro, assim como as outras linguagens artísticas, precisava expressar a força vital da mente humana; por isso, ele propunha uma série de pesquisas sobre o espaço cênico, o movimento expressivo dos corpos, a luz, a cor e o som.

Para os oponentes ao regime socialista, a propaganda comunista pela arte era o meio mais silencioso e sutil: conseqüentemente, o mais perigoso. Foram investigados também os seguintes artistas, escritores e jornalistas: Patrícia Galvão (Pagu), Paulo Rossi, Arnaldo Barbosa, Gastão Worms, Quirino, José Oswaldo de Andrade Filho (Noné), Oswald de Andrade, Carlos Prado, Emiliano Di Cavalcanti, Candido Portinari, Livio Abramo, Lasar Segall, Gregori Warchavich, Geraldo Ferraz, o jornalista nordestino Gusmão e o jornalista Galvão Coutinho (PROPAGANDA..., 1947, s/p).

As intervenções policiais e da igreja e as constantes dificuldades financeiras devido à inadimplência dos sócios ocasionaram o fechamento do Clube dos Artistas Modernos, que permaneceu ativo por aproximadamente um ano: de novembro de 1932 a janeiro de 1934.

É impossível desvincular a criação do Clube dos Artistas Modernos do cenário político brasileiro da década de 1930, no qual se percebeu um crescente envolvimento dos intelectuais com o socialismo russo e com o marxismo. Por parte da diretoria do clube, havia o interesse em convencer o governo a legalizar a agremiação e a garantir emprego aos artistas que seguiam a estética moderna. Para tanto, a estratégia de persuasão foi a própria missão cultural do clube a se constituir em sua programação cujas teses apresentadas eram debatidas. Flávio de Carvalho acreditava na beleza da ação humana de descobrir e discutir novas ideias. Ele confiava na capacidade do homem de controlar seus impulsos, raciocinar e abdicar de pensamentos e conceitos ultrapassados.

No entanto, o próprio Flávio de Carvalho reconheceu que a ausência de diálogo foi a causadora da decadência do clube, pois pessoas intransigentes politicamente começaram a aparecer nas reuniões e deturpavam os debates promovidos. “Os homens prostituíam a política, o cérebro e as suas ideias”, afirmou Flávio de Carvalho (1939, s/p). O clube foi acusado na imprensa de ser o anunciador da vulgarização cultural.

Após o encerramento das atividades no clube, a propaganda contra a arte de vanguarda e seus representantes persistiu. Na ocasião do Primeiro Salão Paulista de Belas Artes, realizado em fevereiro de 1934, a crítica considerou a escultura “Meditação” feita por Flávio de Carvalho como um trabalho sem qualquer estética e a comparou pejorativamente às modelagens e esculturas dos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery.

Em 1937 em virtude da realização do Primeiro Salão de Maio, novamente surgiu um movimento intenso contra os artistas que participaram da mostra. Aos opositores da arte moderna, os artistas, ao serem excluídos por merecimento, e impossibilitados de exibirem seus trabalhos medíocres, criaram o salão como uma tática comunista para implantar a mentalidade revolucionária, a qual era satirizada pelos opositores que comparavam os artistas a individualidades patológicas que teriam a oferecer, ao público paulistano, belos exemplares para os estudos psiquiátricos e para a criação de um Museu de Curiosidades Psicopáticas.

De maneira sarcástica, a crítica fazia referência a Flávio de Carvalho, a Lasar Segall e a Tarsila do Amaral como artistas comunistas e judaizantes e alertava o público a respeito da difusão do comunismo que estava alcançando os altos setores da sociedade, uma vez que os artistas referenciados eram amigos do escritor Mário de Andrade que, na época, ocupava o cargo de diretor do Departamento Municipal de Cultura (A BURGUESIA..., 1937, s/p; MICHELET, 1937, s/p).

A respeito das críticas feitas aos artistas que participaram do Salão de Maio e a todos aqueles que seguiam a vanguarda, Flávio de Carvalho explicou que os trabalhos dele, assim como dos outros artistas rotulados de degenerados, eram obras que provocavam a instabilidade no público e na crítica especializada. Para ele, as criações humanas resultavam da atividade inconsciente diante da necessidade de fugir à adaptação do mundo consciente. O público por vezes podia estranhar seus trabalhos porque ele estava interessado nas emoções e no mundo interior. Flávio de Carvalho afirmou não pintar retratos ou a figura humana, suas pinturas eram verdadeiras representações psicológicas. Ele pintava personalidades (CARVALHO, 1937b, s/p).

Sobre a denominação “arte degenerada”, com a qual as obras de vanguarda estavam sendo classificadas, Flávio de Carvalho explicou que essa designação era utilizada na Alemanha e na Rússia como expressão de combate ao intelectualismo, como crítica à arte moderna e como subterfúgio político, que começou a ser copiado em São Paulo. E defendendo os artistas, Flávio de Carvalho tomou de empréstimo um pensamento de Carl Gustav Jung, no qual mencionou a solidão do homem moderno consciente de sua época que, ao buscar uma compreensão mais ampla da realidade, se afastava do inconsciente comum. Por essa condição de afastamento, o artista se sentia inadaptado e incompreendido (CARVALHO, op. cit., s/p).

No final de sua explicação, Flávio de Carvalho enfatizou a importância vital da desafeição pública ao trabalho de arte moderna, porque era justamente o sentimento de desprezo que possibilitava ao artista o distanciamento das aspirações de descontentamento do momento presente e a busca de uma imagem primitiva inconsciente que compensasse a imperfeição daquele momento histórico (CARVALHO, op. cit., s/p).

1.4. A atuação de Osório Cesar como crítico de arte (1940-1960)

A partir da década de 1940 e durante toda a década de 1950, Osório Cesar dedicou-se à crônica jornalística insistentemente. A princípio colaborou no jornal carioca **A Manhã** escrevendo poucos textos. O maior conjunto textual correspondeu ao período de 1945 a 1949 no qual escreveu assiduamente na seção “Artes Plásticas” como crítico de arte do jornal **Folha da Noite**. No mesmo período escreveu também para o jornal **O Estado de São Paulo**, **Folha da Manhã** e **Jornal de Notícias**. Assuntos relacionados à arte e à cultura brasileiras e estrangeiras eram os mais frequentes, mas Osório Cesar escreveu também sobre economia e política nesses jornais.

A produção textual escrita nas décadas de 1940 e 1950 constitui importante documentação por possibilitar o acesso aos assuntos que Osório Cesar atribuía particular interesse, bem como aos ambientes frequentados e às ideias defendidas por ele.

O antigo interesse de Osório Cesar pelos desenhos de crianças e de pacientes psiquiátricos apareceu nas crônicas jornalísticas como especificidade de estudo da arte, o que possibilitou a discussão do assunto por artistas, escritores e críticos e não apenas por médicos e psicanalistas, como ocorrido no início do século XX, quando a discussão esteve restrita a periódicos clínicos ou mesmo a revistas culturais de caráter inovador, porém, que atingiam um público restrito.

No Brasil, os desenhos de crianças foram mencionados pela primeira vez no âmbito das artes por Mário de Andrade, que escreveu sobre a importância da sensibilidade infantil para a criação em artes plásticas nos textos intitulados “Criança Prodígio”, publicados no **Diário Nacional** em 1929 (ANDRADE, 1976, p.129-138).

Em 1933, em decorrência da organização do Mês do Louco e da Criança, no Clube dos Artistas Modernos, Flávio de Carvalho se manifestou na imprensa afirmando o valor antropológico do desenho da criança, pois, segundo ele, nos desenhos estavam manifestos estados primitivos da evolução psíquica (CURIOSA..., 1933, s/p).

O inusitado na década de 1940 foi a possibilidade de o leitor brasileiro saber a respeito do desenho da criança e da manifestação simbólica do louco em espaço jornalístico destinado à arte. Espaço no qual Osório Cesar fez questão de ressaltar a inquietação e a espiritualidade dos alienados e afirmar que alguns mantinham sério interesse pelas artes, sendo possível encontrar pacientes envolvidos na poesia, no desenho, na escultura e na música.

Por intermédio dos textos, Osório Cesar revelou aos leitores uma realidade da qual eles desconheciam totalmente, ou seja: a habilidade que os alienados possuíam de criar trabalhos que revelavam uma concepção original e que podia ser pensada como uma estética curiosa. Habilidade esta que aumentava a admiração dos médicos pelos pacientes e também a necessidade de estudar as produções decorrentes dessa habilidade por mostrarem uma observação minuciosa, inventiva e até mesmo sarcástica do mundo.

Embora houvesse um intenso interesse nos aspectos formais dos trabalhos, Osório Cesar (1946f, p.4) não deixou de mencionar aos leitores que toda produção de caráter artístico elaborada pelos alienados era um importante documento para se estudar a personalidade dos pacientes, principalmente aquela produção de caráter subjetivo e simbólico.

Juntamente com a produção do louco, Osório Cesar dava destaque ao olhar simples e à imaginação da criança, os quais se faziam presentes nos desenhos espontâneos como formas distintas de compreensão da realidade.

A atitude de Osório Cesar de trazer a produção do louco e a da criança para a área das artes foi muito significativa para aquele momento de após Segunda Guerra Mundial, no qual o cenário cultural do país se mostrava conflitante à procura de tentativas de manter democraticamente as pesquisas artísticas de caráter abstrato e aquelas de caráter figurativo que denunciavam explicitamente as condições sociais da população.

Em meio ao conflito cultural, a luta contra a ideia de “arte degenerada” se fazia presente, pois esse conceito ainda era usado por adeptos do integralismo para desqualificar a arte moderna, o que proporcionava ações intransigentes das quais Lasar Segall foi novamente o alvo, ao expor mais de duzentas obras no Museu Nacional de Belas Artes em maio de 1943. Naquela ocasião, Osório Cesar (1943, p.3) defendeu o artista, definindo-o como um homem de espírito irrequieto e de atitudes que revelavam a postura de um autêntico revolucionário, uma vez que Segall desenvolvia obras de arte que expressavam plenamente a complexidade da sociedade humana e a situação trágica vivida pelo homem expatriado em decorrência das guerras ocorridas no século XX.

Em janeiro daquele ano, alguns meses antes da abertura da exposição dos trabalhos de Lasar Segall, o Departamento de Difusão Cultural da Liga de Defesa Nacional organizou a Feira de Arte Moderna no nono andar do prédio da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro. O acontecimento, que expôs centenas de quadros de mais de vinte artistas de todo o Brasil, foi uma trincheira contra o nazi-fascismo, ao defender a arte moderna como manifestação livre de convenções e destinada ao povo. Segundo os organizadores da feira, o artista moderno retratava por meio de sua arte todo o desenvolver da imaginação, e esse processo o fascismo jamais compreenderia com os padrões por demais restritos que regiam suas ações. O fascismo era a negação da beleza, da criatividade e da vida. Nesse sentido a arte moderna se constituía como uma arma de guerra para a defesa nacional e combate à ideologia fascista de injuriar os artistas enquanto “doentes” (OS ARTISTAS..., 1943, p.7).

Durante o acontecimento ocorreu uma série de seis conferências sobre o tema “A arte na defesa do Brasil”. Na condição de conferencista, Osório Cesar defendeu a função do artista de expor os sentimentos em relação à pátria, e de situar o trabalho de arte a serviço da luta popular de mobilização à guerra contra o fascismo (A GUERRA..., 1943, p.19).

Praticamente dois anos depois, em abril de 1945, as pinturas de Lasar Segall foram expostas novamente no Rio de Janeiro, com mais de cento e cinquenta obras de trinta e oito artistas perseguidos pelo regime nazista. A mostra “Arte Condenada pelo III Reich” foi organizada com o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil e do jornal **O Globo** com o propósito de informar ao público brasileiro a crueldade do nazismo, ao condenar como “degenerados” os artistas que estavam lutando pela liberdade de criação (ARTE..., 1945, p.15; EXPOSIÇÃO..., 1945, p.3).

Com enfoque totalmente oposto àquele revelado na exposição itinerante de “arte degenerada”, que percorreu as principais cidades da Alemanha entre os anos de 1937 e 1940, a

mostra realizada no Brasil apresentou, ao público, a história de luta contra o nazismo por intermédio da exposição de obras impressionistas, cubistas, expressionistas e abstracionistas, que foram banidas dos museus alemães por mostrarem a vida com toda a sua humanidade, suas belezas e tragédias⁴³.

Compreendendo a importância artística e social daquele acontecimento, a mostra foi exposta em Belo Horizonte após solicitação da prefeitura daquela cidade que, na época, estava a cargo de Juscelino Kubitschek, personalidade que proporcionou inúmeras iniciativas para o desenvolvimento da arte moderna em Minas Gerais (MUNDO..., 1945, p.5; AMARAL, 1984, p.113-114).

Por estar envolvido em frentes populares de combate ao fascismo, Osório Cesar se filiou aos grupos de artistas menos abastados, principalmente aqueles organizados por imigrantes ou filhos de imigrantes, sobretudo italianos, que proporcionavam reuniões sobre arte e política nos ateliês e participavam de movimentos democráticos de luta contra a propagação mundial da ideologia fascista.

Osório Cesar frequentava assiduamente os ateliês de artistas que ocupavam o Edifício Santa Helena. Dentre esses artistas estavam: Reboló Gonsales, Mário Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa e Alberto Rullo Rizzotti. Nos fundos do prédio, havia uma sala na qual se reunia outro grupo de artistas que ficou conhecido como Sociedade Paulista de Belas Artes. Dessa sociedade participavam Ottoni Zorlini, José Cucé, Takaoka, Gastão Worms, Cesar Lacanna e Waldemar da Costa.

Geralmente esses artistas mostravam uma postura profissional específica, pois muitos deles possuíam um aprendizado artesanal herdado da família. Eles frequentavam escolas de artes para aprender o essencial técnico e, de certa maneira, preferiam o autodidatismo por acreditarem que desse modo desenvolveriam suas capacidades artísticas individuais. Tratava-se, portanto, de artistas que não apoiavam a pintura acadêmica e se fixavam às origens artesanais. Tinham o hábito de pintarem paisagens ao ar livre, representando o subúrbio paulistano e cenas do litoral e do interior paulista. Esses artistas conciliavam a atividade de pintura com a decorativa, ou mesmo faziam serviços como pintores de parede. Frequentemente

⁴³ Houve destaque da imprensa para a participação de obras dos seguintes artistas: Willi Baumeister, Max Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Wladislaw Eidukieiez, Lyonel Feininger, Wilhelm Gerstl, Rudolf Grossmann, Erich Heckel, Willy Jaeckel, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Wilhelm Lehmbruck, Max Liebermann, August Macke, Franz Marc, Ludwig Meidner, Emil Nolde, Max Pechstein, Franz Radziwill, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff, Lasar Segall, Max Slevogt, Fritz Uphoff e Gustav Wolff (EXPOSIÇÃO..., 1945,p.3).

dividiam o aluguel de uma sala que servia de escritório e ateliê, onde aconteciam aulas de desenho e pintura de observação com modelo (BRILL, 1982, p.13-15).

Osório Cesar exerceu a função de colecionador e de divulgador na imprensa das obras dos artistas de classes sociais menos abastadas e tornou-se um dos maiores incentivadores dos salões organizados pelo Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Ao mencionar os salões do sindicato nos textos jornalísticos, Osório Cesar estava trazendo ao público uma queixa geral e antiga dos artistas: a ausência de incentivo cultural às formas de arte oponentes ao academismo. O Salão do Sindicato foi criado porque o estilo autodidata de pintura dos artistas sindicalizados não era aceito nos Salões de Belas Artes.

Segundo o ponto de vista de Osório Cesar, todo artista precisava estar associado ao sindicato, porque era a única associação capaz de garantir a defesa dos artistas contra as explorações propiciadas pela política do mercado de arte. Sem restrições a estilos, o Salão do Sindicato tinha o dever de educar a população, portanto o sindicato precisava aderir a uma postura democrática e aceitar tanto as obras de caráter fantástico quanto aquelas que expunham abertamente valores morais e religiosos derivados de uma ideologia social específica. Na verdade, Osório Cesar se posicionava contra qualquer postura ideológica que escravizasse o processo de criação artística, principalmente o desenvolvimento de uma estética fundamentada na figuração, que foi defendida no nazismo e mais tarde no stalinismo.

Osório manifestava na imprensa o que ele pensava a respeito da arte de caráter social e do compromisso do artista com a sociedade e, ao que tudo indica, ele valorizava toda obra ou movimento artístico que denunciasse as consequências do sistema capitalista. Para ele, a poesia contida nas obras de caráter social poderia estar na representação da melancolia de populações suburbanas, ou na descrição expressiva de cenários de trabalhadores em luta diária, ou ainda na representação de ações humanas desempenhadas nos cenários urbanos.

O antigo gênero de representação popular no qual apareciam as festas regionais, a sensualidade do samba e a paisagem dos morros cariocas, eram também poéticos. A esse gênero de arte popular, Osório Cesar associava à arte pré-histórica e à arte pré-colombiana, porque nelas os artistas narravam simbolicamente o modo de vida e as crenças da população. A arte era o reflexo da organização social e por intermédio dela o artista compreendia o seu papel de “interprete anônimo das aspirações e das crenças da coletividade” (CESAR, 1946a, p.4).

Embora demonstrasse predileção por um estilo de arte expressionista, que Osório Cesar chamou de realismo subjetivo, ele não foi indiferente aos fenômenos da percepção e às

experiências inconscientes, e não deixou de discutir, em sua produção textual, o automatismo mental em desenhos ou gestos desencadeados por algum estímulo sensorial.

Dedicando-se seriamente às pesquisas sobre os processos perceptivos, Osório Cesar organizou reuniões musicais e artísticas em seu apartamento⁴⁴ com o propósito de verificar a capacidade de criação instantânea de imagens emocionais a partir de estímulo sonoro. Nas reuniões, Osório Cesar propunha uma experiência de desenho realizada a partir de estímulo musical. Os artistas convidados desenhavam enquanto ouviam atos de óperas e paravam o desenho juntamente com o término da música. Depois todos observavam os desenhos e muitas vezes constavam a repetição de um elemento gráfico. Dos encontros semanais participavam artistas como Aldo Bonadei, Walter Levy e Alfredo Rullo Rizzotti (CESAR, 1946d, p. 4).

Essas experiências musicais, proporcionadas por Osório Cesar, indicaram um caminho de criação para alguns artistas que frequentavam as sessões, como Aldo Bonadei, que posteriormente desenvolveu uma pintura de caráter abstrato (GONÇALVES, 2012, p.98).

Além do interesse pelos desenhos de crianças e de alienados, outro assunto tratado por Osório Cesar nos textos da Seção de Artes do jornal **Folha da Noite** foi a atuação dele junto ao grupo de escritores, jornalistas e artistas na Seção de Artes da Biblioteca Municipal: setor inaugurado em 25 de janeiro de 1945 com o intuito de iniciar a prática museológica e educativa que, posteriormente, fundamentou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (GONÇALVES, 1992, p.77).⁴⁵

Inicialmente denominado Seção de Belas Artes, esse setor da biblioteca foi criado a partir da organização do arquivo de documentos escritos e do acervo de desenhos e gravuras, que se encontravam disperso pelos vários setores da Biblioteca Municipal desde a fundação em 1925. O projeto foi escrito por Sergio Milliet em 1943, momento no qual ele foi nomeado diretor da biblioteca, e toda a documentação de artes foi organizada por Maria Eugênia Franco que era escritora, crítica de arte e formada em Biblioteconomia (ALMEIDA, 1992, p.69-70).

⁴⁴ Segundo Fernando Cerqueira Lemos (1980, p.50), as reuniões aconteciam na residência de Osório Cesar. No entanto, essa informação se torna obscura no texto em que Osório Cesar descreve a atividade musical e as reuniões semanais (CESAR, 1946c, p.4), possibilitando a suposição de que as reuniões podiam acontecer no ateliê de algum artista.

⁴⁵ Segundo Toledo (1994, p.160), a ideia de um museu em São Paulo teria sido do jornalista Amadeu Amaral (filho do poeta, crítico literário e jornalista Amadeu Ataliba Amaral Arruda Leite Penteadó). O jornalista também empreenderia a ideia da Segunda Semana de Arte Moderna em 1942, acontecimento no qual haveria um salão de arte infantil e outro com exposição da manifestação plástica de alienados, conforme entrevista concedida por Osório Cesar para o **Diário da Noite** em 19 de abril de 1941(p. 3).

Na imprensa, Osório Cesar escreveu sobre as exposições didáticas que aconteciam no saguão da biblioteca e relatou a participação dele nos debates proporcionados pela diretoria. Ele enfatizou o caráter educacional das exposições montadas por Maria Eugênia Franco sobre o Impressionismo, o Cubismo e o Expressionismo, pois nessas mostras eram exibidas reproduções coloridas de obras de arte acompanhadas por cartões explicativos. O objetivo da diretoria da biblioteca era aprimorar essas mostras promovendo exposições cronológicas de história da arte, seguidas por uma série de conferências realizada por especialistas (CESAR, 1947f, p.6).

A respeito dos debates, Osório participou das conferências referentes à arte moderna que ocorreram no auditório da biblioteca nos meses de abril e maio de 1945, cujos temas estavam frequentemente relacionados às exposições didáticas, pois tanto as conferências como as exposições objetivavam educar o público para a arte do século XX ao propiciar os questionamentos que essa arte trazia para o campo das linguagens.

Os temas das conferências foram os movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX como o Impressionismo e Pós-impressionismo, O Cubismo, o Surrealismo e Dadaísmo e o Expressionismo, proferidas respectivamente por Luís Martins, Quirino Campofiorito, Lourival Gomes Machado e Osório Cesar. Nas conferências Maria Eugênia Franco discursou sobre os objetivos da arte e Sérgio Milliet discutiu os métodos da crítica. Houve também um debate sobre o alcance da arte nos movimentos sociais, do qual participaram: Luís Martins, Lourival Gomes Machado, Osório Cesar, Sergio Milliet e os convidados Roger Bastide, o intelectual português Agostinho da Silva e o Sr. Luís Saia do Serviço do Patrimônio (MESA..., 1945, p.8; SEÇÃO..., 1945, p.8).

As exposições temporárias organizadas na biblioteca no período de 1945 a 1947 também foram assuntos discutidos por Osório Cesar na imprensa. Apresentando os artistas e comentando as obras, Osório Cesar descreveu um grupo peculiar de artistas: eram profissionais dedicados a desenhos, aquarelas, ilustrações de livros infantis, azulejos, gravuras, cartazes; artistas que se distanciavam das linguagens tradicionais da pintura de cavalete e da escultura monumental (CESAR, 1947d, p.4; 1947f, p.6). Nos textos, Osório Cesar ressaltou a exposição de gravadores, pois, segundo ele, essa linguagem era pouco praticada entre os artistas brasileiros, embora fosse uma linguagem artística bastante expressiva e que solicitava do artista um conhecimento técnico especializado (CESAR, 1946c, p. 4).

De certo modo, ao mencionar as exposições de gravuras, Osório Cesar estava indiretamente se reportando ao trabalho de ilustração de livros e revistas, inclusive algumas de

caráter comunista, realizado por extenso grupo de artistas que na década de 1950 estariam envolvidos na elaboração de uma arte de caráter social ao serem membros dos Clubes de Gravura. Dentre os artistas constantemente referenciados por Osório Cesar estavam: Potiguara Lazaretto, Osvaldo Goeldi, Perci Lau, Carlos Osvald, Livio Abramo, Manuel Martins, Marcelo Grasmann e Clovis Graciano.

Nos textos, Osório Cesar deixou claro ao leitor a opinião dele diante da inauguração dos museus de arte em São Paulo no final da década de 1940. Segundo Osório Cesar (1948b, p.6), a fundação de um museu de arte era uma atitude muito importante por fornecer ao público o entendimento da história da arte pela observação e estudo das obras. Aliás, o museu era uma instituição fundamental para o desenvolvimento artístico e cultural da cidade e do país. De acordo com Osório Cesar, o museu constituía um compromisso social, pois cabia a essa instituição congregar uma série de ações de orientação e esclarecimento ao público sobre o processo histórico da cultura artística das civilizações.

A respeito da inauguração do Museu de Arte de São Paulo⁴⁶, Osório Cesar (1947a, p.4.) elogiou a museologia pensada por Pietro Maria Bardi e a coleção do museu que mantinha obras de arte da antiguidade clássica, mas também as de artistas brasileiros, inclusive modernos. Adepto da ideia de museu vivo, Osório incentivava a organização de uma instituição que fosse dinâmica e que priorizasse a troca das obras a serem apresentadas ao público, bem como o intercâmbio de obras entre os museus que, segundo ele, incentivaria o povo a frequentar os museus de arte periodicamente.

Por essa razão, Osório Cesar começou a divulgar no jornal a programação anual dos museus de arte localizados em São Paulo. Receberam a atenção de Osório Cesar (CESAR, 1949c, s/p) as exposições itinerantes, a vitrine das formas e os cursos promovidos pelo Museu de Arte de São Paulo, principalmente as iniciativas do museu para a divulgação da arte popular, sobretudo as exposições de obras de ceramistas nordestinos, e o programa de ensino de artes para as crianças.

No que se refere ao Museu de Arte Moderna, Osório Cesar (CESAR, 1953c, p.6) salientou a especificidade educacional da programação, principalmente a orientação profissional para artesãos da Escola de Artesanato liderada pelo pintor Nelson Nóbrega. Ele apoiou as iniciativas de organização de Bienal de Artes bem como a apresentação de obras de

⁴⁶O Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em 2 de outubro de 1947, no Espaço Guilherme Guinle, segundo andar do Prédio dos Diários Associados (BARDI, 1992, p.13).

artistas brasileiros em museus internacionais, pois para ele o intercâmbio cultural era um meio fundamental para o desenvolvimento dos povos, uma vez que proporcionava ao público o conhecimento direto das obras de arte e dos artistas de outros países.

Na década de 1950, os museus de arte também contribuíram para o desenvolvimento do estudo da manifestação simbólica nos alienados, ao serem espaços expositores e de discussão a respeito da sensibilidade de criação dos loucos e das crianças. Com o apoio dos museus, a discussão sobre a manifestação simbólica dos alienados adquiriu maiores proporções, e a ideia de “arte degenerada” voltou a ser referenciada na imprensa como oposição à arte abstrata.

A intransigência dos anos cinquenta à abstração se devia ao estabelecimento de regras estilísticas pertencentes ao realismo socialista russo, que impunham, ao artista, a criação de trabalhos que exaltassem a postura heroica dos homens que lutavam para a preservação do socialismo. Todo aspecto negativo relacionado à classe camponesa ou operária devia ser abolido da arte. As representações dos sentimentos de melancolia, as dores e os sofrimentos da luta de classe não condizia com a arte proposta pelo Partido Comunista soviético e também o brasileiro. O que o partido desejava do profissional das artes era a criação de uma imagem que encantasse as massas oprimidas. O artista não retrataria a realidade vivida, mas a projeção ideológica sustentada pelo partido, ou seja, a de mostrá-lo como a imagem da salvação política do povo.

De acordo com o plano estético adquirido pelo Partido Comunista, a arte abstrata, bem como as pesquisas de caráter formal, incluindo o estudo dos desenhos de crianças e de alienados, foi compreendida como arte burguesa degenerada – arte dominada pela soberania do império norte-americano.

Muitos intelectuais brasileiros, como escritores, artistas plásticos e músicos, que estavam vinculados às frentes comunistas desde a década de 1920, romperam com o partido por não aceitarem a censura imposta. Os que se desligaram foram acusados publicamente de traidores, vendidos ao sistema capitalista. Entre esses profissionais esteve Osório Cesar a apoiar a arte livre e a serviço do povo.

As desculpas públicas em reconhecimento ao irracionalismo do realismo socialista ocorreram a partir de 1956, quando veio a público as denúncias da autocracia de Stalin e da censura à produção cultural. De acordo com Denis de Moraes (1994, p.221), o realismo socialista foi o responsável pelo rompimento do debate cultural de tendência comunista, visto

que o realismo socialista, com a imposição de dogmas estéticos, foi incapaz de compreender o essencial da arte.

A repulsa aos estilos abstracionistas se mostrou veemente no segmento do partido que estava aderido ao Stalinismo, pois artistas, escritores, jornalistas e críticos de arte vinculados a partidos comunistas que seguiam ideias oriundas de Gramsci ou Trotski, por exemplo, não se mostravam tão resistentes ao abstracionismo. O artista ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro, que estava próximo ao partido comunista italiano, foi o responsável pelo início da arte concreta no Brasil, e Mário Pedrosa, que seguia o comunismo proposto por Trotski, também apoiou a abstração na arte.

No cenário das artes brasileiras do final da década de 1940 e no decorrer da década de 1950, outra realidade começou a ser pensada por um grupo de jovens artistas: a realidade da obra de arte. Reunidos e identificados como o Grupo Ruptura, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Féjer, Leopold Haar e Anatol Wladyslaw defendiam a arte como conhecimento fundamentado em princípios mentais que regiam as formas e atribuíam valores a elas.

De acordo com o grupo, o desenvolvimento dos valores formais devia ser pensado em conformidade com o desenvolvimento histórico, assim como conceber a arte em termos de valores formais também possibilitava a compreensão das obras de arte do passado. Desse modo, esses jovens artistas definiam a vida material da obra de arte como algo concreto que estava vinculado à vida real da sociedade (CORDEIRO, 1986, p.41-42).

Compreendendo a arte abstrata como o início de um movimento de ruptura, preceito que nomeou o grupo, esses artistas lançaram um manifesto no qual mencionaram a ocorrência de uma mudança na inteligência do homem. Essa mudança havia proporcionado a perda de sentido histórico para representação espacial na arte. Logo, a partir do abstracionismo, era possível pensar na renovação e na distinção evidente entre o velho e o novo.

O grupo considerava como princípios velhos em arte a negação ou as variações do naturalismo, incluindo as necessidades expressivas manifestadas pelas crianças e pelos loucos, e também os valores anímicos apresentados na arte de civilizações primitivas. O grupo negava a obra de arte não figurativa resultante da expressão do gosto, ou seja, da satisfação psicológica.

Os novos princípios para os integrantes do Grupo Ruptura estavam concentrados na renovação dos valores fundamentais da arte, como a relação espaço e tempo, o movimento e a matéria. A criação da arte, para eles, estava fundamentada em conceitos bem definidos e

solicitava um amplo conhecimento do artista e do observador. A arte não estava restrita à opinião subjetiva (CORDEIRO, 1986, p.59).

Na oposição ao Grupo Ruptura, para o qual a arte não era simbólica ou expressiva, mas a construção concreta de um pensamento, estava o Grupo Frente que representava a tendência abstracionista e concreta no Rio de Janeiro. O grupo não apresentava uma ideologia tão restrita a respeito da elaboração da obra de arte. Os representantes cariocas se mostraram mais receptivos às manifestações dos loucos, das crianças e às obras de arte primitiva. A arte, para eles, era uma atividade livre e vital, e por ser dessa a natureza, a arte mantinha uma função social de alto valor educativo. Do Grupo Frente participaram os artistas Ivan Serpa, Abraão Palatnik, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Lygia Pape, João José da Silva Costa, Aluísio Carvão, Erich Baruch, Elisa Martins da Silveira e o aluno Carlos Val, que estudou desenho e pintura com Ivan Serpa no curso de arte infantil do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (GULLAR, 1999, p.233).

Certamente, Osório Cesar situava-se na oposição aos ideais dos jovens artistas abstracionistas do Grupo Ruptura, pois, para ele, o caráter abstrato no trabalho de arte correspondia sempre à expressão de emoções profundas, à representação simbólica de desejos pessoais inconscientes de um grupo de artistas. A obra de arte não resultava de uma reflexão, mas de um impulso emocional inconsciente. A reflexão aparecia posteriormente, apenas para organizar o impulso emocional.

E abraçado aos “velhos princípios” Osório Cesar permaneceu atento ao simbolismo contido nas obras de arte e também na produção artística de loucos e crianças. Em agosto de 1950 ele publicou na imprensa o novo sistema classificatório da arte nos alienados e incluiu a arte abstracionista como estilo de comparação a ser pensado ao lado de desenhos de caráter geométrico elaborados por pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juquery.

A partir de 1955, Osório Cesar dedicou-se com grande insistência à divulgação das exposições de manifestação simbólica de alienados, muitas delas realizadas no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, principalmente entre os anos de 1955 e 1957.⁴⁷ Dentre os trabalhos frequentemente expostos, constavam pinturas de estilo abstrato, embora a maioria fosse de caráter expressionista (VIEIRA, 1954, s/p).

⁴⁷ O clube foi fundado por Paulo Rossi Osir em 1945 e foi frequentado por Flávio de Carvalho, Pola Resende, Kinoshita, Francisco Rebolo, Sergio Milliet, além do próprio Osório Cesar. Na época das exposições, a sede do clube era o Instituto de Arquitetos e, nesse local, o clube permaneceu em funcionamento até 1983 (TOLEDO, 1994, p. 483).

A organização sucessiva de exposições da produção simbólica de alienados, nos museus e espaços destinados à arte, irrompeu novamente na imprensa um assunto suscitado na década de 1930, em decorrência da realização do Mês da Criança e do Louco. Tratava-se da crítica a respeito do caráter estético de tais trabalhos. Na década de 1950, a questão foi mencionada por José Geraldo Vieira que confessou não desejar levantar deduções inapropriadas e demasiadamente fantasiosas a respeito das pinturas elaboradas pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery, sugerindo, portanto, que os “médicos psiquiatras com conhecimentos estéticos especializados” explicassem criticamente as obras ao público (VIEIRA, 1954, s/p).

Além da dedicação às exposições dos trabalhos dos pacientes, Osório Cesar permaneceu na função de crítico de arte, escrevendo para a seção artes plásticas do jornal **Folha da Tarde** e também colaborando no jornal **A Gazeta**. Dos assuntos abordados nos textos jornalísticos escritos durante a década de 1950, o processo de trabalho dos artistas imigrantes continuou a ser o tema de interesse de Osório. No entanto, o enfoque desses textos esteve nos grupos de artistas orientais, principalmente o Grupo Guanabara (CESAR, 1950b, p.5). A gravura e a pintura japonesa também foram assuntos desses textos, com os quais Osório Cesar procurou contextualizar historicamente o desenvolvimento da arte oriental (CESAR, 1949b, p.4).

Na época, outro assunto tratado por ele, como tendências do primitivo na arte, foi a função religiosa da música nos cantos cristãos e nos rituais pagãos, e a relação totêmica que os aborígenes australianos e os indígenas da América do Norte estabeleciam com os objetos cerâmicos e de pedra. (CESAR, 1950c, p.4; 1950d, p.5).

A atuação de Osório Cesar como crítico de arte, que auxilia a manifestação simbólica de alienados ao lado da arte de vanguarda, não foi isolada, porque a discussão sobre o abstracionismo, a produção de loucos e os desenhos de crianças foi inserida na imprensa desde a década de 1910 e, com o passar do tempo, ela recebeu complexidade com novas contribuições, principalmente as de Mário Pedrosa.

1.5. As Ciências Médicas

Osório Cesar chegou a São Paulo em 1912, aos dezessete anos de idade, para estudar Odontologia na Universidade Livre de São Paulo, e obteve o título de cirurgião dentista em 1913. Nessa área escreveu o ensaio “Hiperestesia da dentina”, publicado em 1916, e a monografia **Das moléstias da boca e seus anexos na primeira e na segunda infância**, em

1917. No mesmo ano, Osório Cesar foi mencionado na imprensa como funcionário público no Laboratório Químico e Bromatológico do Estado de São Paulo e como estudante de medicina. No entanto, o período no qual ele se dedicou à sua segunda graduação ainda é incerto. Conforme atas e correspondências encontradas no Fundo Universidade de São Paulo⁴⁸, o nome de Osório Cesar consta como aluno ouvinte do Curso de Medicina e Cirurgia da Universidade Livre de São Paulo nos anos de 1915 e 1916.

Em entrevista concedida a Ernesto Kawal (1979, s/p), Osório Cesar afirmou que esteve matriculado no curso de medicina em 1918, sem especificar a instituição de ensino, e de haver iniciado os estudos em 1920 na Universidade de Medicina da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro. Ele afirmou também ter obtido o diploma de graduação em 1925.

Na revista **Arquivos da Coordenadoria de Saúde Mental do Estado de São Paulo**, Osório Cesar (jan.1973 a dez.1976, p.87-91) relatou as aulas do Professor Antônio Austregésilo Rodrigues Lima na 20ª Enfermaria da Santa Casa de Misericórdia em 1923, quando era estudante do quarto ano de medicina na Universidade da Praia Vermelha. Essa informação complementa aquela fornecida por ele em depoimento a Kawal.

A partir de 1919, Osório Cesar deixou de ser mencionado na imprensa como violinista – a música na vida dele permaneceu como assunto de estudos teóricos divulgados em livros e nas crônicas jornalísticas – e passou a ser referenciado como acadêmico da área de saúde e autor de estudos em odontologia e ciência médica, pois houve a divulgação da elogiada monografia **Doutrinas Biológicas**, estudo dedicado a explicar a origem da evolução dos fenômenos vitais.

Em 1923, ingressou no Hospital Psiquiátrico de Juquery como estudante do quarto ano de medicina e tornou-se médico assistente no Laboratório de Anatomopatologia no referido hospital em julho de 1925. Como médico no laboratório, Osório Cesar iniciou um percurso de estudos e publicações em psiquiatria anatomopatológica, sobretudo no que se referiu à formação de células cancerígenas.⁴⁹ A partir de seu ingresso no hospital, Osório Cesar começou a colecionar desenhos e modelagens realizados por pacientes em estados psicóticos e identificados com os seguintes diagnósticos: demência precoce, parafrenia e paranoia, loucura moral, manias, melancolia (depressão) e paralisia geral.

⁴⁸ Fundo pertencente ao Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁴⁹ Um exemplo desse interesse é o artigo “Psamoma da dura-mater” escrito a quatro mãos com o Doutor Edgar Pinto Cesar e publicado em **Memórias do Hospital de Juquery**, o mesmo periódico em que foi publicado seus primeiros estudos a respeito da capacidade simbólica nos doentes mentais.

As manifestações simbólicas dos dementes precoces ou esquizofrênicos eram muito interessantes para Osório Cesar em razão das características das alucinações e estereotípias que essa síndrome ocasionava. Na demência precoce ocorria a desagregação das funções afetivo-motoras e intelectuais, e surgia frequentemente na juventude. A desestruturação psíquica trazia como consequência alucinações e diminuição da capacidade intelectual, principalmente nos estados de excitação e estupor.

Osório utilizou a classificação proposta por Emil Kraepelin para estudar as síndromes psicóticas. Na referida classificação existia três formas de demência: a hebefrênica, por exemplo, era caracterizada pela apatia e por modificações da personalidade, bem como por ideias extravagantes e distúrbios sensoriais: alucinações. A forma catatônica era caracterizada por perturbações motoras e estereotípias; e a forma paranóide tinha como característica principal a ideia de posse física. (CESAR, 1929, p.58-62).

Na classificação de Kraepelin, as parafrenias foram separadas da demência precoce porque em muitos casos não era percebida apatia no doente. O parafrênico apresentava alucinações visuais e auditivas. Havia quatro variedades de parafrenias: a sistemática em que o paciente desenvolvia o delírio de perseguição e ideias extravagantes sem a destruição da personalidade. A expansiva que era caracterizada pelo delírio de grandeza e, segundo Osório (1929, p.80), era também a forma que apresentava a maior fonte de símbolos para interpretação psicanalítica. A confabulatória era rara e os médicos notavam o paciente com redução da atividade intelectual. A parafrenia fantástica era caracterizada pela espantosa capacidade do paciente de construção delirante. Conforme explicação de Osório Cesar, havia um grande número de poetas entre os parafrênicos.

Osório Cesar colecionou também desenhos de loucos morais por serem frequentes as manifestações artísticas entre as pessoas que possuíam essa síndrome. Na loucura moral existia a degeneração dos sentimentos de piedade e de retidão, conseqüentemente o indivíduo era vingativo, invejoso, rancoroso, irritadiço e muitos se sentiam propícios a praticar atos criminosos (CESAR, 1929, p.138).

Nos casos de psicose maníaco-depressiva, na forma maníaca, a oratória era a manifestação de destaque, pois havia entre eles o hábito da comunicação incansável de ideias. Vestiam-se de modo extravagante e apresentavam gestos exagerados. Na forma melancólica as manifestações de arte surgiam no estado de melancolia branda, no qual se percebia ideias imprecisas (CESAR, op. cit., p.153). O mesmo ocorria na paralisia geral, pois o período

produtivo correspondia ao estágio inicial da doença. Na paralisia havia, ainda, delírios de grandeza. (CESAR, op. cit., p.153-154).

Osório Cesar não deixou de mencionar os paranoicos: pessoas que construía um entendimento distorcido da realidade e tinham suas vidas guiadas por essa ideia falsa. Eram comumente os indivíduos que conseguiam manipular um grande número de pessoas. Acreditavam que eram santos ou profetas ou subversivos. A paranoia era estudada especialmente nos casos de loucuras coletivas.

Em 1931, Osório Cesar fez cursos e estágios de especialização em anatomopatologia na Alemanha, na Rússia e na França. Em Paris, trabalhou alguns meses como assistente voluntário no Hospital Salpêtrière. Em Moscou e Leningrado, em estadia de três meses, Osório Cesar visitou pré-escolas, instituições de ensino para crianças e jovens, inclusive os estabelecimentos de educação especial, e faculdades. O objetivo dessas visitas era observar a estrutura pedagógica dessas instituições socialistas.

Ele visitou também hospitais e centros científicos descrevendo o sistema integrado de saúde proposto pelo Comissariado e oferecido à população. Nesse sistema hospitais, centros de pesquisa, laboratórios, farmácias e profissionais eram supervisionados e apoiados pelo Estado. Investia-se no cuidado à criança, à mulher e ao operário, e eram criadas campanhas intensivas contra a tuberculose, o câncer e as afecções venéreas (CESAR, 1932, p.108). Toda república socialista tinha um Departamento de Saúde Pública fiscalizado pelo Departamento Central localizado em Moscou. (CESAR, op. cit., p.109-110).

Em Leningrado, Osório Cesar visitou O Instituto Neuropatológico Cirúrgico, O Instituto de Higiene Social para a profilaxia mental; O Instituto de Reflexologia Besterev para o Estudo do Cérebro – onde pesquisava casos de atraso intelectual ocasionados por deficiência, surdez e cegueira – e o Instituto de Medicina Experimental, onde Ivan Petrivitch Pavlov dirigia a seção de fisiologia.

Em Moscou visitou o Instituto Skifanovski, especializado em cirurgias e tratamento de casos clínicos graves. O Instituto Obuch de Pesquisas Científicas sobre as Moléstias Profissionais, onde se estudava a influência dos elementos nocivos do ambiente profissional na saúde dos trabalhadores. Osório visitou também os seguintes institutos: de Moléstias Tropicais e de Biologia Experimental, ambos dedicados à pesquisa em parasitologia: saneamento da malária e experimentos de inoculação *Tripanossoma Cruzi* para verificar a diminuição de

células cancerígenas; e o Instituto Experimental de Endocrinologia onde se estudava as disfunções das glândulas hormonais e o sistema endocrinológico.

Em 1935, Osório solicitou ao governo brasileiro licença de seis meses para ir à Europa. Embarcou em 13 de maio e ficou cerca de quinze dias na França. Seguiu para a Rússia, aonde chegou a princípios de julho para participar do XV Congresso de Fisiologia de Pavlov (com duração de vinte dias aproximadamente e participação de 1600 congressistas) e para visitar laboratórios e institutos científicos (RELATO..., 1936, s/p).

Segundo matéria do **Diário da Noite** (EM VIAGEM, 1935, s/p), o objetivo da viagem era promover o intercâmbio científico e intelectual dos profissionais brasileiros com os russos. Osório levava para o Instituto de Moléstias Tropicais de Moscou, instituição que havia conhecido em 1931, grande quantidade de material do Instituto Biológico de São Paulo e resultados de trabalhos de médicos brasileiros. Portava também uma coleção de fotografias do serviço de lepra da coleção Dr. Salles Gomes. Em passagem ao Rio de Janeiro, Osório Cesar recebeu dos profissionais do Instituto de Manguinhos barbeiros infectados com a doença de Chagas e estudos de profissionais do instituto para o setor de estudo de Moscou. Levava com ele um livro sobre tifo do diretor da Escola Paulista de Medicina, o professor Otávio de Carvalho, para divulgação e distribuição em bibliotecas russas. Permaneceu na Rússia por um mês e meio e, antes de regressar ao Brasil, passou pela França, permanecendo por um mês em Paris.

A ida de médicos brasileiros ao exterior tratava-se de prática comum entre os profissionais do Hospital Psiquiátrico de Juqueri que percorriam instituições de saúde europeias (hospitais, faculdades, laboratórios e museus) para estudar as estruturas hospitalares, bem como os métodos de tratamento – conforme se constata de relatórios publicados na revista **Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas**.

Osório Cesar, entretanto, mostrou haver interesses ilimitados no campo da medicina, pois em seu percurso de estudo manteve-se em estreito contato com a cultura e a arte dos países por ele visitados a partir da década de 1930. Prova disso são as publicações dos livros **Onde o Proletariado Dirige**, no qual Osório Cesar dedicou dois capítulos a relatar a situação das linguagens artísticas e museus russos, e **A arte nos loucos e vanguardistas**, volume no qual afirmou o caráter contestador da arte que se libertou dos dogmas e da censura para exibir as expressões do inconsciente.

Na década de 1940, ao assumir o cargo de médico anatomopatologista no Hospital Psiquiátrico de Juquery, Osório Cesar seguiu atividade paralela na imprensa como crítico de arte. Além de mencionar o fato de certos alienados demonstrarem grande interesse pelas artes e revelarem obras de ideias surpreendentes, ele não deixou de esclarecer que a laborterapia era importante para a integração social dos pacientes (CESAR, 1946f, p. 4).

Embora apoiasse o trabalho terapêutico, Osório Cesar demonstrava certas restrições à orientação artística dos pacientes. Em texto escrito para a **Folha da Noite** em 19 de fevereiro de 1949, ele manifestou a seguinte opinião a respeito do trabalho do artista Almir Mavignier junto aos pacientes do Hospital de Engenho de Dentro:

A arte orientada nos manicômios também é um usual processo para o desenvolvimento artístico dos doentes. Ela é empregada em quase todos os grandes hospitais dos Estados Unidos e possui um alto valor terapêutico. No Rio, o Hospital de Engenho de Dentro criou uma seção especializada, dirigida pela Dra. Nise da Silveira, para certos doentes que se inclinam para as artes plásticas. Essa seção é orientada pelo pintor Almir Mavignier, que tem uma excepcional dedicação pelos doentes e os orienta pedagogicamente na pintura e no desenho. (CESAR, 1949f, p.3).

Osório Cesar valorizou o trabalho do artista Almir Mavignier, contudo ele afirmou no mesmo texto que as atividades realizadas no Juquery, cujas obras naquela época estavam sendo expostas no Museu de Arte de São Paulo, não recebiam orientação de artistas como um modo de manter a espontaneidade do processo de criação simbólica.

O critério que adotamos a vários anos, entre os artistas de Juquery, é a completa espontaneidade de suas manifestações artísticas. Não usamos de nenhuma intervenção no sentido de orientá-los neste ou naquele setor da inspiração ou da técnica.

Para nós esse processo é de grande importância não só do ponto de vista da psicologia profunda, em relação à interpretação dos símbolos, como também da própria criação artística. (CESAR, 1949f, p.3).

Em 1950, momento no qual houve a Exposição Internacional de Arte Psicopatológica em Paris, Osório Cesar explicou em correspondência aos organizadores da exposição que os desenhos apresentados por ele não provinham de um setor de artes, sendo a única coleção brasileira formada por obras espontâneas (VOLMAT, 1956, p.11).

Na realidade, a organização de uma seção de pintura e escultura no Hospital de Juquery foi iniciativa do doutor Mário Yahn, que convidou a artista Maria Leontina para iniciar o trabalho de orientação artística com os pacientes em 1949 (YAHN, 1949, p. 26). O envolvimento de Osório Cesar com a seção de artes ocorreu após 1951, momento no qual assumiu funções administrativas no hospital.

Na década de 1950, ele ocupou os cargos de secretário e posteriormente de diretor da Instituição de Assistência Social ao Psicopata: organismo privado criado pelo decreto 9.271 de 28 de junho de 1938 com objetivo de implantar melhorias no ambiente hospitalar e suplementar as medidas de assistências mantidas pelo sistema de saúde público. A instituição fornecia assistência jurídica a todos os familiares dos doentes e implantou um sistema de rádio-difusão nas diversas áreas do complexo hospitalar com o intuito de diminuir a reclusão dos pacientes (CESAR, 1955, p.21).

Com o auxílio financeiro da Instituição de Assistência, Osório Cesar procurou estruturar as oficinas de Laborterapia com equipamento e ajuda de custo aos pacientes que nelas trabalhavam. O mesmo incentivo foi dedicado aos pacientes com habilidades artísticas, pois houve a compra de instrumentos musicais e de equipamentos para os pacientes gravarem semanalmente suas composições. A instituição mantinha a Escola de Artes Plásticas dos Artistas de Juquery fornecendo os materiais artísticos e o serviço de orientação técnica ministrado por uma pessoa com formação em artes. O objetivo era fornecer meios para os pacientes se especializarem profissionalmente conforme as habilidades demonstradas (CESAR, 1955, p.21).

Embora o enfoque fosse a profissionalização dos pacientes, a presença de orientadores nas atividades pretendia evitar gastos à instituição. Osório Cesar explicou que a Escola de Artes Plásticas dos Artistas de Juquery era o local

(...) onde os doentes que tem vocação para a pintura, cerâmica e escultura encontram tudo o que lhes é necessário, afim de revelarem suas aptidões. Esse trabalho é dirigido por pessoal especializado, afim de que não haja desperdício e que eles tenham orientação certa e segura para se especializarem (CESAR, 1955, p.21)

De 1952 a 1957, a escola de artes teve como orientadores dois profissionais que frequentaram o ateliê de gravura de Lívio Abramo, a saber: Clélia Rocha e Moacyr de Vicentis Rocha. O ensino de gravura e de cerâmica foi muito valorizado por esses profissionais que

procuravam instrumentalizar os pacientes para que eles pudessem pintar, desenhar, modelar e gravar. Em algumas ocasiões havia a sugestão ou mesmo a correção profissional (CLÉLIA..., 1955, p.19).

Além de manter financeiramente as oficinas de atividades para os pacientes, a Instituição de Assistência Social ao Psicopata organizava Regionais de Música e exposições com o objetivo de divulgar o projeto assistencial e obter recursos financeiros com a venda das obras plásticas. A instituição recebeu o apoio da diretoria dos museus de arte de São Paulo que cederam o espaço para a realização de exposições das obras dos pacientes psiquiátricos e de conferências sobre o estudo dessas obras.

O trabalho de orientação profissional dos pacientes mereceu divulgação internacional. Em 1952, Osório Cesar fez uma especialização em Psiquiatria Social na *Maison National de Charenton* (França), momento no qual foi convidado pela Sociedade Médico Psicológica de Paris a apresentar o trabalho “L’art chez les aliénés dans l’Hôpital de Juquery” no qual descreveu os processos de realização de atividades no ateliê, por ele denominado de Laboratório de Pesquisas Plásticas, e os resultados alcançados (CESAR, 1953a, p.137). Nessa ocasião apresentou uma série de desenhos que, segundo ele, poderiam ser apresentados em qualquer museu do mundo devido à qualidade plástica. Segundo Osório Cesar, essa exposição foi a mais importante, pois ele apresentou o seu trabalho para um total de duzentos médicos (KAWALL, 1979, s/p).

A designação “Laboratório de Pesquisas Plásticas” usada por Osório Cesar foi criada por Flávio de Carvalho que desejava realizar no Clube dos Artistas Modernos pesquisas de caráter psicológico com os desenhos de crianças e dos loucos. O fato de Osório Cesar usar a mesma nomeação vinte anos depois significa, de algum modo, que ele procurou manter a proposta inicial.

1.6. O Homem Político

Desde muito jovem Osório Cesar esteve envolvido com a política, basta lembrar que pouco tempo depois de sua chegada a São Paulo, em 1912, ele estabeleceu amizade com o governador José de Freitas Valle e, por consequência, recebeu auxílio de advogados e políticos do Partido Republicano Paulista.

Em 1917, concomitantemente ao contato com a oligarquia, Osório Cesar começou a trabalhar como funcionário público no Laboratório de Análises Químicas e Bromatológicas

do Estado de São Paulo e se filiou ao Clube de Funcionários Públicos reivindicando as situações dos trabalhadores e protestando a favor deles. Na mesma época, ele participou do Congresso da Mocidade Brasileira: grupo formado por autoridades governamentais, professores acadêmicos, médicos, jornalistas e operários, residentes nos estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Goiás e Sergipe, para decidirem a posição brasileira frente ao primeiro conflito mundial (ASSOCIAÇÕES...,1917, p.3; CONGRESSO..., 1917, p.5).

Na década de 1930, Osório Cesar participou de reuniões promovidas por grupos que seguiam o comunismo e foi detido várias vezes por divulgar o pensamento marxista e por estabelecer uma aproximação com o sistema político e econômico soviético. Ele viajou pela primeira vez à Rússia em 1931, e ao regressar, ficou detido de 15 de agosto a 4 de outubro de 1932 porque as autoridades policiais brasileiras tinham atitudes subversivas da parte dele. Posteriormente, Osório Cesar continuou a ser acusado de fazer propaganda do regime soviético em decorrência da publicação do livro **Onde o proletariado dirige**, que foi referenciado como apologia ao bolchevismo (DOCUMENTO..., 1939, s/p).

Por participar como segundo secretário nas atividades do Comitê Estudantil de Luta Contra a Guerra, a Reação e o Fascismo⁵⁰, e por haver representado essa delegação no Congresso Latino Americano Contra a Guerra, em Montevideu, em 11 de março de 1933, Osório Cesar ficou detido em abril daquele ano como preso incomunicável no Presídio Político do Paraíso para julgamentos e esclarecimentos. Após responder inquérito policial foi posto em liberdade em 27 de abril de 1933.

No inquérito Osório Cesar confirmou ser leitor de obras marxistas e explicou à polícia que o objetivo do Comitê Estudantil era o de se opor ao conflito mundial, no entanto, as reuniões desse comitê aconteciam em sindicatos de trabalhadores e, conseqüentemente, Osório Cesar foi acusado de encorajar o movimento grevista em São Paulo ao ministrar conferências sobre a vida do operário na URSS (A LUTA..., 1933, p.1; CONTRA..., 1933, p.3; INFORME..., 1933, s/p; FUNDOU-SE...,1933, p.1).

Ainda em 1933, ele publicou o livro intitulado **Que é o estado proletário?**, obra de caráter didático na qual ele procurou explicar a dinâmica do sistema capitalista de exploração do trabalhador e divulgar os movimentos de luta contra tal sistema. No livro, Osório Cesar citou como exemplos de mobilizações reivindicatórias a rebelião operária Comuna de Paris e a

⁵⁰ Sociedade comunista fundada em 1933 e instalada pela Federação Sindical Regional e filiada ao Comitê de Amsterdã, fundado e dirigido por Henri Barbusse, Einstein e Roman Rolland INFORME do Reservado Guarany, Prontuário de Osório Cesar, n.1936, s/p, 26. nov. 1933. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

formação do Estado Proletário na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas: sistema de gestão transitório que correspondia à mudança ideológica na sociedade; tratava-se de um período de transformação governamental necessário para haver o estabelecimento do comunismo sem os resquícios do capitalismo (CESAR, 1933, p. 19-21).

Percebe-se que a intenção de Osório Cesar foi a de instruir os possíveis leitores do livro a respeito da importância da união dos trabalhadores na busca de informações do processo de exploração capitalista, e enfatizar a intensidade da dependência que existia entre a organização da classe trabalhadora e a atitude revolucionária contra a pequena burguesia.

Além da publicação dos livros **Onde o proletariado dirige** e **Que é o estado proletário?**, a ação política e educacional de Osório Cesar se fez presente no intercâmbio científico e cultural entre Brasil e Rússia, por intermédio da tradução para o português de publicações de pesquisas realizadas na Rússia.⁵¹ Os livros traduzidos eram publicados pelos editoriais Udar e Spartaco, que seriam de propriedade de Osório, conforme investigações policiais realizadas em 1936 (RELATÓRIO..., 1936, folha 7).

Devido ao interesse pela produção científica e cultural russa, era constante a troca de correspondências entre Osório e profissionais que trabalhavam naquele país. Em dezembro de 1933 e janeiro de 1934, Osório Cesar trocou cartas com o antropologista norte-americano Roy Franklin Barton⁵², que na época trabalhava no Museu de Antropologia e Etnografia em Leningrado, porque havia o interesse de divulgar os estudos de Barton no Brasil (mas Osório Cesar não especificou quais estudos).

O conteúdo das cartas mostrou que o antropólogo liderava uma campanha antirreligiosa e perguntava a Osório Cesar se havia recursos no Brasil para a divulgação de 12 cartazes a respeito da origem da religião. O objetivo de Barton era o de expor em qual medida a ideologia religiosa podia ser mantida ou modificada pela sociedade. O relato das cartas mostrou que Barton utilizava muitas imagens de pinturas de caráter religioso em sua campanha.

Dentre os documentos encontrados nos três volumes do prontuário de Osório Cesar não havia qualquer registro que demonstrasse a filiação de brasileiros na campanha

⁵¹ Osório Cesar traduziu do russo o livro **Proteção à maternidade e a infância na União Soviética** da doutora Esther Conus (A FAMÍLIA..., 1935, p.2).

⁵² Barton passou treze anos pesquisando as ilhas das Filipinas e oito anos pesquisando o povo da província de Ifugao na região montanhosa de Luzon. Estudou a religião e os mitos dos povos que habitavam essa província (STANYUKOVICH, 2004, p. 34-49).

antirreligiosa de Barton; parece que o interesse de Osório se manteve restrito às pesquisas etnográficas do antropólogo.

Outra atitude comunista de Osório Cesar foi a disseminação da ideologia marxista em faculdades de estudos sociais, conforme correspondências apreendidas em seu apartamento e no seu escritório no Hospital Psiquiátrico de Juquery (que atualmente podem ser lidas em seu prontuário).

Em setembro de 1935, ano de maior atividade do partido comunista e também o da repressão a essa atividade, ao retornar de sua segunda viagem a Rússia, realizada com o objetivo de participar do Congresso Internacional de Fisiologia em Leningrado, Osório Cesar, ao desembarcar no porto de Santos em nove de outubro, foi acusado de incitar rebelião no navio em que regressava e foi detido pela polícia. Ele permaneceu algumas horas na delegacia prestando depoimento e esclarecimentos.

A imprensa o acusou de ser espião comunista no Brasil, sendo denominado como camarada Thaumaturgo Marques. Em declaração ao delegado João Batista Pinto de Toledo Junior, datada de oito de dezembro de 1935, Osório Cesar explicou sobre sua segunda ida à Rússia. Ele contou que chegou naquele país em princípios de julho e ali se demorou um mês e meio, e que o congresso durou vinte dias aproximadamente. Explicou também que ocupou o restante do período em visitas a laboratórios e institutos científicos. Osório Cesar declarou que no momento do Sétimo Congresso Internacional Comunista em Moscou ele estava em Leningrado e ficou sabendo do congresso pelo jornal. De regresso ao Brasil, ficou detido por três dias no Rio de Janeiro e deu uma entrevista ao jornal de ideologia comunista **A Plateia** onde afirmou que na Rússia os trabalhadores vivem luxuriosamente. Na entrevista, ele disse que escrevia livros de conteúdo marxista porque era um estudioso das questões sociais (DECLARAÇÃO..., 1935, folhas 54 e 55; QUEM..., 1935, p.1).

Como consequência, Osório Cesar foi novamente detido em 28 de novembro de 1935 sob a acusação de fazer propaganda de caráter subversivo contra a ordem política do país, sendo posto em liberdade em 27 de julho de 1937. Durante esse período houve inquéritos e autos de apreensão de livros, papéis, dentre outros documentos que comprovassem o vínculo dele com o comunismo. Em inquérito de 3 de dezembro 1935, Osório alegou à polícia ministrar conferências de caráter científico voltadas à medicina. Confirmou participar do Sindicato Médico de São Paulo e da Associação Paulista de Imprensa. Negou conhecer Luís Carlos Prestes. Em ato de busca e apreensão no apartamento de Osório Cesar em 10 de dezembro de 1935 foi encontrada numerosa quantidade de fotos de museus, de quadros, de sanatórios e de

diversos locais de Moscou, bem como postais, programas teatrais e muitos livros. Provavelmente algumas das fotos apreendidas ilustram o livro **Onde o proletariado dirige**.

Novamente em inquérito policial em 21 de dezembro de 1935, Osório Cesar foi acusado de estar emprestando os cartazes que trouxe da Rússia a sindicalistas que passaram a usar desse material como documento de propaganda comunista em reuniões. Somente em 13 de junho de 1938 ele foi absolvido da acusação de criminoso político (CARTA...1935, s/p; INFORMAÇÃO..., 1944, folha 1).

No entanto, em 1940, Osório voltou a ser observado pela polícia investigativa. A suspeita deveu-se ao elogio que ele fez à medicina russa em uma conferência pronunciada no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo em 20 de setembro de 1944, e posteriormente ao fato de ele haver publicado excertos de capítulos do livro **Onde o Proletariado dirige** no jornal **O Estado de São Paulo**, no período de 10 de maio a 21 de julho de 1945, nos quais defendeu as transformações culturais e socioeducacionais da União Soviética. Nessas publicações ele expôs a adequação da literatura e das artes plásticas aos ideais revolucionários que objetivavam uma forma acessível ao povo, por exemplo: a vida ativa no campo ou o dinamismo coletivo representado pelas máquinas (CESAR, 1945c, p.4; 1945d, p.4).

Osório elogiou também o investimento do governo socialista à educação da população, inclusive do setor social mais marginalizado: o da criminalidade. Ele mostrou na imprensa as mudanças ocorridas no sistema penitenciário das repúblicas socialistas, entre elas, a instauração de um programa de educação moral e para o trabalho agrícola e industrial. No caso de colônias penitenciárias femininas havia creche para os filhos das detentas. Todas as medidas inovadoras tinham como justificativa a consciência da população russa de que a criminalidade e a ignorância eram produtos da desorganização social e das péssimas condições de vida (CESAR, 1945b, p.4; 1945c, p.4).

Outro motivo que resultou na investigação policial de Osório Cesar foi a participação dele na Sociedade Amigos da Rússia: organização destinada a estabelecer um intercambio científico, literário e artístico com a União Soviética. As reuniões da sociedade aconteciam no Instituto dos Arquitetos e delas participavam intelectuais brasileiros ligados à ciência, a literatura e ao jornalismo, tais como Caio Prado Junior, Jorge Amado e Oswald de Andrade.

Mesmo que Osório Cesar negasse o envolvimento efetivo dele no Partido Comunista Brasileiro, ele valorizava a organização partidária como estrutura de extrema

importância para a mudança do sistema sociopolítico. Os membros do partido eram responsáveis pela instrução do proletariado e, por esse motivo, deviam estar associados a outras organizações de apoio, tais como: sindicatos, cooperativas, comitês de fábrica, frações parlamentares, associações sem partidos, entidades culturais e organizações da juventude. Eles deviam convencer as massas de trabalhadores a serem adeptos da ideologia socialista e precisavam atuar até mesmo entre os pequenos burgueses, porque estes eram considerados os maiores arruinadores ideológicos por usarem da ideia de valorização do trabalhador para benefício próprio (CESAR, 1933, p.97-98).

A partir da concepção partidária defendida por Osório Cesar foi possível compreender a atuação política dele como um idealista marxista que desejava fomentar a consciência à classe de trabalhadores carentes de educação e, por vezes, persuadir a intelectualidade, sobretudo estudantes, com a publicação e divulgação de livros e artigos, e com a participação em reuniões realizadas nos clubes e sindicatos, principalmente aqueles frequentados por artistas e escritores como o Clube dos Artistas Modernos e o Sindicato de Artistas Plásticos.

Além das associações artísticas mencionadas acima, Osório foi referenciado, em relatório policial, como sócio do Clube de Cultura Moderna, agremiação localizada no Rio de Janeiro e aliada à Aliança Nacional Libertadora, e de participar como militante no Socorro Vermelho Internacional, organização que incentivava movimentos reivindicatórios entre os trabalhadores.

A partir da década de 1930, a atuação do partido comunista brasileiro se estendeu à imprensa. As iniciativas de mudança ideológica estavam presentes em vários intelectuais brasileiros, fossem eles dedicados à literatura e ao jornalismo, ou às artes plásticas. Estavam envolvidos com a ideologia de esquerda, aliados ou não ao Partido Comunista, personalidades como: Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari⁵³ e Caio Prado Junior. Portanto, revistas e jornais que propagavam a ideologia socialista, como **O homem do Povo**, **Espírito Novo** e a **Revista Cultura**, contavam com a participação constante desses intelectuais (RUBIM, 1998, p.315-316).

Embora a atuação de Osório Cesar se fizesse presente nos jornais, ele esteve próximo a esses intelectuais, e posteriormente colaborou em revista de caráter comunista como

⁵³ O melhor pintor brasileiro na opinião de Osório Cesar.

a publicação do artigo “Pintura, Loucura e Cultura” na **Revista Brasiliense** – periódico de orientação marxista e nacionalista, organizado por Caio Prado Junior e Elias Chaves. O artigo foi escrito juntamente com Roger Bastide em 1956, e seria um ensaio teórico para a organização de um livro que teria o mesmo título do artigo. No artigo, Bastide e Cesar estudaram as transformações culturais vividas pelos imigrantes como possíveis causas para a formação de conflitos psíquicos. Na pesquisa eles utilizaram como material de estudo os desenhos e as pinturas de pacientes imigrantes por acreditarem que nesses desenhos havia a expressão da cultura de origem que foi censurada pelos costumes vividos na nova pátria (BASTIDE; CESAR, 1956, p.51).

Por mais complexa que a pesquisa fosse, o estudo de Roger Bastide e Osório Cesar foi divulgado como assunto de interesse próximo às ideias de esquerda no país. Desse modo é possível pensar que a ação comunista de Osório Cesar, após o período de incessantes acusações e prisões, continuou a ser manifestada no apoio a iniciativas de oposição à supremacia cultural burguesa, tais como: a valorização da produção de pacientes psiquiátricos com a estruturação do ateliê de artes hospitalar, o qual ficou conhecido como Escola Livre de Artes Plásticas do Juquery, e a divulgação dos trabalhos dos pacientes em museus de arte, principalmente as cerâmicas e as gravuras – fato este muito curioso, uma vez que a gravura foi escolhida como a linguagem da arte social por muitos adeptos do partido comunista.

Outra iniciativa percebida como ação política de Osório Cesar foi a divulgação das exposições dos artistas filiados ao Sindicato dos Artistas Plásticos na seção de artes do jornal **Folha da Noite**, pois as crônicas jornalísticas serviam de instrumento de informação sobre a arte social. Essa arte era exemplificada pela postura do artista comprometido com os interesses de sua classe e pelo estilo das obras apresentadas: quadros que exibiam a vida do trabalhador urbano e rural brasileiro, ou nas cenas do subúrbio de São Paulo, ou ainda nas festas populares e religiosas.

Em 1964, Osório Cesar conseguiu a aposentaria como médico apenas, pois a ele foi negada a aposentadoria como intelectual devido às prisões como criminoso político. Os familiares de Osório Cesar sempre discordaram do envolvimento dele com o comunismo, segundo depoimento feito por Tarsila do Amaral (RELATÓRIO..., 1936, folha 16). No entanto, a opinião familiar não o influenciou e ele permaneceu convicto na ideologia marxista, conforme declarou em entrevista realizada alguns meses antes de falecer:

(...) detenções tive muitas e outras, mas não me arrependo de nada... E quer saber de uma coisa (?), sou fã de Luiz Carlos Prestes até hoje... A

sociedade brasileira há de encontrar o seu caminho democrático de abertura e a nossa cultura viverá dias melhores. (KAWALL, 1979, s/p).

Capítulo 2: O colecionamento da produção simbólica de pacientes psiquiátricos⁵⁴.

No livro **Expressão artística nos alienados**, de 1929, Osório Cesar relatou aos leitores como ele se interessou pelo estudo da produção gráfica, plástica e musical de pacientes psiquiátricos. Ele conta que em 1923, após obter conhecimento dos livros **Bildnerai der Geisteskranken** do historiador da arte e médico alemão Hans Prinzhorn e **La art et folie** do psiquiatra Jean Vinchon, iniciou uma coleção “com as peças e os trabalhos mais interessantes dos doentes de Juquery” com o propósito de estudá-la comparando-a com a arte dos primitivos e a arte das crianças (CESAR, 1929, p.XXI). Contudo, a coleção formada por ele não permaneceu restrita à produção de pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Osório Cesar também reuniu em sua residência desenhos, esculturas e principalmente pinturas de artistas brasileiros e estrangeiros.

Embora haja pouquíssimas informações sobre a natureza das obras de arte colecionadas por Osório Cesar, é sabido que ele costumava escrever nos jornais de São Paulo a respeito dos artistas cujas obras ele adquiria. É sabido também que ele escreveu sobre a arte dos alienados no mesmo espaço jornalístico dedicado aos textos sobre os artistas.

A partir de tais considerações e do relato de Osório Cesar entende-se que a coleção formada por ele foi fundamental na elaboração dos textos que escreveu sobre arte e cultura e que os trabalhos dos pacientes foram selecionados mediante critério de escolha e denominados como arte.

Outra condição necessária ao entendimento da importância da coleção como ponto de partida para as reflexões teóricas de Osório Cesar é o esclarecimento da contribuição dos livros de Hans Prinzhorn e Jean Vinchon na iniciativa de colecionamento, justamente porque Osório Cesar estendeu a prática de colecionar para as obras de arte e não tratou o conjunto referente aos trabalhos de alienados apenas como documentos clínicos.

2.1. Orientação ideológica I: Hans Prinzhorn e Jean Vinchon

A menção de Osório Cesar ao livro **Bildnerai der Geisteskranken** (“A produção de imagens na loucura”)⁵⁵ de Hans Prinzhorn é muito importante, pois no decorrer do século

⁵⁴ A palavra colecionamento foi escolhida no intuito de enfatizar o ato de colecionar.

⁵⁵ Conforme explicação de Hans Prinzhorn a palavra *Bildnerai* foi utilizada em sentido amplo, semelhante a *Gebilde* que significa criação, forma e imagem (PRINZHORN, 1984, p.53, nota 1).

XX o conteúdo do livro foi discutido por médicos e por artistas envolvidos nos movimentos artísticos iniciados na década de 1920, como o dadaísmo e o surrealismo, e entre os participantes do grupo da Arte Bruta após 1945.

Na Europa, o livro de Prinzhorn foi recebido como publicação muito curiosa porque havia nele a estrutura de livro de arte com ilustrações de cento e oitenta e sete documentos da coleção da Clínica Universitária de Heidelberg, mas, ao mesmo tempo, o subtítulo “uma contribuição para a psicologia e psicopatologia da configuração”⁵⁶ suscitava a dúvida no público se naquele livro havia um estudo artístico das imagens ou um estudo psicológico e psiquiátrico (BEYME; RÖSKE, 2009, p.10).

Ainda que houvesse dúvidas a respeito da natureza do livro de Hans Prinzhorn, estudos sobre a coleção eram aguardados por médicos e pelos artistas do grupo dadaísta Hans Arp, Sophie Taeuber e Hans Bellmer, desde junho de 1921, quando foi publicada na imprensa uma matéria a respeito da organização de um museu na clínica para manter a coleção de desenhos e pinturas de pacientes.⁵⁷ Além disso, os artistas que estavam atentos à arte africana, à arte japonesa e ao desenho da criança desde o final do século XIX se aproximaram do desenho de alienados com a mesma intenção de pesquisá-lo. Paul Klee e Max Ernst foram os primeiros a manifestar tal interesse.

Paul Klee, por exemplo, demonstrou conhecer a produção hospitalar ao escrever na revista **Die Alpin**, em 1912, sobre novas referências artísticas as quais ele incluiu os objetos etnográficos, o desenho infantil e o desenho de alienados. Na mesma época, precisamente entre 1910 e 1914, Max Ernst teve contato com a coleção de pinturas e esculturas dos pensionistas da Clínica Psiquiátrica da Universidade de Bonn onde estudava História da Arte. A originalidade temática e a qualidade formal dos trabalhos vistos na clínica impressionaram o artista que iniciou um estudo sério a respeito da situação psíquica dos loucos. Após 1914, Ernst manifestou intenso interesse nos trabalhos de loucos ao divulgá-los na primeira exposição dadaísta em Colônia.

Em 1922, ao deixar a Alemanha, Max Ernst teria presenteado o escritor Paul Éluard com o livro de Hans Prinzhorn por agradecimento ao auxílio recebido durante a permanência dele em Paris. Conforme depoimento do próprio Ernst (SPIES, 1984), foi Paul Éluard quem

⁵⁶ No original: “ein beitrag zur psychologie und psychopathologie der gestaltung”.

⁵⁷ De acordo com Marielène Weber (1984, p.29) informações a respeito da coleção foram publicadas na imprensa em junho de 1921 e Hans Prinzhorn pediu demissão da Clínica da Universidade de Heidelberg praticamente um mês depois. O livro foi escrito no período de julho a outubro daquele ano, após ele ter deixado a clínica.

possibilitou o conhecimento do livro aos escritores e artistas precursores do surrealismo, tais como: André Breton, Benjamin Péret, Crevel, Robert Desnos, Morise, Ribemont-Dessaignes, Jean Paulhan, Soupault, Vitrac, Rigaut, Aragon, Picabia e Marcel Duchamp.

A indicação da obra **Bildneri der Geisteskranken** como referência na organização da coleção de Osório Cesar é importante ser mencionada também pelo interesse de Hans Prinzhorn nas iniciativas dos pintores russos Vassili Kandinski e Alexej von Jawlensky que lideravam a Nova Associação de Artistas de Munique entre os anos de 1906 a 1909, momento no qual Prinzhorn estava vivendo naquela cidade para concluir o curso de filosofia e história da arte iniciado em 1904 na Universidade de Tübingen. Em 1910, Prinzhorn inicia cursos de canto em Leipzig e o interesse na medicina apareceu na vida dele apenas em 1913.

Em 1919, quando Prinzhorn mudou-se para Heidelberg e começou a trabalhar como assistente do Dr. Karl Wilmanns, ele permaneceu interessado nas discussões suscitadas em Munique, tais como: a universalidade da música e da pintura e a inspiração original nas obras de arte popular. Ele participou de um grupo de discussão cultural liderado pelo historiador de arte Wilhelm Fraenger. O grupo chamado A Comunidade (**Die Gemeinschaft**) havia adotado o livro de arte e cultura **Der Blaue Reiter**, criado por Kandinski, como a principal referência do grupo que seguia uma programação incluía visitas aos museus, elaboração de peça teatral e estudo de artistas e movimentos de arte.

No Brasil, o livro **Bildneri der Geisteskranken** foi recebido com grande interesse por Osório Cesar, mas também pela doutora Nise da Silveira, pelo engenheiro e artista Flávio de Carvalho e pelo filósofo Mário Pedrosa.

O trabalho de Hans Prinzhorn na organização da coleção da Clínica Universitária de Heidelberg e na elaboração de estudos teóricos serviu de referência metodológica a Osório Cesar que conhecia todas as análises que o médico alemão elaborou a respeito da produção plástica e escrita de pacientes psiquiátricos e de presidiários, bem como as críticas que Prinzhorn havia feito aos primeiros estudos sobre esse tipo de produção.⁵⁸

⁵⁸ Consultando as referências bibliográficas do livro **Expressão artística nos alienados**, percebe-se que Osório Cesar teve acesso ao primeiro artigo escrito por Hans Prinzhorn, **Das Bildnerische Schaffen der Geisteskranken**, publicado em 1919 na revista **Zeitschrift die gesamte neurologie und Psychiatrie**, artigo no qual Prinzhorn fez um estudo crítico de um grande número de publicações da área médica que abordavam o desenho de pacientes psiquiátricos. Osório consultou também o livro **Bildneri der Gefangen** que foi publicado em 1926, obra na qual Prinzhorn analisa desenhos de presidiários. Além dos estudos referenciados por Osório Cesar, Prinzhorn escreveu o livro **Psychotherapie: voraussetzungen, Wesen, Grezen. Ein Versuch zur Klärung der Grundlagen**, publicado em 1929, e **Persönlichkeitspsychologie: entwurf einer biozentrischen wirklichkeitslehre vom menschen**, publicado em 1932. Entre os anos de 1924 e 1929, Hans Prinzhorn escreveu uma série de artigos na imprensa e

É possível afirmar que **Bildneri der Geisteskranken** foi uma espécie de cartilha para Osório Cesar, principalmente a seção na qual Hans Prinzhorn explicou a dinâmica psíquica responsável por qualquer processo de elaboração formal e os princípios específicos de organização das formas na produção plástica, a saber: disposição formal em série ou em alternância; ritmo; simetria e proporcionalidade.

Se Osório Cesar afirmou haver iniciado uma coleção após ter conhecimento do livro de Prinzhorn, certamente foi por intermédio da leitura do livro que ele começou a educar o olhar para compreender as estruturas formais dos desenhos, modelagens e escritos dos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery e a organizar tal produção em uma coleção. Conseqüentemente, é possível pensar que Osório Cesar, por haver seguido o percurso de Prinzhorn, também observou certa arbitrariedade na organização formal das manifestações dos alienados, o que correspondia visualmente a certo ritmo, a certa fluidez que garantia a homogeneidade da composição e que permitia a comparação com os desenhos de crianças e com a manifestação artística de povos denominados primitivos.

O interesse de Flávio de Carvalho no trabalho de Hans Prinzhorn pode ser justificado também pelos princípios de configuração abordados no livro, principalmente o conceito de ritmo: espécie de estrutura vital, contínua, percebida nos movimentos expressivos manifestados nas formas e que, de acordo com Prinzhorn, conferia unidade compositiva até mesmo nas produções não figurativas.

A ideia de ritmo configuracional apareceu como questão essencial nas reflexões de Flávio de Carvalho, quer em conversas e estudos informais orientados por Osório Cesar no Clube de Artistas Modernos em 1933, quer em conferências a exemplo daquela apresentada no Instituto de Engenharia em março de 1935, logo após o artista retornar do Congresso de Psicotécnica realizado na cidade de Praga.

Na referida conferência, intitulada “A pintura do som e a música do espaço”, Flávio de Carvalho mencionou a importância das relações sinestésicas para a compreensão da história da arte, visto que pesquisas realizadas no campo da arte moderna apontavam a contigüidade da arte com a força vital dos povos. De acordo com a explicação do pintor, o processo sinestésico desencadeava uma série de novas emoções no homem e desenvolvia nele um sentimento estético que abandonava “o naturalismo para o emocionalismo” (A PINTURA..., 1935, s/p).

em revistas especializadas e ministrou inúmeras conferências a respeito da necessidade do homem se autoanalisar e repensar a contribuição humana no mundo.

Conseqüentemente, as linguagens artísticas resultavam do estado harmônico entre os sentidos e as mais íntimas emoções inconscientes.

A linguagem musical, mencionada como exemplo na discussão de Flávio de Carvalho, pelo valor melódico que possuía, suscitava as mais contraditórias emoções e essa propriedade emocional da música não era algo novo ou inexplorado no campo das artes, pois havia sido compreendida pelos mais diferentes e antigos povos que a utilizavam como fundamento nos cantos fúnebres e outras melodias ritualísticas.

Flávio de Carvalho explicou ainda que pintores e arquitetos contemporâneos (ele citou como exemplo Henri Valensi, Mabel Laphorn e Arne Hoseck) estavam resgatando o valor emocional da melodia como possibilidade criativa, transpondo os valores melódicos para as linhas no desenho e para as cores na pintura⁵⁹, ou seja: algo muito semelhante ao que Prinzhorn havia observado na estrutura configuracional das manifestações de alienados e justificava com a ideia de ritmo.

No texto “Forma e Personalidade”, Mário Pedrosa, ao abordar o debate sobre a colaboração da psicologia no estudo do princípio da emoção estética, lembrou de Hans Prinzhorn como um dos primeiros a subordinar as explicações psicológicas às estruturas formais das obras, pois, de acordo com Prinzhorn, qualquer atitude estética podia ser avaliada somente do ponto de vista formal. O interesse de Pedrosa pelo trabalho de Prinzhorn se devia à iniciativa do médico no estudo da elaboração formal da produção de doentes mentais e também ao caráter questionador do livro **Bildneri der Geisteskranken**.

Mário Pedrosa (1979, p.105-107) fazendo referência a Hans Prinzhorn como psiquiatra e analista de grande autoridade e crítico de arte profundo, considerou o livro como uma crítica ao racionalismo burguês, o qual reduzia ao mórbido toda manifestação que era considerada na antiguidade como sagrada, inspiradora e contemplativa, e como uma obra de grande valor por destinar atenção às imagens eidéticas, ao estudo das percepções do homem primitivo, da criança e do alienado.

Pedrosa (1979, p.116-117) não deixou de reconhecer o modo como Prinzhorn salientou o processo de construção de imagens, como o resultado do desenvolvimento de princípios formais dos quais a ideia de ritmo era o princípio que justificava a coerência de uma

⁵⁹ As pesquisas sinestésicas de Flávio de Carvalho nos remetem aos processos de escrita poética de Charles Baudelaire: poeta que buscava na sinestesia uma maneira de alcançar a dimensão simbólica das palavras e despertar no leitor a consciência primitiva, da qual o homem foi separado pelo racionalismo. De modo semelhante, Flávio de Carvalho estudou o processo sinestésico entre o som e as cores na pintura como um modo de expressar emoções profundas, inconscientes, que estavam além daquelas despertadas pela natureza.

obra e o fator para ela ser mencionada como criação: a obra como existência única, justificada por uma estrutura formal coesa.

Vinte anos depois do aparecimento do texto de Mário Pedrosa, o conteúdo do livro **Bildneri der Geisteskranken** foi associado ao movimento antipsiquiátrico pela doutora Nise da Silveira.⁶⁰ Para ela, a excelência do trabalho de Hans Prinzhorn na organização e análise da coleção da produção plástica de pacientes psiquiátricos consistiu na valorização da humanidade dos doentes. Pois, segundo Silveira, Prinzhorn foi um dos primeiros médicos atentos à capacidade dos doentes de se sentirem motivados a elaborar um desenho, uma pintura, um objeto, ou algo que expressasse a afetividade.

Além da iniciativa de Hans Prinzhorn, Nise da Silveira tinha conhecimento das discussões geradas por artistas e escritores a respeito da produção plástica e escrita de pacientes psiquiátricos e percebia na movimentação dos profissionais da arte, iniciada no início do século XX e prosseguida após a Segunda Guerra Mundial, uma potencialidade de denúncia aos modos como a medicina psiquiátrica tratava a doença mental. Por essa razão, ela saudava pesquisas como as de Prinzhorn como indicativos da necessidade de mudança na conduta dos psiquiatras.

A respeito do livro **La art et la folie** de Jean Vinchon, publicado pela primeira vez em 1924 e revisto e ampliado em 1950, é possível afirmar que se trate de um estudo destinado à compreensão da atividade imaginativa no artista e no louco; para tanto Vinchon (1950) impôs alguns questionamentos, tais como: a contribuição dos processos inconscientes na originalidade presente na obra de arte e na produção dos pacientes psiquiátricos; o processo perceptivo e a organização harmônica das formas na composição da obra de arte; e a manifestação da mentalidade genial.

De modo semelhante a Hans Prinzhorn – que dedicou seu primeiro artigo a analisar criticamente os modos como os psiquiatras começaram a colecionar a produção de alienados e a estudá-la – Vinchon iniciou o livro apresentando uma retrospectiva de pesquisas organizadas por médicos dedicados ao entendimento dos modos de expressão nos doentes mentais. Em meio aos médicos mencionados estavam Paul Max Simon, Marcel Reja e o próprio Prinzhorn.

Em seguida, Vinchon (1950, p.33-35) relatou um fato que o surpreendeu muito: a estrutura inconsciente da mente foi um assunto bastante estudado por médicos, pintores e escritores desde o século XIX e nutriu uma série de pesquisas médicas sobre o funcionamento mental e os estados de sonho; no entanto, os médicos apenas obtiveram o interesse em estudar

⁶⁰ Nise da Silveira leu a tradução inglesa do livro de Hans Prinzhorn, publicada em 1972. Ver SILVEIRA, 1981.

a responsabilidade da estrutura mental inconsciente na inspiração poética e nas mudanças de estilos artísticos e literários a partir do momento em que eles notaram a utilização dessas pesquisas pelos escritores românticos do ciclo de Théophile Gautier e posteriormente pelos escritores dos movimentos simbolistas e decadistas.

Na edição de 1950, Jean Vinchon mencionou o movimento surrealista como o ápice das reflexões sobre o caráter inconsciente da inspiração poética, pois os participantes daquele movimento começaram a demonstrar a superioridade de desenhos, pinturas e poemas obtidos a partir dos processos inconscientes de associação de ideias, de lembranças de imagens sonhadas e de imagens obtidas pelo livre trabalho de imaginação. Vinchon afirmou que a posição artística dos surrealistas indicava a manifestação de um espírito revolucionário que demonstrava as revoltas coletivas e individuais da sociedade após as duas guerras mundiais.

Depois de analisar atentamente os modos como os escritores e artistas utilizaram a estrutura mental inconsciente, Vinchon (1950, p.33-34) compreendeu que tal estrutura colaborava como força psíquica latente e que por alguma razão aparentemente inexplicável se mostrava como revolta: como agressividade que impelia à necessidade de mudança. Contudo, a força inconsciente não determinava a forma, o estilo que a nova arte teria; o Renascimento e o Surrealismo, por exemplo, foram expressões da necessidade psíquica de mudança, embora manifestassem construções formais com características distintas.

Ainda que manifestasse diferentes estruturas formais, a obra de arte, para Jean Vinchon, sempre estava caracterizada por uma harmonia estrutural que conferia unidade ao conjunto formal. A permanência dessa harmonia era a única condição que permitia a Vinchon qualificar os trabalhos de artistas que haviam sido acometidos pela loucura como manifestações geniais. Geralmente, Vinchon considerava a produção dos alienados original e lhe negava qualquer qualidade artística.

Certamente o livro **La art et la folie** não deixou de ser um reflexo do interesse crescente de médicos e escritores no estudo dos fenômenos inconscientes, principalmente nas explicações psicanalíticas desses fenômenos. A escrita automática e a simbologia onírica eram assuntos discutidos em saraus, como os de Gertrude e Leo Stein, e atraía a atenção de escritores como Guillaume Apollinaire e André Breton. A propósito, os dois escritores iniciaram uma troca de correspondências em dezembro de 1915, ação que se prolongou durante 1916, momento no qual Breton descreveu a Apollinaire as surpresas líricas que ele recebia dos soldados traumatizados que ele cuidava no Hospital Sainte Dizier. Na verdade, André Breton estava se referindo ao hábito que criou de registrar as frases que os soldados lhe confidenciavam

e o intenso envolvimento dele nas curiosas narrações. Além de Breton, Apollinaire conhecia a obra literária de Marcel Reja, pseudônimo do escritor, teatrólogo e médico Paul Meunier, e provavelmente os interesses desse escritor e médico nas qualidades sensíveis dos desenhos de alienados e crianças.

Entre os anos de 1913 e 1914, Apollinaire iniciou correspondência com o doutor Jean Vinchon, pois havia entre eles o sincero interesse no automatismo psíquico. Vinchon convidou o poeta para jantares e conversas no *Hôpital Sainte Anne*. De acordo com artigos e cartas escritos por Vinchon (READ, 2012, p.44-45; p.57-58), Apollinaire ficou interessado nos desenhos e nos escritos dos alienados recolhidos e colecionados pelos médicos que trabalhavam naquele hospital porque o escritor acreditava que havia naqueles trabalhos uma espécie de essência lírica perdida em virtude da desestruturação mental provocada pela loucura. Com o mesmo interesse pela vivacidade da obra genial, Apollinaire buscava as esculturas africanas e a arte popular.

Na mesma época em que trocava correspondências e conversava com Jean Vinchon, o livro **Les peintres cubistes, méditations esthétiques** de Guillaume Apollinaire havia sido publicado. Desde 1904, Apollinaire se portava como o curador da arte moderna ao incentivar a presença de obras fauves e cubistas nos Salões dos *Indépendants* e *Salon d'Automne*, ao escrever livros e textos críticos para revistas fundadas por ele, como *Les Soirées de Paris*, ou para os inúmeros periódicos com os quais colaborou, ou ainda pronunciando conferências.

Tanto Jean Vinchon quanto Guillaume Apollinaire acreditavam na existência de uma vontade, de um elemento sensível que impulsionava todo ato criativo; no entanto, a pura expressão desse elemento não fazia da pessoa um artista, ou obra de arte o que ela criava. Associado à vontade, o artista e o poeta precisavam se educar culturalmente para haver uma identificação social com a obra ou a poesia criada.

Embora o convívio de Apollinaire com médicos possibilitasse um conhecimento apurado em psicanálise e psiquiatria, ele acreditava que a poesia teria mais a ensinar a respeito do desenvolvimento humano do que a explicação científica. Na conferência “L’esprit nouveau et les poètes”, pronunciada no Théâtre du Vieux-Colombier em novembro de 1917, Apollinaire afirmou que uma nova época estava surgindo a partir do início do século XX em decorrência de uma nova conduta humana na qual o poeta se caracterizava por uma intensa curiosidade e liberdade de explorar nas artes a vida como ela se apresentava. Para tanto, o poeta precisaria preservar a surpresa da imaginação para levar o lirismo aos novos meios de elaboração artística,

como o cinema, por exemplo. De acordo com Apollinaire (1918, p.394), o fenômeno da criação em arte antecedia a qualquer conhecimento científico, pois a criação lírica estava caracterizada pelo eterno processo de renovação humana.

As análises de Jean Vinchon sobre a utilização de processos inconscientes por escritores e pintores contribuíram como referência nos estudos do médico Osório Cesar e nos do escritor Sergio Milliet. Assim como Vinchon, Osório Cesar afirmava a presença do caráter inconsciente nas manifestações artísticas e estabelecia a diferença entre o artista e o alienado pela ausência de controle deste sobre os conteúdos inconscientes manifestados nos trabalhos plásticos e escritos.

O livro de Vinchon foi importante aos questionamentos elaborados por Osório Cesar sobre o uso dos processos inconscientes na arte. Para Vinchon, o artista manifestava um sentimento estético na organização das formas que criava e esse sentimento era desenvolvido no contato do artista com obras de arte, ou seja: o artista adquiria o sentimento estético paulatinamente. Ao alienado, não era possível manifestar esse sentimento estético com clareza devido ao estado psíquico no qual se encontrava. Contrariando Vinchon, Osório Cesar procurou justamente os resquícios do sentimento estético na produção dos alienados, pois, para ele, esse sentimento podia ser pensado como manifestação inconsciente do sentido de beleza da cultura de origem do paciente.

A oposição ao modo como Osório Cesar compreendia as manifestações dos alienados também foi manifestada por Vinchon na segunda edição do livro **La art et la folie**, pois o neuropsiquiatra francês conhecia o estudo **A expressão artística dos alienados** e o considerava de grande valor como o resultado de um sério trabalho de análise clínica, porém desconsiderava o caráter original das produções escolhidas por Osório Cesar. Para Vinchon, as características formais dos trabalhos dos pacientes do Juquery não passavam de estereotípias.

Na década de 1950, Sergio Milliet dedicou alguns textos de sua coluna jornalística intitulada **Diário Crítico** à discussão da escrita automática e ao interesse de médicos e escritores nos textos de pacientes psiquiátricos. Milliet cita o livro de Vinchon como importante referência na explicação do valor ancestral do inconsciente como estrutura mental responsável por guardar as memórias específicas de uma nação e transmiti-las às gerações. Porém, o escritor brasileiro não deixou de observar que os psiquiatras nem sempre escolhiam bons exemplos para a realização de um estudo dos aspectos estéticos dos escritos, fator este que causava inúmeros questionamentos nos profissionais dedicados à literatura (MILLIET, 1981b, p.373).

A menção ao livro **La art et la folie** demonstrou também que Osório Cesar conhecia os médicos que defendiam a inserção das coleções psiquiátricas no campo da cultura, pois Jean Vinchon atuava na equipe do doutor August Armand Marie, pioneiro do colecionamento de desenhos e de escritos de pacientes psiquiátricos na França, bem como o primeiro a expor os trabalhos que colecionava em galerias de arte.

2.2. Orientação ideológica II: Guillaume Apollinaire e Vassili Kandinski

Assim como os estudos de Hans Prinzhorn e os de Jean Vinchon foram referências fundamentais para o início da coleção organizada por Osório Cesar, a leitura dos livros **Les peintres cubistes, méditations esthétiques** (Os pintores cubistas, meditações estéticas) de Guillaume Apollinaire e **Über das Geistige in der Kunst** (Do espiritual na arte) de Vassili Kandinski indica que ele seguiu a mesma orientação de pensamento utilizada por ambos os médicos. Tanto o livro de Apollinaire quanto o de Kandinski possibilitaram a Osório Cesar uma compreensão histórica das primeiras iniciativas dos artistas e poetas na elaboração da arte abstrata no início do século XX, bem como a definição dos princípios que regiam a nova arte. Isso porque ambos os livros podiam ser considerados como verdadeiros tratados que esclareciam os ideais da modernidade aos leitores, e certamente esses livros auxiliaram Osório Cesar a observar as obras modernas como composições plásticas que manifestavam a elaboração de um conhecimento e que se distanciavam da representação da realidade visual.

No livro **Les peintres cubistes**, o modo como Guillaume Apollinaire explicou as relações com a realidade visível em cada tendência da estética cubista, caracterizando cada uma delas aos estágios de proximidade ou distanciamento da representação visual, foi assimilado por Osório Cesar como princípio que determinava o grau de abstração de uma obra moderna. Além disso, no estudo **A arte nos loucos e vanguardistas**, Osório Cesar mencionou exatamente as pinturas cubistas *L’homme à la mandoline* de George Braque, *La femme em bleu* de Fernand Leger e *Le roi et la reine entourés de nus vites* de Marcel Duchamp referenciadas no livro de Apollinaire, o que indicou a importância do livro como fonte de estudo para Osório Cesar.

A conferência “L’esprit nouveau et les poètes”, na qual Apollinaire defendeu a necessidade de se estabelecer uma poesia que fosse adequada ao movimento da vida moderna, foi muito comentada pelos escritores brasileiros e serviu de referência ao movimento de arte moderna incentivado por Graça Aranha, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

Especificamente, esse último escritor, que colecionou e estudou desenhos infantis e peças de arte popular e afro-brasileira, foi um dedicado leitor da revista francesa de estética **L'Esprit Nouveau**⁶¹, que de algum modo prosseguia na ideia, defendida por Apollinaire, do desenvolvimento de uma conduta que mantinha a consciência dos clássicos e a exaltação romântica por todas as formas de vida, ou seja: uma síntese equilibrada entre reflexão e inspiração poética.

Revista lançada em outubro de 1920 pelo pintor Amédée Ozenfant, pelo arquiteto Charles Edouard Jeanneret, conhecido como Le Corbusier, e pelo poeta Paul Dermée, **L'Esprit Nouveau** foi muito estudada por Mário de Andrade que assimilou vários princípios discutidos pelos diretores e colaboradores do referido periódico, dos quais o caráter subconsciente da atividade lírica e a criação do poema a partir da escolha de palavras – estas compreendidas como elementos essenciais – destinadas a criar uma linguagem universal, foram as ideias que fundamentaram o pensamento estético do escritor brasileiro no momento em que ele se dedicou aos primeiros livros sobre poesia e estética, a saber: “Prefácio Interessantíssimo” em *Pauliceia Desvairada* de 1922, e o livro *A escrava que não é Isaura*, publicado em 1925.

A presença do subconsciente como a essência do lirismo poético foi o princípio que aproximou os estudos de Osório Cesar do pensamento de Mário de Andrade, pois para aquele o inconsciente era a fonte da inspiração artística. Essa aproximação também indica que Osório Cesar estava atento às ideias de estetas e teóricos da arte estudados por Mário de Andrade, bem como por outros escritores e artista do ciclo modernista de São Paulo. Outro indicativo de aproximação de interesses consistiu no fato de Flávio de Carvalho haver sido leitor da revista **L'Esprit Nouveau**, colecionar desenhos de crianças e manifestações de alienados, além de apreciador das pesquisas de Hans Prinzhorn.

O encontro de Osório Cesar com os textos de Kandinski deve ter sido mais revelador da condição da obra de arte e do artista no início do século XX, pois no livro **Über das Geistige in der Kunst** (Do espiritual na arte) o artista russo expôs exatamente a mudança no campo da ciência a qual se afastava do aspecto materialista dos fatos e se aproximava de fenômenos que não foram explicados pelo positivismo. Tratava-se da situação que Osório Cesar

⁶¹ Segundo Lilian Escorel de Carvalho (2008, p.4, v.2), o subtítulo da revista era “Revue Internationale d'Esthétique” nos três primeiros números da revista publicados em 1920 e sob a direção do poeta Paul Dermée. A partir do quarto número, publicado em 1921, o subtítulo da revista foi mudado para “Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine, indicando que as publicações passaram a ser dirigidas por Amédée Ozenfant e Le Corbusier.

se defrontava no hospital psiquiátrico, ou seja: constatar o fenômeno de criação de imagens surpreendentes entre pessoas consideradas mentalmente desorganizadas.

No ambiente externo ao hospital, no meio social, a humanidade estava percebendo seus valores se transformarem. Os artistas tornavam-se conscientes do valor evocativo e simbólico das palavras e das formas e visualizavam nelas meios de manifestarem aquilo que Kandinski definia como o belo interior: a necessidade de beleza que impelia o homem a recusar as formas tradicionais de belo. E como a beleza interior não estava presa aos limites convencionais, alertava o pintor, os objetos criados pela necessidade interior eram muitas vezes classificados como feios (KANDINSKI, 1996, p.51 e 87).

Provavelmente o conceito de beleza interior defendido por Kandinski norteou as escolhas dos trabalhos de alienados que Osório Cesar colecionou, visto que ele começou a agrupar os desenhos dos pacientes na possibilidade de estudá-los como trabalhos potencialmente originais e belos.

A analogia entre pintura e música estabelecida por Kandinski foi outro princípio apreendido por Osório Cesar a partir da leitura do livro **Über das Geistige in der Kunst**. De acordo com o pintor russo, o artista precisava conhecer com propriedade os meios específicos da pintura para integrá-los em um processo de criação direcionado para as finalidades apenas pictóricas. De modo semelhante à criação musical que não imitava a natureza e conhecia os meios que lhe eram próprios, a arte pictórica se tornaria uma abstração pura quando o artista desenvolvesse uma pintura unicamente por intermédio da forma e da cor: elementos que assumiam propriedades tão essenciais e subjetivas que foram elevados à condição de seres para Kandinski.

Houve ainda um princípio defendido por Kandinski (1996, p.117) que se tornou uma das ideias centrais no estudo de Osório Cesar: a busca do artista pelas formas de arte primitivas com o intuito de desenvolver uma linguagem artística que despertasse no público vibrações psíquicas mais sutis e distantes dos sentimentos convencionais e do caráter narrativo da arte.

2.3. As primeiras coleções organizadas por psiquiatras

No âmbito médico, o colecionamento foi uma prática habitual nos hospitais psiquiátricos e inicialmente se constituiu da reunião de poucas peças que podiam pertencer a um único médico – formando assim uma coleção particular – ou ao acervo de uma instituição

hospitalar. Por tratar-se de ação corriqueira entre os médicos, é difícil de mensurar o número de coleções iniciais formadas e a quantidade de objetos que havia em cada uma; ou mesmo de afirmar a unanimidade do colecionamento entre todos os médicos que escreveram a respeito dos desenhos e escritos elaborados por pacientes psiquiátricos no final do século XIX e início do século XX, pois o empréstimo de documentos colecionados – tais como: desenhos, escritos em cartas, prosa e poesia, e de partituras – para colegas de profissão analisar também foi prática comum entre os médicos. (MORSELLI, [1894], Prefácio, p. X; ROGUES DE FURSAC, 1905, Prefácio p.X; ARMAND MARIE, 1907, p.321)

De modo geral, o que se pode afirmar a respeito das primeiras coleções é a associação do colecionamento ao questionamento da sintomatologia na doença mental. Logo, para atender ao propósito de estudar a linguagem, a ritualística dos pacientes manifesta nas expressões corporais⁶², os desenhos e os escritos de pacientes foram colecionados juntamente com fotografias, fonografias e outros documentos clínicos.

A respeito das primeiras coleções, pode-se afirmar também que elas serviram como documento que fundamentou um crescente número de artigos e livros escritos – a maioria nas últimas duas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX – por profissionais que trabalharam em clínicas e instituições de pesquisa universitária localizadas em vários países europeus. Contudo, poucos estudos explicitaram as origens das coleções pesquisadas ou mesmo a quantidade e a especificidade dos objetos colecionados pelos médicos.

Paul Max Simon, por exemplo, estudou os desenhos e os escritos colecionados pela equipe médica do Asilo de Blois e pelos médicos do Asilo de Dijon, instituições nas quais trabalhou. Rogues de Fursac analisou desenhos, cartas e fotografias reunidos por profissionais do Asilo de Clermont-de-l’Oise, instituição onde trabalhava, mas também consultou documentos reunidos pelos médicos vinculados ao Hospital de Salpêtrière e à Clínica de Sainte Anne. Foursac recorreu ainda à documentação emprestada de médicos suíços, conforme explicou no prefácio do livro por ele escrito e publicado em 1905: **Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales**.

⁶² Permanecendo na área da patologia, a intenção desses médicos foi a de aprofundamento da sintomatologia e até mesmo de extensão desse estudo ao qual chegaram a denominá-lo “semiologia” ou “semiótica”. No prefácio do segundo volume da obra **Manuale di Semeiotica delle Malattie Mentali** (MORSELLI, [1894], prefácio, p. VIII e IX), Enrico Morselli manifesta a diferença entre sintomatologia e semiótica: no estudo semiótico da doença mental os fatores psicológicos e sociológicos são agregados aos da anatomia e da fisiologia cerebral, no intento de melhor compreender as diferenças entre as funções normais e as modificações mórbidas.

Júlio Dantas, na monografia **Pintores e Poetas de Rilhafolles** (1900, p.2-10) referiu-se à coleção de guaches, pastéis e carvões que decoravam a sala de estudos do professor Miguel Augusto Bombarda, diretor do Hospital de Rilhafolles no início do século XX. Na coleção havia uma grande quantidade de trabalhos pictóricos de caráter religioso e composições de caráter simbólico e fantástico, os quais Dantas considerou como a concretização plástica dos delírios dos pacientes. Havia também documentação escrita constituída por: autobiografias, cartas eróticas, textos satíricos referentes às situações hospitalares, vários pedidos de alta médica escritos em prosa ou em verso, entre outros manuscritos dos pacientes (DANTAS, 1900, p.18).

Nas ações do doutor August Armand Marie é possível perceber a presença do colecionador no médico que procurava e recolhia a produção plástica e escrita de pacientes das instituições para as quais trabalhou⁶³; no profissional que incentivava a prática de desenhos nos hospitais e colônias de tratamento; no intenso envolvimento do doutor Marie com médicos italianos, ingleses, russos e alemães que organizavam grupos de desenhos e escritos de pacientes e presidiários e expunham e discutiam a produção colecionada em congressos.

No artigo “Le musée de la folie” (1905, p.354) Armand Marie explicou que em sua coleção havia objetos elaborados pelos pacientes do Asilo de *Villejuif* e deixou subentendido que a coleção de Cesare Lombroso, localizada em Turim, serviu a ele de referência. Em outro texto intitulado “L’art et la folie”, publicado em 1929 na **Revue scientifique**: revue rose (ano 67, n.13), Armand Marie descreveu as características materiais dos trabalhos colecionados por ele. Eram produções plásticas realizadas em trapos e lençóis, em papelão e em pedaços de jornal. Havia desenhos feitos com sangue e com qualquer tinta que os pacientes encontrassem. O médico colecionava também trançados e bordados feitos com lianas e modelagens em cera.

Reconhecendo a necessidade de expressão dos pacientes e a precariedade do ambiente hospitalar em fornecer os recursos para a concretização dessa necessidade, Armand Marie (1929, p.395) deixou subentendido que algumas vezes era oferecido aos pacientes papéis, lápis, telas e pincéis e que, com esses materiais, podiam aparecer trabalhos formalmente acadêmicos. Essa foi a explicação que Armand Marie encontrou para justificar o aparecimento de tais trabalhos no meio de uma produção que ele definia como majoritariamente objetiva e

⁶³ De acordo com Anne Marie Dubois (2008, p.153) a primeira iniciativa do doutor Armand Marie na busca de novos modos de tratamento de doentes mentais foi a fundação da primeira colônia familiar *Ainay-le-Château*. Em seguida ele iniciou o trabalho como médico no asilo de *Villejuif* onde começou a coleção de desenhos de pacientes e finalmente tornou-se o médico chefe do *Hopital Sainte Anne*, instituição que manteve um trabalho destinado ao estudo da produção artística de pacientes psiquiátricos.

cheia de associações originais e fantásticas. Jean Vinchon, ao estudar alguns trabalhos da coleção de Armand Marie, explicou que nela havia desenhos e pinturas de pacientes com conhecimento em artes, o que indicava a presença de composições mais estruturadas como as aquarelas “O país dos meteoros” e “Os trigos crescem no mar” (Fig. 01 e 02) elaboradas por um paciente que ficou conhecido pelo apelido “Le voyageur français”.

Mediante as ilustrações presentes nos livros de Marcel Réja, **L’art chez les fous**, publicado em 1907, e de Jean Vinchon, **L’art et la folie**, é possível obter um conhecimento superficial dos objetos colecionados por August Armand Marie no início do século XX. O médico reunia esculturas em pedra e em madeira, cartas de pacientes, desenhos de composição linear simples e complexa, inclusive coloridos, e pinturas na técnica de aquarela (Fig. 03-05).

Um segmento da coleção do Dr. Armand Marie foi doado por familiares do médico ao museu Collection de l’Art Brut em Lausanne, Suíça, em 1966, do qual foi possível identificar dezesseis pinturas realizadas entre 1902 e 1905 pelo paciente Le voyageur français; oito desenhos a lápis feitos pelo paciente apelidado de Le Compte de Tromelin (Fig. 06 e 07); mais de cem desenhos e escritos elaborados com tinta da china por Emile Josome Hodinos (Fig. 08 e 09); uma série de dez desenhos, acompanhados por textos, elaborada em tinta da china por Albert G., que ficou conhecido pelo apelido Baron de Ravallet, alcunhado por Jean Dubuffet.

Da antiga coleção do doutor Armand Marie consta também nas coleções de arte bruta: quatro trabalhos em desenho e colagem feitos por Victor François; onze trabalhos em desenho e pintura elaborados por Auguste Merle; cinco trabalhos de Jules Léopold e uma pintura de Xavier Cotton.

Segundo o inventário elaborado pela equipe do Centre d’Étude de l’Expression (DUBOIS, 2008, p.65), da antiga coleção do doutor Armand Marie pertencem à Collection Sainte Anne (em Paris) três trabalhos elaborados em lápis grafite e lápis de cor pelo paciente F. Know.

O neuropsiquiatra Jean Vinchon dedicou-se à prática de colecionamento, além de estudar os trabalhos colecionados por seus colegas de profissão. Tendo as ilustrações do livro **L’art et la folie** como documento de consulta, entende-se que Vinchon reuniu principalmente séries de desenhos feitos à lápis e pinturas em aquarela e que todos os trabalhos foram realizados em suporte de pequenas dimensões. Pelas ilustrações do livro, compreende-se que o médico escolhia trabalhos elaborados por pacientes com habilidades artísticas e autodidatas, e que ele

podia obter alguns trabalhos mediante doações dos próprios pacientes como manifestação de agradecimento ao tratamento recebido (VINCHON, 1950, p.148-149).

Na mesma condição de muitas coleções psiquiátricas, não é possível saber com exatidão o número de trabalhos colecionados por Jean Vinchon. Apenas um conjunto restrito de desenhos e pinturas ficou conhecido por ter sido exposto no Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria em 1950. Na coleção de Vinchon havia uma série de cinquenta e cinco desenhos organizados em um álbum intitulado “L’affiche morale” (Fig.10); uma série de aquarelas que o médico as classificou como semelhantes ao estilo de Van Gogh (Fig.11), e uma série específica de treze desenhos de mandalas como exemplos de desenhos mediúnicos. As composições circulares a maneira de mandala foram analisadas por Vinchon como um modo de identificar o estado de dissociação psíquica no qual estava o paciente, pois quanto mais a composição de formas geométricas estivesse organizada em torno de um centro, maior significava o estado psíquico harmônico do doente.

Se as iniciativas do doutor Armand Marie no início do século XX esboçaram o perfil do colecionador e não apenas do médico que reunia documentos em desenhos e por escrito dos pacientes com quem estabeleceu um vínculo de tratamento, Hans Prinzhorn, ao aceitar o convite do Doutor Karl Wilmanns para cuidar de uma pequena coleção – que foi organizada pelo psiquiatra Emil Kraepelin enquanto ele ocupava o cargo de diretor da Clínica da Universidade de Heidelberg no período de 1890 a 1903 – conseguiu definir critérios para continuar o colecionamento e o estudo do processo de criação de imagens no doente mental.

Hans Prinzhorn e Dr. Wilmanns enviaram cartas para instituições psiquiátricas de vários países, inclusive do Japão, solicitando desenhos de pacientes. Nas cartas, Wilmanns esclareceu que o objetivo das solicitações era a organização de uma coleção internacional da produção elaborada por pacientes psiquiátricos e, por consequência, a fundação de uma galeria para a exposição dessa produção. Wilmanns explicou também que a internacionalidade da coleção tinha como propósito a reunião de um material de comparação que possibilitasse o entendimento do imaginário da doença mental e a influência da raça ou da nacionalidade na construção desse imaginário (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.7-8).

Distanciando-se um pouco do interesse descrito pelo doutor Wilmanns, parece que Hans Prinzhorn desejava compreender como os pacientes estruturavam as imagens mentais em configurações formais, e por essa razão ele começou a solicitar tipos específicos de desenhos para a equipe médica das instituições alemãs e estrangeiras que se correspondiam com a clínica.

A partir de dezembro de 1919 e durante todo o ano de 1920, Prinzhorn esteve interessado nos seguintes tipos de produção: desenhos de prisioneiros; *griffonages*; trabalhos figurativos, nos quais a equipe clínica da instituição de origem identificava a presença de alguma marca de desorganização mental; e finalmente trabalhos de alta qualidade plástica inclusive de pacientes com aptidões artísticas (WEBER, 1984, p. 25).

Algumas instituições não responderam às solicitações dos psiquiatras, outras contribuíram com poucos trabalhos e houve aquelas que enviaram mais de cem desenhos – a maioria proveniente das coleções de clínicas europeias localizadas na Suíça, na Itália, na França, na Holanda e na Polônia.

Embora houvesse o interesse primordial na produção dos doentes mentais, foi anexada à coleção como material de comparação: setenta e cinco desenhos, realizados entre 1906 e 1911, da coleção do psiquiatra Nagy, feitos por soldados iletrados e cujas configurações lembravam a desenhos produzidos por garotos de nove anos de idade. Oitenta ou mais desenhos de crianças, muitas diagnosticadas com idiotia, da escola de surdos e mudos do município alemão de Moosbach e sete fotografias de desenhos de crianças indianas. Havia também uma série de desenhos de adultos normais; duas esculturas da África; fotografias de tatuagens e pinturas corporais. No final de 1920, a coleção continha 4500 peças catalogadas segundo critérios temáticos e formais. Foi organizado um dossiê com a biografia de todos os pacientes cujas obras constavam na coleção (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.8-12; PRINZHORN, 1984, p.55).

Na coleção da Clínica Psiquiátrica de Heidelberg havia também um conjunto de produção escrita: cartas interceptadas por autoridades institucionais, petições, textos, textos e imagem e produções literárias de vários tipos. Anotações musicais e rabiscos e esculturas em madeira. (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.12)

O material recebido das instituições hospitalares indicava uma produtividade diversificada em quantidade e em qualidade. Havia pacientes representados por apenas um trabalho e outros por mais de duzentos. A maioria das obras foi confeccionada com materiais variados principalmente descartáveis como: papel de embrulho, papel e papelão de uso comercial, envelopes, páginas de livros e revistas, guias e jornais. Havia trabalhos realizados em técnica mista de desenho e colagem, e havia também aqueles confeccionados com materiais profissionais como giz pastel, aquarelas, corantes vegetais, tinta da china e tinta a óleo. Alguns pacientes usavam revistas e guias como suporte para os desenhos, como material de colagem e como inspiração temática (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.11-12).

Produções plásticas significativas na coleção foram enviadas do Hospital Eickelborn, conforme constantes correspondências desse hospital enviadas para a clínica de Heidelberg. Segundo as cartas trocadas entre os diretores das instituições, os pacientes foram encorajados a desenhar e ganhavam fumo para mascar, caixas de lápis de cor e cartas de agradecimento por terem realizado um bom trabalho. Além disso, as correspondências revelavam a utilização da recompensa e do elogio como maneiras de encorajar principalmente os pacientes que desenhavam conforme estilos apreciados por Karl Wilmanns e Hans Prinzhorn. Consequentemente, o recurso compensatório foi também empregado para obter o aumento das obras específicas que proporcionavam o estudo comparativo com a arte primitiva; alcançando desse modo um dos objetivos da constituição da coleção (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.10-11).

Conforme informação obtida do livro de Prinzhorn (1984, p.99 e 100), a partir dos desenhos colecionados foi feita uma investigação a respeito do diagnóstico dos autores e concluiu-se que os desenhos dos esquizofrênicos eram os mais numerosos e admiráveis pela diversidade e riqueza formal, sendo a qualidade de tais desenhos um dos fatores do crescente interesse de psiquiatras em estudar a psicologia dos indivíduos diagnosticados de esquizofrenia.⁶⁴

Os autores esquizofrênicos, grupo numericamente o mais importante, estão na origem de uma produção cuja diversidade, o charme e a riqueza e enfim também a qualidade do ponto de vista artístico, exercem uma tal fascinação que tudo em volta se vê depreciado ao nível de simples material de comparação. Nós desejamos expressamente sublinhar que esta fascinação opera também sobre o espectador sem tomar partido, tanto é verdadeiro que ao momento atual a psicologia da esquizofrenia está quase pela força das circunstâncias no centro das preocupações do psiquiatra. (PRINZHORN, 1984, p.100).⁶⁵

⁶⁴ Conforme estimativa apresentada por Hans Prinzhorn (1984, p.99 e 100): 75 % das obras eram de esquizofrênicos. Dos 25% restantes 7% a 8% são de loucuras maníaco-depressivos, 5 à 6 % de psicopatias, 4% paralisia, 4 à 5 % de imbecilidade, 3 a 4 % de epilepsia. Havia também casos de diagnósticos imprecisos. 16% de autores da coleção eram mulheres.

⁶⁵ No original: “Les auteurs schizophrènes, groupe numériquement le plus important, sont à l’origine d’une production dont la diversité, le charme et la richesse et enfin aussi la qualité du point de vue artistique, exercent une telle fascination que tout le reste se voit ravalé plutôt au rang de simple matériel de comparaison. Nous voudrions expressément souligner que cette fascination opère aussi sur le spectateur sans parti pris, tant il est vrai qu’à l’heure actuelle la psychologie de la schizophrénie est presque par la force des choses au centre des préoccupations du psychiatre.”

O grande número de obras reunidas solicitou da equipe médica da Clínica de Heidelberg a organização de um espaço destinado à coleção, e de providências para a conservação das obras. Enfim, a preocupação com a instauração de um museu. Contudo é importante lembrar que a dedicação de Prinzhorn a coleção coincidiu com as consequências da Primeira Guerra Mundial e naquela época as instituições europeias sofriam com a ausência de dinheiro e dos demais recursos mantenedores. Prinzhorn conseguiu doações para a conservação das obras com o industrial suíço e apreciador de arte Georg Reinhart e também com o publicitário da Editora Springer, editora que publicou o livro de Prinzhorn em 1922. Com o dinheiro doado a equipe comprou material para a elaboração de portfólios e passe-partout que garantiram a proteção dos trabalhos. Prinzhorn organizou um catálogo no qual cada autor das obras foi identificado pelas iniciais do próprio nome⁶⁶, seguido pela indicação do diagnóstico e pela classificação dos trabalhos (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p. 8 e 9).

Hans Prinzhorn deixou a clínica da Universidade de Heidelberg em 1921 e os profissionais que trabalhavam com Karl Wilmanns continuaram a cuidar da coleção e a receber desenhos provenientes de clínicas psiquiátricas. Em julho de 1933, conforme documentação do arquivo do Museu Hans Prinzhorn, a coleção de Heidelberg recebeu um conjunto de trinta e sete desenhos procedentes do Hôpital Sainte-Anne. Tratava-se de uma encomenda do Dr. August Armand Marie à clínica de Heidelberg enviada pelo marchand e especialista em arte primitiva Ladislaus Szécsi. No início daquele mesmo ano, Szécsi enviou também uma carta à equipe de Heidelberg contendo uma lista de nomes de psiquiatras, escritores, críticos de arte e artistas interessados na arte de doentes mentais com quem ele pensava estabelecer contato. Entre os nomes mencionados estavam o de Osório Cesar, que foi referenciado na lista como “Cezar Ozário” (BRAND-CLAUSSEN, 1996 p.15).⁶⁷

O possível contato de Osório Cesar com o marchand húngaro pode ser considerado, pois em 1931 ele esteve na Europa na companhia de Tarsila do Amaral com o objetivo de cursar especializações médicas na França, na Alemanha e na Rússia.

Em 1933, quando o partido Nacional Socialista assumiu o governo alemão, Karl Wilmanns foi demitido da Clínica da Universidade de Heidelberg e o psiquiatra Carl Schneider, adepto da ideologia nacional socialista, assumiu a diretoria. Schneider foi o responsável pela

⁶⁶ No livro **Bildneri der Geisteskranken**, Prinzhorn identificou os pacientes artistas com nomes fictícios.

⁶⁷ Segundo Betina Brand Claussen (1996, p15) também constava na lista nomes de médicos como Dr. Jean Vinchon, Dr. Blondel e Dr. Eugene Minkovsky, mas também o do escritor Camille Mauclair e o do pintor André Lhote.

disseminação das ideias da “arte degenerada” preconizadas em 1920 pelo psiquiatra Wilhelm Weygandt.

Weygandt usou de sua autoridade de médico para combater a arte moderna ao estabelecer uma relação de contiguidade entre as obras dessa arte e aquelas colecionadas por Prinzhorn. Em 1921, ele escreveu o artigo “Kunst und Wahnsinn” (“Arte e loucura”) para a revista **Die Woche** no qual afirmou o caráter degenerativo da arte de vanguarda ao comparar os trabalhos de Paul Klee, Vassili Kandinski, Oskar Kokoschka, Kurt Schwitters, Paul Cézanne e Vincent Van Gogh com os da coleção de Heidelberg. Além do texto, Weygandt emprestou sua coleção de fotografias de pessoas diagnosticadas de diferentes anomalias psíquicas e físicas para ser usada no livro **Kunst und Rasse** (“Arte e Raça”) do arquiteto Paul Schultze Namburg publicado em 1928. Nesse livro as fotos foram justapostas às reproduções de obras de arte de vanguarda, principalmente as de estilo expressionista (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.17).

A ideologia preconizada por Wilhelm Weygandt serviu de fundamento para as exposições realizadas na Alemanha entre os anos de 1933 e 1941, as quais apresentavam a arte moderna como signo de degeneração. Na mostra itinerante “Entartete Kunst” (“Arte Degenerada”), exibida em Berlim em 1938, as obras da coleção da Clínica de Heidelberg foram utilizadas como documento comprobatório na justaposição com aquelas de arte moderna (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.18).

Carl Schneider facilitou e apoiou o uso das peças da coleção na exposição de “arte degenerada”, bem como dirigiu o programa de erradicação da degeneração do qual resultou na destruição de obras da coleção da Clínica de Heidelberg, salvo algumas peças que estavam sendo exibidas nos estados da Alemanha entre os anos de 1939 e 1941 (BRAND-CLAUSSEN, 1996, p.19 e 20).⁶⁸

Na Suíça, um grupo de médicos também se dedicou à reunião e ao estudo da produção de pacientes psiquiátricos. As iniciativas mais conhecidas foram as dos doutores Charles Ladame em Genebra, Walter Morgenthaler em Berna e Hans Steck em Lausanne. Ladame iniciou uma coleção no início do século XX, porém foi apenas em 1925 que o conjunto de trabalhos foi acolhido em um pequeno gabinete localizado em um dos pavilhões do Asilo de Bel-Air. Ele pensava que aquela coleção precisava ser pesquisada seriamente e divulgada, pois

⁶⁸ Após o término da Segunda Guerra Mundial, a coleção permaneceu esquecida por quase vinte anos e somente em 1963 as obras foram redescobertas no sótão da Clínica da Universidade de Heidelberg e novamente expostas no Kunstalle em Bern, Suíça. Informações disponíveis no site do Hospital Universitário de Heidelberg: http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~gf7/index_eng.shtml.

era necessário investigar os mecanismos de realização e os modos de expressão dos alienados e situá-los no domínio da arte como resultado da mente humana e da necessidade expressiva (PEIRY, 1997, p.27-28).

Em 1907, Walter Morgenthaler foi trabalhar no Asilo em Waldau e ali permaneceu até 1919, encorajando e sustentando o trabalho do paciente Adolf Wölfli. Em 1914, Morgenthaler organizou um museu no asilo para guardar os livros de desenhos com mais de 25.000 páginas ilustradas, dois móveis de madeira feitos entre os anos de 1916 e 1921 e dois pequenos vitrais do museu de Waldau. O trabalho de Adolf Wölfli permaneceu no asilo até 1973 quando foi transferido para o Museu de Belas Artes em Berna. Afora a iniciativa de organizar uma coleção com o interessante trabalho gráfico e plástico de Wölfli, Morgenthaler escreveu a monografia **Ein Geisteskranker als Künstler** sobre os desenhos e a vida desse paciente; no entanto, a maneira como ele relatou o fato foi considerada bastante inovadora para ser considerada apenas como estudo de caráter clínico, pois Morgenthaler atribuiu condição de artista ao paciente e o fez referência pelo nome e sobrenome (SPOERRI, 2003, p.16).

Foi justamente a qualidade da produção colecionada pelos médicos suíços que impulsionou o artista francês Jean Dubuffet a pensar nos princípios do movimento de Arte Bruta em 1945, pois o artista francês, que conhecia o livro de Hans Prinzhorn desde 1922, recebeu apoio de médicos na elaboração dos primeiros Cadernos de Arte Bruta: publicações destinadas à discussão dos trabalhos de pacientes psiquiátricos, de pinturas feitas por autodidatas, desenhos de crianças e uma série de obras dos povos da Oceania. Em 1945, Walter Morgenthaler mostrou os desenhos de Adolf Wölfli e permitiu que o artista tirasse fotos dos desenhos. O doutor Charles Ladame se dispôs a auxiliar Dubuffet apresentando toda a coleção de obras de pacientes que ele dispunha.

2.4. A Exposição Internacional de Arte Psicopatológica e a *Collection Sainte-Anne*

Após a Segunda Guerra Mundial a produção de pacientes psiquiátricos continuou a despertar a atenção de médicos, assim como de artistas, jornalistas e escritores, e a organização da Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, realizada em 1950 no Centro Psiquiátrico de Sainte-Anne, em Paris, durante o Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria, foi um importante índice da continuidade da discussão da produção psiquiátrica nos aspectos clínicos e culturais.

A realização da exposição internacional foi decidida em reunião do comitê responsável pela organização do Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria em novembro de 1948. Do comitê participavam os seguintes doutores e catedráticos da Faculdade de Medicina de Paris: René Bessière, Henry Ey, Louis Le Guillant e Julian Rouart, sob a presidência de Jean Delay. A exposição tinha a finalidade de reunir material amplo e valioso para pesquisas de caráter científico, mas também de proporcionar ao público especializado a observação e a apreciação das características estritamente humanas das obras.

Essa comissão enviou cartas a médicos colecionadores franceses e estrangeiros que tinham o hábito de colecionar desenhos de alienados, mas ela recebeu poucas respostas antes de novembro de 1949, o que ocasionou o atraso da abertura da exposição. A comissão recebeu resposta de vinte e nove médicos representantes de dezesseis países, incluindo o Brasil que foi representado pelas coleções dos médicos Mauricio de Medeiros, Heitor Péres, Osório Cesar e Mario Yahn.

A exposição foi montada em um antigo depósito do *Hôpital Sainte-Anne* que foi reformado para o acontecimento. Havia seis salas no local as quais foram devidamente nomeadas e organizadas para receber as coleções. Na primeira, denominada *Salle du Secrétariat*, foi arrumada para as coleções suíças, inclusive os trabalhos trazidos pela *Compagnie de l'Art Brut*. Havia outras duas salas: a *Salle du Bar* onde estavam as coleções noruegueses e a *Salle de Conférence* com as coleções canadenses e peruanas. Na quarta sala, denominada *Salon Carré*, estavam as coleções inglesas, as gregas e as holandesas. Na *Grande Galerie*, quinta sala de exposição, estavam as coleções italianas, espanholas, americanas, finlandesas, indianas, iugoslavas, suecas e aquelas enviadas do Estado do Sarre. E finalmente, na *Salle Supérieure*, foram expostas conjuntamente as coleções brasileiras e as francesas (VOLMAT, 1956, p.6).

Além das dependências do *Hôpital Sainte-Anne*, um recinto da Universidade Sorbonne foi utilizado para a exposição da coleção de desenhos de crianças da doutora Françoise Minkowska e para a mostra de sessenta e três pinturas de uma jovem de vinte anos colecionadas pela doutora Margaret Naumburg. Uma exposição de desenhos e pinturas de pacientes tratados pela equipe do professor Henri Baruk foi organizada na Maison Nationale de Santé de Charenton, como outro exemplo de instituição francesa dedicada ao colecionamento e ao estudo da manifestação plástica de pacientes, sobretudo esquizofrênicos.

A Exposição Internacional de Arte Psicopatológica foi inaugurada pelo presidente do congresso, o Professor Jean Delay, em 21 de setembro de 1950 e permaneceu aberta ao

público até 14 de outubro daquele ano.⁶⁹ Ela recebeu mais de dez mil visitantes e foi apreciada tanto por médicos quanto pelo grande público. Uma prova do interesse que a exposição despertou no público foi a repercussão na imprensa que publicou relatos dos visitantes surpresos com as obras. O jornalista Guy Breton, na revista **Arts**, por exemplo, descreveu todo o percurso expositivo e mencionou as características de algumas obras.

Conforme o relato publicado na revista, na primeira sala, o público foi recebido pelo universo místico dos trabalhos de Adolf Wölfli. Em seguida, ele podia apreciar os trabalhos de caráter surrealista enviados pelo hospital inglês Napsbury e pelo médico grego Dr. N. N. Dracoulidés; ou mesmo se defrontar com a qualidade geométrica do desenho feito pelo dançarino russo Nijinski, que pertencia à coleção inglesa do Dr. Walter Maclay.

Ao transitar pela exposição, o público podia observar na série de desenhos pertencentes à coleção da instituição Netherne Hospital as consequências da lobotomia para o processo criativo, assunto que mereceu uma comunicação do médico E. Cunningham Dax. Podia ainda se surpreender com desenhos ornamentais construídos com grande zelo que chegavam a lembrar obras bizantinas, ou mesmo contemplar um interessante quadro, vindo da Indonésia, cuja elaboração plástica se assemelhava, na opinião do jornalista, a mistura de obras de Gauguin com as da arte asiática. (BRETON, 1950 *apud* DUBOIS, 2007, p.285).

Outro aspecto das produções de pacientes abordado na exposição foi a mostra de desenhos e pinturas elaborados por artistas antes e depois de sofrerem algum transtorno psíquico. O objetivo dos organizadores da exposição ao mostrar tais trabalhos foi exibir as mudanças ocorridas no processo de construção de imagens, pois se tratava de exemplos de pessoas que estudaram arte em academias, ou que haviam recebido alguma instrução artística, e por esse motivo desenvolviam produções minuciosas e com alta qualidade técnica, mas após o transtorno psíquico começaram a elaborar uma produção de caráter místico, confuso e até mesmo *naïf*.

A matéria publicada na revista **Arts** denunciava o quanto aquelas produções expostas chocavam o público que não sabia como receber composições plásticas elaboradas com a vibração de cor e com a ausência de perspectiva, preferindo denominá-las misteriosas para não demonstrarem hostilidade diante das características dos trabalhos.

⁶⁹ As datas fornecidas por Robert Volmat, as quais são informadas neste estudo, não coincidem com aquelas publicadas no cartaz da exposição, o qual informava como período de exposição das obras as datas de 29 de setembro a 22 de outubro de 1950. A reprodução do cartaz aparece no livro **Histoire d'une collection** organizado por Anne Marie Dubois (2007, p.157).

E, finalmente, o artigo relata as coleções brasileiras que foram expostas juntamente com as francesas na *Salle Supérieure*. Segundo Guy Breton, os desenhos e pinturas das coleções brasileiras, por apresentarem ausência de espontaneidade, denunciavam os métodos terapêuticos empregados durante as elaborações. A espontaneidade era a qualidade que havia em abundância nos trabalhos das coleções francesas as quais exibiam cartas, desenhos e telas que para o jornalista eram testemunhos de liberdade, de sonhos e da pureza ingênua de verdadeiros artistas anônimos (BRETON, 1950 *apud*, DUBOIS, 2007, p.286).

A Exposição Internacional de Arte Psicopatológica ficou conhecida como acontecimento pioneiro; no entanto, os objetivos dos organizadores não diferenciavam completamente da iniciativa de Hans Prinzhorn de organizar uma extensa coleção a maneira de grande arquivo documental que possibilitasse estudos clínicos e culturais. E a semelhança não seria obra do acaso, pois o *Hôpital Sainte-Anne* foi um dos locais onde médicos, artistas e escritores se reuniram para discutir desenhos de pacientes e debater os estudos publicados sobre a atividade criativa dos loucos, sendo o livro **Bildneri der Geisteskranken** um desses estudos (PEIRY, 1997, p.52; READ, 2012, p.45-46).

A preparação da cátedra médica do *Hôpital Sainte-Anne* para a realização da exposição não estava desvinculada das buscas e pesquisas do artista Jean Dubuffet, que se dedicou à procura de formas de criação distantes da política de mercado de arte e foi buscar na produção de pacientes psiquiátricos um novo propósito cultural e artístico. A partir de setembro de 1945, Dubuffet trocou muitas correspondências com médicos dedicados ao colecionamento de trabalhos de pacientes, e o doutor Gaston Ferdière foi quem possibilitou o contato de Dubuffet com a equipe médica do *Hôpital Sainte-Anne*.

Além disso, a Exposição Internacional começou a ser organizada em novembro de 1948, aproximadamente um mês após a oficialização da *Compagnie de l'Art Brut*: associação dedicada ao estudo e colecionamento de trabalhos de artistas autodidatas, artesãos e de pacientes psiquiátricos, formada por Jean Dubuffet, André Breton, o colecionador de arte primitiva Charles Ratton, Jean Paulhan, Henri Pierre Roché, e o músico Michel Tapié. Logo, havia algum propósito bastante significativo para as obras dessa companhia de arte abrir tal Exposição Internacional de Sainte-Anne.

Após o Primeiro Congresso Mundial de Psiquiatria e o encerramento da Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, uma grande quantidade de trabalhos expostos foi doada ao Departamento de Arte Psicopatológica, que se tratava de uma unidade especializada – criada por Jean Delay e Robert Volmat, ambos profissionais da Clínica de Doenças Mentais e do

Encéfalo – em reunir e preservar os trabalhos de pacientes e de coordenar as atividades artísticas realizadas no hospital com o propósito de organizar os primeiros ateliês terapêuticos franceses (DUBOIS, 2007, p.202-203).

Robert Volmat foi o responsável pela organização da primeira coleção do hospital, pois foi ele quem fez o inventário dos trabalhos doados pelas instituições estrangeiras e francesas após a exposição internacional. Ele também elaborou um catálogo e coordenou publicações e exposições com o objetivo de divulgar a coleção.

Assim, a atual Coleção de *Sainte-Anne* (*Collection Sainte-Anne*), inicialmente denominada Coleção Hospitalar do Centro de Estudos da Expressão, foi formada a partir de doações dos trabalhos, a maioria realizada no início do século XX, de coleções psiquiátricas hospitalares e particulares de vinte e nove profissionais advindos de dezesseis países.

Em 1963, Claude Wiart assumiu a diretoria do departamento e investiu na constituição de uma biblioteca especializada nos assuntos concernentes às artes e à psiquiatria, e também propôs um vínculo maior entre o que era produzido no ateliê terapêutico hospitalar e o estudo da psicopatologia da expressão. Ele organizou um banco de imagens para conservar sistematicamente as produções realizadas no ateliê terapêutico da Clínica de Doenças Mentais e do Encéfalo e que serviria como um arquivo assim como a produção estaria na condição de documento clínico, portanto não havia uma seleção prévia. Os trabalhos trazidos do ateliê pelos próprios autores eram conservados em dispositivos que poderiam ser consultados como documento clínico. Até 1969, estavam arquivados na coleção dez mil desenhos e pinturas. (DUBOIS, 2007, p.213).

Em 1970 o departamento recebeu o nome atual *Centre d'Étude de l'Expression*. Com a formação do centro de estudos houve uma expansão nas atividades de pesquisa teórica e clínica com criação de cursos de formação, grupos de estudo e com a organização de congressos (DUBOIS, 2007, p.203).

Em 1985 o sistema de fichas foi substituído por outro informatizado. Como o primeiro sistema, o novo também estava voltado para a descoberta de determinados signos plásticos associados a um diagnóstico específico: a dimensão estética, emocional e cultural estava excluída. Foram catalogados na época quarenta e cinco mil trabalhos e a coleção não parava de crescer.

A partir de 1994, a direção do Centro de Estudos começou a se preocupar com o estado de conservação das obras, principalmente daquelas doadas em 1950 ao hospital e que

formaram o início da coleção, pois as obras estavam dispersas por diferentes setores do hospital e a atenção da equipe médica até aquele momento estava concentrada na análise documental. Com o objetivo de estabelecer a união da coleção foi preciso estabelecer um lugar para todas as obras, foi também solicitado da direção regional de assuntos culturais *Île de France* apoio para a proteção da coleção. O diretor do hospital na época disponibilizou um antigo porão na ala central do hospital e, com o apoio da direção regional de assuntos culturais *Île de France*, o porão foi transformado em um lugar apropriado para a construção da reserva técnica, local destinado ao abrigo e conservação dos trabalhos colecionados. Houve a perda de alguns trabalhos devido a inundações. As restaurações foram feitas conforme o centro de estudos conseguiu apoio financeiro.

Associado à preocupação com a preservação dos trabalhos, a administração precisou pensar na organização da coleção, pois nela estava reunida a produção oriunda de diferentes países e em diferentes períodos históricos, sendo os desenhos e pinturas mais antigos aqueles que foram doados ao hospital em virtude da exposição internacional em 1950. Pensando justamente nas relações históricas dos trabalhos e por constatar a diversidade de princípios que podem ter norteado a realização dos trabalhos, a coleção, a partir de 1994, foi dividida em dois grupos: o primeiro formado pela doação de 1950 e o segundo com os trabalhos resultantes das oficinas terapêuticas do *Hôpital Sainte Anne*. Pois, além da preservação, a administração da Clínica de Doenças Mentais e do Encéfalo vigente na década de 1990 incluíram as atividades musicais, de teatro, dança e escritura além do desenho e da pintura, como meios mediadores terapêuticos.

Atualmente, a coleção está organizada a partir do princípio terapêutico, pois a equipe do *Centre d'Étude de l'Expression* entende que a maioria dos trabalhos foi construída em ateliês hospitalares ou em ambiente hospitalar sob o incentivo médico. Além disso, as obras são entendidas como material de comunicação de sentimentos, como documento que demonstra um estado psíquico do paciente. Embora alguns trabalhos estabeleçam relações formais com a proposta da Arte Bruta, da Arte Naïf e da Arte Popular, e esses vínculos contextualizem a cultura na qual a coleção foi iniciada, a atual equipe entende que o principal princípio não é o estético. Portanto, a coleção de *Sainte Anne* como é conhecida hoje traz a especificidade de constituir uma coleção hospitalar (DUBOIS, 2007, p.215-221).

2.5. Coleções brasileiras

No Brasil os primeiros vestígios do processo de colecionamento e do estudo das imagens de pacientes psiquiátricos datam do início do século XX, quando foram publicados os primeiros artigos e monografias a respeito da produção plástica de pacientes por profissionais que trabalhavam no Hospital Psiquiátrico da Tamarineira, em Pernambuco, e no Hospital Psiquiátrico de Juquery, atual Complexo Hospitalar de Juquery, em São Paulo. Posteriormente, novos indícios apareceram em hospitais localizados no Rio de Janeiro, tais como: a Colônia Juliano Moreira e o Centro Psiquiátrico Pedro II, atual Instituto Nise da Silveira.

O trabalho de Hans Prinzhorn junto à coleção da Clínica da Universidade de Heidelberg serviu de referência ideológica na organização das coleções no Hospital Psiquiátrico de Juquery na década de 1920 e no Centro Psiquiátrico Pedro II na década de 1940. Contudo, existe um fator bastante curioso que difere as coleções formadas nas duas instituições brasileiras (acima mencionadas) daquela que lhes serviu de base: enquanto Prinzhorn objetivou a formação de um arquivo de caráter internacional com trabalhos de várias instituições, no Brasil percebe-se o isolamento das coleções e a ausência de doação ou de permuta de obras entre seus hospitais psiquiátricos, existindo apenas objetos realizados por pacientes de instituições psiquiátricas brasileiras em coleções europeias mediante doações.

A ausência de doação ou permuta de obras no âmbito psiquiátrico brasileiro por vezes ocasionou a insuficiência ou mesmo perda de informações a respeito da colecionamento em determinadas instituições, como nos casos do Hospital da Tamarineira, da Colônia Juliano Moreira e do Hospital Psiquiátrico de Juquery.

A respeito da coleção iniciada no Hospital da Tamarineira, suspeita-se de que o psiquiatra Ulisses Pernambucano teria pronunciado uma conferência sobre as manifestações plásticas de alienados nas festividades do Primeiro Centenário da Independência realizado no Rio de Janeiro em janeiro de 1922. No entanto, não existem documentos que comprovem essa suposta coleção. Sabe-se, apenas, do envolvimento de Ulisses Pernambucano no estudo das religiões populares, principalmente as de culto africano, juntamente com o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre, primo do psiquiatra (BASTOS, 2002, p.105-107).

A história do colecionamento no Hospital de Juquery começou com a organização do Acervo Hospitalar concomitantemente à formação de coleções particulares organizadas por

alguns médicos que trabalhavam no hospital, tais como: os doutores Enjolras Vampré⁷⁰, Osório Cesar, Mário Yahn e Paulo Fraletti.⁷¹ O acervo hospitalar surgiu da prática habitual dos médicos de recolherem desenhos, modelagens, poesias e artesanato encontrados nas diversas alas do hospital, enquanto as coleções particulares reuniam trabalhos que atendiam a interesses específicos dos colecionadores, portanto, a produção de pacientes psiquiátricos podia estar reunida com outros objetos ou mesmo com obras de arte. Devido à simultaneidade na formação do acervo e das coleções particulares, trabalhos de um mesmo paciente do Hospital Psiquiátrico de Juquery podiam constar nos dois tipos de coleções.

2.5.1. Acervo do Hospital Psiquiátrico de Juquery

Os estudos iniciais de Osório Cesar são as fontes documentais que fornecem uma ideia vaga dos primeiros objetos colecionados no hospital, pois ele foi quem organizou os trabalhos reunidos pela equipe médica e os publicou como documento ilustrativo de artigos científicos. Juntamente com os textos de Osório Cesar, os escritos de Mário Yahn e pesquisas acadêmicas sobre a história do Hospital Psiquiátrico de Juquery, possibilitam o entendimento do valor histórico e científico do acervo que foi organizado unicamente com os trabalhos de pacientes do hospital para abranger tanto a produção resultante de simples ação despreocupada dos pacientes, como aquela desenvolvida nos ateliês de ergoterapia e no ateliê de artes.

Por conter trabalhos que correspondiam a um período extenso⁷² e de diferentes práticas terapêuticas no hospital, no acervo havia trabalhos elaborados com diversos tipos de materiais e que mostravam diferentes qualidades plásticas. Na coleção inicial estavam reunidos: modelagens em argila, em cimento e em massa de pão (Fig. 12-18), séries de desenhos feitos

⁷⁰ Vampré estudou medicina na Faculdade da Bahia concluindo o curso em 1908. Após estudos na Alemanha e na França, voltou ao Brasil em 1910 quando começou a trabalhar como médico no Hospício de Alienados de Juquery. Em 1925, ocupou a cadeira de Neurologia e Moléstias Nervosas de Francisco Franco da Rocha na Academia de Medicina. Em 1930 foi o Presidente da Associação Paulista de Medicina e fundador da Seção de Neurologia e Psiquiatria nessa associação (LACAZ, 1963, p.72).

⁷¹ Fraletti estudou na Escola Paulista de Medicina e finalizou o curso em 1947. Trabalhou como psiquiatra no Manicômio Judiciário do Estado de São Paulo de 1948 a 1990 e assumiu cargo de diretoria nessa instituição hospitalar de 1963 a 1971 e no Núcleo Hospitalar de Juquery de 1972 a 1973. Dedicou-se ao trabalho em clínica particular e no ensino acadêmico de medicina e psicologia em faculdades localizadas em cidades do interior de São Paulo, como Sorocaba e Taubaté. Dedicou-se também à literatura, escrevendo livros de poemas, e ao jornalismo. Foi membro de muitas sociedades médicas e culturais como a Associação Paulista de Medicina, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Instituto Histórico Geográfico e Genealógico de Sorocaba, das Academias de Letras de Sorocaba e Piracicaba. Fundou o Museu e o Centro Histórico-Cultural de Pereiras, cidade natal de Paulo Fraletti. Ver: VIEIRA, José Cássio Simões, et al. Homenagem ao Professor Paulo Fraletti. In: **Revista de Psiquiatria Clínica**, 2011; 38 (1), p.1-2. Editorial.

⁷² No Acervo do Hospital Psiquiátrico de Juquery estava reunido um conjunto de trabalhos elaborados do início do século XX até aproximadamente 1970.

em lápis preto e lápis de cor (Fig. 19-25) e fotos de desenhos gravados nos muros dos pátios hospitalares (Fig. 26 e 27). Afora um conjunto de textos escritos pelos pacientes, havia também bonecas procedentes das oficinas artesanais instaladas no hospital e instrumentos musicais construídos pelos pacientes (Fig. 28 e 29).

Após a constituição da Seção de Artes em 1949, que foi reconhecida como Escola Livre de Artes em 1956, os trabalhos incluídos no acervo hospitalar foram realizados com materiais diferentes daqueles utilizados anteriormente à fase de ateliê, pois houve a presença de pinturas a tinta óleo feitas em telas e papel cartão, algumas realizadas por intermédio de cópias, bem como a realização de esculturas em gesso (YAHN, 1951, p.26). A fundação do ateliê no hospital trouxe para o acervo as linguagens da gravura e da cerâmica que passaram a ser ensinadas a partir de 1952 sob a orientação de Clélia Rocha. A ausência de informações acerca da conservação de produção em textos, em poesias e em músicas também foi percebida, sendo a permanência de tais ações apenas relatada na imprensa por ocasião de exposições dos trabalhos do ateliê em agremiações de arte como o Clube dos Artistas e Amigos da Arte.

Além da qualidade dos materiais utilizados, a diferença entre os primeiros trabalhos colecionados e aqueles que foram guardados a partir da organização do ateliê pode ser percebida na indicação de autoria dos trabalhos. Inicialmente, os autores eram identificados com a primeira letra do nome. Com a organização do ateliê, os autores foram identificados pelo nome seguido pelas iniciais do sobrenome. Raras foram as identificações de autoria pela escrita do nome e do sobrenome do paciente.

Apesar das lacunas existentes na história do acervo hospitalar, acredita-se que as iniciativas dos médicos Mário Yahn e Paulo Fraletti de organizarem coleções particulares no final da década de 1940 tenham de algum modo continuado a sustentar o acervo, do qual informações mais definidas voltaram a ser publicadas na imprensa a partir de 1952, momento no qual Osório Cesar assumiu a direção da seção de artes e promoveu intensa divulgação da produção do ateliê em exposições realizadas em museus e agremiações artísticas.

Em 1983, após o período da ditadura, a Coordenadoria de Saúde Mental de São Paulo iniciou um trabalho de reorganização do hospital. Um grupo de profissionais encontrou um conjunto significativo de desenhos, de pinturas, de gravuras e de cerâmicas realizadas entre os anos de 1940 e 1970.

Em 1984, o trabalho de limpeza, de restauro, o inventário das obras e o tombamento foi realizado por uma equipe de profissionais liderados pelas arte-educadoras Maria Heloisa de

Toledo Ferraz, Lourdes Solero Gallo e Helena Barbosa Fenerich. Um acervo com 2.258 obras foi formado. Com o apoio da diretoria do hospital, na época o Dr. Cid Pimentel⁷³, a antiga casa do Dr. Franco da Rocha (projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo) é reformada para a sede do Museu Osório Cesar, inaugurado em 10 de dezembro de 1985 (FERRAZ, 1998, p.107-109).

O Museu Osório Cesar foi pensado para atuar como museu artístico, com exposições do acervo em outros museus de arte, com um ateliê organizado para atender os pacientes do hospital e os visitantes com um trabalho de ensino de artes, ministrado por arte-educadores e artistas.⁷⁴ Em 1990, houve uma nova mudança na diretoria do hospital e aos poucos o funcionamento do museu passou a ser de responsabilidade dos funcionários administrativos do hospital.

Em 2005, após incêndio do prédio central do Hospital de Juquery onde estava localizada a biblioteca e a administração hospitalar, a diretoria do hospital, na época representada pela médica Maria Tereza Gianerini Freire, resolveu suspender as atividades do Museu Osório Cesar e transferir o acervo para o novo Centro Administrativo. A suspensão teve como objetivo a restauração arquitetônica da antiga casa do Doutor Franco da Rocha onde era a sede do museu.

2.5.2. Coleções particulares dos médicos do Hospital Psiquiátrico de Juquery

A respeito das coleções particulares, como já mencionado aqui, sabe-se que elas foram organizadas para atender a interesses específicos dos médicos que trabalharam no hospital. O doutor Enjolras Vampré teria sido um dos primeiros médicos a particularizar um grupo de desenhos e escritos elaborados pelos pacientes do hospital; desse grupo de trabalhos sabe-se que havia um livro de contos ilustrado com desenhos coloridos e elaborado por um paciente com demência precoce catatônica, identificado pela letra M (Fig. 30), e desenhos de caráter narrativo realizados por um jovem de vinte anos. Provavelmente ambos os trabalhos foram elaborados na primeira década do século XX, período no qual o médico exerceu o cargo de psiquiatra no hospital.

⁷³ Psiquiatra, pesquisador em Saúde Pública e Diretor do Departamento de Políticas de Saúde e Segurança. Cid Pimentel estudou prática teatral e teve uma participação importante no teatro e na imprensa de Bauru, cidade onde nasceu. Ele fundou uma companhia teatral chamada Bottega Dell'Arte que produzia espetáculos, sobretudo, infantis e trabalhou nos jornais locais Correio do Nordeste, Folha do Povo e Diário de Bauru. Escreveu o livro de poemas **Os originais**, publicado em 1996 pela Editora Hucitec.

⁷⁴ Em 1988, a artista plástica Mônica Nador orientou as atividades de artes no ateliê (FERRAZ, 1998, p.107, nota 6).

Os desenhos colecionados por Vampré foram analisados pelo psiquiatra e psicanalista Durval Bellergerde Marcondes em estudo que foi apresentado no Clube dos Artistas Modernos em 1933, durante o acontecimento Mês do Louco e das Crianças. Dois desenhos da série foram publicados juntamente com o estudo de Marcondes na **Revista da Associação Paulista de Medicina** na mesma época da realização da conferência (Fig. 31). O livro de contos infantil ilustrado do paciente M foi estudado por Osório Cesar, que ficou admirado com o caráter fantástico das narrações e dos personagens criados pelo paciente (CESAR, 1929, p.77).

A coleção de Osório Cesar aparece como segundo indicativo do interesse particularizado de alguns médicos pela produção plástica de pacientes. A coleção foi iniciada em 1923, enquanto Osório organizava o acervo hospitalar. No entanto, a coleção de Osório Cesar apresentou um caráter inovador porque as obras dos pacientes coexistiram com pinturas e esculturas de artistas brasileiros.

Outras duas coleções foram iniciadas no final da década de 1940. Uma delas foi a coleção de Paulo Fraletti, organizada em 1948 e a outra foi a do doutor Mário Yahn, que reuniu os primeiros trabalhos realizados na seção de artes organizada por ele em setembro de 1949, com o auxílio da artista Maria Leontina.

2.5.3. Coleção Osório Cesar

As primeiras informações a respeito da atividade de colecionador de Osório datam de 1923, ano em que iniciou um estágio no laboratório de anatomopatologia no Hospital Psiquiátrico de Juquery e começou a reunir desenhos, modelagens e partituras elaborados por alguns pacientes adultos das alas femininas e masculinas e também por adolescentes do Centro de Menores Anormais.

A prática da coleção foi mantida por ele a vida toda e foi importante tanto para seu percurso como médico quanto como crítico de arte, pois ele organizou um conjunto com aproximadamente trezentas obras em esculturas, desenhos, gravuras e principalmente pinturas, de artistas brasileiros e estrangeiros (KAWALL, 1979, s/p), além de colecionar desenhos de crianças e a produção expressiva de pacientes.⁷⁵

Atualmente é desconhecida a localização da maioria das obras colecionadas por Osório Cesar. A dispersão ou perda da documentação limita a compreensão da dimensão do

⁷⁵ A respeito da coleção de Osório Cesar, ver também: MARANCA, Paolo. 1º aniversário da morte do crítico Osório Cesar. **Folha da Tarde**, 6 fev.1981.

conjunto de obras colecionadas e restringe o conhecimento delas às informações escritas por Osório Cesar nos livros e periódicos. A respeito do segmento de trabalhos dos profissionais de arte colecionados, as fontes documentais são especificamente as crônicas publicadas na **Folha da Manhã**, **Folha da Noite** e **Folha da Tarde**, atual **Folha de São Paulo**, no período de 1945 a 1949.

Pela leitura das crônicas e de entrevistas concedidas por Osório Cesar aos jornais, foi possível notar que ele manifestava certa preferência às obras de artistas imigrantes, de artistas filiados ao Sindicato dos Artistas Plásticos e ainda daqueles que frequentavam o Clube dos Artistas e Amigos da Arte (Clubinho). Dentre os artistas apreciados por Osório Cesar estavam: Walter Lewy, Quirino da Silva, Arlindo Castellani de Carli, Gino Bruno, Fúlvio Pennacchi, Nelson Nóbrega, Kong Fang Chen, Tadashi Kaminagai, Jorge Mori, Kinoshita, Tabaona, Wega Nery Gomes Pinto, Marina Caram, Marysia Raimo, Renée Lefrève, Giuseppe Gianinni Pancetti, Flávio Rezende de Carvalho, Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, Francisco Rebolo Gonsales, Aldo Cláudio Felipe Bonadei, Alberto da Veiga Guignard, Carlos Scliar, Vittorio Brecheret, Júlio Guerra e Pola Rezende.⁷⁶

De acordo com os nomes referenciados por Osório Cesar como seus artistas preferidos, percebe-se que ele intensificou a prática de colecionar obras de arte entre as décadas de 1930 e 1940, período correspondente ao desenvolvimento de uma nova fase do Modernismo Brasileiro, organizada pelo surgimento de agremiações de artistas, das quais Osório participou frequentemente, a começar pelo Clube dos Artistas Modernos de onde surgiram as referências a Emiliano Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho, ambos considerados por Osório Cesar como fortes pintores da ala moderna brasileira. O primeiro pela sensibilidade com a qual retratava a cultura popular e a vida social nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, e o segundo pelo estilo pessoal e pelo intenso caráter psicológico transmitido nas pinturas de retratos.

Em seguida, Osório Cesar mostrou-se envolvido com os artistas autodidatas que trabalhavam com pintura e decoração e mantinham escritórios no Edifício Santa Helena, e também com aqueles da Sociedade Paulista de Belas Artes, localizada em sala próxima ao edifício. Provavelmente, o envolvimento de Osório Cesar com esses grupos foi mais intenso após 1936 quando eles se uniram e formaram o Sindicato dos Artistas Plásticos, visto que o

⁷⁶ Osório Cesar mencionou nomes de artistas que não foram identificados, tais como Tabaona, Kinoshita e Marysia Raimo. Na pesquisa realizada no Acervo Digital do Museu da Imigração do Estado de São Paulo foram encontradas trinta e cinco pessoas com o sobrenome Kinoshita, a maioria agricultores. Não foi encontrado informações para o sobrenome Tabaona. O Museu Histórico da Imigração Japonesa também foi contatado e não houve esclarecimentos até o momento.

apoio de Osório Cesar aos salões do sindicato e aos artistas filiados foi constante a partir de 1945. Dos pintores autodidatas, Osório Cesar apreciava o trabalho de Francisco Rebolo pela sensibilidade com que escolhia as cores para pintar; a pintura de Aldo Bonadei, que sempre surpreendia Osório Cesar pelas pesquisas que realizava no sentido de chegar à composição essencial dos temas que escolhia para pintar, e, finalmente, o modo primitivista com o qual Fúlvio Pennachi pintava os temas religiosos (CESAR, 1947b, p.4).

No final da década de 1940, Osório Cesar esteve atento também aos grupos organizados por artistas de imigração oriental e mencionou em seus textos o “Grupo Jacaré” formado em 1948 e o “Grupo Guanabara” organizado em 1950. Ele se mostrou interessado nas obras de artistas orientais como o chinês Kong Fang Chen e principalmente o japonês Tadashi Kaminagai pelo modo como ele soube se utilizar da plasticidade e do uso das cores dos pintores franceses, uma vez que Kaminagai havia estudado em Paris. A liberdade com a qual os pintores orientais trabalhavam a cor na representação de paisagens despertava a atenção de Osório Cesar; porém, o que mais lhe surpreendia era a pureza sensível do adolescente de ascendência oriental Jorge Mori, que em 1946 tinha treze anos e participava de salões juntamente com o mestre Takaoka (CESAR, 1946b, p. 4; 1947h, p.6.)

As pinturas de Wega Nery, que participou do Grupo Guanabara, também foram apreciadas e colecionadas por Osório Cesar, bem como as de Rennée Lefrèvre, cujo modo de pintar paisagens foi comparado à maneira dos pintores do Grupo Santa Helena e dos artistas nipônicos.

Seguindo ainda a referência aos nomes dos artistas admirados por Osório Cesar, constavam na coleção os trabalhos de Walter Lewy e Carlos Scliar: artistas que participavam das sessões do Clube de Cultura Musical juntamente com Aldo Bonadei e Walter Zanini. Osório Cesar apreciou a fase surrealista na pintura de Walter Lewy por considerá-la de alto valor plástico e sensível, porém não desprezou o processo de abstração iniciado pelo artista com séria dedicação após o período surrealista. Osório Cesar admirava o modo como Lewy conseguia evoluir na pintura sem deixar de mostrar uma marca pessoal (CESAR, 1947g, p.4; 1953a, p.7).

Osório Cesar admirava as pinturas e esculturas de temática social de Pola Rezende: o modo humanista como a artista representava a vida dos trabalhadores e também a sensibilidade com a qual ela conseguia transmitir as emoções nas formas modeladas no barro. As obras de Rezende eram símbolos de uma realidade que abalava Osório Cesar pela tristeza e pobreza. O mesmo caráter expressivo e vibrante de mostrar os temas sociais e as dores humanas

provavelmente foi o que chamou a atenção dele no trabalho de Marina Caram (CESAR, 1946g, p. 7).

Embora não seja possível mencionar exatamente quais esculturas de Brecheret e Júlio Guerra havia na coleção de Osório Cesar, ele demonstrou extremo interesse nas obras de Brecheret realizadas em 1948 por causa do valor psicológico e humano presente nas esculturas. Osório Cesar acreditava que o objetivo de qualquer artista, ao deixar na obra sua marca emocional, era o de despertar a emoção no espectador. Esse caráter emocional imprimia no trabalho do artista o verdadeiro valor humano da obra de arte. A respeito das esculturas de Júlio Guerra, Osório Cesar admirava o modo expressivo com o qual o escultor trabalhava os volumes, o que conferia à obra caráter maciço, monumental e simbólico.

Do segmento de trabalhos realizados por pacientes psiquiátricos foi possível encontrar documentação que possibilitou o entendimento de um extenso grupo de trabalhos colecionados no período de 1920 até 1960. Atualmente, existem trabalhos de pacientes psiquiátricos da antiga coleção de Osório Cesar em acervos de instituições brasileiras e estrangeiras.

No Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, por exemplo, há cento e um trabalhos em desenho e em pintura, realizados por vinte e dois pacientes. O conjunto de trabalhos foi doado ao museu por Osório Cesar em 1974, pois se tratava de um conjunto extremamente importante, e por essa razão ele escolheu deixá-los sob os cuidados de Pietro Maria Bardi para que o conjunto de trabalhos pudesse estar integrado ao acervo de museu de arte.⁷⁷ Bardi reconhecendo a seriedade das pesquisas de Osório Cesar escreveu-lhe uma carta agradecendo a doação e afirmando a importância histórica daquele conjunto no acervo do museu:

A sua doação ao Museu é preciosíssima tanto do ponto de vista da arte quanto pela experiência desenvolvida no tratamento das doenças mentais, campo no qual você foi o pioneiro. A preciosa coleção de trabalhos dos internados no Hospital do Juquery testemunhará, em nosso acervo, a contribuição do prezado pesquisador ao referido hospital no atendimento aos pacientes. (BARDI, 1974).

⁷⁷ Segundo correspondências consultadas no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, os trâmites para a doação do conjunto de desenhos foram iniciados em 15 de maio de 1974. Cento e um desenhos chegaram ao museu em primeiro de junho daquele ano.

A qualidade dos desenhos doados por Osório Cesar despertou a curiosidade do psiquiatra Pierre Landolt Sandoz que esteve no Museu de Arte de São Paulo em 1988, ocasião na qual fotografou vários desenhos sob a autorização de Bardi. Posteriormente, Sandoz mostrou as fotos a Michel Thévoz que, na época, era o conservador do museu suíço de arte bruta. Thévoz também ficou impressionado com as imagens e extremamente interessado no trabalho de Albino Braz, sobre quem já havia escrito um artigo na revista *L'Art Brut* em 1977.⁷⁸ Hoje, treze trabalhos de Albino Braz constam no acervo do museu *Collection de l'Art Brut* em Lausanne, sendo que cinco deles foram doados por Osório Cesar após serem expostos na mostra da Companhia de Arte Bruta realizada em Paris em 1949 (VOLMAT, 1956, p.12).

Da antiga coleção de Osório Cesar existem também sete desenhos de Albino Braz na coleção do Hospital Sainte-Anne e onze desenhos na coleção do cineasta Bruno Decharme da Associação de arte bruta *Abcd - Art Brut diffusion & connaissance*, sendo sete deles de autoria de Albino Braz, três de autoria de Pedro Comas e um desenho de José Ribas Del Rio.⁷⁹

No segmento correspondente às obras de pacientes psiquiátricos havia principalmente desenhos e pinturas feitas sobre papel ou sobre cartão de pequenas dimensões, predominando o formato retangular de 30x15cm. A maioria dos trabalhos foi realizada com lápis preto e de cor, mas também havia pinturas em giz pastel, guache, aquarela e tinta óleo.

A respeito das características compositivas dos trabalhos selecionados, havia séries de desenhos que mostravam a representação de objetos ou animais específicos os quais, embora fossem desenhados lado a lado no papel, não formavam uma composição, como os desenhos de Manoel J. Pereira, de 24 anos (Fig. 32 e 33), nos quais as representações de vasos cerâmicos, pássaros, frutos, escadas e lanças aparecem constantemente de modo isolado no papel sem haver uma relação compositiva.

⁷⁸ Conforme cartas consultadas no Acervo do Museu de Arte de São Paulo, Michel Thévoz ofereceu oito mil francos suíços pelos desenhos de Albino Braz porque havia entendido que tais desenhos pertenciam a Pietro Bardi. Em seguida, ao saber que a coleção pertencia ao museu, Thévoz solicitou o empréstimo dos desenhos por dois anos. Em carta de 29 de abril de 1988, Bardi mostrou-se solícito ao pedido, mas não foi encontrado documentos no Acervo do Museu que comprovem o empréstimo.

⁷⁹ Observando as fotografias dos trabalhos de pacientes psiquiátricos provenientes de coleções brasileiras disponíveis no site da associação *Abcd - Art Brut diffusion & connaissance* (<http://abcd-artbrut.net/abcd/abcd-une-association/>) foi possível identificar duas outras produções que pertenceram à coleção de Osório Cesar, mas estão identificados como anônimos: um desenho do paciente S, pois outros desenhos dele foram estudados no livro **A expressão artística nos alienados**; e um desenho de O. Doring, pois as características formais são semelhantes às aquelas encontradas em dois desenhos desse paciente que estão no conjunto pertencente ao Museu de Arte de São Paulo.

Havia também muitos desenhos coloridos de caráter narrativo, em que o fato narrado podia ser uma lembrança da vida do paciente ou um acontecimento histórico, principalmente de caráter religioso. Os desenhos do italiano P. S. Primo, ou P. L. Primo (Fig. 34-37), por exemplo, mostravam a cena do crime que o paciente havia presenciado um pouco antes de ser internado. O motivo para que tais desenhos estivessem na coleção de Osório Cesar foi o modo simbólico como Primo desenhou a lembrança do fato presenciado: representação de uma ave no canto superior de algumas composições, que foi interpretada por Osório Cesar como símbolo de mau agouro, ou a maneira inusitada de representar os pés da cadeira como notas musicais.

O caráter simbólico apareceu também nos desenhos de Albino Braz, outro paciente de nacionalidade italiana que trabalhava como camponês na Fazenda Santa Eudoxia localizada no Município de São Carlos (SP).⁸⁰ Diferente dos desenhos de Primo, a qualidade narrativa dos desenhos de Albino Braz não estava restrita a um fato pré-estabelecido, pois as composições eram formadas de modo a evocar vários cenários que conduziam o observador a formular histórias. Segundo afirmação de Osório Cesar (1945a, p.22), Albino Braz desenhava o dia inteiro e a produção dele podia ser separada em quatro períodos.

No primeiro período, predominava os desenhos de animais esquisitos, porém representados com grande expressividade, de pessoas em trajes de realeza e de flor simbólica. Eram todos desenhos feitos a lápis preto (Fig. 38).

No segundo período, apareceram os trabalhos em lápis de cor. Eram composições caracterizadas pela presença central do homem ou da mulher – ambos representados frequentemente por um caráter andrógino indicado pela representação de seios volumosos – rodeado por animais, aves e flores que adornavam harmoniosamente a representação (Fig. 39 e 40). Quase todas as figuras humanas estavam representadas pela mesma fisionomia. Na opinião de Osório Cesar (1945a, p.22), o segundo período era o mais interessante e original.

No terceiro período, apareceram principalmente composições com representações de cavalos e cachorros, entre outros bichos. Outra característica curiosa que Osório Cesar observava nos trabalhos do terceiro período era a maneira como Albino Braz usava as cores: ele pintava os elementos da composição com poucas cores, mas a cor de fundo era constantemente verde. Na terceira fase as cenas eróticas são frequentes (Fig. 41-43).

⁸⁰ Conforme Registro Civil número 344, Município e Comarca de São Carlos, Distrito de Santa Eudoxia. Documento consultado no Acervo do Museu de Arte de São Paulo.

No quarto período, denominado de fase bucólica por Osório Cesar (1945a), havia as representações de paisagens com castelos e lagos ou com camponeses trabalhando; provavelmente o paciente estava se reportando às lembranças da vida e do trabalho no cultivo da terra (Fig. 44).

Observando o conjunto de desenhos de Albino Braz pertencentes ao acervo do MASP, notou-se o seguinte processo de trabalho: parece que Albino tinha determinadas matrizes formais que podiam ser imagens retiradas de revistas ou de alguma outra fonte, as quais ele decalcava a silhueta no papel. A partir da silhueta, ele construía as diferentes composições. Era possível organizar diferentes contextos compositivos com a mesma silhueta, ou parte dela. As silhuetas podiam ser desenhadas ora na vertical, ora na horizontal, ora no centro do papel, ora nas extremidades, ora de modo espelhado. Elas podiam estar dispostas em série ou justapostas.

Um exemplo bastante significativo da repetição de uma matriz formal nas composições de Albino Braz foi a da representação humana com a perna dobrada (Fig. 39, 40 e 45). Ele usava a mesma silhueta, mas modificava a posição dos braços, a cor e a forma dos cabelos, dos olhos, o tipo de vestimenta e acessórios, e preenchia a silhueta conforme o personagem que desejava: quer fosse masculino, quer feminino. As composições com as silhuetas também eram feitas para a representação de animais felinos, caninos, répteis e equinos, bem como para a representação de aves e insetos.

Os desenhos coloridos de caráter narrativo que representavam episódios religiosos mostravam histórias bíblicas misturadas às lembranças da vida do paciente, o que resultava em desenhos de composições e formas mais fluídas, ou na cópia de imagens religiosas comumente encontradas em livros de orações e santinhos.

O aspecto narrativo se fazia tão presente em alguns desenhos que o cenário representado era acompanhado pela elaboração de discursos escritos nas margens superiores ou inferiores do suporte, como nos desenhos do paciente J.Q. (Fig. 46 e 47). No caso de desenhos copiados, a composição era marcada por formas desenhadas com uma linha rígida, que seguia um percurso pré-estabelecido e exibia um cenário convencional à maneira de estereótipo. Os trabalhos de Augustinho e Maria Claudina D'Onófrío⁸¹ são exemplos desse tipo de composição (Fig. 48 e 49).

⁸¹ O estudo dos trabalhos da antiga coleção de Osório Cesar, que pertencem atualmente ao MASP, mostrou que a pintura atribuída à autoria de Augustinho pode ter sido elaborada por Maria Claudina. Ver explicação no APÊNDICE C.

A forma ornamental foi outra qualidade encontrada nos desenhos da coleção de Osório Cesar. Algumas vezes essa forma estava associada a outras de caráter mais orgânico como nos desenhos do italiano S. (Fig. 50-54), nos quais a linha era o elemento estruturador de formas justapostas e concêntricas que, dispostas simetricamente no papel, permitiam a visualização de figuras humanas, de animais e de vegetais. Em outros momentos a linha aparecia no desenho em estruturas geométricas como aquelas representadas nos trabalhos do espanhol Pedro Comas⁸² (Fig. 55-57).

No caso específico de Comas, os círculos, quadrados, triângulos, esferas, cubos e pirâmides eram formas geométricas sagradas, pois com elas o paciente representava a formação e organização de um novo universo, razão pela qual o paciente assinava os desenhos como “Pedro, o estudioso” (CESAR, 1951 *apud* VOLMAT, 1956, p.12). Em algumas composições Comas mostrou com o desenho e com a escrita a esquematização de uma nova cosmogonia abençoada por entidades místicas que substituíam o mistério trino; assim, Pedro Comas denominava a entidade Pai de Ároa e a entidade Filho de Aro, da mesma forma que nomeava os planetas por ele desenhados (Fig. 58 e 59).

Embora os desenhos de Pedro Comas estivessem fechados em torno de um delírio, eles mostram certo processo de construção bastante elaborado, o qual era iniciado muitas vezes pelo desenho sutil de formas geométricas planas feitas a lápis que depois vinha recoberto com nanquim de modo a redesenhar as formas. Algumas delas podiam ser pintadas com lápis de cor azul.

Geralmente, a forma circular, após esboçada no suporte, era preenchida por uma sequência de pequenos círculos que formavam uma cobertura texturizada. Posteriormente, portando o nanquim, Comas dividia a textura contornando um pequeno retângulo em volta de cada dois pequenos círculos e pintando a nova forma retangular desenhada; o que resultava na sequência de pequenos retângulos pintados. Algumas vezes o mesmo processo era feito com as letras das frases que escrevia em algumas composições (Fig. 56 e 57)

O ornamento linear também estava presente nos desenhos de O. Doring que utilizava a espiral e feixes de linhas retas ou em zigue-zague para representar seres espirituais. Do mesmo modo que Comas, Doring também escrevia juntamente com os desenhos (Fig. 60 e 61).

⁸² Também referenciado como Pedro Cornas no Catalogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. MARQUEZ, Luiz (Coord.). **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**: arte do Brasil e demais coleções. São Paulo: MASP, 1998, p.171.

Na coleção particular de Osório Cesar havia exemplos de trabalhos que demonstravam o conhecimento pictórico de alguns pacientes, pois a cor era aplicada em camadas justapostas ou sobrepostas como recurso cromático de elaboração da luz e da sombra, ou mesmo para a obtenção de cores pela mistura visual resultante da sobreposição de camadas de cores primárias.

Frequentemente, os trabalhos que mostravam uma pintura cuidadosa no emprego das cores também revelavam certo conhecimento de perspectiva, conforme pode ser observado nas paisagens realizadas na técnica de aquarela ou de giz pastel pelos pacientes O., José. F. Menezes e Pedro dos Reis (Fig. 62-69). A cor também podia aparecer como elemento expressivo, sem a indicação de um conhecimento técnico, nas cenas de guerras e da via sacra das pinturas em guache e tinta óleo do paciente Sebastião Faria (Fig. 70).

A maioria dos trabalhos da coleção era de caráter espontâneo, mas alguns deles revelavam certa simplificação formal que os aproximava dos desenhos infantis pelo modo caricatural como eram desenhados a figura humana e animais e também pela ausência de uma composição que mostrasse uma relação clara entre as figuras desenhadas, conforme se percebe nos trabalhos de Geraldo Simão e no desenho de A. Donato de Souza (Fig. 71-73). O caráter infantil se fazia presente também na coleção por um conjunto de desenhos feitos com lápis preto e de cor pelos adolescentes do Centro de Menores Anormais do Hospital Psiquiátrico do Juquery (Fig. 74-83).

Além dos trabalhos em desenho e pintura, Osório Cesar colecionou algumas partituras elaboradas por pacientes musicistas (Fig. 84 e 85) e tal escolha pode revelar certo princípio de seleção dos trabalhos, pois a ideia de ritmo se fazia presente na maioria dos desenhos colecionados.

O ritmo sempre aparecia como elemento compositivo, ora na representação do movimento planetário nos desenhos de Pedro Comas, ora na montagem das silhuetas elaborada por Albino Braz, ou ainda se fazia presente na movimentação linear visualizada nos desenhos de Homero Novaes, nos retratos de Pedro dos Reis e nas figuras ornamentais do italiano S. Havia também uma estrutura rítmica nas formas semiabertas encontradas no trabalho de Marianinha Guimarães e na movimentação da vestimenta dos santos nas pinturas de Maria Claudina D'Onófrío (Fig. 90 e 91)

A presença da escrita e de letras desenhadas foi muito comum nos trabalhos colecionados por Osório Cesar, o que indica outra característica formal apreciada por ele. A

escrita juntamente com os desenhos aparecia muitas vezes para reafirmar o que estava desenhado; em alguns trabalhos, ela aparecia como linguagem independente por meio de palavras ou simples letras soltas desenhadas no papel.

Quanto à procedência dos trabalhos, Osório Cesar afirmou em 1950 (VOLMAT, 1956, p.11) que todos eles haviam sido realizados pelos pacientes nos locais onde estavam acostumados a frequentar. Os pacientes não se deslocavam de um espaço para outro destinado à prática de desenho ou pintura; desenhavam e pintavam no momento em que desejavam e com o material de que dispunham. No entanto, a partir de 1952, Osório Cesar assumiu a direção da seção de artes e conseqüentemente deve ter integrado obras provenientes do ateliê à coleção.

Mesmo que a maioria dos trabalhos colecionados não adviesse de ateliê hospitalar, Osório Cesar não recusou aqueles pacientes que receberam alguma instrução artística antes da internação, ou mesmo quando a experiência artística podia ser comprovada pelo próprio trabalho, conforme foi observado nos desenhos de Pedro dos Reis e de Homero Novaes.

Os desenhos de Reis indicam que ele fazia uma estrutura geométrica, uma espécie de estrela de seis pontas como esquema de proporção da representação do rosto em posição três quartos; os desenhos de Homero Novaes mostram que o paciente havia adquirido certo esquema de representação da figura humana, certo conhecimento na proporção do corpo, como se ele tivesse internalizado uma estrutura de representação corporal após muito tempo de treinamento de desenho (Fig. 88-92).

Os trabalhos que mostravam o processo de cópia do real, ou de alguma imagem referencial, também não foram recusados por Osório Cesar, pois do conjunto doado ao Museu de Arte de São Paulo foi possível identificar cópias principalmente de santos e cenas sacras, dos quais as pinturas de Augustinho e Maria Claudina D'Onófrío são exemplos.

2.5.4. Coleção Paulo Fraletti

Paulo Fraletti iniciou uma coleção a qual denominou Coleção de Anomalias Artísticas, logo que ocupou o cargo de médico psiquiatra no Manicômio Judiciário em 1948. A brevidade da iniciativa de Fraletti deve-se ao fato dele iniciar a atividade profissional imbuído de grande conhecimento teórico a respeito do estudo da produção de pacientes psiquiátricos e criminosos. Tal conhecimento pode ser justificado pelo fato de Paulo Fraletti haver estudado na Escola Paulista de Medicina, instituição onde havia profissionais interessados em psicanálise e que buscavam fornecer aos médicos um conhecimento humanista além da formação científica

e biológica. O Departamento de Cultura Geral criado pela Escola Paulista no qual Fraletti participou como membro da diretoria em 1972 auxiliou financeiramente exposições da produção de pacientes psiquiátricos e conferências sobre o processo de criação dos doentes mentais.

As qualidades materiais e formais dos trabalhos colecionados por Paulo Fraletti são praticamente desconhecidas; contudo, não deveriam ser muito diferentes daquelas qualidades presentes nos trabalhos colecionados por Osório Cesar e Mário Yahn. Em 1981, por ocasião da exposição Arte Incomum da XVI Bienal de São Paulo, doze trabalhos da coleção de Paulo Fraletti foram expostos, dos quais nove desenhos eram de Albino Braz e três guaches de Sebastião Faria.

Paulo Fraletti acreditava que o médico psiquiatra era um profissional que podia contribuir ao estudo da psicologia da criação artística e que os trabalhos dos pacientes eram documentos importantes para finalidades clínicas, mas também para investigações sobre a origem psicológica das formas encontradas nos trabalhos. Fraletti estava interessado no modo como os presos se manifestavam formalmente. Logo, o incentivo dele à atividade plástica nas instituições de caráter manicomial atendia a objetivos terapêuticos, recreativos e científicos.

2.5.5. Coleção Mário Yahn

A coleção de Mário Yahn foi iniciada em setembro de 1949 como o resultado de um investimento ou uma experiência desse médico que visualizou no convite para participar da Exposição Internacional de Arte Psicopatológica a possibilidade de iniciar suas discussões sobre o uso da imagem no campo da clínica psicanalítica. Na época, o Dr. Mário Yahn era o diretor do quinto pavilhão onde funcionava a ala feminina do Hospital Psiquiátrico do Juquery e conseguiu uma antiga sala de banhos para organizar um local destinado à realização de atividades de pintura e escultura.

A artista Maria Leontina foi convidada para orientar os pacientes nas atividades e, conforme palavras do próprio Mário Yahn, para “selecionar os trabalhos de maior significação artística” (YAHN, 1951, p.26). Leontina foi peça fundamental para os pacientes permanecerem no ateliê e estarem envolvidos com a pintura.

Os pacientes da colônia iam ao ateliê pela manhã, escolhiam a linguagem artística a ser trabalhada (desenho, pintura ou escultura), os materiais e a técnica. Eles permaneciam

naquele local o dia todo. O estado mental do paciente era investigado pela equipe médica antes, durante e depois da atividade.

Semelhante à situação de outras coleções particulares organizadas por médicos, o número total de obras da coleção de Mário Yahn é desconhecido. Sabe-se apenas do envio de duzentos e trinta e seis trabalhos em desenhos e pinturas realizados por trinta e cinco pacientes à Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, bem como da doação de treze trabalhos ao professor Robert Volmat, os quais pertencem atualmente à Coleção do Hospital Sainte-Anne. Dos treze trabalhos doados, onze são pinturas realizadas em guache sobre cartão medindo aproximadamente 60x50cm. Há também um desenho em nanquim de João Rubens Garcia, da série na qual o paciente descreveu os ambientes e as pessoas do Hospital Psiquiátrico de Juquery, e um desenho com lápis de cor realizado por José Theófilo.

No grupo de trabalhos escolhidos para fazer parte da coleção de Mário Yahn havia aqueles realizados por processos de desenho de observação de modelo, o qual poderia ser a paisagem, o retrato, objetos reais ou mesmo reprodução de uma imagem já construída, feitos por pacientes com certa experiência artística e artesanal como, por exemplo: João Rubens Neves Garcia (Fig. 93-95), Sabado Quinterni (Fig. 96) e Barraquiel F. S. que adorava realizar cópias de pinturas de Paul Gauguin e Pablo Picasso (YAHN, 1951, p.26).

Na coleção de Yahn havia obras de dimensões um pouco maiores do que aquelas que estavam presentes na coleção de Osório Cesar, algumas chegando a 50x60cm. Havia muitas pinturas a óleo e guache sobre papel cartão; alguns desenhos feitos em nanquim, principalmente o trabalho minucioso de João Rubens ao representar realisticamente cenas do hospital em desenhos feitos com lápis preto e coloridos. Quanto aos temas e estilos havia pinturas de paisagens com animais, cenas de fatos vividos ou imaginados. Na coleção havia também bustos, santos, anjos e cabeças de animais esculpidos em gesso ou madeira.

Mário Yahn mencionou que a maior contribuição no desenho foi a de Rubens Garcia por serem composições de grande sensibilidade, seguido pelos desenhos de Farid, os de Germano⁸³, os de Evaristo e os de José Theófilo. Os desenhos de Theófilo eram representações de sequências de casas desenhadas em todo o plano do papel, realizados a lápis preto e de cor, e com o auxílio da caixa de fósforos como régua. Essas obras foi assunto do artigo “Pintores

⁸³ Na carta destinada a Robert de Volmat, médico chefe na Faculdade de Medicina de Paris e autor do livro **L'art Psychopathologique** no qual relata a exposição de Arte Psicopatológica, Mario Yahn (1951, p.27) elogiou o caráter detalhista dos desenhos do paciente Germano; contudo, no mencionado livro de Volmat (1956, p.14-18) não houve qualquer referência aos trabalhos desse paciente.

sem saber” escrito por Mario Yahn e publicado no segundo número da **Revista Habitat**. Nesse artigo, Yahn relatou o modo como o paciente trabalhava no ateliê e as observações clínicas do estado psíquico do paciente (YAHN, 1951, p.27).

Em correspondência destinada a Robert Volmat, Mário Yahn (1951, p.28-29) assumiu certa dificuldade para interpretar o estado psíquico dos pacientes a partir dos desenhos e das pinturas, pois, segundo o médico, a imagem pintada no ateliê era diferente da imagem onírica relatada em consultório.

Ao observar os pacientes no ateliê, Mário Yahn notou a preocupação de muitos deles em realizar desenhos e pinturas que despertassem a aprovação dos observadores. Segundo Yahn, no sonho, na imagem onírica, não existe essa preocupação. Portanto, a solução encontrada por ele para atender aos objetivos clínicos da atividade plástica foi a organização em série dos desenhos de cada paciente com o intuito de identificar os símbolos que se repetiam. E juntamente com o estudo da vida desses pacientes poder estudar o caso clínico e a terapêutica.

2.5.6. O colecionamento no Centro Psiquiátrico Pedro II e no Hospital Colônia Juliano Moreira

O colecionamento no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, começou em 1946 com a estruturação do Setor de Pintura na Seção de Terapêutica Ocupacional dirigida pela Doutora Nise da Silveira. Nesse setor, ou melhor, ateliê de pintura, o artista Almir Mavignier (na época pintor que iniciava um percurso como artista) foi o colaborador e mentor da iniciativa. A princípio, Almir foi contratado como funcionário do hospital para desempenhar serviços burocráticos, mas, ao saber do interesse de Nise da Silveira em montar um ateliê hospitalar, o artista explicou à médica os interesses dele pela pintura e, a partir da conversa que teve com Silveira, Mavignier ganhou a função de monitor de artes do hospital (SILVEIRA, 1981, p.14; 1992, p.32; SILVA, 2012, p.107-108).

Segundo relato do próprio artista, ele comparecia no ateliê todos os dias às oito horas e iniciava suas atividades às dez horas. O trabalho de orientação artística começava às dez horas e meia e terminava às quinze horas. Durante o tempo das orientações, Almir propunha experiências com artes aos pacientes e as propostas dele poderiam ocorrer dentro ou fora do espaço de ateliê, como nos jardins do hospital ou mesmo em excursões a determinados lugares da cidade, tais como a Cascata da Tijuca (MAVIGNIER, 2006 *apud* SILVA, 2012, p.119-120).

Dentre as propostas estavam a montagem de naturezas mortas e o incentivo ao desenho de observação de pessoas e de paisagens. Visitas às casas de alguns pacientes quando esses recebiam alta médica – como aconteceu com os internos Raphael Domingues e Emygdio de Barros – foram realizadas pelo artista, às vezes na companhia de Mário Pedrosa, com o propósito de continuar o trabalho de desenho e pintura iniciado no ateliê do hospital. O material usado nas atividades era fornecido pela instituição hospitalar, mas Almir Mavignier também comprava tintas e telas quando percebia, ao observar o trabalho do paciente, a necessidade de fornecer o acesso a materiais artísticos específicos (MAVIGNIER, 2006 *apud* SILVA, 2012, p.120-121).

Muitas obras que figuram na coleção foram realizadas por pacientes que apresentavam habilidades artesanais, como Emygdio de Barros, Adelina Gomes e Lucio (Fig. 97-99), ou mesmo artísticas como no caso de Raphael Domingues (Fig. 100) que cursou desenho acadêmico no Liceu Literário Português aos treze anos de idade e posteriormente trabalhou como desenhista em escritórios de publicidade (SILVEIRA, 1992, p.28).

Segundo declaração de Almir Mavignier, ele procurou os pacientes que tivessem alguma formação em artes ou habilidade artesanal para iniciar as atividades no ateliê, por isso solicitou informações a funcionários e leu prontuários (MAVIGNIER, 2006 *apud* SILVA, 2012, p.112-113). Esse foi o procedimento seguido por ele até 1951, enquanto esteve como orientador de artes. Após a saída de Almir, as atividades no ateliê prosseguiram sob a supervisão de funcionários.

A respeito da organização dos trabalhos feitos pelos pacientes, Nise da Silveira afirmou que os primeiros desenhos e pinturas foram organizados em álbuns identificados por autoria por Almir Mavignier em visitas que ele realizou no hospital aos finais de semana juntamente com os amigos pintores Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Nos álbuns haviam desenhos e pinturas feitos com nanquim ou tinta óleo sobre papel de dimensões 40x30, em sua maioria (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1980, p.14).

Na coleção havia também telas de 70x50cm e algumas com mais de um metro de altura, e a fundição em gesso de esculturas feitas na técnica de modelagem. No início da década de 1950, a produção plástica resultante do ateliê de pintura era tão intensa e numerosa que foi necessário a criação de um acervo que deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente.

Em 20 de maio de 1952 foi inaugurado o Museu Imagens do Inconsciente em sala localizada no primeiro andar do prédio Médico Cirúrgico. Em 1956, após a mudança na

diretoria do centro hospitalar, o museu e as oficinas do setor terapêutico ficaram concentrados nas salas do pavimento térreo do prédio. O Setor de Terapêutica Ocupacional e de Reabilitação, que abrangia as oficinas e o museu, tornou-se um órgão do Serviço Nacional de Doenças Mentais do Ministério da Saúde em agosto de 1961; a partir de tal instauração, o museu recebeu a finalidade de centro de estudos organizado por uma programação que incluía exposições, conferências e encontros periódicos de um grupo de estudos.

O acervo era acrescido por novas produções provenientes dos ateliês e catalogado segundo o sistema empregado pelo Instituto C.G.Jung de Zurique, bem como do Arquivo de Simbologia Arquetípica em Nova York.

Segundo informações cedidas pelo Centro de Pesquisa do Museu Imagens do Inconsciente (2013), existem 21.500 obras compreendendo as técnicas de desenho e pintura sobre papel, pintura sobre tela, xilogravura, modelagem e textos feitos pelos pacientes que constituíram o grupo de maior representação do trabalho artístico na época em que a doutora Nise da Silveira esteve à frente da Seção de Terapêutica Ocupacional.⁸⁴

A respeito da coleção do Hospital Colônia Juliano Moreira, sabe-se que um conjunto de oito trabalhos realizados por quatro pacientes foi exposto como representante da coleção do doutor Heitor Péres na Exposição Internacional de Arte Psicopatológica (Fig. 101 e 102).

Os trabalhos provinham do setor de terapêutica ocupacional do hospital e foram selecionados por Péres, o diretor do hospital, por causa das características formais apresentadas. Heitor Péres escolhia para a sua coleção desenhos e pinturas de pacientes que demonstravam alguma habilidade artística, pois, para ele, o ato de pintar e desenhar precisava testemunhar a capacidade do doente mental e promover o contato desse doente com o mundo exterior.

Atualmente, a Coleção Sainte-Anne detém a propriedade de uma pintura do muralista e carpinteiro pernambucano Antônio Bragança que pertencia à antiga coleção de Heitor Péres. Para a equipe do Centre d'Étude de l'Expression, localizado no Hospital Sainte-Anne, o doutor Peres foi o precursor nas atividades de arte terapia, pois ele entendia o paciente como um ser humano capaz de manifestar aptidões (DUBOIS, 2007, p.198).

⁸⁴ Desse grupo participavam Emydio de Barros, Fernando Diniz, Octávio Ignácio; Adelina Gomes, Isaac Liberato, Raphael Domingues e Carlos Pertuis. Segundo último tombamento, o acervo do Museu Imagens do Inconsciente consta de montante maior de 355.000 obras.

2.6. As escolhas dos colecionadores e as finalidades das coleções psiquiátricas organizadas nas três primeiras décadas do século XX.

Como mencionado anteriormente, as primeiras coleções psiquiátricas foram organizadas para atender finalidades clínicas, mas isso não significa que os médicos abdicaram de selecionar os objetos a serem colecionados ou mesmo deixaram de mostrar preferências e interesses prévios.

Paul Max Simon e Joseph Rogues de Fursac, por exemplo, manifestaram predileção pelo material escrito. Simon, em várias passagens do texto “L’imagination dans la folie” (SIMON, 1876, p.371-382), alegou melhor exposição do caráter fantástico dos delírios dos pacientes no relato oral ou escrito do que no desenho, pois, segundo ele, muitos pacientes não tinham habilidade técnica para desenhar e pintar, o que resultava em obras grosseiras.

Joseph Rogues de Fursac se dedicou a minuciosa análise das características gráficas e do conteúdo dos escritos dos pacientes. O objetivo da análise de Fursac foi o de verificar a conservação das funções motrizes e psíquicas dos pacientes mediante solicitação de exercícios de cópia e ditado de textos, porém os escritos espontâneos dos pacientes também foram analisados.

Os desenhos também mereceram a atenção de Rogues de Fursac, embora ele afirmasse que o estudo desse tipo de material fosse mais complicado e raramente utilizado (ROGUES DE FURSAC, 1905, p.5-6). Por fim, ele concluiu que tanto a escritura como o material gráfico eram documentos mais objetivos e duradouros de manifestação neuropsíquica usual e contentores inegáveis de subjetividade.

As coleções de obras plásticas e de escritos de pacientes psiquiátricos na condição de documentos clínicos serviram também para incitar uma discussão no campo da arte. Júlio Dantas (1900, p.7-8) selecionou desenhos e pinturas – nos quais predominavam a figuração, sendo a maioria de temas religiosos ou paisagens – de pacientes com habilidades artísticas e assegurou a importância do estudo da coleção do Hospital de Rilhafoles para a formação de um público crítico que soubesse diferenciar a arte que devia estar nos museus daquela que pertencia aos manicômios.

O intuito de Dantas ao exaltar a importância da coleção psiquiátrica foi o de manifestar seu despreço pela arte simbolista, mística e decadente, exemplificadas pelas artes pré-gótica, pré-rafaelita e bizantina. Para ele, essas tendências eram uma espécie de manifestação paranoica. Logo, a crítica precisava conhecer as características formais dos

trabalhos de pacientes psiquiátricos, principalmente daqueles que haviam estudado arte, e identificar as viciações nas obras, para posteriormente presenciá-las na manifestação decadente e, assim, evitar a coincidência entre essa manifestação artística e aquela que Dantas considerava como a verdadeira arte.

Nesse sentido, o psiquiatra seria indispensável no apontar as características sintomáticas nos desenhos e pinturas, de pacientes e dos artistas, que, para Júlio Dantas se resumiam a: anacronismo ou regressão atávica, simetria e repetição de um ornamento, religiosidade excessiva, cromofilia e autorrepresentação. A sintomatologia na produção escrita era percebida mediante a presença de neologismos, onomatopeias, incoerência e egocentrismo.

O psiquiatra pensava que, ao identificar as características sintomatológicas nas imagens, ele estava realizando um importante trabalho para a instrução da crítica leiga que comumente aceitava como arte qualquer nova tendência estilística. Na verdade, Dantas estava criticando os adeptos ao simbolismo e ao decadismo por considerá-los despreparados:

Tudo se explica, porque a crítica dorme, porque não conhece as viciações características do “desvio vesânico”, porque nunca viu o documento d’arte de um louco, porque nunca entrou n’um manicômio, porque não sabe ler um livro nem observar uma tela, porque se limita ao lugar comum “recebemos e agradecemos”, porque não tem base científica, porque a metade dos jornalistas militantes, seja dito em louvor da outra metade! foi recrutada entre a mocidade falida dos liceus... É preciso que ensinemos a crítica a criticar-nos, que lhe mostremos antes de tudo a arte manicomial para que aprenda a lobrigar as viciações da arte sã, que a eduquemos, para que ela eduque a grande massa que não pensa por si nem sente por si. Este trabalho depreciado, apresentando a arte e os artistas de Rilhafolles, é uma tosca e humilde pedra rojada aos primeiros caboucos. A crítica que faça o seu dever. (DANTAS, 1900, p.50).

Júlio Dantas considerava o misticismo, a extravagância do movimento de arte simbolista e decadista sinais de degeneração estética, mas também racial, pois, para ele, a grandeza de uma cultura se mostrava na valorização da qualidade do que a nação produzia. Ele desconsiderava qualquer valor estético nessas obras de arte por pensá-las como ausentes de apuro técnico e qualidade profissional.

Quase vinte anos depois da publicação do estudo de Júlio Dantas, o modo como os psiquiatras colecionavam e estudavam a produção plástica e escrita dos pacientes foi criticada por Hans Prinzhorn. Ele alegou que as primeiras coleções hospitalares, apesar de significarem

iniciativas importantes⁸⁵, resultavam de atividades habituais dos médicos de agrupar material em desenho e por escrito de determinado número de casos clínicos, e não havia entre os médicos o propósito de uma investigação profunda do caráter formal dos trabalhos colecionados (PRINZHORN, 1984, p.54).

A intenção de Hans Prinzhorn (1984, p.53-54; 364) era retirar os desenhos e as pinturas da condição de documento de Gabinete de Curiosidade e tratá-los como fenômeno psíquico de cuja configuração causava inquietações nos médicos, nos artistas e no público em geral, pois, no início do século XX, algumas pessoas se posicionavam contra a produção do doente mental e não procuravam entender o universo do qual aquela produção havia surgido, enquanto outras aproveitavam da autoridade de médico para enfatizar a polêmica comparação entre os trabalhos de pacientes psiquiátricos e a arte moderna para desqualificar tanto uma como a outra.

Entre os artistas, Prinzhorn percebeu o confronto de várias opiniões. Os tradicionais rejeitavam totalmente o debate em torno da criação plástica dos pacientes psiquiátricos, enquanto aqueles que repensavam o percurso das artes se aproximavam da discussão e procuravam compreender as características dos desenhos elaborados por loucos, bem como de outras manifestações que não eram discutidas como possibilidades criativas.

Inserido no grupo daqueles que procuravam compreender a singularidade dos desenhos dos alienados e os motivos que ocasionavam a discussão desses desenhos entre os artistas, Prinzhorn percebeu a coleção como a fonte documental para qualquer questionamento ou investigação referente à criatividade do doente mental ou às constantes comparações estabelecidas entre a produção do louco e a arte moderna. Como já mencionado anteriormente, as cartas enviadas da clínica revelavam que Prinzhorn começou a solicitar desenhos e pinturas específicos à medida que ele recebia os trabalhos para formar a coleção.

Além da importância da produção solicitada, Prinzhorn, ao assumir o trabalho de curadoria dos desenhos que estavam guardados na Clínica de Heidelberg, analisou uma série de estudos de psiquiatras, principalmente franceses e alemães, a respeito do desenho de

⁸⁵ Hans Prinzhorn reconhecia a seriedade das coleções hospitalares formadas pelos psiquiatras Cesare Lombroso (1835-1909), Walter Morgenthaler (1883-1965), Bror Eward Gadelius (1862-1938) e Theofilus Bulkeley Hyslop (1863-1933). Morgenthaler foi médico chefe no Asilo de Waldau localizado na Suíça e o principal interessado no estudo das imagens de doentes mentais naquela instituição hospitalar. Em 1914 criou um museu no asilo para guardar os desenhos do paciente Adolf Wolfli, e publicou a monografia **Ein Geisteskranker als Künstler** sobre o trabalho e a vida desse paciente em 1921 (SPOERRI, 2003, p.16). Bror Gadelius foi um psiquiatra sueco dedicado ao estudo da psiquiatria e da cultura (PRINZHORN, 1984, p.381). Theophilus Hyslop foi um psiquiatra inglês compositor de música sinfônica e orquestral. Era oponente da arte moderna, e pensava o estilo moderno como a perda da beleza (PRINZHORN, 1984, p.384).

pacientes e constatou que o interesse dos médicos por esse tipo de desenho era recente. Prinzhorn notou também que a maioria das publicações abordava os desenhos como documento de análise clínica e que os aspectos formais dos desenhos sempre foram um impasse para os médicos porque neles havia certa obscuridade manifestada nos temas, na técnica e na execução (WEBER, 1984, p.19-23).

Após estudos iniciais, Prinzhorn se defrontou com questões que ultrapassavam a simples identificação do que era sintomatológico nos desenhos. Desse modo, a origem das estereotípias, as causas das alterações gráficas, a relação entre o desenho e a escrita, e a modificação do sentimento do belo pelo grotesco formavam um conjunto de problemas que merecia séria atenção. Associado a essa problemática estava o impacto que o aspecto obscuro de alguns trabalhos da coleção podia causar no público como demonstração de uma obra original (WEBER, 1984, p.24).

Fundamentado, sobretudo, no estudo de Marcel Réja que abordou certa aproximação entre o alienado, a criança e o homem primitivo, Prinzhorn começou a analisar a estrutura formal dos trabalhos agrupados na Clínica de Heidelberg e a solicitar peças específicas para a coleção, as quais ele denominou de “domínios vizinhos”. A esse domínio pertenciam os desenhos de presidiários, peças de caráter etnológico, desenhos infantis e de pacientes com habilidades artísticas.

A própria denominação “domínios vizinhos” foi utilizada por Marcel Réja, para quem os desenhos de alienados não estavam isolados de outras produções humanas. Desse modo, os desenhos infantis, os de prisioneiros, as manifestações de médiuns e de povos denominados selvagens podiam auxiliar no encontro de uma identidade para a manifestação de alienados, uma vez que havia características formais parecidas.

Réja entendia cada uma das manifestações mencionadas como uma escritura, por exemplo: no caso dos prisioneiros e dos médiuns tratava-se da comunicação de uma ideia e muitas vezes o desenho vinha acompanhado da escrita para melhor compreensão. A mesma intenção de comunicação estaria no desenho infantil, pois a criança encontrava no desenho um meio de expressar as emoções. O desenho também seria expresso como linguagem no caso do selvagem, pois ele utilizaria os símbolos desenhados como meio de comunicação com as pessoas da tribo; tratava-se do registro subjetivo de impressões gerais sobre pessoas ou coisas. Para Réja um desenho com qualidades estéticas era algo complexo, mas havia uma hierarquia de recursos estilísticos manifesta de acordo com o desenvolvimento das mentalidades. O

homem primitivo deixou testamentos artísticos, a criança mostrava sua subjetividade, sua compreensão do mundo.

Assim como Hans Prinzhorn, o doutor August Armand Marie acompanhava o debate suscitado por médicos, artistas, escritores e pelo público em geral sobre as semelhanças entre a produção de pacientes psiquiátricos e a arte moderna. De acordo com Armand Marie (1929, p.395-397), o efeito da loucura sobre a produção do artista foi um dos assuntos muito discutidos em congressos médicos realizados no início do século XX em cidades como Londres e Berlim em 1913 e em Moscou em 1914. Nesses congressos, alguns psiquiatras – ao serem questionados a respeito dos efeitos da loucura sobre o trabalho de artistas que começaram a sofrer transtornos psíquicos – afirmavam que o artista acometido de loucura retornava às formas de arte primitiva, e que esse primitivismo era identificado formalmente nas obras pela alteração paradoxal das perspectivas, pela representação dos dois olhos em perfil no retrato frontal, semelhante aos desenhos de crianças, e pela repetição na representação de braços e pernas como indicação de movimento.

Expondo muito mais o problema e a necessidade do médico de se portar como um cientista interessado nos fenômenos cerebrais, August Armand Marie entendia a complexidade da aproximação, pois tanto os trabalhos dos pacientes quanto as obras “ultramodernas” (terminologia usada por ele para se referir às obras de arte) eram sintomáticas de perturbações psíquicas de ordens distintas. Armand Marie reconhecia que o artista podia ser acometido pela loucura ao procurar mundos novos e um desenvolvimento audacioso que explorasse a própria capacidade de criação. Os limites psíquicos da sanidade e da loucura eram tênues para Armand Marie e, por essa razão, questionava-se sobre as consequências que a busca dos artistas modernos podia ocasionar na obra.

A dúvida permanecia com o psiquiatra que presenciava casos de pacientes que começavam a se manifestar plasticamente de modo intenso, e constatava um fato muito curioso, embora contraditório: os pacientes, com experiência artística ou não, elaboravam trabalhos formalmente surpreendentes, originais e que não podiam ser desprezados. Armand Marie pensava que os desenhos de pacientes psiquiátricos deviam ser estudados seriamente no intuito de encontrar os fundamentos psicológicos que norteassem as produções e descobrir se havia uma lei psicológica responsável tanto pelas imagens do doente quanto do artista normal.

Portanto, a busca de uma lei que orientasse ambas as produções impunha a necessidade de identificar a diferença entre os artistas modernos e o doente, para se evitar associações equivocadas decorrentes do caráter simplificado e até infantil que muitas produções

dos pacientes revelavam. Segundo Armand Marie (1929, p.394), as qualidades formais dos trabalhos dos pacientes não correspondiam necessariamente à degeneração. Elas podiam ser a expressão de potencialidades geniais ativadas pela doença, mesmo que momentaneamente. Da mesma forma, os recursos formais presentes na arte moderna, e compreendidos como sintomáticos por alguns médicos, não seriam apenas um redirecionamento do espaço, uma evocação mnemônica das coisas; a arte como símbolo de uma ideia.

Trazendo esses questionamentos, Armand Marie compreendeu que as obras modernas e os trabalhos dos alienados eram imagens do subconsciente; era o reflexo de uma dependência interna. Contudo, essa necessidade no alienado se manifestava para atender à simples vontade de exteriorizar pensamentos e sentimentos, e, nesse sentido, o alienado se aproximava da criança e do selvagem. Entre os artistas modernos havia a necessidade de assumir a loucura como afronta, pois eles entendiam que o louco, ao se manifestar, expressava a libertação de tudo o que era convenção social.

Jean Vinchon, que estudou desenhos e aquarelas da Coleção do Dr. Armand Marie, reuniu a produção de pacientes psiquiátricos, supostamente apenas dos internos do Hôpital Sainte-Anne, como documento clínico, pois, para ele, os pacientes psiquiátricos recorriam ao desenho, pintura, música ou escrita para exteriorizarem as imagens que dominavam as mentes e desse modo revelavam aspectos importantes do problema psíquico que afligia esses doentes.

O interesse de Vinchon na prática de colecionar estava associado ao estudo dos fenômenos mentais inconscientes, pois ele sabia do envolvimento de escritores e pintores nos estudos desses fenômenos, principalmente pela ótica psicanalítica. Vinchon sabia também que muitos dos escritores e artistas envolvidos criavam obras literárias e plásticas de grande originalidade a partir de lembranças de imagens sonhadas ou advindas de devaneios ou de associações de ideias. Contudo, Vinchon notou também que muitos dos artistas que elaboravam obras originais, e que por alguma razão fossem acometidos por problemas psíquicos, por consequência deixavam de elaborar trabalhos com qualidades artísticas.

A partir de tais constatações, Jean Vinchon decidiu analisar a contribuição dos processos inconscientes na elaboração da obra de arte e na manifestação expressiva do louco. Por consequência, os documentos em desenhos e por escrito recolhidos pelos médicos nos hospitais eram a fonte para se conhecer as imagens mentais dos alienados, os temas abordados e as especificidades necessárias para se estabelecer as semelhanças e diferenças entre aquilo que o alienado elaborava e a obra de arte.

O alienado, principalmente nos casos de esquizofrenia, demonstrava capacidade imaginativa ao desempenhar atividades com inspiração original, sinceridade e espontaneidade, mas, em oposição ao artista, o alienado não possui o controle e muito menos a capacidade de exploração do inconsciente e, por esse motivo, o paciente psiquiátrico podia mostrar períodos de intensa atividade expressiva seguido por períodos de completa letargia. O artista, para Vinchon, estava totalmente familiarizado com os processos inconscientes da mente e recorria a eles como fonte de inspiração, como um meio de obter uma solução para questões de ordem criativa, pois na atividade imaginativa o artista conseguia visualizar totalmente a imagem que desejava materializar e escolhia uma linguagem das artes para essa materialização.

Em decorrência do modo como estava estruturada a mente do alienado e a do artista, Jean Vinchon afirmou que a manifestação do alienado não podia ser colecionada como obra de arte. A produção plástica, escrita e musical dos pacientes psiquiátricos eram evocações do inconsciente e podiam revelar princípios míticos universais semelhantes àqueles encontrados nos livros de contos e nas obras de arte, porém, tal produção não se constituía como arte porque não havia nela a estrutura harmônica fundamental presente em toda obra de arte.

De acordo com Jean Vinchon a harmonia compositiva encontrada na arte estava associada à harmonia social e como o fenômeno da loucura era caracterizado justamente pelo rompimento brutal com as relações sociais, a produção dos alienados estava distante da condição de obra artística por apresentar composições estranhas caracterizadas principalmente pela confusão entre figura e fundo; e mesmo que houvesse em algumas produções a presença de qualidades formais como a simetria e o ritmo, não seria possível qualificá-las como obras, pois, para Vinchon, o alienado perdia o conteúdo afetivo à medida que a doença se agravasse.

Ciente da prática de colecionamento entre os médicos europeus, sobretudo das iniciativas na França e na Alemanha, Osório Cesar começou a organizar um acervo no Hospital Psiquiátrico de Juquery com a intenção primordial de realizar um estudo dos aspectos formais das manifestações plásticas e escrita dos pacientes daquele hospital onde trabalhava, mas, aos poucos, Osório Cesar também foi escolhendo e agrupando alguns trabalhos para organizar uma coleção privada.

Distinguindo-se da iniciativa de Hans Prinzhorn de enviar cartas às instituições psiquiátricas localizadas em outros países com o intuito de solicitar desenhos, Osório Cesar selecionou para a sua coleção particular somente a produção de alienados do Hospital Psiquiátrico de Juquery. No entanto foi possível perceber que, na condição de colecionador, Osório Cesar não esteve restrito a agrupar a manifestação de alienados para constituir uma

coleção de caráter clínico, mas ele colecionou também obras de arte (como já foi informado aqui).

Na condição de colecionador de obras de arte, Osório Cesar demonstrou interesse nas manifestações modernas, pois foi intensa a participação dele nos núcleos organizados por intelectuais de São Paulo que pensavam a formação da arte brasileira a partir do elemento cultural do imigrante europeu, do afro-brasileiro e do indígena.

Na década de 1930, Osório Cesar começou a acompanhar o trabalho de artistas operários, provenientes de classe média, que se reuniam em grupos e mantinham ateliês em bairros paulistanos onde a população imigrante estava concentrada. Osório Cesar se aproximou desses grupos de artistas primeiro pelos costumes populares e artesanais manifestos por eles e também pela ideologia política distinta que eles manifestavam devido à própria classe popular a que pertenciam. Segundo Osório Cesar, havia nesses artistas uma sensibilidade, uma força que os impulsionava a procurar meios de expressão na pintura, na gravura e na ilustração. Eram artistas na adversidade, pois, possuidores de poucos recursos materiais, aguardavam a oportunidade e o reconhecimento do meio artístico para aperfeiçoarem e prosseguirem na profissão que haviam escolhido.

Associado à condição social e cultural dos artistas estava o modo como Osório Cesar entendia a origem da nova arte. Para ele, a arte de vanguarda havia surgido da manifestação de um elemento expressivo de natureza inconsciente e esse elemento correspondia ao sentimento subjetivo do artista revelado em formas e composições distintas.

Na década de 1940, ao frequentar assiduamente os ateliês dos artistas, Osório Cesar percebeu o empenho deles para alcançar a síntese dos elementos plásticos e para abolir a cópia. E ao acompanhar o trabalho de criação em arte, Osório Cesar identificou uma série de processos mentais e perceptivos vivenciados pelo artista no ambiente do ateliê. Alguns recorriam à inspiração ingênua, instintiva e às lembranças da infância. Outros se dedicavam às experiências perceptivas e expressivas que beiram a geometrização e abstração. Osório Cesar percebeu um intenso trabalho de escolha dos artistas e que muitas delas impunham a eles a solução de problemas para que houvesse a criação de novas composições.

Envolvido no processo de observar os artistas trabalhando, Osório Cesar organizou sessões musicais em sua residência para pesquisar a qualidade dos elementos gráficos desenhados pelos artistas durante a audição da música. Ele estava interessado no modo como o artista transformava a imagem sensível obtida por sinestesia na forma que se via no papel ou na

tela. Essas experiências motivaram artistas como Aldo Bonadei e Walter Lewy às pesquisas de caráter abstrato. Como as obras desses dois artistas foram colecionadas por Osório Cesar, presume-se a possibilidade de haver pinturas de caráter abstrato na coleção.

Os artistas admirados por Osório Cesar – quer adviessem de uma elite e houvessem formação europeia, como Flávio de Carvalho, quer de classe social mais simples como os pintores do Sindicato de Artistas Plásticos – se defrontavam com problemas de ordem plástica e não recorriam às regras pré-estabelecidas da academia; eles buscavam soluções formais semelhantes aos estilos pós-impressionista, expressionista e cubista.

Toda a coleção de Osório Cesar foi orientada pelo princípio da arte honesta, que para ele significava a postura sincera do artista na pesquisa formal e na consequente descoberta de interessantes resultados de plasticidade; o artista estava ausente da preocupação em agradar o mercado de arte.

O caráter experimental e subjetivo percebido nas pinturas, desenhos e esculturas elaborados pelos artistas podia ser observado na originalidade e no simbolismo dos desenhos de alienados. Contudo, o valor inconsciente presente na produção dos pacientes permanecia vinculado ao estado mental do doente. Ao contrário do artista, o alienado não detinha o controle dos processos psíquicos sob os quais ele estava sujeito.

Associado ao interesse pela arte moderna e pela manifestação simbólica de alienados, Osório Cesar também iniciou um conjunto de desenhos infantis, pois ele se surpreendia com o modo sutil e perspicaz da criança observar a natureza circundante e a interpretá-la com formas simples, porém essenciais.

Observando o segmento referente aos desenhos de alienados (pois dele ainda é possível localizar trabalhos em acervos públicos e privados) nota-se que Osório Cesar escolheu trabalhos realizados mediante um modo de fazer no qual o jogo criativo se assemelhava às soluções formais encontradas no desenho infantil e naquele feito por adultos com conhecimento nos procedimentos primários de composição em desenho e em pintura, exceto alguns desenhos e pinturas que explicitavam o uso de recurso técnico na própria imagem.

Embora Osório Cesar desaprovasse a mimese na arte, ele selecionou desenhos e pinturas obtidos a partir da cópia do natural, ou de alguma imagem de referência, com o propósito de encontrar indícios de originalidade compositiva na representação de temas tradicionais ou na escolha e aplicação das cores. Ele buscava tanto na produção dos alienados como nas obras dos artistas as diversas representações do sentimento primitivo: criar formas

que mostrassem a comoção do conteúdo representado. Frequentemente eram escolhidas por ele as representações de temas religiosos ou de festas e costumes populares e as representações de cenas que denunciavam a pobreza e as desigualdades sociais.

As composições que revelavam universos fantásticos eram muito apreciadas por Osório Cesar, porque nelas havia uma organização extremamente original de figuras. Ele acreditava que o artista ou o alienado havia manifestado um profundo simbolismo inconsciente ao criar essas composições.

A coleção de Osório Cesar sobreviveu às denúncias e apreensões da polícia investigativa brasileira que apreendeu apenas os livros de caráter comunista encontrados no escritório e no apartamento dele. Nos inquéritos do Departamento de Polícia Investigativa não havia qualquer menção aos desenhos de alienados ou obras de arte que Osório Cesar possuía em sua residência. O mesmo não ocorreu com a coleção da Clínica da Universidade de Heidelberg que foi alvo da política cultural do Nacional Socialismo.

Como o colecionamento da produção de pacientes psiquiátricos estava limitado na Alemanha, as discussões e a prática de colecionar entre os psiquiatras encontravam alternativas de sobrevivência na França e na Suíça. Um indício da permanência do interesse na manifestação simbólica de alienados foram as pesquisas iniciadas por Jean Dubuffet no final da segunda grande guerra, momento no qual surgiram outros nomes de psiquiatras colecionadores como Gaston Ferdière, August Henri Forel, juntamente com os antigos Walter Morgenthaler, Charles Ladame e Hans Steak. O Primeiro Congresso de Psiquiatria realizado em 1951 no Hôpital Sainte Anne, instituição que reunia médicos e artistas para estudar a produção de alienados desde o início do século XX, foi outro acontecimento que mostrou a posição dos médicos diante dos trabalhos a serem colecionados: a formação de ateliês de psicoterapia.

2.7. O ateliê terapêutico e as coleções psiquiátricas organizadas no período de 1940 a 1960.

O estudo realizado por Robert Volmat que analisou o material proveniente de trinta e cinco coleções enviadas para a Primeira Exposição de Arte Psicopatológica mostrou que doze delas foram organizadas por extensas séries de desenhos e pinturas provenientes de dezenove ateliês de arteterapia e que essas séries começaram a ser organizadas por médicos com o objetivo de auxiliarem no tratamento e na reeducação dos pacientes. O estudo apontou que a formação desses ateliês se tornou mais intensa a partir da década de 1940, principalmente nos Estados Unidos, e que a utilização de atividades artísticas como principal método terapêutico

visava alcançar dois objetivos principais: a expressão e análise de conflitos psíquicos e a reintegração social do paciente.

Além dos profissionais norte-americanos, médicos ingleses, canadenses, franceses e brasileiros dedicaram-se a organização de um espaço coletivo para a prática de atividades artísticas que eram realizadas com os pacientes e muitas vezes na presença de um profissional de artes. Embora a arteterapia fosse praticada em países diferentes havia entre os ateliês condutas semelhantes, tais como: o encorajamento dos pacientes à atividade artística; a disponibilidade de materiais como papel, tintas, lápis de cor e argila; e uma rotina de atividades com dias e horários específicos (VOLMAT, 1956, p.253-256).

Se a organização de ateliês de arteterapia foi uma iniciativa apreciada pela psiquiatria e indicou um avanço no tratamento dos pacientes, essa prática terapêutica desagradou profundamente o pintor Jean Dubuffet que havia se aproximado das coleções hospitalares no intuito de estudar a produção dos alienados como exemplos de manifestações ricas em pureza imaginária e livres de qualquer condicionamento. Na década de 1960, Dubuffet, ao reorganizar as coleções de Arte Bruta após a formação da segunda companhia, dirigiu-se aos hospitais e penitenciárias em busca de obras. Ao se defrontar com os ateliês terapêuticos Jean Dubuffet concluiu que a organização de tais espaços havia destruído a singularidade e a rebeldia da produção dos alienados, que para ele eram criadores solitários (PEIRY, 1997, p.132).

No entanto, no cenário brasileiro, após 1945, foi crescente a participação de artistas como orientadores técnicos nos ateliês hospitalares dos quais ficaram conhecidos o trabalho de orientação do pintor Almir Mavignier aos pacientes no Setor de Pintura do Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro e o acompanhamento da pintora Maria Leontina, da ceramista Clélia Rocha da Silva e do gravurista Moacyr de Vicentis Rocha na Seção de Artes, posterior Escola Livre de Artes do Hospital Psiquiátrico de Juquery.

A inserção dos artistas como orientadores nos ateliês hospitalares deve-se em parte ao panorama da arte em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos quais os grupos de artistas precisavam conciliar a dedicação ao trabalho de pintura com outras atividades assalariadas, tais como: ministrar aulas de artes, trabalhar com decoração de ambientes e ocupar cargos administrativos.

Certamente a participação desses artistas como orientadores das atividades nos ateliês resultou em mudanças na elaboração das obras colecionadas. Mavignier, por exemplo, montava naturezas mortas para os pacientes desenharem e comprava materiais de linha artística

para alguns deles. A compra de material artístico e a instrumentação técnica também existiram na seção de artes de Juquery. Maria Leontina, Clélia Rocha da Silva e Moacyr Rocha ensinaram os pacientes a trabalharem com o nanquim e com as tintas, e iniciaram um processo de ensino de cerâmica e gravura. Consequentemente, a produção resultante desse aprendizado passou a integrar a coleção hospitalar e também coleções particulares de qualquer interessado, pois uma parte da produção realizada pelos pacientes do Hospital de Juquery começou a ser vendida na década de 1950.

A condição dos ateliês hospitalares bem como das atividades neles ministradas, ao que parece, suscitou muitas dúvidas e discussões divulgadas na imprensa em São Paulo e no Rio de Janeiro. O escritor Sergio Milliet (1981b, p.86-87), por exemplo, questionava o valor criativo de futuras produções elaboradas em ateliês terapêuticos, uma vez que aqueles espaços haviam sido organizados com o objetivo de curar o paciente por intermédio das atividades artísticas. Desse modo, o escritor se perguntava em qual medida o processo de cura poderia afastar o paciente do sonho, da poesia e da profunda criatividade inconsciente, visto que a cura implicava a reintegração do indivíduo na vida racional e materialista.

Conforme já foi mencionado no primeiro capítulo, Osório Cesar (1949a, p.4; 1949f, p.3) valorizava a completa espontaneidade dos alienados ao desenharem e pintarem por considerar esse processo sem intervenção técnica de grande importância psicológica e criativa; no entanto, ao conhecer o trabalho de orientação técnica do pintor Almir Mavignier junto aos pacientes do Serviço de Terapêutica Ocupacional no “Centro Psiquiátrico Pedro II” (localizado no Engenho de Dentro-RJ), ele percebeu a possibilidade de existir a orientação técnica no ateliê terapêutico sem prejudicar a exteriorização dos impulsos criadores dos pacientes.

Para a doutora Nise da Silveira, os desenhos, as pinturas e as modelagens elaboradas no ateliê de artes do Serviço de Terapêutica Ocupacional mostravam o lado humano e produtivo do doente mental bem como auxiliavam o médico na compreensão de conteúdos psíquicos manifestos nos delírios. Nise da Silveira (1981, p.12) procurava os símbolos do inconsciente na produção colecionada com o objetivo de encontrar a origem fantástica ou delirante que pudesse significar o desencadeamento da psicose nos pacientes e, por essa razão, a produção deveria estar organizada em séries. Ela procurava identificar nos desenhos os arquétipos – que, de acordo com a teoria junguiana, eram respostas universais para problemas psíquicos semelhantes – e por meio deles entender a trajetória psíquica do indivíduo à procura de equilíbrio.

Conforme explicação da própria doutora (SILVEIRA, 1981, p.16), ela não estava interessada na qualidade formal da representação do arquétipo, mas nas forças psíquicas

primitivas que mobilizavam as representações arquetípicas. Nesse sentido, o estudo dela diferia daquele feito por Osório Cesar, pois, para ele as formas e os modos como os pacientes representavam determinado assunto eram importantes.

Identificados os arquétipos nos desenhos dos pacientes, as relações analíticas estabelecidas por Nise da Silveira com os temas representados nos desenhos, pinturas ou modelagens colecionados eram mais literárias e históricas do que visuais. Embora Nise da Silveira se esquivasse das questões de ordem artística, é importante salientar que ela utilizava termos e conceitos pensados por artistas para designar a produção dos pacientes. Na ausência de um termo adequado, Nise da Silveira (1981, p.20) tomou por empréstimo a denominação “improvisações”, pensada por Kandinski, para se referir ao trabalho dos pacientes.

Além da importância como meio de comunicação entre o médico e o paciente, a coleção de imagens do inconsciente se constituía como documentação utilizada pela psiquiatra para protestar contra os métodos violentos empregados no tratamento aos doentes nos hospitais psiquiátricos. De acordo com Nise da Silveira, a coleção era a prova concreta do caráter humano do doente mental e da necessidade de transformações na medicina, pois o hospital e os tratamentos destinados aos doentes recorrentemente ocasionavam o agravamento do estado clínico.

O objetivo psicoterapêutico da atividade artística também foi defendido pelo médico Heitor Péres, responsável pela coleção de desenhos e pinturas provenientes do ateliê terapêutico localizado no Hospital Juliano Moreira. De acordo com Péres (1950, p.92), os desenhos e as pinturas eram documentos que possibilitavam uma aproximação profunda do médico com o estado mental do paciente.

A coleção de Mário Yhan, talvez pela restrição de documentação, ficou conhecida apenas pelo conjunto de trabalhos elaborados e organizados para a participação no Primeiro Congresso Internacional de Psiquiatria de Paris. Posteriormente a coleção foi exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo e os trabalhos mereceram projeção na revista **Habitat** do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Segundo depoimento de Yahn a Robert Volmat, organizador da exposição de Paris, os trabalhos eram selecionados pela originalidade, simbolismo e boa combinação de cores quando se tratava de pinturas. Contudo, os estigmas patológicos também foram características que nortearam a escolha. A sensibilidade de Rubens Garcia, um dos pacientes com maior

habilidade no desenho de observação, foi a contribuição mais importante de toda a coleção (YAHN, 1951, p.26).

Ainda de acordo com Mário Yahn (1951, p.28), havia o interesse no simbolismo contido nos trabalhos. Após a realização de processo psicoterápico, conversando com os pacientes, o médico obtinha informações sobre os motivos que os fizeram realizar as imagens. O desenho e a pintura eram materiais pouco confiáveis de estudo para Mário Yahn, pois ele havia percebido que os pacientes desejavam construir desenhos e pinturas que causassem admiração ao observador. Outro comportamento que Yahn notou foi o hábito de alguns pacientes terminarem os desenhos e pinturas de colegas.

Em virtude do modo como o doutor Paulo Fraletti incentivou a organização da escola de artes no Hospital Psiquiátrico de Juquery no final da década de 1940, é possível supor que os objetos colecionados por ele adviessem do ateliê. O doutor Paulo Fraletti iniciou uma coleção também com o objetivo de se dedicar à discussão da semelhança entre os desenhos de alienados e a arte de vanguarda. De acordo com Fraletti (1956), o médico observava e estudava a produção de pacientes psiquiátricos de maneira diferente daquela feita pelo artista. O médico via as produções dos alienados como modos de expressão de valor psicológico, pois as imagens e os objetos elaborados constituíam documentação clínica a respeito do estado mental dos pacientes. Os aspectos formais das expressões adquiriam importância secundária, visto que a beleza não era uma preocupação do paciente. Consequentemente, a ação de desenhar e de pintar foi compreendida pelo médico como prática de efeito terapêutico, justamente porque o paciente manifestava os dramas psíquicos e os sofrimentos afetivos nas imagens. Portanto, os trabalhos colecionados por Fraletti eram escolhidos por causa dos valores psicológicos.

Segundo Fraletti (1954, p.149-150), de maneira diferente do médico, o artista contemplava as formas simbólicas encontradas nos desenhos dos pacientes. Se houvesse uma semelhança entre a arte vanguardista e a produção dos alienados seria a subjetividade manifestada por um tipo de composição formal aparentemente desorganizada ou estranha, devido ao exagero ou ao desprezo da perspectiva; ou ainda pelo uso das cores de modo contrastante, ou na presença de imagens oníricas e fantásticas, ou mesmo no simples emprego de formas e cores em composições não figurativas.

Como outros psiquiatras, Fraletti se perguntava se havia um fundo psíquico comum entre as imagens dos alienados e a arte de vanguarda, pois, para ele, o psiquiatra devia se preocupar com o artista e por essa razão o médico precisava transpor o conteúdo da obra de arte para compreender o conflito que havia originado a criação.

Capítulo 3: A inserção da produção simbólica dos alienados no âmbito das artes

No segundo capítulo foi exposta a dedicação dos médicos ao estudo dos escritos, das pinturas, das modelagens e dos desenhos de pacientes psiquiátricos a ponto de organizarem coleções que atendessem a finalidades clínicas e também suscitassem discussões de âmbito cultural, pois os médicos selecionavam os documentos que desejavam colecionar e estudar segundo preferências e interesses específicos. Alguns escolhiam o material escrito, por ele ser mais seguro para se supor um diagnóstico, ou para se compreender os delírios dos pacientes, ou mesmo porque esses médicos desconsideravam totalmente as qualidades formais da produção gráfica e plástica dos pacientes. Em contrapartida, outros escolhiam justamente os desenhos, as pinturas e as modelagens para suscitar questões fora do âmbito clínico, o que resultava na menção de preferências de ordem estética, como nos estudos dos doutores Júlio Dantas, Armand Marie, Hans Prinzhorn e até mesmo no caso do médico paraibano Osório Cesar.

Portanto, foi na extensão dos questionamentos propostos por profissionais da medicina que a produção de pacientes psiquiátricos começou a ser divulgada em exposições, artigos e livros, chegando por intermédio desses recursos de difusão ao conhecimento de um extenso grupo de profissionais do qual participavam artistas, escritores, filósofos, antropólogos e etnólogos. As imagens, os objetos que inicialmente chegaram ao público seguiam a seleção pré-estabelecida pelo médico.

No âmbito artístico o processo de colecionamento da manifestação plástica e escrita de alienados foi facilitado pela convivência de médicos com os escritores e pintores. Alguns exemplos desse contato já foram mencionados no segundo capítulo, dos quais ficou evidente a participação dos médicos que atuavam no Hôpital Sainte-Anne, local que inicialmente recepcionou Apollinaire nas reuniões organizadas por Jean Vinchon com o objetivo de observar e discutir os aspectos formais de desenhos e escritos de pacientes. Posteriormente, este hospital continuou a receber escritores e pintores do movimento surrealista de Breton e seus companheiros, bem como aqueles vinculados à Companhia de Arte Bruta.

Situação semelhante aconteceu no Brasil. O Hospital Psiquiátrico de Juquery e o Centro Psiquiátrico Nacional foram as instituições que possibilitaram aos artistas conhecer a produção simbólica dos alienados, ao permitirem que eles frequentassem o hospital para pintar ou fotografar a condição psíquica e física do louco, ou mesmo estabelecer uma convivência

com os pacientes por intermédio de orientação técnica em desenho e pintura realizada nos ateliês de arteterapia.

No período de 1929 a 1959 o Hospital Psiquiátrico de Juquery foi visitado por Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Lasar Segall, Roberto Sambonet, Alice Brill e Niobe Xandó. O hospital foi frequentado por Maria Leontina, Clélia Rocha da Silva e Moacyr de Vicentis Rocha que colaboram como orientadores nas atividades de ateliê.

O Centro Psiquiátrico Nacional recebeu a presença de Almir Mavignier, na condição de orientador das atividades de arte, e visitas de artistas e intelectuais, entre os quais Abraham Palatnik, Ivan Serpa, Mário Pedrosa e Leon Degand.

No entanto, é importante salientar que a convivência de médicos com escritores e pintores também foi procurada pela classe artística que, desde as últimas décadas do século XIX, percebeu a necessidade de questionar os modos de elaboração da arte perante as transformações ocasionadas pelos progressos científicos em todas as áreas de conhecimento, inclusive no campo artístico com a invenção da fotografia e do cinema. O interesse de escritores e pintores nos processos inconscientes foi de certo modo fator determinante para que os médicos começassem a expor os objetos de suas coleções em espaços de arte.

O caráter ambíguo da produção dos alienados também foi uma das condições que impulsionou o interesse de médicos e de artistas. A linguagem obscura presente na produção precisava ser desvendada para os profissionais da medicina e, principalmente por essa razão, eles organizavam congressos com a exposição de desenhos de pacientes a fim de discutir seriamente a condição sintomática ou genial daquelas manifestações. Os artistas, muitas vezes na direção oposta a dos médicos, proporcionavam a dúvida procurando a ambiguidade: eles não desejavam resolvê-la.

E foi no intuito de enfatizar o obscuro e o indefinido que os artistas e escritores modernos, em especial aqueles envolvidos nos movimentos do Dadaísmo e do Surrealismo, a partir da primeira década do século XX intensificaram suas buscas por adquirir trabalhos gráficos e plásticos de pacientes psiquiátricos, desenhos de crianças e obras de arte de culturas não europeias, as quais, para a época, eram denominadas de “cultura primitiva”. E seguidamente, com as peças obtidas, esses artistas organizavam um tipo específico de exposição que de certo modo relembra os antigos gabinetes de curiosidade, pois nela apareciam reunidos obras de arte moderna junto a obras de arte popular, objetos de culto das culturas ditas

“primitivas”, produção de alienados, desenhos de crianças, entre outros objetos que podiam proceder de acervos de museus de ciências naturais.

Entende-se, portanto, que o estudo dos acontecimentos nos quais a manifestação artística de alienados, principalmente nas artes plásticas, foi exposta conjuntamente com obras de artistas, ou isoladamente em espaços destinados à arte (como galerias e museus) pode esclarecer a condição histórica na qual os trabalhos de pacientes psiquiátricos começaram a ser apreciados e até mesmo colecionados por profissionais das diversas artes, visto que essa produção esteve restrita ao ambiente hospitalar até as últimas décadas do século XIX.

3.1. As primeiras exposições da produção do louco em espaços de arte e o processo de colecionamento.

Em 1919, ano em que Hans Prinzhorn reiniciava a organização da coleção da Clínica de Heidelberg, o artista Max Ernst, envolvido nos ideais do grupo dadaísta de Zurique de provocar o público organizando exposições com trabalhos artesanais e com desenhos de crianças, pensou em mostrar algo semelhante na exposição da Sociedade de Arte realizada em Colônia. Ernst e Alfred Grünwald (conhecido pelo pseudônimo “Johannes Theodor Baargeld”) expuseram suas obras e as dos artistas Hans Arp, Paul Klee e Hans Bolz, juntamente com um conjunto de trabalhos que foi apresentado como “obras de um mestre desconhecido do início do século XX”. É necessário ressaltar que o conjunto de trabalhos apresentado era formado por desenhos de crianças, esculturas africanas e produções de alienados.

Segundo a explicação de Max Ernst, a mostra organizada por ele e por Baargeld foi nomeada pelo presidente da sociedade, o senhor Karl Nierendorf, como “Arte primitiva de nosso tempo”. A alcunha servia para pontuar ao público a diferença ideológica daquela mostra organizada pelo grupo dadaísta do propósito geral dos demais trabalhos expostos (SPIES, 1984, p.37).

Assemblages construídas por Max Ernst com carretéis, retalhos, peças de boneca de plástico entre outros materiais foram relatados na imprensa como inventividades extravagantes e ingênuas. No entanto, a intenção de Ernst ao elaborar objetos com materiais diversos, bem como dos demais artistas dadaístas, era abalar a hierarquia cultural, por intermédio do cinismo que envolvia a exposição de obras construídas com materiais não convencionais, e o público, ao envolvê-lo na situação de estranhamento diante dos trabalhos expostos.

Os artistas dadaístas proporcionavam o sentimento de repulsa no público ao manipularem as convenções do meio artístico – tais como convites, cartazes e entradas – para a “contemplação” de trabalhos inusitados ou antiartísticos na concepção da maioria que presenciava aquele acontecimento. Os desenhos da criança e do doente mental, juntamente com as obras de arte popular ou as de caráter etnográfico, foram expostos para atender ao propósito de subversão estética; logo, os desenhos serviam como documento de protesto e não apenas como fonte de inspiração. A partir da exposição, Ernst e Baargeld organizaram a revista **Bulletin D** lançada como numeração dupla na qual descreveu a primeira exposição dadaísta em Colônia.

A publicação do livro **Bildneri der Geisteskranken** de Hans Prinzhorn em 1922, que era aguardado pelos artistas dadaístas na Alemanha, ocasionou uma série de exposições de coleções de psiquiatras nos próprios hospitais e posteriormente em galerias e museus de arte. Praticamente dez anos depois da iniciativa de Max Ernst, coleções particulares de psiquiatras da convivência profissional do Doutor August Armand Marie foram expostas em galerias de arte em Paris. A primeira exposição intitulada “Les imagieres des fous” foi realizada na *Galerie Vavin Raspail*, de propriedade de Max Berger e Alfred Daber, no período de dezembro de 1927 a janeiro de 1928, e ganhou notoriedade em Paris ao ser recebida por escritores e artistas plásticos surrealistas e pelo grande público (BEYME; RÖSKE, 2009, p.154; ARMAND MARIE, 1929, p.395).

A segunda exposição, que recebeu o título “Exposition des Artistes Malades”, foi organizada na *Galerie Max Bine* de 31 de maio a 16 de junho de 1929 e mostrou obras colecionadas por psiquiatras franceses participantes do ciclo de estudos do Dr. Armand Marie. Na exposição foram mostradas pela primeira vez as obras da coleção do psiquiatra russo Doutor Bagenoff, as da coleção do Hospital de Bethlem e as da coleção organizada por Hans Prinzhorn na Clínica Universitária de Heidelberg. Totalizando cerca de duzentas obras, as coleções foram expostas em seis setores organizados segundo critérios do conhecimento psiquiátrico, ou seja, o enfoque da exposição esteve na explanação histórica do percurso do saber psiquiátrico e dos métodos de tratamento (BEYME; RÖSKE, 2009, p.154).

Além da França, a Suíça e a Alemanha foram locais de referência na realização de exposições de coleções psiquiátricas em espaços destinados à arte. A coleção da Clínica de Heidelberg, por exemplo, foi exposta no *Gewerbemuseum*, em Basileia, em outubro de 1929, e no *Museu de Arte e História* em Genebra no início de 1930, momento no qual foi apresentado duzentos e trinta e sete trabalhos da coleção da clínica alemã juntamente com as peças de

coleccionadores psiquiatras de Genebra: os doutores R. Weber, que colaborou com seis peças, e Charles Ladame (na época o diretor do Asilo de Bel-air) que emprestou aproximadamente trinta peças de sua coleção para serem expostas.

Ainda na década de 1930, a coleção da Clínica de Heidelberg foi exposta no gabinete de gravura Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, na Galeria Tannenbaum de Mannheim e na Kunstverein das cidades de Heidelberg e Munique em 1931, de Kassel em 1932 e de Leipzig em 1933 (WERBER, 1984, p.29-30).

Embora as primeiras exposições de coleções psiquiátricas em espaços de arte fossem organizadas por médicos, é importante salientar que, tanto na exposição realizada na *Galerie Vavin Raspail* em 1927 quanto naquela ocorrida na *Galerie Max Bine* em 1929, a produção dos pacientes foi vendida a preços promocionais, o que possibilitou aos artistas e interessados adquirirem os trabalhos. Na verdade, os médicos sabiam do interesse que a produção plástica dos alienados despertava nos artistas e escritores, principalmente no início do século XX quando se intensificou o diálogo entre esses profissionais. Na ocasião da exposição na *Galerie Max Bine*, por exemplo, Armand Marie e Hans Prinzhorn demonstraram estar conscientes do debate que as manifestações de alienados suscitavam no meio artístico, ao escreverem artigos para revistas de caráter cultural e para aquelas de caráter científico.

Armand Marie no artigo “L’art et la folie”, publicado na **Revue scientifique**: revue rose, ao admitir o caráter libertário da produção dos alienados e afirmar que tal característica era o resultado de um retorno ao inconsciente, estabeleceu um diálogo com o grupo surrealista, o qual defendia em manifesto o louco como um ser humano dotado da capacidade de explorar a face real da mente.

Na mesma época em que o artigo de Armand Marie foi publicado, Hans Prinzhorn (1984, p.374), ao escrever para a revista **Variétés**: Revue mensuelle illustrée de l’esprit contemporain, explicou que havia notado na manifestação do alienado a permanência de certa alma, de uma espécie de inspiração que interessava profundamente aos artistas vanguardistas, visto que esses artistas sentiam a ausência do poder criador na arte das últimas décadas e pairava sobre eles certo desgosto diante das tragédias da época do entre-guerras.

Ainda a respeito da exposição realizada na *Galerie Max Bine* em 1929, é sabido que André Breton comprou dois objetos feitos por um alienado: eram duas pequenas caixas de madeira contendo várias peças delicadamente dispostas. Na mesma ocasião, o poeta Paul Éluard adquiriu um desenho de Albert G.

No caso específico das coleções de André Breton e Paul Éluard, descrever os objetos feitos por pacientes psiquiátricos e mantidos nas coleções de ambos os escritores entre as décadas de 1920 e 1930 torna-se tarefa árdua, porque, no período referente às duas décadas mencionadas, Éluard e Breton precisaram vender suas coleções devido a dificuldades financeiras.

Apesar da imprecisão a respeito dos primeiros objetos colecionados, é possível afirmar que o interesse dos dois escritores na produção de alienados acompanhou o fascínio que a arte polinésia e africana despertou na cultura moderna europeia a partir do final do século XIX, pois tanto André Breton quanto Paul Éluard colecionaram também peças de arte africana, polinésia e ameríndia. De acordo com Bachère, havia no escritório de Breton totens de tribos que viviam nas regiões dos Estados Unidos e do Canadá e objetos da Ilha de Páscoa, devidamente organizados em conjunto com quadros e esculturas de artistas surrealistas. No que se refere à coleção de Éluard, sabe-se que havia no apartamento do poeta máscaras africanas e polinésias e cerâmicas peruanas (SÉGALAT, 1968, p.228).

Além de Breton e Éluard, Pablo Picasso e Tristan Tzara, que manifestaram um sério interesse pela arte africana e oceânica, mantiveram em suas coleções esculturas em madeira feitas pelo paciente Auguste Forestier, que se tornou um dos representantes mais significativos na primeira fase do movimento de Arte Bruta.

A exposição e venda de trabalhos de alienados em galerias coincidiu com um período intenso de compra e venda de obras de arte africana e oceânica em toda a Europa, principalmente máscaras, ídolos, relicários e artefatos de cerâmica. Entre os anos de 1927 e 1928, em Paris, os interessados na arte dos povos que habitam a África e as ilhas da Oceania encontravam peças em antiquários, em galerias de arte ou mesmo em feiras comumente conhecidas como mercados de pulgas. Como consequência do crescente interesse nessas peças de arte, evidencia-se uma classe de colecionadores e *marchands* de arte primitiva da qual Charles Ratton e Ladislaus Szécsi surgem entre os interessados na produção de alienados.

No que se refere à aquisição de objetos elaborados por pacientes psiquiátricos pelos pintores e escritores vinculados ao grupo surrealista, tal ação teve finalidade específica para o grupo, pois a partir de 1936 os objetos colecionados começaram a ser expostos juntamente com as obras dos artistas no intuito de definir a postura revolucionária assumida pelos surrealistas: a de defenderem a arte e a política como a manifestação da liberdade humana individual e social.

Desde 1925, o grupo surrealista se mostrou discordante de qualquer doutrinação política, quer ela fosse de ordem capitalista, quer comunista. Para eles, uma política rigorosamente instruída incentivava programas culturais nos quais o artista era tratado como mero empregado a executar o que o governo lhe pedia, e como consequência dessa atitude a arte era transformada em recurso de propaganda. Procurando evitar ao máximo a opressão da arte e da política, os participantes do surrealismo começaram a lutar pela liberdade de expressão do artista, pelo valor humano e singular da propriedade criativa e pela defesa da liberdade de pensamento e criação. Por seguir esses propósitos, a produção do alienado foi compreendida pelo grupo como manifestação essencialmente revolucionária no sentido de não obedecer a qualquer norma pré-estabelecida.

Para a ideologia de Breton e seus amigos, a arte e a política deviam ser a demonstração do amor: princípio poético e ético que governou todo o movimento surrealista como o despertar do desejo à consciência. A revolta do louco e a ação revolucionária na política eram a libertação de um desejo aprisionado e, como consequência dessa compreensão de libertação, todas as ações do grupo, incluindo a de colecionar e expor a produção de pacientes psiquiátricos, foram manifestos que expuseram a recusa do surrealismo à subjugação aos sistemas políticos totalitários.

A primeira exposição do grupo surrealista que mostrou trabalhos feitos por alienados, e colecionados pelos artistas do grupo, ocorreu na Galeria de Charles Ratton em maio de 1936. Naquele momento foram expostas aproximadamente duzentas obras que representavam diferentes categorias de objetos. Além das *assemblages* elaborados pelos artistas⁸⁶, havia uma série de objetos naturais dos reinos mineral, animal e vegetal, e havia também uma categoria específica de objetos denominados “selvagens” que foi representada por objetos de alienados e por máscaras e ídolos elaborados por culturas dos povos da América e da Oceania. O objetivo da exposição foi demonstrar que todas as categorias de objetos expostas eram exemplos de energia poética em estado latente que apenas precisava ser descoberta (DUROZOI, 2002, p.229; RUBIN, 1987, p.115).

Ainda naquele ano de 1936, no período de 11 de junho a 4 de julho, a produção de alienados também foi exibida na “Terceira Exposição Internacional do Surrealismo” realizada na *New Burlington Galleries*, em Londres. A mostra organizada com o propósito de oficializar

⁸⁶ Na mostra foram expostos *assemblages* de Max Ernst, *readymades* de Marcel Duchamp, móveis de Calder e objetos elaborados por Picasso, Alberto Giacometti, Yves Tanguy, Marcel Jean, Salvador Dalí, Meret Oppenheim, Wolfgang Paalen, Hans Bellmer e Man Ray entre outros. (DUROZOI, 2002, p.229-230).

o envolvimento de um grupo de artistas ingleses no surrealismo, reuniu mais de trinta artistas de quatorze países diferentes. Foram expostos quatrocentos e cinco trabalhos dos quais cento e dois deles eram de artistas ingleses. Além dos representantes franceses e ingleses estiveram na exposição representantes do surrealismo na Bélgica, República Checa, Escandinávia e Espanha.⁸⁷ A mostra recebeu um público de vinte e cinco mil visitantes e no momento da abertura da exposição André Breton, Paul Éluard, Salvador Dalí, Herbert Read e Hugh Sykes Davies proferiram conferências e declamaram poemas (DUROZOI, 2002, p.304-306).

Na exposição “Fantastic Art, Dada and Surrealism”, realizada no período de 07 de dezembro de 1936 a 17 de janeiro de 1937, as estéticas dadaísta e surrealista foram apresentadas ao público no Museu de Arte Moderna de Nova York. Foram expostos dezoito trabalhos de pacientes psiquiátricos provenientes das Coleções de André Breton, Paul Éluard e do marchand e especialista em arte primitiva Ladislaus Szécsi atuante em Paris e em Nova York como promovedor da arte do doente mental e de sua própria coleção de arte primitiva (BEYME; RÖSKE, 2009, p.160).

Em novembro de 1937 ocorreu na *London Gallery* uma mostra muito parecida com aquela que havia sido realizada na galeria de Charles Ratton em 1936. Intitulada “Surrealist: objects and poems”, a exposição mostrou cento e trinta e oito obras classificadas de objetos surrealistas; contudo, a autoria de algumas delas foi atribuída a um “esquizofrênico lunático”. Essa identificação fez surgir a dúvida no público e na crítica, porque não havia qualquer observação da procedência daqueles objetos que, ao serem avaliados somente por suas características formais, não ofereciam qualquer diferencial que possibilitasse o reconhecimento como trabalhos de pacientes psiquiátricos.

Em 1938, uma nova “Mostra Internacional do Surrealismo” expôs novamente trabalhos de alienados juntamente com as obras dos artistas. Realizada na Galeria de Belas Artes localizada na Rue Faubourg Saint Honoré, em Paris, durante o período de 17 de janeiro a 22 de fevereiro, a mostra organizada por Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst e Man Ray transformou as salas de exposições em verdadeiros ambientes surrealistas nos quais não havia apenas a justaposição de trabalhos, mas a organização de cenários com móveis e manequins decorados por cada um dos artistas do grupo (DUROZOI, 2002, p 339). A organização sombria de todo o espaço expositivo, principalmente da sala central elaborada por

⁸⁷ A respeito da Terceira Exposição Internacional do Surrealismo, Michel Remy (1999, p.78) mencionou apenas a exposição de desenhos de crianças e de arte africana e dos povos da Oceania juntamente com as pinturas, esculturas e colagens dos artistas surrealistas. O autor não fez qualquer observação sobre a exposição da produção simbólica de loucos.

Marcel Duchamp, remetia o público à sensação de sufocamento e objetivava mostrar aos visitantes e a toda a imprensa que acompanhava a exposição, por intermédio de ação poética obscura, uma espécie de pressentimento ou resignação diante dos conflitos que abalariam a Europa e o mundo.

Aproximadamente dois meses após a exposição, em abril 1938, Breton chegou ao México para pronunciar algumas conferências, a respeito da situação da poesia e pintura francesa, na Universidade Nacional Autônoma do México. Na verdade, a estadia de Breton na Cidade do México ocorreu em consequência da solicitação que o escritor fez junto ao Ministério Francês de Relações Exteriores, para que lhe fosse concedido um cargo de ensino no exterior, visto que Breton enfrentava dificuldades para desempenhar sua profissão de escritor no país. Enquanto esteve no México, Breton conheceu Liev Davidivitch Bronstein, popularmente referenciado como Leon Trotski, por intermédio do pintor Diego Rivera que foi o responsável pela proteção e exílio do revolucionário russo no México.

Nas conversas com André Breton, Trotski se mostrou receptivo às ideias do escritor surrealista e não deixou de defender a obra de arte como a concretização de um ato revoltado por excelência. Segundo Trotski, na arte o homem exigia a existência harmônica e plena que a sociedade estratificada em classes o privava de alcançar. Em 25 de julho de 1938, Breton e Trotski escreveram o manifesto **Por uma arte revolucionária independente**, para reivindicar a independência total da arte e da ciência, e organizaram a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente com o intuito de reunir artistas dispostos a recuperar a autenticidade criativa que estava ameaçada sob o jugo de regimes totalitários.

Ao retornar a Paris no final de julho de 1938, André Breton, por intermédio dos representantes do surrealismo na Inglaterra, na Bélgica e na França, havia conseguido sessenta adesões para a federação. No México, Trotski obteve poucos filiados à associação e solicitou a tradução e publicação do manifesto em inglês aos redatores da revista **Partisan Review**, no intuito de divulgar a organização da federação nos Estados Unidos.

Embora os esforços de Breton e Trotski fossem intensos na concretização do projeto de revolução na arte, os três últimos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial abalaram terrivelmente a produção intelectual. Tratava-se de situação na qual os homens sentiam que o desfecho seria através do conflito e que nada mais poderia ser feito ou pensado para mudar aquela situação. Por essa razão, não houve tempo suficiente para que a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente se estabelecesse adequadamente, bem como o jornal,

intitulado **Clé**, que dela surgiu com o intuito de divulgar o princípio de liberdade de criação que justificava a existência da associação (PARINAUD; BRETON, 1994, p.192-193).

Apesar das dificuldades, Breton e os adeptos do surrealismo permaneceram na luta pela autonomia da arte e do artista e mantiveram suas atividades no intuito de reafirmarem o valor da poesia, do amor e do sonho. Por consequência, continuaram a criar jornais e pequenas publicações e a promover exposições.

Em março de 1939, o pintor e escritor francês Frédéric Delanglade, filiado ao surrealismo, organizou a exposição “O sonho na arte e na literatura”. Embora não houvesse a participação de trabalhos de pacientes psiquiátricos na exposição, o doutor Gastón Ferdière⁸⁸, no texto “Receitas para ver dentro” escrito para o catálogo, manteve a aproximação entre a produção do louco e as obras surrealistas, ao apresentar três aquarelas de um esquizofrênico e três pinturas elaboradas pelos seguintes representantes do surrealismo: Gordon Onslow-Ford⁸⁹, Esteban Francès e Remedios⁹⁰ (DUROZOI, 2002, p.355).

Para finalizar as iniciativas do movimento surrealista antes da eclosão da guerra, Breton organizou a “Exposição Internacional do Surrealismo” na Cidade do México, que seria realizada em fevereiro de 1940, na tentativa de manter vivos os propósitos e ações do movimento. Durante sua estadia no México, Breton percebeu a possibilidade da permanência do surrealismo naquele país, pois havia um grupo de artistas que elaboravam obras que revigoravam a presença de certo espírito mágico, a partir da valorização de aspectos da cultura local.

Ao defenderem a arte e a política como a manifestação do amor, do desejo puro e livre, e ao almejarem mostrar essa defesa por intermédio de exposições e publicações, realizadas ou divulgadas em toda a Europa e na América, o grupo surrealista pretendia combater

⁸⁸ Psiquiatra francês que trabalhou inicialmente no Hospital Sainte-Anne e depois foi transferido para o Hospital em Rodes pelo governo de Vichy, devido a posturas políticas não conformistas do médico. Em Rodes, por exemplo, ele cuidou de Antonin Artaud de 1943 a 1946. Envolvido com poesia, Ferdière escreveu e publicou livros de poemas. Estabeleceu contato com escritores e artistas, tais como: Robert Desnos, Hans Bellmer e Unica Zürn (Durozoi, 2002, p.669).

⁸⁹ Pintor inglês que iniciou uma séria pesquisa a respeito do automatismo psíquico. No México auxiliou Wolfgang Paalen a organizar o grupo Dynaton e a revista **Dyn** que mantinha lirismo espontâneo e autônomo (DUROZOI, 2002, p.687-688).

⁹⁰ Remei Lissaraga Varo, que estudou pintura em Barcelona e se aproximou do grupo surrealista por intermédio de Benjamin Péret. Em 1941 se estabeleceu no México, momento no qual se dedicou intensamente à pintura de caráter mágico exibindo quadros que mostravam metamorfoses de formas animais e vegetais (DUROZOI, 2002, p.693).

totalmente a ideia de associar a arte moderna ao processo de degeneração humana decorrente tanto do desenvolvimento capitalista quanto do ideal comunista.⁹¹

No que se refere aos ataques à arte moderna, a política cultural desenvolvida pelo governo nacional socialista na Alemanha foi muito incisiva em suas ações de controle do ensino e da comercialização das artes no território alemão, nas quais envolveram uma séria fiscalização em museus e universidades e uma severa censura ao trabalho de crítica de arte. Somado às restrições institucionais estava a incansável propaganda elaborada pelo Ministério de Cultura e Propaganda que se utilizou de uma série de exposições iniciada em 1933 em várias cidades alemãs para alcançar o acesso do público.

Nas exposições organizadas pelo governo nacional socialista, a arte moderna foi abordada como expressão de um estágio de deterioração humana inferior à loucura. Nesse contexto de grande violência e desrespeito ao desenvolvimento da arte propiciado pela campanha nazista, as exposições surrealistas que ocorreram paralelamente às mostras de “arte degenerada”, entre os anos de 1936 e 1938, incorporaram a produção do louco em coleções e em exposições do movimento como símbolo da autonomia e do direito humano de sonhar e desejar. Desse modo o grupo surrealista estabeleceu um significado mais profundo para a presença da produção dos alienados em conexão com a arte moderna, um significado que foi além do caráter formal ambíguo ou original presente em tal produção.

3.2. Arte degenerada: a manifestação de alienados a serviço da cultura nazista

No período de 1933 a 1937, enquanto o Surrealismo atribuía um caráter revolucionário e primordial aos desenhos, pinturas e principalmente esculturas de alienados, na Alemanha outro discurso estava sendo construído para a reunião de trabalhos de loucos com a arte de vanguarda, pois foi no decorrer do período acima referido que o departamento de política cultural do nacional socialismo se estruturou segundo uma linha de pensamento na qual a tecnologia, o progresso e o desenvolvimento cultural de uma nação estavam associados à manifestação da vontade da raça alemã.

⁹¹ O termo “degeneração” apareceu com frequência para designar as divergências entre os sistemas socioeconômicos. Na Alemanha, o termo apareceu entre as classes mais conservadoras, que associavam o desenvolvimento desenfreado do capitalismo como causa da corrupção de valores populares da nação alemã. Trotski utilizava o termo degeneração para designar as consequências do stalinismo na luta do proletariado.

Em decorrência desse pensamento de caráter nacionalista, que começou a ser disseminado por toda a Alemanha⁹², acreditava-se que a nação, o povo, podia superar a ordem nociva de decadência cultural e moral trazida com o capitalismo e sua racionalidade sem alma e com o marxismo que era apontado por alguns ideólogos alemães como o capitalismo do proletariado.⁹³

Associados ao capital internacional e também ao comunismo estavam os judeus, que foram qualificados de inimigos da unidade da nação alemã por representarem, ao mesmo tempo, um povo de espírito voltado para a abstração comercial e para a degeneração social. Como a ação de criar, tanto no âmbito tecnológico quanto artístico, estava associada à manifestação natural de um povo, os alemães hierarquizavam as atividades. Para eles, havia funções mais nobres, como aquelas que demandavam a criatividade, e outras que eram consideradas indignas como a exclusiva comercialização de bens. Em decorrência desse modo de pensar, a comunidade judaica começou a ser relacionada à atividade comercial.

E foi justamente na crítica à comercialização desmedida que a arte moderna surgiu como estética vinculada ao judaísmo. Os alemães entendiam que os judeus estavam controlando o mercado de arte e a imprensa com o objetivo de promover a arte vanguardista e, por meio dela, obter grande quantia de dinheiro (PETROPOULOS, 1996, p.54).

Como havia a ideia organicista do corpo social estabelecida pela política nacional socialista, a dispersão da comunidade judaica pelo mundo soava como um fator oponente ao conceito de nação como um corpo homogêneo, coerente e harmonioso. Os judeus, por sua própria dispersão, começaram a ser vistos como uma espécie de fluido que podia decompor a nação alemã.

Além de estar associada ao judaísmo, no plano político, a arte moderna foi tratada como a representante de sistemas mais democráticos de governo, como o parlamento e a República Weimar, os quais se opunham aos ideais de harmonia, integridade, totalidade e

⁹² O pensamento nacionalista alemão apresentou duas origens ideológicas: a primeira de base conservadora, na qual justificava a superioridade alemã como a manifestação de características étnicas. A segunda origem apresentava uma base ideológica considerada moderna, por atribuir uma causa histórica e ideológica à superioridade alemã.

⁹³ Oswald Spengler compreendia o socialismo pensado por Marx como uma continuação ideológica do materialismo e positivismo do século XIX, cujas bases eram deficientes nas dimensões psicológicas e subjetivas da vida. Para Spengler, o homem moderno do século XX devia manter dentro de si o sentimento no qual a vida dominava a razão e as ações do povo eram mobilizadas pelas virtudes nacionais e soberanas como a lealdade, a disciplina e o bem nacional acima do bem individual (HERF, 1993, p.54-55).

beleza propostos pelo nacional socialismo à organização do novo estado alemão (AUBERTIN; LANTENOIS, 1989, p.142-144).

Para garantir o cumprimento do ideal de estado harmonioso, íntegro e belo, houve a criação de um departamento de administração cultural no Terceiro Reich, cujos membros responsáveis – entre os quais Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Robert Ley e Bernhard Rust – disputavam constantemente a autoridade nas medidas e decisões das diversas associações de controle da educação e das artes criadas pelo regime.

No que se referia às artes plásticas especificamente, Alfred Rosenberg se mostrou como o líder de atuação mais tradicionalista do departamento. Por intermédio de sua associação denominada Liga de Combate para a Cultura Alemã, Rosenberg participou ativamente da cultura *völkisch* em sua vertente mais romântica, a qual disseminava os seguintes princípios culturais: idealização do camponês alemão; rejeição a todo estilo estético não tradicional (frequentemente referido como cultura bolchevique); a propensão ao racismo e à ideia de que a expressão artística e o “sangue” estavam associados. Ao perpetuar essa ideologia, os artistas tradicionalistas alemães formaram grupos em todas as cidades, principalmente em Munique, que ficou conhecida a partir de 1919 como a cidade sede dos artistas acadêmicos ou da cultura burguesa pré-industrial (PETROPOULOS, 1996, p.28-29).

A partir de 1930, os grupos artísticos tradicionalistas liderados por Alfred Rosenberg disseminaram sua ideologia cultural nos jornais, nas revistas, nas rádios e por meio de exposições que mostravam a arte moderna como manifestação humilhante, desfavorável e grotesca. O primeiro ciclo de exposições ocorreu em 1933 e cada uma delas enfatizava um determinado aspecto ideológico do movimento tradicionalista, por exemplo: na cidade Karlsruhe, a mostra “Regierungskunst 1918-33” (“Arte Governamental, 1918-33”) expôs ao público obras de Max Liebermann, Edvard Munch e de vários pintores da *Die Brücke* ao lado de reproduções fotográficas de obras de caráter tradicional no intuito de desqualificar a arte moderna. Em Stuttgart, a curadoria da mostra “Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung” (“Espírito de novembro: arte a serviço da subversão”) enfatizou a relação entre a arte moderna e a República Weimar como símbolos do declínio cultural (PETROPOULOS, 1996, p.32).

Em Chemnitz, a exposição “Kunst, die nicht aus unserer seele kam” (“Arte que não vem da nossa alma”) esteve focalizada no conceito organicista de sociedade alemã ao salientar a oposição entre a arte moderna e a espiritualidade da nação germânica. Em Mannheim houve a mostra “Kulturbolschewismus” (“Cultura bolchevista”) que sugeriu implicações políticas

nazistas sobre a arte moderna. No momento em que as trinta e duas obras expostas em Mannheim foram apresentadas em Enlargen, nos meses de julho e agosto de 1933, a exposição recebeu um formato específico, no qual as obras de arte moderna foram confrontadas com desenhos de crianças, com trabalhos de pacientes psiquiátricos e com ícones russos do século quinze.

As cidades de Dessau e Nuremberg receberam a mostra “Schreckenskammern der Kunst” (“Câmara dos horrores da arte”), que tinha um caráter sensacionalista e bastante confuso, enquanto a população de Dresden presenciou a mostra “Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst” (“Reflexões da Degeneração na Arte”) que expressavam o pessimismo cultural nos anos iniciais da depressão.

Em Brunswick, uma exposição com obras de arte neoclássica foi organizada pelo diretor da Academia Karlsruhe, o artista Hans Adolf Bühler, com o objetivo de informar ao povo o estilo de arte que representaria o governo nazista. A mostra “Reine Deutsche Kunst” (“Pura Arte Alemã”), aberta ao público no mesmo período das mostras de “arte degenerada”, reforçava justamente os princípios da cultura *völkisch*, enfatizando a ideia da presença de dois tipos de arte na cultura alemã: uma arte boa e pura e a outra impura e sem princípios (PETROPOULOS, 1996, p.33).

Cada uma das exposições realizadas naquele ano de 1933 serviu de exemplo para a organização de duas exposições que ocorrem em Munique em julho de 1937. A primeira delas foi a “Grosse Deutsche Kunstausstellung” (“Grande Exposição de Arte Alemã”) inaugurada em 18 de julho de 1937 na *Haus der Deutschen Kunst* (“Casa da arte alemã”), grande projeto arquitetônico do Terceiro Reich. A segunda foi a exposição “Entartete Kunst” (“Arte Degenerada”), que ocorreu no período de 19 de julho a 30 de novembro de 1937 nas galerias que abrigavam os modelos em gesso do Instituto Arqueológico, no palácio Residenz, na ala voltada para o Hofgarten.

A sequência de exposições ocorrida em 1933 foi organizada com as obras que provinham de coleções privadas, muitas das quais os próprios colecionadores estavam se desfazendo influenciados pela campanha contra o modernismo promovida pelos tradicionalistas. A mostra “Arte Degenerada” ocorrida em 1937 sob a organização da coordenação estatal foi uma ação para oficializar as apreensões de obras de arte moderna dos acervos de museus e das galerias da Alemanha que eram feitas clandestinamente até aquele ano.

Na exposição de “arte degenerada” foi mostrado ao público o resultado de uma dessas apreensões, na qual foram confiscadas mais de dezesseis mil obras de arte dos mais diferentes estilos: impressionismo, expressionismo, dadaísmo, construtivismo entre outras manifestações de arte abstrata. Na mostra as obras foram dispostas caoticamente em nove salas estreitas: duas salas no térreo e sete salas no andar superior do palácio.

Em 1938, momento no qual a exposição “Arte Degenerada” foi organizada em Berlim no período de 26 de fevereiro a 8 de maio, os organizadores deram continuidade à ação difamatória de justapor obras de arte moderna com trabalhos de pacientes psiquiátricos. Para tanto, o ministério da propaganda nazista enviou a Coleção da Clínica de Heidelberg como material para justaposição. No guia da exposição havia quatro páginas com reproduções de trabalhos que teriam constado na coleção da referida clínica universitária, entre eles esculturas de Karl Brendel, pinturas de Oskar Herzberg e desenhos de Georg Birnbacher ao lado de obras de Paul Klee, Oskar Kokoschka, Eugen Hoffmann e Joseph Haizmann. As reproduções eram intercaladas com a transcrição de trechos de discursos de Adolf Hitler pronunciados em 1935 e em 1937 (BARRON, 1991, p.19).

Especificamente, a presença da produção de alienados nas exposições servia para enfatizar a inferioridade dos artistas modernos em relação aos doentes mentais. Os representantes do governo haviam elaborado algumas explicações para a atitude dos artistas, uma delas depreciava o caráter dos profissionais da arte alegando que eles haviam escolhido conscientemente o que era doentio e procuravam enganar o povo com obras falsas, apresentando objetos criados apenas para atender finalidades comerciais. A outra explicação justificava os trabalhos de arte moderna como o resultado de um declínio intelectual dos artistas, e esse argumento era utilizado principalmente para explicar a mudança de atitude de certos pintores que anteriormente haviam se dedicado à pintura que descrevia a percepção visual do mundo.

Durante quatro anos, de fevereiro de 1938 a abril de 1941, a exposição de obras consideradas como “arte degenerada” circulou nas principais cidades na Alemanha e na Áustria. Joseph Goebbels foi quem teve a iniciativa de tornar itinerante a exposição; no entanto, podia haver modificações no enfoque temático e na escolha das obras apresentadas, visto que os líderes locais do partido nacional socialista eram os responsáveis pela organização da mostra na cidade em que lideravam. Conseqüentemente, eles podiam escolher trabalhos de artistas locais e coleções regionais a serem expostas e também decidir o modo como seria realizada a propaganda contra a arte moderna.

A comparação degenerativa da arte moderna com a produção de pacientes psiquiátricos proposta na exposição realizada em Berlim foi o modelo de propaganda repetido nas exposições realizadas em Leipzig, no período de 13 de maio a 6 de junho 1938 e em Dusseldorf de 18 de junho a 7 de agosto 1938. Contudo, é necessário ressaltar que em Dusseldorf surgiria um novo modelo a ser seguido nas outras exposições de “arte degenerada”, pois alguns meses antes da mostra de artes plásticas ocorreu na cidade a primeira mostra de “música degenerada” durante o festival de música do Reich de 24 de maio a 14 de junho de 1938. A iniciativa teria surgido de Hans Severus Ziegler, general administrador do Teatro Nacional de Weimar e supervisor de cultura do Reich.

Semelhante às artes plásticas, a música também deveria ser o reflexo do sentimento nacional. Envolvidos por um intenso romantismo, o governo percebeu na música um potencial educativo a transmitir a ideologia *völkisch* nos hinos cantados nas festividades cívicas e ensinados nas escolas. Consequentemente, associações responsáveis pela cultura do povo fiscalizavam o trabalho dos músicos, as universidades, a crítica e os meios de divulgação, e caluniavam pesquisas na área musical como a dissonância, a atonalidade e os ritmos do jazz, que chegaram ao conhecimento dos alemães após a primeira guerra por intermédio de danças como o *regtime* e *shimmy*. Compositores como Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky foram acusados de subversivos, provocadores do caos e responsáveis pela corrupção da cultura alemã: uma verdadeira ameaça.

O encontro das artes plásticas e da música sob a denominação “arte degenerada” foi a formulação escolhida para a expansão da propaganda de corrupção na arte nas cidades de Weimar, Viena, Frankfurt e Chemnitz.

Em 6 de setembro 1939 o presidente do conselho econômico banuiu as exposições, mas, em janeiro de 1941, o Ministério de Propaganda do Reich retomou as mostras em cidades pouco conhecidas. Tratava-se da divulgação de um conjunto menor de obras, apenas duzentas, e sem a seção de música, com o objetivo de continuar a propaganda porque a interrupção causou problemas financeiros para o instituto cultural que manteve o trabalho de finalização das atividades até 1941.

O governo nacional socialista se opôs, apenas teoricamente, à ideia de desenvolvimento tecnológico e cultural associados ao mercantilismo e ao liberalismo político, pois na prática os fatos demonstraram que as atitudes dos líderes políticos poucas vezes foram coerentes com as ideias que disseminavam, haja visto a comissão responsável pela apreensão das obras de arte moderna, criada pelo ministro Joseph Goebbels em 1938, que organizou

lucrativos leilões destinados ao comércio das obras retiradas dos museus alemães e apreendidas em galpões, no mercado internacional de arte.

3.3. O movimento da Arte Bruta (1940-1960)

Em meio ao sentimento de impotência diante da guerra, a necessidade de se manter vivo impeliu os artistas a defenderem seus ideais de transformação do indivíduo para a realização da revolução social. Durante e após a Segunda Guerra Mundial, entre vendas e aquisições, o colecionamento de trabalhos de pacientes psiquiátricos foi mantido entre o grupo surrealista. Breton, que esteve exilado nos Estados Unidos de 1941 a 1946 aproximadamente, permaneceu atuante como escritor e como precursor do surrealismo ao organizar uma exposição internacional e ao lançar a revista cultural *V.V.V.* (publicação bilíngue), na qual discussões sobre a poesia, artes plásticas, antropologia, sociologia e psicologia eram divulgadas. O exílio também propiciou a Breton um breve convívio com os índios do Arizona e do Novo México bem como a descoberta da arte indígena, das bonecas kachinas e dos demais objetos que Breton adquiriu.

O contato com a produção do alienado foi restabelecido em 1948 quando Breton, na condição de membro fundador da Companhia de Arte Bruta, auxiliou o pintor Jean Dubuffet na procura de criadores anônimos dos quais manteve trabalhos em sua coleção. Foi Breton quem mostrou à Dubuffet as pinturas do artista autodidata Scottie Wilson e forneceu-lhe o endereço de um antiquário onde havia as interessantes *assemblages* de Pascal Maisonneuve e permitiu que Dubuffet fotografasse os trabalhos de Hyppolite para constar no acervo de Arte Bruta (DUBUFFET, 1967, p.495). Na coleção de Breton havia também pinturas coloridas de Joseph Crépin, Adolf Wölffi e Aloïse Corbaz.

Embora não estivesse entre os membros da Companhia de Arte Bruta, o poeta surrealista Paul Éluard também auxiliou Jean Dubuffet nas pesquisas de criadores anônimos ao permitir que o pintor fotografasse algumas peças em madeira de Auguste Forestier, que provavelmente foram obtidas em 1944, momento no qual o poeta ficou refugiado no hospital psiquiátrico de Saint Alban, instituição dirigida pelo doutor Lucien Bonnafé. Assim como Breton, Paul Éluard também colecionou pinturas de Scottie Wilson.

Em parte, como foi exposto neste capítulo, foram os médicos quem promoveram as exposições e vendas das manifestações simbólicas de pacientes em galerias, e parece que foi nesse processo de divulgação que Jean Dubuffet conseguiu encontrar colaboradores para pensar

a coleção de Arte Bruta. Pode-se dizer que o movimento de Arte Bruta foi iniciado no verão de 1945 quando Dubuffet, em viagem à Suíça, acompanhado por Jean Paulham e Le Corbusier, conheceu o acervo do Museu Etnográfico de Genebra e estabeleceu contato com médicos colecionadores como Walter Morgenthaler, Charles Ladame e Hans Steck, além de também conhecer a médica Jacqueline Forel que lhe apresentou os desenhos de Aloïse Corbaz.

Ainda em 1945, Dubuffet estabeleceu contato com os médicos Gaston Ferdière e Lucien Bonnafé que conheciam os artistas surrealistas. O objetivo desses contatos era encontrar colaboradores para a elaboração de um livro que se tornou uma série de estudos, *Prospectus*, organizada em dezesseis volumes destinados à produção asilar e de presidiários e também à arte popular, aos desenhos de crianças, às obras da cultura Congo, bem como às pinturas de polinésios e de melanésios.

A necessidade de realizar aprofundados estudos de produções culturais específicas provinha do questionamento de Dubuffet a respeito do status da arte e do artista. Ele se perguntava se a arte não estava mais próxima à vida como prática intrínseca ao ser humano, como ocorria nas culturas consideradas primitivas, nas quais os homens exerciam a arte coletivamente, uma vez que a habilidade e o gosto eram vividos na comunidade. Dubuffet começou a estudar outros sistemas culturais com o objetivo de confrontá-los com os modos do homem ocidental e europeu viver a arte, a filosofia e a estética (PEIRY, 1997, p.36-38).

Toda a documentação recolhida durante as pesquisas realizadas na Suíça e na França no período de 1945 a 1947 foi reunida e organizada em duas salas localizadas no porão da *Galerie René Drouin*, espaço que ficou conhecido como *Foyer de L'Art Brut* após ser inaugurado em novembro de 1947 com a exposição “Les Barbus Müller” na qual reuniu aproximadamente dezesseis peças de basalto negro de um criador anônimo, a maioria pertencente ao colecionador suíço Joseph Müller.⁹⁴

O espaço *Foyer de L'Art Brut* funcionou como galeria e local de encontro e discussão dos trabalhos expostos e vendidos. Na verdade, a venda dos trabalhos que eram emprestados por seus próprios criadores foi uma ação motivada pelo músico e crítico de arte Michel Tapié, que ficou responsável pelo espaço enquanto Jean Dubuffet realizava viagens de estudos no norte da África.

⁹⁴ De acordo com Jean Dubuffet (1967, p.498-499), as outras peças que compuseram a exposição pertenciam ao antiquário de Charles Raton, ao colecionador Henri Pierre Roche e ao escultor Saint Paul. Apenas uma escultura exposta havia sido emprestada de um museu em Lyon.

O interesse em outros modos de produção havia permanecido após os anos de guerra, o que atraiu um público fiel ao espaço da Arte Bruta – público constituído por artistas e críticos e por visitantes estrangeiros. Outro indício da permanência do interesse por produções externas ao campo tradicional da arte foi a mostra intitulada “Le Surrealisme en 1947”, organizada por Breton e Duchamp na *Galerie Maeght*, visto que em uma das salas foram expostos objetos elaborados por doentes mentais pertencentes à coleção do doutor Gaston Ferdière juntamente com pinturas de Miró, de Morris Hirschfield e de Hector Hyppolite, e com as esculturas “Euclide” de Max Ernst e “O caminho a sombra, muito longe e muito estreito” da artista brasileira Maria Martins (DUROZOI, 2002, p.471). A exposição foi aberta ao público em 7 de julho de 1947, ou seja, apenas alguns meses antes da organização do *Foyer de L’Art Brut*.

Além da proximidade cronológica das iniciativas, a exposição “Le Surrealisme en 1947” mostrou o desejo do grupo de recuperar o valor poético do movimento surrealista por meio da reafirmação do princípio de valorização do mundo mítico e do imaginário do sonho, pois por meio dessa recuperação, o grupo esperava afastar o valor político que ficou associado ao surrealismo durante a Segunda Guerra Mundial. Ao organizar a exposição, havia a esperança de renovação da vida intelectual por parte dos integrantes do grupo, visto que, após a guerra, os meios responsáveis pela educação cultural do público – tais como rádio, imprensa, galerias de arte – se encontravam sob a fiscalização stalinista ou sob o poder financeiro capitalista.

Foi na necessidade de resgatar a significação da capacidade de criar como ação essencialmente humana que os escritores André Breton, Benjamin Péret e outros antigos integrantes do movimento surrealista se aproximaram do propósito do pintor Jean Dubuffet de estabelecer uma associação com a missão principal de educar o povo por intermédio de ações que incluíam uma intensa atividade de pesquisa à procura de trabalhos que revelassem as impulsões, os humores e o fundo psíquico original e humano. Pois, para Dubuffet, produções com essas características seriam como uma espécie de centelha capaz de despertar no homem uma nova arte e uma nova cultura; e, neste sentido, as coleções de Arte Bruta – formadas por desenhos, pinturas, esculturas e construções elaboradas por pacientes psiquiátricos, por artesãos e por pessoas que possuíam uma grande sensibilidade para as artes – se caracterizaram como um conjunto de documentos com finalidade didática.

Consciente da dedicação e dos recursos materiais que as pesquisas da Arte Bruta demandavam, visto que era necessário empreender uma série de buscas na França e em outros países para encontrar o tipo de criadores que a associação desejava, Jean Dubuffet solicitou o

auxílio de médicos e diretores de instituições psiquiátricas e presidiárias para que lhe enviassem fotografias ou os trabalhos originais de pacientes e de criminosos. Mais da metade das obras pertencentes às coleções de Arte Bruta provinham desse tipo de instituição. Tal constatação conduziu Dubuffet (1967, p.168) a pensar que a arte proveniente de estados espirituais próximos à mania e ao delírio não podia ser considerada como manifestação mórbida, pois a enfermidade mental causava a incapacidade criativa.

Do conjunto proveniente de hospitais psiquiátricos, a associação de Arte Bruta, em sua primeira formação, adquiriu para a coleção modelagens em miolo de pão, construções em pedra e madeira, tapeçarias e bordados, suportes variados contendo traços e manchas a tinta ou a lápis e pequenos textos em prosa ou poesia (PEIRY, 1997, p.87).

Na iniciativa de consolidar o movimento de Arte Bruta por intermédio da organização da coleção, Dubuffet obteve também a ajuda de André Breton e de Benjamin Péret que o indicaram mercados de pulgas e o acompanharam à cidade Neuilly-sur-Marne para visitar os seguintes hospitais: Hôpital de Ville-Évrard e Hôpital Maison Blanche. Outros membros da companhia fizeram o mesmo e trouxeram contribuições em doações esporádicas de produções literárias e plásticas.

Em setembro de 1948, um mês antes da oficialização da fundação da Companhia de Arte Bruta, a documentação em fotos e escritos e as obras doadas foram transferidas para um amplo pavilhão na propriedade da Editora Gallimard em Paris. O pavilhão permanecia aberto apenas quatro dias por semana após as doze horas para visitação do público interessado e serviu como sede da companhia até outubro de 1951, momento no qual as cole es e um conjunto de documentos do arquivo foram trasladados para os Estados Unidos em razão da mudança de Jean Dubuffet para aquele país.

Em meio às iniciativas de formar a cole o foi organizada a exposi o “L’art brut pr f r  aux arts culturels” na *Galerie René Drouin*, no período de outubro a novembro de 1949, momento no qual foram expostas – e colocadas   venda – duzentas obras de sessenta e três criadores. Juntamente com os trabalhos de Adolf W fli, Alo se Corbaz, Gastón Chassaic, Gastón Dufour, Miguel Hernandez, Pascal-D sir Maisonneuve, entre outros que formaram o núcleo da cole o, foram expostos cinco desenhos feitos com lápis de cor de Albino Braz, os quais foram doados por Osório Cesar   Companhia de Arte Bruta e atualmente pertencem ao acervo do Museu de Arte Bruta em Lausanne. Na exposi o compareceram artistas, escritores, etnólogos, críticos de arte e editores.

Embora a divulgação e a comercialização dos trabalhos de Arte Bruta fossem assuntos conflitantes para Dubuffet, é importante esclarecer que ele sempre apoiou as exposições e os eventos como manifestos contra a tirania cultural. A respeito da exposição realizada em 1949, o próprio título (“L’art brut préféré aux arts culturels”) revelava a oposição ao trazer a afirmação de que os trabalhos realizados espontaneamente eram melhores do que aqueles elaborados por preceitos artísticos pré-estabelecidos. Dubuffet defendia a opinião de que a arte cultural era apenas uma atividade desenvolvida por um pequeno grupo que valorizava como arte um único modo de fazer, uma única inteligência artística: aquela aceita pela maioria. E esse pequeno grupo rotulava de tolos todos aqueles que acreditavam que a arte movimentava um conhecimento orientado por uma fonte singular, imaginativa e que envolvia o desconhecido. Para Dubuffet, havia no ato criativo uma tensão psíquica da qual o resultado era essencialmente diferente da ideia de aquisição de um conhecimento eleito como culto e que deveria ser autocopiado.

Em 1950, Jean Dubuffet continuou o trabalho de pesquisa a procurar obras para a coleção de Arte Bruta. Ele estava interessado principalmente nas manifestações plásticas e nos escritos de prisioneiros e obteve o auxílio do etnólogo Levi Strauss que na época compartilhava do mesmo interesse. Foi também nos anos cinquenta que Dubuffet conheceu a coleção organizada por Hans Prinzhorn, a qual lhe serviu de guia a partir do lançamento do livro **Bildneri der Geisteskranken**.

Entre os anos de 1948 a 1951, as coleções de Arte Bruta foram enriquecidas com mil e duzentas obras de aproximadamente cem criadores. A doação constituiu a forma privilegiada de aquisição; porém, algumas peças foram obtidas mediante a compra ou a troca de trabalhos negociada com os próprios criadores por pincéis, doces, cigarros ou pequenas quantias de dinheiro.

Além da coleção, os membros da Companhia de Arte Bruta organizaram um arquivo de documentos constituído por: fotografias organizadas em álbuns temáticos; manuscritos de muitos artistas; livros e publicações de referência na compreensão da Arte Bruta, incluindo os estudos de psiquiatras como Marcel Réja, Walter Morgenthaler, Hans Prinzhorn e Jean Vinchon. As publicações sobre a arte infantil, arte primitiva, arte popular, arte de civilizações não europeias, arte moderna, bem como publicações de caráter espírita receberam uma seção particular no arquivo (PEIRY, 1997, p.90-91).

Em janeiro de 1951, durante a conferência “Honneur aux valeurs sauvages” apresentada na Faculdade de Letras da cidade de Lille em virtude da exposição “Cinq petits

inventeurs de la peinture”, organizada na livraria de Marcel Évrard, Jean Dubuffet esclareceu a participação da desrazão no movimento de Arte Bruta.

Ao organizar uma exposição com desenhos e pinturas elaborados por cinco pessoas diagnosticadas como doentes mentais, Dubuffet estava questionando profundamente os valores que sustentavam o meio artístico. A condição social do louco se opunha totalmente a do artista habituado a buscar fama, dinheiro e glória. O alienado era uma pessoa desprovida de qualquer esperança, e por esse motivo o universo de valores do meio artístico tradicional não fazia qualquer sentido para ele. Dubuffet acreditava que os artistas, e também o público, ao se defrontarem com as produções dos loucos – que revelavam humores e estados psíquicos existentes de modo subjacente em todo ser humano – perceberiam o quanto o mundo podia ser vivido de modo diferente do habitual. Sob esse aspecto de tratar a loucura como um meio de extensão da consciência humana, Jean Dubuffet trouxe para o âmbito social um princípio que era defendido pelo SURREALISMO desde a década de 1920.

Na ocasião da exposição realizada em Lille, Dubuffet (1967, p.218-220) salientou ainda que, ao observar a coleção de Arte Bruta, era impossível para ele fazer uma distinção marcante entre os trabalhos elaborados por pessoas consideradas loucas daquelas consideradas sãs. Para ele, o modo polarizado como o homem europeu pensava – no qual existe a constante necessidade de classificar e de atribuir valores positivos e negativos aos fenômenos, o que resulta em manter aquilo que se julga ser o bem e destruir o que se julga ser o mal – fazia com que ele entendesse a loucura como um grande mal a ser combatido. No entanto, para Dubuffet, a loucura podia ser entendida como um fenômeno que se caracterizava justamente pela diversidade e pela constante oposição a um modelo estabelecido.

Segundo Dubuffet, as características psíquicas do homem são e as do doente eram as mesmas: a diferença estava na quantidade e nos estágios. Por exemplo, no louco ocorria a dispersão ou o enfraquecimento de alguns setores psíquicos enquanto outros setores se fortaleciam e se expandiam. A cultura ocidental focalizava apenas os empobrecimentos psíquicos decorrentes da loucura e não os enriquecimentos, e por essa razão deixava de ter uma compreensão mais humana do louco. Em outras culturas a loucura podia significar o mais alto estágio de criação mental. O hábito do ocidental, precisamente o europeu, de qualificar como loucas as manifestações expressivas de povos no oriente, na Oceania ou mesmo na América derivava de o fato dessas outras culturas valorizarem estados mentais considerados altamente perigosos para os valores humanistas europeus.

Dubuffet (1967, p.222-223) esclareceu ainda que a loucura em si não era o fator fundamental para a criação em arte, pois os trabalhos de grande inventividade eram raros entre os homens loucos e sãos. Contudo, para ser original e inventivo o artista não podia estar muito moldado pelas regras educacionais, pois para ele a verdadeira arte era a libertação das vozes interiores do “homem selvagem”, e justamente a loucura, por sua própria natureza fenomênica, contribuía para essa libertação.

Foi também naquele ano de 1951 que Jean Dubuffet percebeu a precariedade em manter o projeto da Arte Bruta, visto que, pela própria ideologia, a associação encontrava sérias dificuldades para obter apoio institucional, o que demandava uma participação intensa dos membros fundadores da associação. E foi justamente na ausência de colaboração do grupo de associados que Dubuffet iniciou troca de correspondências com o artista Alfonso Ossorio que ofereceu ajuda para a permanência do trabalho de pesquisa em busca de novos criadores e também na manutenção das coleções. Para tanto seria necessário transferir a coleção e a documentação para Nova York, cidade na qual Ossorio residia.

Em julho de 1951, Dubuffet convocou uma reunião com todos os membros da Companhia de Arte Bruta para expor e discutir a oferta de Ossorio de transladar a coleção para Nova York, uma vez que tal proposta implicava no acordo de todos os membros do grupo em aceitar o direito de posse das coleções e do acervo sob a responsabilidade de Jean Dubuffet. Essa decisão resultaria na dissolução do grupo, pois Dubuffet aceitava integralmente a ideia de levar a coleção para os Estados Unidos. Em outubro de 1951, os membros da companhia votaram o término das atividades do grupo e Dubuffet partiu para os Estados Unidos com as obras e toda a documentação que ele havia conseguido para o acervo da Arte Bruta. A dissolução oficial da companhia ocorreu em 23 de janeiro de 1952 (PEIRY, 1997, p.102).

Jean Dubuffet permaneceu em solo norte-americano por aproximadamente seis meses e, durante esse período a coleção ficou encaixotada até o término das reformas na casa de Alfonso Ossorio. Dubuffet voltou para a Europa após a realização de duas exposições de seus trabalhos, uma delas realizada no Arts Club de Chicago e a outra na Galeria Pierre Matisse. Após o regresso de Dubuffet, Alfonso Ossorio ficou com a posse da coleção, a qual cuidou mantendo as peças limpas, emolduradas e tratadas.

Ossorio era um colecionador interessado em ex-votos mexicanos, crucifixo barroco, santos, fósseis, cornos, conchas. Ele era sensível às formas de expressão da Arte Bruta e procurava interessados nessa arte; contudo, o meio artístico de Nova Iorque não recebeu a

proposta da Arte Bruta e houve apenas uma exposição da coleção na galeria de Michel Warren e Daniel Cordier (que era amigo de Dubuffet desde 1956).

Em 1959, enquanto a coleção permanecia nos Estados Unidos sob a curadoria de Ossorio, Jean Dubuffet iniciava um novo agrupamento de trabalhos na cidade de Vence, onde ele residiu de 1955 a 1961, aproximadamente. Na formação da nova coleção Dubuffet recebeu o incentivo do comerciante Alphonse Chave que era proprietário de uma galeria com pouca visibilidade no mercado.

A partir das conversas com Dubuffet, Chave visualizou nas pesquisas de Arte Bruta um meio de prosperar nos negócios. A utilização da galeria como meio de divulgação e comercialização dos trabalhos de Arte Bruta provocou uma reação em Dubuffet que passou a separar os trabalhos adquiridos de suas pesquisas daqueles obtidos por Chave e a reuni-los no porão da casa onde habitava em Vence. Dubuffet desfez definitivamente a parceria com Alphonse Chaves em 1964.

Dois anos antes, em 1962, Jean Dubuffet iniciou negociação com Alfonso Ossorio para o retorno das obras que estavam em Nova Iorque. Após permitir a concessão de algumas peças à propriedade de Ossorio, a coleção de Arte Bruta retornou a Paris e se juntou ao grupo de obras reunidas em Vence. Dubuffet escolheu um hotel parisiense para ser o novo abrigo da coleção e destinou o espaço apenas para as pessoas que mantivessem um real interesse na Arte Bruta; desse modo, evitaria a especulação social e do mercado. O novo abrigo da Arte Bruta seria um local destinado à pesquisa e ao estudo de uma arte que devia ser observada com seriedade (PEIRY, 1997, p.128).

Em 24 de setembro de 1962 ocorreu a formação da Nova Companhia de Arte Bruta: grupo formado pelo marchand Daniel Cordier, pelos pintores Asger Jorn e Slavo Kopac e pelos escritores Raymond Queneau, Noel Arnaud (pseudônimo de Raymond Muller) e Henri Pol Bouché, como do amigo Emmanuel Peillet. Dubuffet não assumiu a propriedade da coleção e a considerou um organismo juridicamente autônomo. Os membros da companhia eram pessoas realmente interessadas nas pesquisas, compartilhavam dos mesmos gostos e estavam dispostas a ajudar a manter a coleção e a documentação. O pintor croata Kopac assumiu novamente a função de conservador (PEIRY, 1997, p.128-129).

Com o apoio dessa nova associação Dubuffet estava empenhado em realizar um mapeamento dos tipos de manifestação de Arte Bruta, definindo-os a partir da identificação das condições de criação. Por essa razão, Dubuffet reiniciou as visitas aos hospitais psiquiátricos e

às penitenciárias, empenhou-se no estudo de antigas obras da coleção e formulou hipóteses. No entanto, ao se deparar com a organização de ateliês de arteterapia nos hospitais e constatar não poder encontrar naquele espaço os trabalhos singulares, cheios de vida e de encantamento pela descoberta da atividade criadora, Dubuffet procurou outros polos de arte, como os centros espíritas de Paris, e recuperou antigos contatos, bem como instruiu os membros da nova companhia a realizar pesquisas na Bélgica e na Suíça em busca de novos criadores. Como resultado dessas novas buscas, a segunda companhia conseguiu manter em 1966 um acervo com cinco mil obras, a maioria adquirida mediante compra; o que diferiu do processo de aquisição por doações proposto pela primeira companhia de Arte Bruta (PEIRY, 1997, p.133; 141).

Na década de 1970, Dubuffet se mostrou mais preocupado com a conservação e reunião do conjunto de obras do que a aquisição de novos trabalhos. Ele havia recebido várias propostas do Ministério de Cultura para abrigar a coleção em instituições francesas e ele também recebeu propostas da Alemanha, da Áustria e dos Estados Unidos. Contudo, foi a Suíça que ele escolheu para abrigar o legado da Arte Bruta, pois para ele manter a coleção naquele país seria um retorno à origem, já que ele havia iniciado suas pesquisas no território suíço. Além disso, ele acreditava que o público suíço cultivava uma sensibilidade para apreciar obras com as características e a qualidade da Arte Bruta.

Acompanhando o pensamento de Jean Dubuffet é válido salientar o fato de a Suíça ter sido o país que acolheu o movimento Dadaísta, para o qual a arte era pensada como possibilidade de criticar a condição humana imposta pela Primeira Guerra Mundial, ou mesmo de exaltar a vida em sua imprevisibilidade quase mágica. Por intermédio de ações antiartísticas, fundamentadas na contradição e na ironia, o grupo Dadá formulou uma estratégia para que a arte deixasse de ser percebida como empreendimento comercial para ser uma linguagem essencial e profunda, que pudesse curar o homem da loucura social na qual vivia. De certo modo, Dubuffet manteve a tática dos dadaístas ao procurar uma essência nas obras dos criadores anônimos e ao propor um crescente vínculo dos artistas e do público com essas obras tão distintas daquelas valorizadas pela alta cultura.

O acordo de doação da coleção de Arte Bruta às autoridades municipais de Lausanne foi assinado em 13 de julho de 1971. O local escolhido para abrigar a coleção passou por reformas para manter a coleção e documentação em condições adequadas e para receber o público. As obras, a biblioteca, os arquivos documentais, inclusive o fotográfico, foram transferidos para a Suíça em outubro de 1975, e a antiga sede da companhia de Arte Bruta em

Paris, que abrigou a coleção a partir de 1962, tornou-se a Fundação Jean Dubuffet em 1974. Dubuffet se estabeleceu em Lausanne por algum tempo para transmitir os últimos conselhos a Michel Thévoz, que se tornou o conservador do museu em 1º de julho de 1975. Foi com ele que Dubuffet trocou as primeiras correspondências sobre a doação da coleção de Arte Bruta para a Suíça, uma vez que Thévoz se mostrava intensamente envolvido em conhecer a Arte Bruta.

Em 26 de fevereiro de 1976, quatro meses após a mudança, o público teve acesso à coleção de Arte Bruta. A instauração do museu com um acervo de seis mil e quinhentas obras de mais de cem autores despertou em Dubuffet o interesse em classificar as coleções reunidas. Ele estabeleceu dois grandes grupos. O primeiro, oficialmente denominado “Arte Bruta”, reunia as obras realizadas na ausência de instrução artística e consideradas totalmente estranhas aos meios artísticos tradicionais; o segundo grupo reunia as produções que Dubuffet denominou “híbridas”, pois eram obras que possuíam espontaneidade e originalidade, embora fossem elaboradas por pessoas com instrução artística. O segundo grupo de obras recebeu o nome de “Nova Invenção” em 1982. Na verdade, a divisão da coleção em dois grupos foi proposta por Dubuffet na década de 1940, após a realização de muita pesquisa e estudo das produções de Arte Bruta por intermédio dos quais ele percebeu que o desenho infantil, as obras de arte popular e primitivas não apresentavam as qualidades inventivas e originais da Arte Bruta, mas elas se distanciavam da tradição artística (PEIRY, 1997, p.143-144).

3.4. A revelação da produção simbólica de alienados no âmbito artístico brasileiro

Conforme registrou a imprensa, a primeira exposição de desenhos de pacientes psiquiátricos ocorreu em São Paulo, em agosto de 1933, no Clube dos Artistas Modernos, durante o acontecimento Mês dos Loucos e das Crianças, que, como as demais ações do clube, foi um manifesto a favor do pensamento moderno no sentido de provocar o público a observar e pensar a respeito das manifestações simbólicas de pessoas as quais a sociedade rotulava como inválidos.

Ao promover este acontecimento, a tentativa do clube era incutir a ideia de que a normalidade muitas vezes correspondia à mediocridade. O objetivo do clube, portanto, era trazer a público duas produções totalmente desprezadas pela cultura paulistana: a do louco e a da criança – e por meio delas suscitar questionamentos, uma vez que a maioria das pessoas estava acostumada a entender o desenho infantil e o do alienado como manifestações sem importância e carente de recurso artístico.

Embora o desenho da criança e do alienado fosse exposto como símbolos da subversão cultural – e nesse aspecto a exposição ocorrida no Clube dos Artistas Modernos se assemelhou aos propósitos das iniciativas organizadas pelos artistas europeus dadaístas e surrealistas –, Flávio de Carvalho ao organizar a exposição não justapôs a produção da criança e do alienado às obras de artistas brasileiros. De acordo com um depoimento seu ao jornal **Diário da Noite**, a exposição foi organizada a partir do princípio filogenético no qual a criança recorda “toda a animosidade da espécie” (CARVALHO, 1933, s/p). Conseqüentemente, o desenho infantil expunha de algum modo a alma humana em desenvolvimento. No caso específico da loucura, o desenho do alienado também revelava o caráter ontogenético que possibilitava a identificação da origem do drama psíquico no qual o louco estava envolvido.

Por estar fundamentado na ideia filogenética, Flávio de Carvalho (1933) escolheu determinados tipos de desenhos para a exposição, a saber: “desenhos com recordações sexuais inconscientes”, desenhos com “grande lirismo na forma e na cor”, “outros relembrando o primitivismo dos desenhos encontrados nas cavernas da África: os primeiros passos do homem na representação das coisas de seu interesse”.

A partir do depoimento de Flávio de Carvalho, compreende-se que naquela exposição o homem primitivo foi evocado nos desenhos da criança e do alienado. Percebe-se também que o acontecimento foi apoiado pela teoria psicanalítica apreciada por médicos, o que forneceu a impressão de que o acontecimento teve maior importância científica do que artística. Como dito antes, juntamente com a exposição houve conferências, pronunciadas apenas por profissionais da medicina, nas quais foram abordados os seguintes princípios do estudo psicanalítico: a estrutura psicológica da criança, o inconsciente e a linguagem simbólica, a censura e os complexos psíquicos.

No entanto, nas conferências os médicos tangenciaram assuntos interessantes aos artistas. Eles se propuseram a analisar a fantasia nos desenhos dos alienados e na arte de vanguarda; a pensar uma nova metodologia de ensino infantil a partir da observação dos desenhos das crianças e a discutir o comportamento audacioso do artista moderno frente às normas sociais.

Além disso, a realização do Mês do Louco e da Criança evidenciou o interesse de Flávio de Carvalho em colecionar desenhos infantis e desenhos e cerâmicas de alienados com o objetivo de estudar os modos inusitados da criança e do louco observar o mundo e simbolizá-lo. Pois, para Flávio de Carvalho, a criança, o louco e o artista moderno, principalmente aqueles

vinculados ao expressionismo, manifestavam espontaneidade e emotividade criativa utilizando a cor e a forma como meios.

Segundo outro depoimento do próprio pintor, pronunciado oito anos depois da exposição no Clube dos Artistas Modernos (INICIADA..., 1941, s/p), o material por ele recolhido, com o auxílio da Professora Sebastiana de Carvalho, provinha das seguintes instituições: do Abrigo de Menores em Trânsito, do Grupo Escolar Rodrigues Alves, da Escola da Vida e do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Flávio de Carvalho explicou que havia na coleção formada por ele um grupo de desenhos recolhidos de outros lugares e fornecidos a ele por outras pessoas, sendo o artista Lívio Abramo uma delas. Havia também a ideia de fundar o Museu da Criança para arquivar a coleção de desenhos infantis (TOLEDO, 1994, p.352).

Após a exposição no CAM, Flávio de Carvalho continuou as pesquisas sobre as qualidades estéticas da arte moderna relacionadas ao desenho da criança e do louco. Durante a viagem que fez à Europa de setembro de 1934 a fevereiro de 1935⁹⁵, Flávio de Carvalho como jornalista correspondente do Diário de São Paulo conheceu e entrevistou catedráticos em psicologia, filosofia, sociologia e artistas vanguardistas. Para todas as entrevistas, ele elaborou um roteiro no qual havia sempre uma pergunta a respeito do desenho infantil ou da produção plástica de pessoas transtornadas pela loucura, ou ainda sobre a arte africana. Dentre os entrevistados estiveram representantes do Dadaísmo e do Surrealismo como Tristan Tzara, Roger Caillois e Herbert Read.⁹⁶

Certamente as perguntas feitas por Flávio de Carvalho foram propositais, pois foi intenso o envolvimento dele com os artistas surrealistas ingleses e franceses. Por intermédio do crítico de arte Herbert Read, Flávio de Carvalho conheceu os artistas que movimentavam a vanguarda inglesa por meio de uma produção concentrada em pinturas figurativas de caráter surrealista ou pinturas de tendência abstracionista. O contato com os grupos londrinos *New English Art Club*, *Seven and Five Group* e *Unit One* (grupo que patrocinou a Exposição Internacional do Surrealismo na Inglaterra em 1936) e principalmente com Herbert Read contribuiu de modo decisivo nas concepções estéticas pensadas por Flávio de Carvalho a partir das tendências surrealistas e abstracionistas observadas no desenvolvimento da arte moderna

⁹⁵ Flávio de Carvalho esteve na Europa para participar, como convidado do Museu Britânico, do VIII Congresso Internacional de Filosofia e do XIII Congresso Internacional de Psicotécnica realizados na Faculdade de Letras da Universidade Charles IV, em Praga. Flávio de Carvalho pronunciou a conferência “O mecanismo da emoção amorosa” no congresso de filosofia e relatou a “Experiência nº2” no congresso de psicotécnica (TOLEDO, 1994, p.261-262).

⁹⁶ A série de entrevistas foi publicada no **Diário de São Paulo** entre os meses de maio e novembro de 1935.

inglesa. Ademais, a breve convivência com os artistas Jean Helion e Arne Hoseck possibilitou a presença de obras abstratas no Brasil durante a realização do Terceiro Salão de Maio em 1939.

Assim como Flávio de Carvalho, Herbert Read também apreciava os desenhos infantis e organizou um conjunto de desenhos de crianças e de jovens, na faixa etária de 3 a 17 anos, proveniente de escolas britânicas. Esse conjunto foi exposto no Brasil em dezembro de 1941 na Galeria Prestes Maia. A “Exposição de desenhos de escolares da Grã-Bretanha” foi organizada pelo Conselho Britânico com o apoio do Departamento Municipal de Cultura e Educação, do Museu Nacional de Belas Artes, do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, da Associação Brasileira de Educação, da Associação dos Artistas Brasileiros e da Sociedade Brasileira de Cultura (MINISTÉRIO, 1941-1942, p.3).

De acordo com o catálogo elaborado para a exposição, a organização do evento revelava objetivos políticos e estéticos. A exposição tinha como finalidade mostrar à América do Sul a cultura inglesa e a preocupação do povo inglês com o desenvolvimento educacional diante das dificuldades que o país sofria para sobreviver aos tempos de conflito. Os objetivos estéticos foram explicados por Herbert Read em texto introdutório. Segundo o crítico de arte, era de extrema importância lembrar os valores estéticos e psicológicos que o professor Franz Cizeck havia indicado ao estudar o desenho da criança. Read lembrou também que o movimento revolucionário na arte moderna e o crescente interesse pela arte primitiva auxiliaram no estudo da apreciação estética do desenho infantil. Precisamente, Read considerava de extrema importância acompanhar como esses interesses ocorreram em outros países.

A respeito da arte infantil, Read explicou que a criança expressava as “características universais da alma humana, ainda não estragada pelas convenções sociais e por preconceitos acadêmicos”. A criança manifestava a individualidade de alguém que observa e sente, não de alguém que pensa e inventa; portanto, os desenhos das crianças não eram invenções originais e essa condição era de extrema importância para o crítico, pois nela estava a base para a modificação dos modos de educar as crianças (MINISTÉRIO, 1941-1942, p.5-6)

A exposição foi recebida com curiosidade pelo grande público e principalmente por educadores, artistas e escritores. Juntamente com a exposição houve uma série de quatro conferências, a primeira delas intitulada “A percepção da criança”, proferida por Flávio de

Carvalho.⁹⁷ O assunto escolhido por ele atraiu a atenção de todos que estiveram no salão da Galeria Prestes Maia, dia 4 de outubro de 1941, para ouvir a tese que definia a percepção da criança como expressionista, emotiva e filogenética. Flávio de Carvalho, estudando os desenhos que colecionou, entendeu que a criança representava as coisas e as pessoas a partir do significado corpóreo emocional estabelecido com elas. Os desenhos das crianças mostravam, por exemplo, que os pais frequentemente eram representados pela cabeça enquanto as demais pessoas eram representadas de corpo inteiro. Para Flávio de Carvalho o modo específico com o qual a criança representava os pais estava associado ao convívio afetivo que a criança estabelecia com a mãe, ao contato que filho sentia no colo e no peito da mãe, convivência que diferia essencialmente daquela que a criança estabelecia com outras pessoas.

De acordo com Flávio de Carvalho (INICIADA...,1941, s/p), a tese do valor emocional do desenho infantil, por ele apresentada, procurava derrubar a teoria de Alfred Binet segundo a qual a criança apresentava uma percepção global e filosófica do mundo. No entanto, muitas das associações construídas pelo artista brasileiro lembram o “método crítico-paranoico” descrito por Salvador Dalí; por exemplo, Flávio de Carvalho associou as formas encontradas nas fases iniciais do desenho infantil à idade dos Dolmens e dos Menires do homem neolítico.

Em virtude da exposição de desenhos de crianças inglesas, Lasar Segall, de modo semelhante a Herbert Read, se manifestou na imprensa sobre a importância de haver uma educação que privilegiasse a expressão do universo fantástico e imaginativo da criança e que fosse ausente das regras que reprimiam a sensibilidade e a criação infantil. Para Segall a ausência de conhecimento dos processos artísticos e de consciência a respeito do trabalho de criação dos artistas devia-se à má formação do público. Pensar o modo como as crianças eram educadas era o primeiro passo para que houvesse uma mudança na recepção da obra de arte.

Segundo Lasar Segall, a mudança ocorreria no diálogo com as manifestações da criança, pois ao deixá-la livre para expor sua sensibilidade e seu modo próprio de percepção do mundo o público adulto, inclusive o artista, observaria o surgimento de novas possibilidades de percepção e compreensão da vida. O adulto tornar-se-ia consciente das particularidades do mundo da criança, o que enriquecia também a sensibilidade dos artistas (SEGALL, 1993, p.76).

⁹⁷ As demais conferências foram as seguintes: Dia 8: “Velhas crianças no desenho”, Antonio Picarollo; Dia 9: “Uma visita dirigida da Exposição”, Di Fiori; Dia 10: “Problemas psicológicos no desenho infantil”, Dra. Betti Katzenstein.

A ideia da contribuição da imaginação da criança para a sensibilidade dos artistas e do público já era discutida entre a pintora Anita Malfatti e o escritor Mário de Andrade desde 1930. Malfatti, no início de sua vida profissional, lecionou desenho e pintura para crianças na Escola Americana e organizou exposições. Dessa experiência a pintora formulou sérias considerações a respeito da criação infantil, as quais discutiu com Mário de Andrade que também guardava sincero interesse pela produção expressiva da criança. Em uma dessas conversas, Anita Malfatti disse haver notado na criança uma espécie de habilidade instintiva em conservar todos os princípios básicos da técnica de pintura, sendo que algumas vezes a criança chegava a inventar uma técnica particular, no que se referia às normas gerais (ANDRADE, 1976, p.278).

Mário de Andrade, que esteve na direção do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo no período de 1935 a 1938, se revelou como um dos precursores no estudo da manifestação genial na criança ao iniciar uma coleção de desenhos infantis na década de 1920. Inicialmente, os desenhos colecionados por ele foram aqueles feitos por filhos de amigos. Em momento posterior, Mário de Andrade continuou recebendo doações de desenhos de professoras que sabiam do interesse do escritor no desenho infantil. O maior conjunto documental colecionado por Andrade, porém, procedeu dos concursos de desenhos promovidos pelo Departamento de Cultura.

Em 1937, Mário de Andrade na condição de diretor do Departamento de Cultura e de chefe da divisão de Expansão Cultural, instituiu um concurso de desenho e de modelagem de figurinhas de barro do qual participaram crianças e jovens, de quatro a dezesseis anos, que frequentavam os parques infantis e a Biblioteca Infantil (ANDRADE, 1938, f. 54). Os parques eram instituições extraescolares destinadas aos filhos de operários e ofereciam atendimento médico e odontológico e também atividades culturais.

De acordo com a catalogação realizada por Rejane Coutinho (2002, p.75), a coleção de desenhos infanto-juvenil de Mário de Andrade, que atualmente está arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), possui 2.160 desenhos correspondentes ao período de 1927 a 1942 e revela o interesse do escritor na expressão infantil de crianças muito pequenas, a partir dos dois anos e meio, quando a manifestação são apenas linhas no suporte.

Além do desenho da criança, Mário de Andrade manteve sério interesse nos diferentes modos de cultura popular e, por essa razão, começou uma coleção de estatuária religiosa em 1919 durante viagem a Minas Gerais. A coleção de obras de cultura popular foi sendo organizada por Mário de Andrade simultaneamente aos estudos folclóricos que ele

realizava. Em adição ao apreço que o escritor sentia pela estatuária religiosa havia o crescente interesse na música popular, nos cantos entoados nos candomblés e no canto indígena, incluindo os instrumentos musicais.

As cidades do Estado de Minas Gerais, as Regiões Norte e Nordeste eram os centros de cultura popular brasileira para Mário de Andrade e, por esse motivo, o escritor realizou viagens de caráter etnográfico para a Amazônia em 1927 e para os estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba no período de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929. Após essas viagens a coleção foi se diversificando pela presença de pequenos santos, ex-votos, oratórios e peças de culto afro-brasileiro (BATISTA, 2004, p.23-24).

Na década de 1930, a coleção de cultura popular cresceu consideravelmente em consequência dos projetos educacionais da Divisão de Expansão Cultural incentivados por Mário de Andrade. O curso de etnologia e folclore ministrado por Dina Dreyfus, no período de abril a outubro de 1936 foi uma das primeiras iniciativas para o aprimoramento da coleção de Mário de Andrade, pois em decorrência do curso Dina e Lévi Strauss conseguiram financiamento do Departamento Municipal de Cultura para a realização de expedições nas regiões do Mato Grosso com o intuito de pesquisar os índios Bororo e Kadiwéu; a Sociedade de Etnologia e Folclore foi organizada e uma série de expedições – que ficou conhecida como Missão de Pesquisas Folclóricas – foi realizada entre os meses de fevereiro e julho de 1938.

A Missão de Pesquisas Folclóricas foi organizada por uma equipe formada pelo arquiteto Luiz Saia, o maestro Martin Braunwieser, o técnico de gravação Benedito Pacheco e o auxiliar Antônio Ladeira que passaram cinco meses nas regiões brasileiras Norte e Nordeste filmando, fotografando e gravando músicas, inclusive cantos infantis, danças folclóricas e cultos afro-brasileiros. A equipe visitou igrejas, museus, feiras populares e capelas onde recolheram ex-votos e imagens sacras (BATISTA, 2004, p.45-47).

Foi durante a missão folclórica que Luiz Saia trouxe para Mário de Andrade a imagem de um Oxê de Xangô feito em madeira pelo paciente Augusto que estava internado no Hospital Colônia Juliano Moreira localizado em João Pessoa.⁹⁸ A peça que havia sido encomendada por Saia ao paciente do hospital passou a integrar a coleção de Mário de Andrade

⁹⁸ Na mesma ocasião, Saia trouxe também uma peça feita em papel machê: a representação de um rei mago elaborado com formas e tamanho semelhantes à outra peça pertencente à Coleção do Serviço e Higiene Mental de Pernambuco. Em 1950, durante a exposição da Coleção de Mário de Andrade no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a peça foi identificada como elaborada por um doente mental. No entanto, não é possível reafirmar a informação fornecida pela curadoria da exposição, pois o Serviço de Higiene Mental de Pernambuco tinha uma coleção com peças provenientes dos altares dos terreiros de Xangô: cultos afro-pernambucanos de intenso sincretismo católico. As imagens de culto desses altares eram elaboradas pelos devotos.

como artefato popular juntamente com imagens de ídolos das culturas africana e indígena e de santos, que foram classificados por Andrade como erudito ou popular de acordo com as características formais (BATISTA, 2004, p.53).

A coleção de ídolos, santos e objetos de cultura popular formavam uma importante documentação para Mário de Andrade pensar a cultura brasileira, a psicologia nacional e sua representação simbólica, pois a partir das estruturas formais e dos modos de expressão musical e dramática o escritor foi percebendo a intensidade com a qual a percepção estética do povo brasileiro era elaborada na junção com os elementos culturais de outras nações.

Emiliano Di Cavalcanti também estaria entre os artistas brasileiros interessados no desenho infantil. Uma prova de tal interesse foi revelada por Osório Cesar, que publicou no livro **A manifestação artística dos alienados** (CESAR, 1929, p.10) um desenho, feito por um jovem mexicano, de propriedade do pintor (Fig. 103). Particularmente, o desenho havia despertado a atenção de Osório Cesar por causa do modo original e subjetivo com o qual o jovem representou Cristo crucificado. A delicadeza ornamental presente nos elementos da composição, Cristo representado com os cabelos encaracolados e a cabeça contorcida, os braços longos presos à cruz e a vestimenta bordada demonstravam, para Osório Cesar, a livre e plena expressão do sentimento de beleza que aquele jovem sentia, o que o possibilitava criar uma representação inédita de um tema histórico muito conhecido.

A iniciativa do Departamento Municipal de São Paulo de promover concursos despertou iniciativas estaduais como a “Primeira Exposição Estadual de Desenho Infantil” que foi realizada na Galeria Prestes Maia, no período de 04 a 31 de outubro de 1948. Organizada pela Divisão de Turismo e Expansão Cultural do Departamento Estadual de Informação, o objetivo do acontecimento não divergia daquele apresentado nas exposições anteriores: abordar o valor artístico e educacional do desenho da criança (EXPOSIÇÃO..., 1948b, p.6; PRIMEIRA..., 1948, p.6).

Conservando o modelo de programação já apresentado em outros acontecimentos, houve uma série de cinco conferências pronunciadas no período de 5 a 11 de outubro de 1948. As comparações entre a arte moderna e o desenho infantil foi assunto apresentado naquele momento por Lourival Gomes Machado. Osório Cesar discursou a respeito da expressão artística de crianças com doenças mentais, e os aspectos pedagógicos foram abordados por Benevenuto Madureira. Houve também uma série de conferências pronunciada pelos alunos do Curso de Especialização em Psicologia Educacional da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (EXPOSIÇÃO..., 1948a, p.6; INAUGURA-SE..., 1948, p.5).

Ainda em 1948, a coleção de desenhos, pinturas e esculturas de pacientes psiquiátricos reunida por Osório Cesar foi exposta no Museu de Arte de São Paulo durante o acontecimento “Ciências Médicas e Arte”. Patrocinado pelo Departamento de Cultura da Associação Paulista de Medicina (a mesma instituição que patrocinou a exposição no Clube dos Artistas Modernos em 1933), o evento a princípio programado apenas com palestras foi complementado com duas exposições realizadas em salas separadas: a mostra da coleção particular de Osório Cesar e a exposição de Arquitetura Hospitalar na qual foram mostrados maquetes, plantas arquitetônicas e fotografias de projetos elaborados por Rino Levi e Roberto Cerqueira César. As exposições foram inauguradas no dia 19 de outubro, mas as conferências foram iniciadas em setembro.

De acordo com a divulgação do evento notificada na imprensa, houve no dia trinta de setembro a conferência “Forma e estrutura na natureza e na arte” ministrada pelo Professor Carlo Foá que, na condição de médico anatomista, declarava-se como um profissional com opiniões divergentes daquelas defendidas pela maioria da classe médica. Ele acreditava que o artista não devia prender a arte na reprodução das formas sensíveis e defendia a liberdade do artista de trabalhar com os elementos abstratos obtidos da depuração dessas formas. Para ele, a arte sempre manteve certo caráter abstrato (CIÊNCIAS..., 1948, s/p).

No dia vinte de outubro, um dia após a inauguração das exposições, Osório Cesar pronunciou a conferência “Expressão estética dos alienados”, momento no qual ele pode apresentar a coleção como documento importante para se compreender a evolução sociológica e cultural da humanidade, ao traçar comparações entre as manifestações dos alienados e a de alguns povos de cultura primitiva (ESTUDO..., 1948, s/p). E finalmente, no dia vinte e sete de outubro, duas conferências foram pronunciadas: a primeira intitulada “O médico e a crítica de arte”, proferida pelo escritor e crítico Sergio Milliet; e a segunda conferência, “Relações entre artistas do gênio e da loucura”, pelo médico Carvalhal Ribas (ARTE..., 1948, p.7).

As intenções de realizar um acontecimento como aquele no Museu de Arte de São Paulo não eram ingênuas, pois Osório Cesar tinha conhecimentos das iniciativas de médicos europeus como a realizada pelo doutor Auguste Armand Marie de expor as produções de alienados colecionadas por médicos europeus em galerias de arte. Além disso, na década de 1940, o estudo da produção expressiva de pacientes psiquiátricos recebeu certo reconhecimento no meio cultural, visto que Osório Cesar estava participando da comissão responsável pela organização da Segunda Semana de Arte Moderna, que estava programada para 1942, da qual ele seria o organizador do Salão de Arte dos Alienados.

Outra ideia discutida no meio cultural de São Paulo foi a fundação de um Museu de Arte com setores especializados em arte dos alienados, arte infantil, arte folclórica, arte moderna e arte clássica, conforme entrevista que Osório Cesar concedeu em abril de 1941 ao jornal **Diário de Noite** (A ARTE..., 1941, p.3), que era de propriedade de Assis Chateaubriand – futuro fundador do Museu de Arte de São Paulo. Portanto, essa entrevista demonstra que, de certo modo, o modelo educacional do museu de arte foi pensado alguns anos antes de sua inauguração.

Em outubro de 1949, praticamente um ano após a exposição da coleção de Osório Cesar, cento e setenta e nove trabalhos do acervo do Ateliê de Terapêutica Ocupacional do Hospital Psiquiátrico Pedro II (localizado no Engenho de Dentro-RJ) foram expostos no Museu de Arte Moderna de São Paulo. De acordo com o relato de Nise da Silveira no livro **Imagens do Inconsciente** (1981, p.16), os desenhos, as pinturas e as modelagens expostos foram escolhidos pelo próprio Léon Degand, diretor do museu e curador da exposição.

O interesse de Degand na produção plástica dos pacientes do hospital psiquiátrico torna-se um fato muito significativo, pois o Museu de Arte Moderna naquele ano havia sido inaugurado com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, na qual noventa e cinco obras foram mostradas ao público brasileiro e a maioria das pinturas provinha das galerias *Denise René e René Drouin* (esta que foi a primeira sede da Companhia de Arte Bruta em Paris). Como é possível perceber, algumas pinturas expostas na mostra inaugural do primeiro museu brasileiro de arte moderna vieram do local onde abrigou as primeiras exposições e discussões a respeito da manifestação de alienados como exemplos de contracultura no período de após guerras. Ademais, a referida exposição inaugural do Museu de Arte Moderna significou um dos marcos do debate a respeito da arte abstrata no Brasil e a galeria do marchand René Drouin foi um dos raros espaços parisienses a apoiar as tendências abstracionistas.

Outra informação pertinente da possível proximidade entre as discussões da Arte Bruta e da abstração incide no fato do músico e crítico de arte Michel Tapié – que foi o primeiro integrante da Companhia de Arte Bruta a cuidar das obras mantidas no subsolo da galeria de René Drouin – se tornar uma das personalidades dominantes na crítica das tendências abstratas em pintura, juntamente com Léon Degand.

A exposição de desenhos de pacientes psiquiátricos em museus de arte brasileiros trouxe outra dinâmica para o processo de colecionamento, particularmente no que se referiu à elaboração dos trabalhos e à divulgação e aquisição deles em espaços de arte; isto porque a realização das duas primeiras exposições nos museus de São Paulo no final da década de 1940

provocou na década posterior uma série de iniciativas que estabeleceu, de certo modo, os diferentes entendimentos a respeito das manifestações de alienados no Brasil, à medida que mostrava o quanto as iniciativas brasileiras se aproximavam ou se distanciavam de outras propostas pensadas para as manifestações expressivas do louco, tais como o conceito de Arte Bruta.

Quando ocorreu a exposição “Nove Artistas de Engenho de Dentro” no Museu de Arte Moderna em 1949, Osório Cesar esclareceu publicamente que os trabalhos colecionados por ele não resultavam de ateliê terapêutico. Na época, ele estava se aproximando dos ideais da Arte Bruta ao doar desenhos de sua coleção para serem expostos na *Galerie René Drouin* juntamente com o acervo formado por Jean Dubuffet. A primeira demonstração pública do incentivo de Osório Cesar ao trabalho de artes realizado em ateliê terapêutico ocorreu em novembro de 1952, durante a conferência “A arte entre os alienados no Hospital de Juquery” apresentada para a Sociedade Médico Psicológica de Paris. Naquele momento ele descreveu o modo como as atividades de desenho, pinturas a óleo e guache, esculturas e cerâmicas eram realizadas sob a supervisão de um profissional de artes no ateliê organizado no Hospital Psiquiátrico de Juquery, bem como expôs a coleção de desenhos realizados no ateliê.

Após essa conferência ocorrida em Paris, Osório Cesar iniciou uma intensa dedicação à organização de uma escola de artes no hospital psiquiátrico e de exposições que possibilitassem a divulgação e a venda dos trabalhos realizados na escola. No decorrer da década de 1950, Osório Cesar incentivou uma série de exposições na capital e nas cidades do interior do Estado de São Paulo, mas apenas aquelas realizadas nos museus de arte tiveram grande repercussão na imprensa e, portanto, forneceram informações a respeito da venda das manifestações dos alienados e também indicaram os possíveis compradores.

A III Exposição de Arte do Hospital de Juquery realizada no Museu de Arte de São Paulo, inaugurada em trinta e um de março de 1954, foi a primeira mostra na qual desenhos, gravuras, pinturas e esculturas dos pacientes foram vendidos. Sob o signo da filantropia – pois o dinheiro conseguido com a venda era destinado à manutenção da escola de artes – Osório Cesar iniciou a comercialização da manifestação do alienado. Menotti Del Picchia e Arnaldo Pedroso d’Horta adquiriram trabalhos (FRALETTI, 1954, s/p).

A situação de compra e venda se intensificou em 1955 quando ocorreu a “Exposição de Artistas de Juquery” no Museu de Arte Moderna de São Paulo, pois o dinheiro obtido foi destinado à compra de um forno elétrico para a queima das peças de cerâmica. Certamente vários foram os colaboradores, incluindo o auxílio financeiro do diretor do museu, o senhor

Francisco Matarazzo Sobrinho. Foram expostos quase cem trabalhos – a maioria cerâmicas e pinturas a óleo – realizados por cinquenta pacientes, e os preços solicitados correspondiam a quantias significativas e distantes de ser apenas um valor simbólico (CLÉLIA..., 1955,p.19; OS PACIENTES..., 1955,s/p).

Ainda em 1955, logo após a exposição no Museu de Arte Moderna, houve outra exposição no Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Em de 1956, Osório Cesar organizou duas exposições de desenhos, pinturas, cerâmicas e esculturas provenientes da escola de artes do Hospital Psiquiátrico de Juquery, na época reconhecido como Instituto Franco da Rocha. A primeira realizada em março no Clube dos Artistas e Amigos da Arte e a segunda exposição, intitulada “Décima exposição dos artistas de Juquery”, ocorreu na Galeria Prestes Maia. Em ambas as exposições os trabalhos foram vendidos (NA PAULICÉIA, 1956, p.16).

Em novembro de 1957, mantendo os propósitos de venda dos trabalhos realizados na escola de artes do Juquery, outra exposição com pinturas, esculturas, cerâmicas e trabalhos em cobre batido foi organizada por Osório Cesar no Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Essa agremiação, mantida por um grupo de pintores e escritores atuantes na vida cultural de São Paulo desde 1945, se tornou a maior incentivadora do trabalho de Osório Cesar nos anos cinquenta (GENTE, 1957, p.7).

Entre os associados estavam Sergio Milliet, Arnaldo Pedroso d’Horta, Flávio de Carvalho, Clovis Graciano, Aldo Bonadei, Francisco Rebolo Gonzáles, Paulo Rossi Osir, Alfredo Volpi, Mario Zanini, Pola Rezende, Berco Udler, ou seja, personalidades que defendiam a formação de uma cultura brasileira participativa. Desse modo, a sala de conferência e de exposição do clube foram espaços de discussão a respeito da preservação da cultura indígena, da preocupação com a educação estética da criança, dos estudos das formas abstratas na arte e da necessidade da fundação de museus de arte no país. Certamente, em decorrência dos assuntos discutidos no clube, vários associados adquiriram desenhos de alienados como documento para se pensar a questão do acaso e dos processos inconscientes de criação, ainda que tenha ficado evidente apenas a ação de Flávio de Carvalho como colecionador.

Em agosto de 1967, obras da coleção de Osório Cesar, inclusive trabalhos de Albino Braz, foram expostas na Primeira Exposição Surrealista na América Latina, organizada durante a XIII Manifestação Internacional do Surrealismo. A exposição trouxe como temas: “A mão mágica” e “O andrógino primordial”.

Ao que tudo indica, a possibilidade de comercialização da produção gráfica e plástica elaborada por pacientes psiquiátricos foi incentivada por Osório Cesar na década de 1950, pois em 1951 o Museu de Arte Moderna de São Paulo expôs quarenta e oito trabalhos realizados pelos pacientes internados no Hospital Psiquiátrico de Juquery que frequentavam a Seção de Pintura, a qual funcionava sob a supervisão do doutor Mário Yahn e sob a orientação da pintora Maria Leontina. Com essa mostra, intitulada “Exposição de Artistas Alienados”, a diretoria do museu, sob a responsabilidade de Lourival Gomes Machado, pretendia apresentar ao público a curiosa sensibilidade dos criadores daqueles trabalhos que revelavam uma interessante diversidade estilística. Em nenhum momento da realização da mostra foi cogitado a venda dos trabalhos expostos.

A respeito da coleção organizada a partir do ateliê de pintura do Serviço de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Pedro II, a exposição dos trabalhos colecionados também permaneceu dissociada do comércio, pois a doutora Nise da Silveira não permitia a venda de trabalhos e nem mesmo a permuta ou doação. Para ela, todo o conjunto de pinturas, de desenhos e esculturas realizados pelos pacientes do hospital testemunhava as histórias inconscientes de seus criadores. Nise da Silveira estabeleceu um vínculo literário com as imagens, portanto, se faltasse um desenho, uma pintura ou mesmo uma escultura na coleção, era como se um livro houvesse perdido um de suas páginas.

Em consequência do modo como as imagens eram entendidas e analisadas houve a necessidade de organizar um museu que pudesse abrigar todo o acervo. Mesmo mantendo um forte interesse terapêutico e de estudo de casos clínicos, o acervo do museu também alimentou discussões no campo da arte, uma vez que a diretoria do museu, sob a responsabilidade da doutora Nise da Silveira, permitia a exposição dos trabalhos. Foi a partir dessa postura da direção que em 1951 uma exposição individual de Emygdio de Barros foi organizada no Instituto Brasil Estados Unidos. Embora alguns dos quadros expostos tivessem sido realizados no ateliê terapêutico, Emygdio foi apresentado ao público como pintor sensível que sabia harmonizar as cores.

No período de novembro de 1953 a fevereiro de 1954, duas pinturas de Emygdio de Barros foram expostas na Sala Geral da II Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna, juntamente com trezentas obras entre as quais se destacavam os trabalhos de Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral e Berco Udler. Organizada por Geraldo Ferraz, a sala geral pretendia mostrar ao público as tendências que começaram a representar a arte brasileira a partir da realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse sentido, as pinturas de Emygdio

foram observadas pelo público como tendência de arte moderna de um meio artístico bastante inseguro, conforme crítica elaborada pelo próprio Geraldo Ferraz à exposição. Na época, foi cogitada na imprensa a participação das pinturas de Emygdio de Barros na Bienal de Veneza.

Para o escritor Sérgio Milliet, diretor artístico da II Bienal de Artes, o elemento harmônico aparecia em poucos trabalhos de alienados e foi por essa razão que as pinturas de Emygdio de Barros foram aceitas na Bienal. Emygdio ao transmitir uma sensibilidade harmoniosa nas pinturas conquistou projeção como pintor ingênuo, *naïf* e a exposição das pinturas dele no circuito das artes marcou o início da inserção da produção dos alienados como símbolo do modernismo brasileiro e como **polo** de originalidade.

Após a II Bienal, a ideia de apresentar desenhos e pinturas da Coleção do Centro Psiquiátrico Nacional como exemplos de obras genuínas e ausentes de influências artísticas estrangeiras foi enfatizada na organização da exposição “De la plume au gratte-ciel: arts primitifs et modernes du Brésil”, realizada no Museu Etnográfico em Neuchâtel na Suíça, no período de 20 de novembro de 1955 a 28 de fevereiro de 1956.⁹⁹ Iniciativa da Embaixada Brasileira em Berna, a exposição foi pensada com o propósito de iniciar um diálogo com a crítica de arte europeia e mostrar o valor e a originalidade da arte brasileira desde as suas origens. Outro objetivo daquele acontecimento era desfazer o preconceito que existia em relação ao artista brasileiro considerado como alguém que sempre reproduziu modelos importados (BELLOLI, 1955, p.12).

A exposição foi apresentada apenas na Suíça e foi organizada em duas seções principais: a primeira dedicada às Artes Primitivas e a segunda às Artes Modernas. Cada seção estava dividida em subseções. Nas artes primitivas havia os setores de arte indígena, arte afro-brasileira e arte popular, nos quais foram expostas obras de museus etnográficos brasileiros e estrangeiros, tais como: Museu de Arte Popular de Pernambuco, Museu Etnográfico Pigorini de Roma, Instituto Antropológico de Firenze, Museu Volkerkunde de Viena, Instituto de Alta Cultura de Lisboa e Museu do Homem de Paris.

A seção de Arte Moderna foi organizada em setores menores que pretendiam mostrar ao público, por intermédio das obras, os diferentes modos de pensamento dos artistas brasileiros a respeito das seguintes áreas da arte: arquitetura, pintura, escultura, desenho,

⁹⁹ Houve também um ciclo de palestra que foi realizado durante o período da exposição. Segundo a programação divulgada no Correio da Manhã (EXPOSIÇÃO, 1955, p.12), o ciclo de conferências foi iniciado no final do mês de novembro e entre os conferencistas estavam Roger Bastide, que pronunciou um estudo sobre arte popular afro-brasileira, e German Bazin com um estudo sobre arte colonial brasileira.

gravura e fotografia. Na seleção das obras houve intensa colaboração de Francisco Matarazzo Sobrinho e de Niomar Moniz Sodré, diretores dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente. Na seção de arquitetura foram expostas fotografias e maquetes, sendo uma delas a do prédio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi exposto também um painel projetado por Burle Marx e confeccionado em azulejos.

O setor de pintura foi organizado por três tendências principais, a saber: pintura figurativa; pintura primitiva e pintura não figurativa. Dentre os figurativos estavam os artistas Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Guignard, Milton da Costa, Pancetti e Portinari. Os primitivos foram representados por Antonio José da Silva, Djanira, Heitor dos Prazeres e Alfredo Volpi. E, finalmente, na tendência abstrata constavam como representantes: Abraham Palatinik; Geraldo de Barros; Cícero Dias; Ivan Serpa; Almir Mavignier e Lygia Clark.

No setor de escultura foram selecionados os artistas Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Zélia Salgado, Mary Vieira, Maria Martins e Franz Weissman. No setor de artes gráficas foi exposto um conjunto de sessenta trabalhos em desenhos e gravuras selecionados a partir dos acervos dos museus de arte moderna das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

No setor intitulado Pintura de Alienados foram expostos trabalhos de Emygdio de Barros, Raphael Domingues, Adelina Gomes e Carlos Pertuis. Houve também um setor destinado ao desenho infantil no qual foram expostos os resultados do curso de desenho ministrado por Ivan Serpa na escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAURÍCIO, 1955, p.12).

Ivan Serpa, que visitou várias vezes o ateliê de pintura no Centro Psiquiátrico Nacional enquanto Almir Mavignier era o monitor das atividades artísticas, havia iniciado em 1949 uma coleção de desenhos e pinturas de crianças recolhidos inicialmente de um colégio particular onde ministrava aulas. A coleção foi acrescida com os desenhos provenientes do curso que o pintor realizou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A atividade de colecionador de Ivan Serpa ficou conhecida apenas em 1957 quando ele organizou uma exposição da coleção na *Petite Galerie* no Rio de Janeiro.

No momento da organização da exposição na Suíça foi cogitado publicamente pelo embaixador Wladimir Murtinho a possibilidade de Mário Pedrosa colecionar trabalhos de pacientes psiquiátricos, no entanto, posteriormente, também se tornou pública a informação de que os trabalhos expostos em Neuchatel foram selecionados por Pedrosa em visita feita ao

Museu Imagens do Inconsciente localizado no Centro Psiquiátrico Nacional (LOCAIS, 1955, p.8).

As imagens do inconsciente voltaram a ser expostas na Suíça em setembro de 1957 durante o “II Congresso de Psiquiatria” realizado em Zurique no edifício da Escola Técnica Federal (Eidgenössische Technische Hochschule), onde um grupo de pinturas do acervo do Museu Imagens do Inconsciente ocupou cinco salas no térreo do edifício. Em outubro daquele ano a mostra intitulada “Esquizofrenia em Imagens” foi exposta na sala Saint Jean do *Hôtel de Ville de Paris*, o acontecimento foi prestigiado pelo meio intelectual e artístico que se manifestou em revistas e jornais de arte (FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE, 1980, p.17-19).

Ao acompanhar o percurso das exposições de coleções psiquiátricas brasileiras em espaços destinados à arte, percebe-se no Brasil o apoio de pequenas agremiações de artistas, assim como as de médicos, na divulgação e análise da produção simbólica dos alienados no cenário da arte moderna, pois, diferentemente de países europeus estruturados por uma vida cultural na qual atuavam museus e galerias, no Brasil os primeiros museus de arte foram inaugurados no final da década de 1940 e a participação de galerias na divulgação da manifestação simbólica de alienados e de crianças se concentrou em poucas exposições realizadas na Galeria Prestes Maia.

No que se refere ao colecionamento dessa produção, notou-se o interesse de pintores e escritores brasileiros, porém a ação de colecionar se mostrou centralizada em personalidades como Flávio de Carvalho e Mário de Andrade que demonstraram por meio de textos os propósitos específicos de aquisição. Flávio de Carvalho, por exemplo, considerava a manifestação simbólica dos alienados um tipo de produção na qual havia uma força emocional profunda que também estava presente na arte, ou devia estar. Ele mantinha esse pensamento a respeito do desenho da criança e da manifestação artística de povos considerados primitivos, e por essa razão ele também colecionou desenhos infantis e objetos de arte indígena.

A força expressiva identificada por Flávio de Carvalho nos desenhos de alienados e de crianças havia sido observada e estudada por Mário de Andrade. Contudo, Andrade (1930, p.23) permaneceu atento principalmente no desenho da criança e na arte popular, porque considerava as obras dos loucos um tipo de produção difícil de ser analisado, embora fosse admirável.

O escritor Menotti Del Picchia também chegou a adquirir desenhos de alienados quando esses começaram a ser vendidos durante as exposições realizadas na cidade de São Paulo a partir da década de 1950. No entanto, os propósitos de Del Picchia distinguiam daqueles revelados por Flávio de Carvalho e também dos propósitos de Osório Cesar que acreditava na autenticidade da postura do artista de vanguarda, o qual ansiava na descoberta dos recursos do inconsciente por encontrar novos meios de compreensão da arte.

Em virtude da realização da III Exposição de Arte do Hospital de Juquery no Museu de Arte de São Paulo, logo após a II Bienal de Artes, Menotti Del Picchia (1954, s/p) declarou publicamente que as pinturas dos alienados eram muito melhores do que os absurdos das pesquisas abstracionistas e das “cretinices surrealistas” exibidas na Bienal, pois ele achava mais autêntico o trabalho dos pacientes que conseguiam realizar uma pintura espontânea e livre de qualquer condicionamento, pela própria situação psíquica na qual os pacientes se encontravam, do que as pinturas elaboradas por artistas que forjavam a loucura para alcançarem liberdade na criação plástica.

Na verdade, a polêmica depreciação da arte abstrata e da produção de pacientes psiquiátricos já havia sido abordada em 1951, por João Batista Vilanova Artigas, em virtude da exposição de trabalhos da seção de pintura sob a responsabilidade do doutor Mario Yhan e da pintora Maria Leontina, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Artigas, que apoiava a arte militante defendida por correntes ideológicas advindas da política de Stalin, combatia os ideais da arte abstrata, bem como de qualquer estética que estivesse filiada à abstração. Artigas condenava todas as iniciativas defendidas pela classe burguesa representada por Francisco Matarazzo Sobrinho e pelos demais intelectuais e artistas que apoiavam a vanguarda.

De acordo com Artigas (1951, p.22), a tentativa de lançar a manifestação simbólica de alienados como obra de arte não passava de uma artimanha da burguesia para escamotear as misérias humanas sob o signo da originalidade e da revelação de uma beleza inusitada. Ele apontou o trabalho de Osório Cesar como um precursor tímido da Arte Bruta no Brasil e responsabilizou o médico brasileiro e o pintor parisiense Jean Dubuffet por movimentarem um pandemônio cultural, por criarem uma grande confusão entre a produção de pessoas doentes e de pessoas saudáveis.

Realmente, Osório Cesar, na condição de colecionador de obras de arte e da manifestação simbólica de alienados, agitou a organização de exposições e conferências das quais participaram artistas, escritores, jornalistas e diretores de museus. Contudo, o objetivo da

agitação não era a confusão, uma vez que ele pretendia mostrar ao povo o descompasso educacional brasileiro, no qual as crianças e os adultos ainda eram ensinados a apreciar os modelos tradicionais de arte europeia e a desconsiderar formas culturais partícipes à nossa, tais como a indígena e a africana.

Osório Cesar reconhecia no estudo da manifestação simbólica de alienados a possibilidade de oferecer à área das artes uma documentação que provocasse a dúvida, o questionamento da situação das artes no Brasil. Por essa razão, ele se dispôs a doar e emprestar trabalhos de sua coleção à Companhia de Arte Bruta e à exposição Surrealista realizada no Brasil em 1967, pois esses dois movimentos artísticos europeus estavam empenhados em questionar a tradição nas artes.

Além do problema da tradição, a política de mercado nas artes também foi abordada por Osório Cesar em inúmeros textos que ele escreveu na imprensa após 1945. Nos textos, ele criticou os profissionais que tratavam a arte como produção em série destinada a atender as finalidades de mercado e enfatizou o apreço que sentia pelos artistas que mantinham o compromisso com a criação. A crítica de Osório Cesar à política de desvalorização da criação em arte o aproximava do julgamento de Jean Dubuffet (1967, p.489) a respeito do sistema artístico, visto que o pintor francês defendia a opinião de que a verdadeira arte estava distante do sistema de salões, galerias, comércio e crítica de arte. Para ele, a arte preciosa permanecia escondida e amedrontada no anonimato.

Provavelmente foi em decorrência do juízo crítico estabelecido por Osório Cesar em relação ao mercado de artes que lhe possibilitou oferecer ao público o acesso às manifestações simbólicas dos alienados por meio de exposições e de aquisição dos trabalhos, que podiam ser reunidos com outros grupos de obras e assim formar novas coleções. No entanto, o vínculo que Osório Cesar manteve com a criação de um ateliê no recinto hospitalar criou um ponto de distanciamento entre a iniciativa dele e os ideais defendidos por Jean Dubuffet, uma vez que a produção simbólica elaborada pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery, exposta e vendida durante da década de 1950, provinha de ateliê organizado sob a orientação de profissionais de arte e com a aquisição de materiais específicos para desenhos, pintura e modelagem.

A realização de exposições foi uma ação muito importante para a apresentação da manifestação simbólica de alienados provenientes de coleções brasileiras no meio artístico nacional e internacional, principalmente no que se referiu aos trabalhos elaborados pelos pacientes da Oficina de Terapêutica Ocupacional, administrada pela doutora Nise da Silveira,

uma vez que não havia a possibilidade de aquisição, permuta ou doação de tais trabalhos. As exposições propiciaram a discussão da manifestação do alienado no cenário cultural brasileiro. Semelhante ao debate europeu, essa discussão foi apresentada ao lado do desenho da criança, da arte moderna e da arte dos povos considerados primitivos. Contudo, no Brasil, a manifestação simbólica do alienado foi valorizada como fonte de originalidade do modernismo brasileiro, pois a cultura brasileira estava sendo considerada nas suas origens como manifestação do primitivo.

3.5. A linguagem obscura

A produção dos alienados, por suas características composicionais muito diversificadas – exemplificadas pela presença de escritos e de figuras numa única composição, pelos descolamentos espaciais, pela representação de seres fantásticos e figuras antropomorfas e zoomorfas, pelas alegorias de santos e deuses –, despertou séria curiosidade nos médicos e nos artistas. Havia naquela produção certa peculiaridade estrutural que ora era depreciada e interpretada como sintoma de doença mental, ora era valorizada e considerada como sinal da mais alta originalidade e genialidade.

Hans Prinzhorn foi o primeiro médico a analisar profundamente os processos expressivos de configuração da manifestação simbólica dos alienados. Ele constatou que esses processos ocorriam devido à necessidade dos alienados de estabelecer uma comunicação com o mundo por intermédio de uma impulsão lúdica que, ao ser ordenada como imagem, manifestava a arbitrariedade como característica predominante.

Prinzhorn percebeu que o caráter arbitrário presente na configuração não podia ser compreendido como sintomatologia, embora conferisse um aspecto obscuro à produção dos alienados. Para ele, as imagens arbitrárias revelavam a atitude despreocupada de seus criadores com a contemplação e imitação do mundo exterior e, portanto, as imagens mostravam apenas que seus criadores sentiam certo prazer diante da obscuridade. As imagens obscuras indicavam ao observador a finalidade de revelar a expressão de impulsos psíquicos que se satisfaziam no mistério resultante da composição de formas escolhidas arbitrariamente (PRINZHORN, 1984, p.322).

Foi justamente pelo caráter misterioso da manifestação simbólica dos alienados que foi possível estabelecer a aproximação com a arte moderna. Na primeira década do século XX, a crítica atribuiu um caráter obscuro às pinturas cubistas por haver nelas certo distanciamento

da representação do natural. O obscuro estava associado ao caráter mental, projetivo e imaginário da composição que conferia à pintura um valor ornamental.

Como afirmou Guillaume Apollinaire, a pintura moderna, a começar pelos cubistas, tinha o universo infinito como ideal de perfeição para a elaboração da obra de arte, portanto o artista determinava as proporções dos elementos que formaria a composição, e essa proporção correspondia às inquietações dos artistas que observavam obras de arte da cultura africana e oceânica, e acompanhavam as descobertas científicas. O espaço euclidiano não era mais o único. A perspectiva e o claro/escuro alteravam as formas criadas ou apreendidas, porque eram recursos utilizados para a representação de formas segundo o princípio da visão.

A simultaneidade dos diversos momentos do tempo foi outro princípio que esteve presente na arte cubista e lhe conferiu um caráter obscuro. O cubismo rompeu totalmente com a estrutura do espaço clássico e, na tentativa de elaborar uma nova linguagem pictórica, os objetos foram fragmentados e dispostos no plano, no intuito de estabelecer uma nova relação espacial na qual muitas vezes apenas alguns elementos dos objetos ou dos seres humanos eram desenhados para indicar um contato com a realidade, apenas para oferecer uma referência à realidade já conhecida. Muitas vezes, na ânsia por definir outro espaço, os artistas cubistas recorreram ao emprego de colagens de papéis em suas composições na tentativa de buscar a materialidade.

A aproximação com os objetos de arte africana e oceânica e também de esculturas feitas por artistas autodidatas, ou mesmo por pessoas que chegaram a apresentar alguma fragilidade psíquica, surgiu da necessidade do grupo de artistas cubistas de obter outros referenciais para a elaboração da nova linguagem nas artes.

No movimento expressionista a linguagem obscura estava associada ao mistério contido no ato da criação, definido como a ação do espírito abstrato. Para os artistas expressionistas, elaborar uma forma era mistério, porque toda forma manifestava uma espécie de vida interior ou alma, que mantinha uma correspondência com a natureza, que também era caracterizada por uma alma responsável por definir cada coisa, inclusive por determinar os aspectos formais dessa coisa. No caso das formas artísticas, elas também expressavam vida interior

Desse modo, o aspecto material de qualquer pintura revelava a vida interior do artista, isto porque o artista percebia a vida de cada objeto ao contemplar o mundo. A linguagem obscura era compreendida pelos expressionistas como a linguagem das formas, porque elas por

si mesmas expressavam uma vida interior, uma essência: o demoníaco, a quimera, o lúdico, os sofrimentos e as alegrias do homem e dos povos estavam contidos nas formas manifestas nos quadros, nas máscaras, nas obras musicais, teatrais e danças.

No grupo surrealista a linguagem obscura, impregnada de aparente arbitrariedade, foi o signo próprio do inconsciente: estrutura mental a qual os escritores recorreram para alcançar a libertação do homem por meio da compreensão total da mente. Os escritores, artistas e todos os adeptos ao Surrealismo reivindicavam o direito humano à imaginação. Eles criticavam o racionalismo defendido pela sociedade positivista que, sob o pretexto de se alcançar a civilização e o progresso, havia banido a imaginação do conhecimento humano, exceto na criança, para quem a sensibilidade ao maravilhoso era aceita.

Os surrealistas acreditavam que a expansão da consciência era uma forma de revolta e um meio de acabar com os dogmas impostos pela razão, uma vez que o racionalismo implicava uma maneira de pensar que resultava em um sistema específico fundamentado na lógica e manifesto na sociedade por dogmas, mitos e símbolos específicos que precisavam ser modificados (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.83).

No intuito de estabelecer a mudança, os surrealistas recorreram a métodos de elaboração de imagens que resgatassem uma espécie de conhecimento mágico, ou seja: uma compreensão poética do mundo na qual o desejo e o raciocínio se unificavam. Para tanto, os surrealistas empregaram a atuação do automatismo psíquico como princípio filosófico. Tratava-se da manifestação verbal, por escrito, desenhada ou pintada, elaborada sem a finalidade moral de criação ou estética, e na qual se privilegiava determinados meios de obtenção de conhecimento, fundamentados em fenômenos que por sua natureza não podiam ser explicados pela razão, tais como: o sonho e o jogo desinteressado da mente.

Na escrita automática, por exemplo, as palavras seguiam uma ordem secreta, elas atendiam a uma necessidade emocional e não objetivavam a comunicação convencional. A imagem poética era criada pela aproximação de palavras escolhidas sem premeditação e para manifestar desejos escondidos no âmago. No entanto, não se tratava de processo espontâneo, pois havia um treino mental para o indivíduo se manter distanciado de princípios como a lógica, a moral e a estética, uma vez que esses fatores eram os responsáveis pela deformação do pensamento, segundo os adeptos do Surrealismo (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.90).

Os surrealistas procuravam na elaboração da linguagem obscura um saber absoluto, um modo de sair do mundo medíocre e de adquirir meios de estudar os segredos do mundo. Desse modo, colecionar, estudar as produções dos alienados e expô-las era reivindicar o uso da imaginação. O louco, para os surrealistas, atingia o polo inconsciente da mente, aquele no qual havia capacidades que a cultura racionalista negava ao homem alcançar em sua plenitude. Desprezar a loucura, para os surrealistas, era mutilar a mente (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.122).

Jean Dubuffet (1967, p.235) utilizava sempre o obscuro como conceito de oposição à arte especializada. A linguagem obscura era uma maneira de resistência à imitação dos estilos em voga, que a alta cultura denominava como modos sinceros de arte. Ela estava associada à loucura dos artistas, escritores, músicos e pessoas que não se conformavam em ser meros receptáculos de critérios impostos às artes. Dubuffet preferia a “insinceridade” do obscuro do que a “sinceridade” da arte copiada. Ele amava o obscurantismo, se colocava como um louco que trabalhava para que os seus quadros fossem o reflexo da obscuridade, e ao expô-los, oferecia ao público a oportunidade de exercitar a imaginação para desvendar os enigmas pintados nos quadros. Dubuffet atribuía a mesma finalidade ao estudo da Arte Bruta, o qual possibilitava o desenvolvimento das capacidades criativas e sensíveis dos artistas e do público.

Mantendo a oposição, Dubuffet (1967, p.240) utilizou a categoria “arte obscura” algumas vezes para se referir à arte profissional, qualificada por ele como mais hermética, confusa e doentia do que a arte que ele elaborava, ou mesmo apreciava. Se a cultura elegia como sua uma arte miserável, Dubuffet preferia a arte delirante dos loucos; ele preferia o delírio ao conhecimento medíocre.

Entre os artistas e intelectuais brasileiros a linguagem obscura se mostrou muito associada ao inconsciente, ao elemento ancestral – presente na cultura popular brasileira em sua mistura com as culturas do indígena e do africano – que precisava ser desvendado, estudado, apreendido. A linguagem dos candomblés, as palavras pronunciadas nos ritos e todo um vocabulário fonético desconhecido, as figuras votivas encontradas nos terreiros, as imagens de santos e de santas populares que guardavam as capelas, as danças e as músicas regionais, as divindades indígenas e afro-brasileiras constituíam um universo simbólico a ser descoberto e a ser vivido para que o brasileiro pudesse criar cultura própria.

Foi no intuito de desvendar a linguagem obscura contida nas obras da cultura popular, bem como nos desenhos de crianças e de loucos, que um processo de colecionamento foi iniciado por diferentes profissionais, dentre os quais se destacaram os pintores, os escritores

e os médicos. Eles pretendiam compreender, por intermédio do estudo da forma, o princípio que guiava aquelas criações originais. Buscava-se o entendimento da natureza sensível, da percepção estética que se revelava em configurações singelas, estranhas ou impactantes. Mário de Andrade e Flávio de Carvalho, que se sobressaíram como colecionadores de desenhos de crianças e da manifestação de alienados, perceberam que a linguagem obscura estava associada a um modo emocional, instintivo de elaborar formas; estava associado a um simbolizar que podia ou não conter qualidades estéticas.

Distanciando-se do discurso sintomatológico ou somente terapêutico, Osório Cesar, assim como outros médicos brasileiros, atribuiu uma causa inconsciente ao obscurantismo presente na manifestação simbólica de alienados. Contudo, o diferencial no trabalho de Osório Cesar foi a maneira de estabelecer a aproximação da produção dos alienados com a arte moderna. Para ele, a linguagem obscura, escolhida pelos artistas de vanguarda e presente na produção de loucos, estava associada às obras que revelavam certo distanciamento da realidade visível; eram principalmente desenhos e pinturas que mostravam um cenário de sonho ou que expunham certa simplificação formal que podia mostrar a pura abstração. Além disso, Osório Cesar reparou que a linguagem obscura não era algo novo, ela existiu nos primórdios das artes, na cultura do homem pré-histórico, e se manteve posteriormente nas formas de arte africana, indígena e oriental.

Osório Cesar ousou buscar esclarecimentos, para desvendar as configurações obscuras da produção de alienados, no conceito de desmaterialização dos objetos proposto pelos cubistas, no mistério da criação formal pensado pelos expressionistas e mesmo na imagem poética dos surrealistas. As habilidades artísticas dos pacientes, ou a ausência delas, foi para ele mais uma informação a ser acrescentada ao seu estudo, visto que alguns dos pacientes, cujas obras foram admiradas e analisadas por ele, receberam instrução artística e atuaram profissionalmente como desenhistas, pintores ou escultores, antes da internação.

Capítulo 4: O sistema classificatório e o método comparativo no estudo de Osório Cesar

Ao colecionar a produção artística dos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery, Osório Cesar (CESAR, 1925, p.111-112; 1929, p.5-6) percebeu uma qualidade ambígua nas composições: a presença de certo elemento obscuro que podia também ser encontrado em determinadas obras de arte, principalmente naquelas de caráter vanguardista. Supondo haver um elemento inconsciente em todo ato criativo, Osório Cesar sentiu a necessidade de elaborar um sistema de estudo que possibilitasse a classificação das manifestações artísticas dos alienados e o auxiliasse na explicação do elemento inconsciente supostamente presente na criação de diferentes formas artísticas.

O sistema criado por ele consistiu na elaboração de quatro categorias de arte, a saber: arte do primitivo, arte primitiva, arte clássica e arte de vanguarda. Cada uma delas foi elaborada a partir de concepções artísticas específicas que indicavam uma correspondência entre os estilos artísticos e o desenvolvimento da mente humana. Osório Cesar defendia a ideia da presença de uma espécie de mente primeira, ou melhor, de mente inconsciente, nas origens da arte, e que essa mente se mantinha com maior intensidade em alguns estilos artísticos os quais mostravam uma simbologia que, com frequência, era observada pelo grande público como deformada ou falha.

Como o imperfeito e o detestável eram relativos para Osório Cesar – uma vez que ele havia identificado no princípio da mente inconsciente um modo de justificar configurações formais nem sempre aceitas como harmoniosas ou belas – a ação de comparar obras de arte com trabalhos de alienados não se constituía um absurdo. E foi justamente a partir da identificação da mente inconsciente que Osório Cesar escolheu estilos formais, associados a certo caráter primitivo, para compor um sistema de estudo. Enquanto alguns dos estilos escolhidos, como a arte pré-histórica, a arte bizantina e arte oriental, estavam estabelecidos no domínio das artes, outros estilos formais ainda não eram totalmente aceitos no início do século XX, como ocorria com a cultura africana, a cultura ameríndia e as manifestações da cultura popular brasileira.

Em acréscimo à inserção de formas culturais que alimentavam uma intensa discussão a respeito do que era arte ou não, Osório Cesar inseriu ainda, no sistema de estudo elaborado por ele, o desenho da criança e o do alienado como possíveis manifestações a serem comparadas com obras de arte.

Embora houvesse a necessidade de classificar a manifestação simbólica de alienados, o maior objetivo do estudo de Osório Cesar era pensar o lugar dessa manifestação no campo da criação. Para alcançar tal objetivo, ele não desejou que o sistema de estudo por ele criado fosse compreendido como estrutura rígida de classificação, e sim como um esquema útil ao esclarecimento de certos valores comuns que ele havia observado entre determinados estilos de arte e a manifestação simbólica dos alienados.

Como o desejo de Osório Cesar era criar um sistema de classificação das artes nos alienados que servisse apenas como diretriz de estudo, ele possibilitou certa mobilidade de comparação para alguns estilos de arte que foram empregados em mais de uma categoria artística do sistema. Os estilos decorrentes do cubismo, por exemplo, podiam estar associados à classe arte primitiva e à classe arte de vanguarda. A arte indígena também podia estar presente em mais de uma classe: naquela denominada arte do primitivo ou na classe arte primitiva. Outra particularidade do sistema classificatório organizado por Osório Cesar foi a inserção do desenho da criança na categoria arte do primitivo.

4.1. O símbolo artístico nos estudos de Osório Cesar

A linguagem simbólica foi o tópico principal de discussão nos textos de caráter cultural escritos por Osório Cesar. Para ele o símbolo era uma forma instintiva de arte criada pelo homem para auxiliá-lo no controle das forças da natureza. Tratava-se de ações e de objetos criados para representar sentimentos e necessidades psíquicas oriundos de fenômenos que o homem presenciava como maravilhoso e como temeroso. De acordo com a explicação de Osório Cesar, o símbolo sofria transformações para acompanhar a evolução da mente humana e das civilizações. A princípio, a linguagem simbólica estava presente em rituais nupciais e fúnebres; posteriormente, ela foi se tornando mais complexa à medida do desenvolvimento da psique humana.

A linguagem simbólica havia surgido quando o homem percebeu que a liberdade dele podia ser coagida pelo desejo ou vontade do seu semelhante, ou por uma coação do ambiente no qual vivia. O símbolo estava relacionado aos momentos de revolta do homem diante da incapacidade de agir aos fatos ou situações e, por essa razão, os símbolos representavam sentimentos. Osório Cesar definia o símbolo como a exteriorização de fatos passados localizados no inconsciente, e o estudo do simbolismo como uma maneira segura de encontrar as bases fundamentais da construção “dos mitos, das fábulas, das lendas e tradições

populares”; enfim, “dos costumes e hábitos ancestrais” de um povo (CESAR; MONTEIRO, 1927, p.7-9).

Se a construção simbólica estava associada a uma forma instintiva de arte, de imediato é possível pensar que Osório Cesar atribuiu valor artístico a todo símbolo. Para ele (CESAR, 1925, p.112-117), a necessidade psíquica de construção do símbolo artístico era essencialmente a mesma de qualquer criação simbólica, ou seja: manifestar os desejos que foram censurados e mantidos no inconsciente. No entanto, a presença da beleza era o fator que distinguia o símbolo artístico dos demais símbolos. Segundo Osório Cesar, a beleza era a manifestação da sensibilidade estética que os artistas traziam consigo por herança psíquica, portanto, não se tratava de um estilo pré-determinado de arte para ser admirado universalmente.

Ainda de acordo com Osório Cesar (1925, p.117), o símbolo artístico era criado na interação sensível do artista com a natureza e a beleza era determinada pela intensidade das sensações que o artista sentia no momento da interação. A sensibilidade do artista aos conceitos da linguagem da arte era o fator determinante no momento da interação, pois ela propiciava o tipo de imagem mental que o artista criaria e as características materiais que ele manifestaria na obra. Nas diferentes formas das obras de arte pulsava os sentimentos e a ideia de quem havia construído aquelas obras. O artista, ao criar uma forma original, manifestava os sentimentos e o prazer estético individual e por essa razão Osório Cesar afirmava que a obra de arte era a manifestação do temperamento do artista.

A respeito da sensibilidade individual do artista manifestada no símbolo, Osório Cesar atribuía um fator hereditário ao desenvolvimento da sensibilidade artística. Para ele os artistas ao criarem as obras de arte também manifestavam os elementos estéticos herdados de suas culturas de origem. Esses elementos eram mantidos no inconsciente e, portanto, a identificação do belo e do símbolo artístico ocorria a nível inconsciente em uma determinada cultura. Ao pensar o símbolo artístico como o resultado do desenvolvimento psíquico do artista no âmbito individual e cultural, Osório Cesar atribuiu um caráter dinâmico à arte, uma vez que ele deixou de relacioná-la a uma ideia de beleza pré-determinada.

Por consequência a esse valor dinâmico, Osório Cesar concebeu a possibilidade da inclusão de artefatos de caráter etnográfico, do desenho infantil e da produção plástica de pacientes psiquiátricos em categorias artísticas, visto que o valor simbólico de tais trabalhos era explicado por ele como uma necessidade intrínseca àquela vivida pelo homem primitivo. Desse modo, os povos da Austrália e da África Oriental e as tribos ameríndias se exteriorizavam por símbolos, porque guardavam uma espécie de relação primeira com o mundo. Relação

semelhante ocorria com a criança, que exteriorizava sentimentos e pensamentos em símbolos “rudes e elementares”, e com os alienados que faziam uso dos símbolos para satisfazer uma necessidade instintiva de expressão de emoções, e de certa sensibilidade para a beleza, guardadas no inconsciente (CESAR; MONTEIRO, 1927, p.6; CESAR, 1929, p.159).

4.2. As inspirações ideológicas na organização das categorias de arte no sistema classificatório

Ao pensar a arte como um processo dinâmico que correspondia ao desenvolvimento da psique humana e na oposição ao conceito fixo de beleza, Osório Cesar revelou uma intensa afinidade com as teorias de Wilhelm Worringer para quem a experiência estética era guiada por necessidades psíquicas que promoviam o desenvolvimento de diferentes sensibilidades para o belo, e por essa razão, devia ser analisada sob o ponto de vista do artista criador e do sujeito contemplador e não apenas da forma do objeto criado.

Fundamentado na teoria da experiência perceptiva de Theodor Lipps¹⁰⁰, Worringer (1986, p.41-42) identificou duas tendências humanas principais que guiavam a experiência estética, a saber: a tendência a *Einfühlung*, ou “comunicação intuitiva com o mundo”¹⁰¹, e a tendência à abstração. Na primeira, o homem encontrava o prazer estético ao estabelecer uma relação perceptiva com o orgânico e na segunda tendência, o homem estabelecia uma identificação prazerosa no inorgânico, ou seja, na pureza de uma ordem abstrata.

O objetivo de Wilhelm Worringer era identificar a proporção de cada uma das tendências no desejo artístico. Ao analisar as obras de arte de diferentes culturas e períodos históricos, ele desenvolveu a hipótese na qual a arte havia surgido na tendência à abstração, na ausência de qualquer vontade de seguir um modelo natural, e, à medida que ocorria o desenvolvimento artístico, essa tendência tornar-se-ia mais significativa em algumas civilizações do que em outras. Worringer havia constatado a tendência à abstração na manifestação do desejo artístico de civilizações orientais e ocidentais, desde seus primórdios. Contudo, ele percebeu que no Ocidente essa tendência foi diminuindo à medida que a tendência

¹⁰⁰ O conceito *Einfühlung*, segundo Theodor Lipps, designava a integridade da experiência perceptiva que se caracterizava pela força vital em movimento. Na relação do homem com a natureza, a experiência perceptiva era prazerosa quando o objeto provocava uma identificação interna com as disposições psíquicas do homem. Logo, nesse caso ocorria a experiência do belo. Porém, se a interação perceptiva por algum motivo gerasse conflito com as disposições psíquicas do homem, ele vivenciaria o desagradável e por consequência a experiência do feio ocorreria. Foi com Worringer que o conceito *Einfühlung* começou a ser associado ao estilo clássico de arte.

¹⁰¹ Compreensão do termo “*Einfühlung*” para a estética francesa, conforme explicação de Dora Vallier em Wilhelm Worringer (1986, p.6-7).

a *Einfühlung* foi se estabelecendo com eficácia, principalmente entre os povos que ocupavam a região do mediterrâneo.

Para compreender a transitoriedade de uma tendência à outra nos estilos de arte, Worringer considerou todo ato artístico como o desenvolvimento ou o resultado de vocações primeiras de sensibilidade artística que apresentavam uma variabilidade formal no campo da arte e se faziam presentes na evolução dos estilos. Ele constatou que essa variabilidade estilística obedecia a certa regra que estava fundamentada na relação humana com o mundo. Foi, portanto, no intuito de determinar a ação dessa variabilidade nas tendências artísticas que Worringer estabeleceu três modelos dessa relação homem-mundo, a saber: a relação do homem primitivo, a do homem clássico e a do homem oriental.

De acordo com a explicação de Worringer (1925, p.28), a relação do homem primitivo com o mundo externo foi cercada pelo sentimento de medo frente ao inexplicável, e devido a esse sentimento surgiu naturalmente no homem primitivo a necessidade espiritual e psíquica de valores que o salvassem, ou que fornecessem segurança a ele diante dos fenômenos incontroláveis. Foi, portanto, na necessidade de criar valores absolutos, imutáveis, que o homem primitivo criou a língua, a arte e a religião. Para o homem primitivo a divindade não possuía a aparência mundana, porque ela estava por detrás do que era mundano: ela era uma força extramundo. O instável tornava-se divino para o homem primitivo e ganhava uma personificação por meio de práticas religiosas.

Semelhante à religião, a arte também era uma forma de controlar a imutabilidade dos fenômenos, pois ela possibilitava a criação de símbolos de necessidade formados pela linha: elemento puro, estável e inorganicamente regular. Com a linha o homem primitivo criava formas geométricas definidas, porque ele acreditava que com elas era possível ocorrer a invocação mágica capaz de anular o sentimento de terror do homem diante da mutabilidade fenomênica. É por acreditar na propriedade mágica das formas geométricas criadas que o homem primitivo cobria tudo o que era importante para ele com essas formas simbólicas, inclusive a si mesmo com a pintura corporal.

O homem primitivo foi buscar a ordem e a estabilidade no inanimado, naquilo que transcendia do mundo fenomênico. Criar arte para ele era evitar a instabilidade das aparências viventes, mutáveis e conseqüentemente amedrontadoras. Desse modo, ele encontrou paz e sossego na arte porque ela era a única expressão intuitiva do absoluto.

Ainda de acordo com Worringer (1925, p. 32-33) o homem primitivo, ao buscar símbolos de necessidade no absoluto, descorporificava os objetos retirando-os do espaço tridimensional, local onde atuava os fenômenos, para representá-los no plano. Com essa atitude, ele foi buscar uma essência, uma regularidade e uma constância no símbolo abstrato. O plano correspondia à intenção artística do homem primitivo e por esse motivo ele reduzia ao máximo a representação volumétrica e buscava recursos para adaptar a condição de luz e sombra em uma representação.

Diferente do homem primitivo, o homem clássico não manifestava insegurança diante da relatividade fenomênica. No lugar das sensações frente aos acontecimentos, o homem clássico foi instaurando os conhecimentos, como consequência do desenvolvimento da capacidade intuitiva, e assumiu o caráter divino. Se o homem primitivo extraía a essência divina das coisas do mundo como uma maneira de dominá-las, o homem clássico intuía, ele se projetava nas coisas do mundo, uma vez que a relação dele com o mundo era regular e constante. Nesse sentido, a ciência e a filosofia estavam correlacionadas à religião que havia perdido o caráter suprassensível para atender as necessidades intuitivas do homem clássico e não para superá-las como ocorria com o homem primitivo.

À medida que o homem conseguia firmar uma orientação espiritual, um equilíbrio entre os instintos e o intelecto, as formas deixavam de ser abstratas e conjurais para serem formas orgânicas. O mundo fenomênico não aterrorizava mais o homem e a divindade perdia o seu caráter superior tornando-se mundana. Para o homem clássico, como explica Wilhelm Worringer, o divino não era “uma representação transcendental”, pois a divindade estava encarnada no mundo. No entanto, o sentimento de medo, no qual o homem primitivo estava totalmente envolvido, permanecia no homem clássico à maneira de sensações instintivas primordiais e sob a forma de “recordação obscura” (WORRINGER, 1925, p.34).

A respeito da relação do homem oriental com o mundo, Worringer (1925, p.40-41) explicou que o homem oriental havia fundamentado uma cultura na aceitação e aprofundamento do conhecimento instintivo por considerá-lo mais profundo do que o conhecimento intelectual. Sob esse aspecto, o homem oriental se aproximava do primitivo, porque ele também convivía com o sentimento do terror diante do mundo aparente, mas, ao mesmo tempo, o homem oriental divergia do homem primitivo porque ele aceitava o dualismo do mundo fenomênico. O oriental não se perturbava com a mutação do mundo, ele a venerava como uma ação sublime, como uma realidade superior a qual ele não podia compreender totalmente.

Por consequência da relação que o homem oriental estabelecia com o mundo, a arte por ele elaborada estava afastada da arte clássica e próxima da arte primitiva por conter nela a abstração transcendental, a busca por valores absolutos. Como o homem primitivo, o oriental recorria à linha sobre o plano sem se fixar à representação do que era sensual, no entanto, ela também se afastava da arte do homem primitivo pela complexidade de composições e soluções formais.

Por intermédio dos três exemplos, Wilhelm Worringer buscou comprovar o erro que as pesquisas em estética moderna estariam cometendo ao estabelecer como beleza um estilo específico, pois, qualquer estilo manifestava sempre a vontade da forma de um povo e essa vontade correspondia às necessidades psíquicas desse povo; portanto o estilo artístico de uma determinada cultura era a expressão formal do maior estágio do sentimento de prazer, ou seja: do maior estágio de identificação psíquica.

Ao afirmar que o homem cria a obra de arte para satisfazer necessidades psíquicas, Wilhelm Worringer mostrou-se contrário à crença na beleza como a representação do modelo orgânico, pois tal crença apenas abordava o desejo artístico que se destinava a atender a necessidade de *Einfühlung*: a satisfação na identificação com a vitalidade orgânica. Na história da arte, a necessidade de *Einfühlung* encontrou os grandes expoentes na arte grega e na arte do Renascimento, entretanto Worringer se perguntava como ficariam as manifestações culturais decorrentes da necessidade de abstração.

Para resolver a questão, Worringer elaborou o conceito psicológico do gótico como princípio para se discutir a vontade da forma que se desenvolveu principalmente na região norte da Europa e que se manifestou formalmente por uma ornamentação vigorosa de base geométrica. Portanto, o termo gótico utilizado por Worringer não coincidia com o período histórico denominado Gótico, tratava-se de um conceito que abrangia o desenvolvimento de um estilo de arte que se opunha ao estilo clássico.

O clássico para Worringer foi um estilo elaborado a partir da necessidade humana de identificação com o orgânico, enquanto o gótico definiu certa sensibilidade que foi compreendida nos estudos da arte como algo estranho e recusável, porque a sensibilidade gótica havia encontrado a satisfação na força da elaboração formal e não na beleza como havia ocorrido no estilo clássico. Portanto, segundo Worringer, a análise do estilo gótico sob parâmetros da beleza se constituía em erro, uma vez que a essência do gótico era a força expressiva.

Embora manifestasse a tendência à abstração e retomasse a necessidade de salvação, a vontade da forma no estilo gótico se afastava da abstração encontrada no homem primitivo e no oriental. Isso porque o estilo gótico mantinha em sua essência um inquieto desejo por novas sublimações e não manifestava “a paz expressiva do inorgânico absoluto, como no homem primitivo, nem a paz expressiva da absoluta resignação, como no homem oriental, nem a paz expressiva da firme fé intelectual”, conforme a harmonia orgânica revelada na arte clássica (WORRINGER, 1925, p.67). O estilo gótico mostrava no caos de linhas retas e curvas o inquietante sentimento de mundo vivido pelos povos no norte da Europa. O único contato que o estilo gótico estabelecia com o mundo vivente manifesto no estilo clássico estava na vitalidade da linha e do ornamento.

De modo análogo ao pensamento de Wilhelm Worringer, Osório Cesar considerava a presença de uma correspondência dos estilos formais com as necessidades psíquicas. No entanto, se Worringer compreendia a vontade da forma como uma necessidade psicoespiritual que acompanhava o desenvolvimento da história humana e obedecia à lei geral da relação do homem com o mundo, Osório Cesar atribuía primeiramente um valor psicogenético à vontade artística, pois, como dito anteriormente, segundo ele o modo como um artista desenvolvia seu estilo dependia de elementos culturais herdados. Além disso, para Osório Cesar toda mudança ocorrida no desenvolvimento da humanidade era desencadeada pela manifestação de desejos que estavam censurados no inconsciente; logo, qualquer mudança estilística ocorrida na arte era justificada por ele como o resgate da mente inconsciente.

Por essa razão, as quatro categorias de arte criadas por Osório Cesar estão associadas ao resgate de uma vontade inconsciente, sendo que em três delas (arte do primitivo, arte primitiva e arte de vanguarda) predominam o que Worringer definiu como o sentimento do mundo do homem primitivo, o qual se traduzia por uma vontade de criar formas com valores artísticos e religiosos que transmitissem estabilidade, principalmente por meio de formas lineares de caráter abstrato.

A categoria arte clássica foi aquela que Osório Cesar aproximou ao sentimento do mundo do homem clássico a quem Worringer explicou que mantinha certa relação inconsciente com o sentimento de insegurança diante da instabilidade fenomênica, embora acreditasse que o homem fosse a medida de todas as coisas.

A existência de uma sensibilidade gótica em oposição à clássica, proposta na teoria estética de Worringer, foi um dos princípios utilizados por Osório Cesar para estruturar seu sistema de estudo, pois, ao definir as quatro categorias de arte como parâmetros de comparação,

ele associou a produção dos alienados e os estilos artísticos definidos como primitivos a uma interpretação psicológica especificada como sensibilidade gótica da forma. Essa sensibilidade se manifestava como uma espécie de fantasia, ou necessidade de uma compreensão suprassensível do mundo. A respeito do estilo clássico, Osório Cesar demonstrou séria crítica ao fato desse estilo haver se tornado um dogma artístico a ser repetido e propagado como escola.

Distanciando-se um pouco das tendências à abstração e à *Einführung* proposta por Wilhelm Worringer, Hans Prinzhorn dedicou-se ao estudo profundo dos processos expressivos de configuração de imagens, independentemente da finalidade que tais imagens pudessem adquirir. O intuito de Prinzhorn era o de compreender como se manifestava a força, ou melhor, a necessidade psíquica nesses processos, pois ele acreditava que, se ele compreendesse o mecanismo de configuração de imagens, ser-lhe-ia possível entender as produções artísticas elaboradas por pacientes psiquiátricos.

E foi justamente por essa dedicação de Prinzhorn ao estudo aprofundado dos processos psíquicos envolvidos na elaboração mental de imagens que Osório Cesar o manteve como referência em seu trabalho de análise da manifestação simbólica realizada pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery.

Segundo Prinzhorn, o processo expressivo de configuração de imagens ocorria na atuação de forças psíquicas que se movimentavam alternadamente. A dinâmica era iniciada com a manifestação de uma “força psíquica pulsional” primária que alimentava outras duas pulsões, a saber: a pulsão de jogo, que podia ser denominada pulsão de atividade, e a pulsão de ornamento. Essas três forças se convergiam na força de *Gestaltung* pura, ou necessidade fundamental de expressão. As pulsões ou necessidades expressivas estavam organizadas por tendências ou intenções. As tendências estavam subordinadas à dinâmica cultural e por essa razão uma imagem jamais procederia de uma única tendência. O que podia existir era o domínio de uma das tendências no processo de configuração plástica.

Na pulsão de jogo a atividade de formar algo não apresentava uma finalidade prática ou específica, mesmo quando as regras de execução existiam. Tratava-se de um elaborar que satisfazia quem a realizava pela simples execução do movimento. Prinzhorn (1984, p.71-72) identificava a presença da pulsão lúdica tanto nas atividades mais simples como nas obras de arte mais complexas. O lúdico estava presente no movimento de linhas que transmitia apenas uma carga psíquica, por exemplo: na movimentação de linhas realizada no caderno de anotações apenas como o registro do controle motor desses movimentos; no movimento visualizado no grafismo infantil; na ação despreocupada do paciente psiquiátrico que une sobras de miolo de

ção para formar figuras e nos desenhos dos povos primitivos que visualizavam na própria textura do suporte a estrutura para iniciar suas composições.

Como exemplos de movimentação lúdica em estágio complexo, Prinzhorn citou os processos imaginários de artistas como Leonardo da Vinci, que visualizava paisagens ao ver manchas de tinta, e Adolf Holzel que preenchia toda a folha de papel com linhas curvas para depois terminar a composição a partir da trama de linhas realizadas ao acaso (PRINZHORN, 1984, p.73-75).

Na pulsão de ornamentação, a atividade de formar apresentava a finalidade de enriquecer um objeto ou o corpo humano, com a intenção de encantar o outro pelo embelezamento. Nesse sentido, o objeto ao ser ornamentado recebia uma significação mágica, e essa significação acontecia porque havia uma mobilização psíquica entre objeto e observador. Por exemplo, o uso das flores na construção dos jardins com o objetivo de enriquecer a paisagem ou os utensílios cerâmicos dos povos primitivos (PRINZHORN, 1984, p.78).

Segundo Prinzhorn (1984, p.79), a finalidade de embelezamento presente na pulsão de ornamentação começava pelo homem, passava depois ao ambiente à volta dele e chegava ao nível supraindividual da magia e do animismo, pois se tratava de uma atividade que objetivava causar o embelezamento para si e também de propagá-lo ao outro.

Assim, o ornamento era uma forma decorativa regida por princípios de ordem independente da finalidade do objeto no qual esse ornamento estava empregado. A forma ornamental era uma espécie de configuração regida por uma lei de ordem abstrata e não pela coerência objetiva de um modelo.

Nas pulsões ao jogo e à ornamentação atuavam a tendência a ordenar, força na qual agiam os princípios de organização formal de disposição, a saber: seriada, de alternância, de ritmo, de simetria e de proporcionalidade. Esses princípios estavam presentes principalmente na pulsão de ornamentação. Eles não obedeciam a leis matemáticas, mas a leis harmoniosas encontradas na natureza (PRINZHORN, 1984, p.79).

Para explicar a harmonia que regia a tendência a ordenar, Prinzhorn recorreu à teoria do ritmo proposta pelo filósofo Ludwig Klages, porque nessa teoria o ritmo era um fenômeno vital, contínuo e estruturado, presente na natureza e nos homens, e existia na ausência de qualquer medida, em sua forma a mais perfeita e harmônica (KLAGES, 2004, p.64). A ideia de ritmo associado à métrica, ou seja, à repetição de um movimento em intervalos iguais, era uma criação do homem porque somente ele era capaz de copiar algo a partir de um modelo. A

regularidade mecânica promovida pelo homem moderno era uma consequência da sistematização do ritmo, e essa regularidade impossibilitava o homem de perceber a verdadeira natureza do ritmo, que se caracterizava sempre como um recomeço.

De acordo com Prinzhorn (1984, p.80), o ritmo era um princípio fundamental no desenho, porque ele estruturava o movimento expressivo com certa constância de linhas que permitia ao observador identificar um tipo determinado de configuração. O conjunto de linhas podia representar alguma coisa ou não, porque os movimentos expressivos associados ao ritmo adquiriam valor significativo em estado puro, como a melodia musical.

No processo expressivo de configuração de imagens existia também outra força pulsional chamada pulsão de imitação que atuava conjuntamente com as pulsões de jogo e de ornamentação, porém essa era de caráter oposto às outras duas. A oposição consistia na presença da tendência a reproduzir. Nessa tendência também existiam os princípios de organização formal de disposição, porém eles estavam subordinados a uma ideia construída para ser seguida como um modelo que podia ser obtido por referência à realidade ou à imaginação, conforme ocorria com a reprodução de imagens pensadas para representar divindades, por exemplo. Consequentemente, essa tendência objetivava unicamente à formação de uma obra que fosse percebida pelo espectador como imagem visual parecida à outra que lhe serviu de guia (PRINZHORN, 1984, p.82).

De acordo com Prinzhorn (1984, p.83), o estilo de representação era muito importante na tendência à reprodução, visto que nela havia a cópia de um modelo. No entanto, ele atribuía importância maior ainda à necessidade de imitação que estava associada à tendência de reprodução. Prinzhorn reivindicava importância à condição imprescindível, manifestada na necessidade de reprodução, de concretizar uma vontade psíquica numa imagem visual que podia se distanciar do objeto copiado, uma vez que o objeto podia ser representado de maneira realista ou abstrata. Por essa razão, Prinzhorn acreditava que a tendência à reprodução não podia ser compreendida como uma lei, pois caso isso ocorresse, essa tendência deixaria de transmitir uma sensibilidade cultural própria, para servir de guia tradicional de escolas de belas-artes.

A pulsão de imitação se opunha à do jogo, pois quanto maior fosse a tendência de reprodução, menor seria o caráter lúdico. A manifestação da criança era a única exceção a essa regra, pois, para Prinzhorn, o ato de imitação realizado pela criança, concretizado no desenho ou nas dramatizações do próprio brincar, desempenhava sempre um papel lúdico.

Outra força psíquica presente no processo expressivo de configuração era a necessidade simbólica, compreendida por Prinzhorn como a vontade de reorganização do pensamento mágico. Para entender os fundamentos psicológicos da significação simbólica na obra plástica, Prinzhorn estudou a estrutura de pensamento que fundamentava a formação de ídolos em culturas primitivas, pois para ele havia uma profunda ligação entre a ação mágica e a forma transmitida ao ídolo. A criação de objetos simbólicos significava a necessidade psicológica de manter a ação mágica associada à construção de formas em certos domínios da cultura, como nas manifestações populares ou religiosas.

Na necessidade simbólica, as configurações das imagens caracterizavam materialmente um conjunto de sentimentos e de crenças, e por esse motivo as imagens simbólicas eram construídas por combinações formais inusitadas, como se correspondessem a uma mensagem visual que precisava ser decifrada. Por sua própria natureza configuracional, era difícil para Prinzhorn (1984, p.86) atribuir alto valor simbólico às obras de arte fiéis à realidade sensível, porque essas obras eram mais comunicativas.

Se nas teorias de Wilhelm Worringer e Hans Prinzhorn as forças psíquicas eram fundamentais no desenvolvimento da sensibilidade estética, no estudo do etnólogo Ernst Grosse, outra referência teórica de Osório Cesar, o modo como o homem estruturava sua vida social também era um fator importante na produção de arte.

De acordo com Ernst Grosse (1943, p.36), o estudo da arte devia abranger os fenômenos estéticos vividos por todas as civilizações, a começar pelas populações que habitavam outros continentes e que muitas vezes mantinham meios primitivos de produção, os quais estavam baseados na caça e na coleta de vegetais. Como o meio de produção era o principal fator de civilização de um povo e o fator determinante das formas artísticas, Grosse selecionou artefatos de artes plásticas, poesias, músicas e danças elaborados por povos caçadores e coletores, localizados na Austrália, na região da África Meridional e nas regiões da Groenlândia, do Canadá e do Alasca, para identificar o caráter estético nos objetos e nas ações criados por essas civilizações. O intuito de investigação era estabelecer a característica particular do sentimento estético que os habitantes desses povos manifestavam no objeto e na ação expressiva.

Após estudar comparativamente as manifestações artísticas de cada um dos povos acima mencionados, Ernst Grosse (1943, p.202-203) identificou semelhanças entre a arte dos povos caçadores e coletores e a arte dos povos considerados mais civilizados. Tanto em uma quanto em outra existia a presença de leis gerais de criação artística, tais como: a euritmia, a

simetria, o contraste, a intensidade e a harmonia. A preocupação com os detalhes e o cuidado na elaboração dos objetos também foram encontrados em ambas as civilizações. Além disso, Grosse esclareceu que o instinto artístico, ou seja, a vontade que impele o ser humano a desenvolver suas faculdades físicas e intelectuais na linguagem da arte, foi uma condição encontrada entre os povos caçadores e coletores. A unidade da arte nesses povos também se fez presente nas estruturas formais encontradas nos objetos e nos desenhos, mostrando a Grosse que o caráter geral da arte nos povos caçadores e coletores não era determinado pela etnia, mas por um sentimento estético associado a uma finalidade prática.

O método de Ernst Grosse, que consistiu em atribuir uma causa socioeconômica à semelhança encontrada em muitas manifestações de arte de povos distintos, foi utilizada por Osório Cesar no esclarecimento de formas simbólicas similares, e principalmente para estabelecer aproximações entre o modo de civilização e as necessidades psíquicas de um povo.

4.3. O método comparativo

A escolha de Osório Cesar por uma metodologia comparativa de estudo da produção simbólica dos alienados é justificada pela maneira como ele acreditava que as obras de arte deveriam ser estudadas. Segundo ele, era necessário analisar as obras e a vida dos artistas, e obter dessa análise uma compreensão do fundamento psicológico que alimentava a inspiração artística. Após essa compreensão psicológica podia ser realizada a comparação entre a inspiração do homem antigo e a do homem moderno para haver melhor entendimento da produção artística recente.

No entanto, como proceder com a produção de alienados cujos trabalhos não eram reconhecidos no campo da arte e cuja análise e classificação estavam totalmente dependentes da condição sintomatológica dos pacientes? Osório Cesar recorreu à etnologia que também utilizava o método comparativo no intuito de compreender as origens e a evolução de determinadas civilizações, das quais muitas vezes os etnólogos apenas dispunham dos artefatos de arte como valioso documento para reconstruir um pensamento e compreender um modo de vida particular.

Osório Cesar se mostrou adepto da ideia de se estabelecer princípios semelhantes aos processos de desenvolvimento da língua, dos mitos, das religiões e invenções de povos primitivos localizados em várias regiões do mundo, desde que esses povos se encontrassem sob as mesmas condições naturais e sob a mesma organização física.

E foi fundamentado com essa ideia da ocorrência de princípios semelhantes que Osório Cesar aproximou as características formais da manifestação dos alienados com estilos artísticos, no intuito de compreender as necessidades psíquicas que envolviam o alienado na elaboração de símbolos.

Dentre as características comparadas, as mais frequentes eram a ausência da representação espacial e a presença de certa estrutura rítmica nos desenhos lineares e na disposição de volumes nas esculturas. A representação de seres divinos ou demoníacos e a utilização do ritmo sonoro na repetição de trechos melódicos e na repetição de palavras nos poemas também constituíam características de comparação.

Frequentemente Osório Cesar procurava informações na história de vida dos pacientes que o auxiliasse na compreensão da produção simbólica. A genealogia dos pacientes, ou a informação a respeito da presença de instrução artística, possibilitava o esclarecimento da sensibilidade expressa na configuração, ou mesmo a significação cultural de algum símbolo criado. O registro, em prontuário médico, de alguma lembrança de fatos importantes vividos pelo paciente também auxiliava na compreensão simbólica.

Além da consulta aos prontuários, Osório Cesar organizou um arquivo com fotos e ilustrações de livros para ser utilizado como documento auxiliar no processo de comparação. As fotos eram de ídolos indígenas e africanos pertencentes ao Arquivo Etnográfico do Museu Nacional do Rio de Janeiro e de desenhos de crianças colecionados por artistas. As ilustrações foram retiradas de livros que serviram de fundamentação teórica para o estudo comparativo.

Outra circunstância que não pode ser esquecida ao se tratar do método comparativo é a utilização da história comparada da arte pelos colaboradores do livro **Der Blaue Reiter** (Almanaque do Cavaleiro Azul), principalmente por Vassili Kandinski e August Macke, que utilizavam a justaposição de desenhos de crianças, obras de artistas amadores e de obras de arte de diferentes períodos e culturas como um importante método para perceber a essência que integrava as artes.¹⁰²

De acordo com Kandinski (1987, p.226-227), a criança, o artesão e os artistas estavam distantes da compreensão prática do mundo porque mantinham suas percepções livres; logo, seus desenhos e pinturas apresentavam composições de caráter espontâneo, inconsciente e organizadas por formas peculiares que mostravam uma existência própria. Por essa razão, o

¹⁰² A integração artística foi o princípio pensado por Kandinski e Franz Marc para organizar todo o livro, e foi em virtude de tal princípio que ambos selecionaram uma série de colaboradores atuantes na música, na dança, no teatro e na literatura, além dos teóricos da arte e teólogos.

leitor que folheasse o livro **Der Blaue Reiter** perceberia a presença do princípio da ressonância interior em cada obra escolhida para ilustrá-lo.

A ressonância interior foi explicada por Kandinski como uma força espiritual que estava presente tanto nas obras de caráter realista quanto naquelas de caráter abstrato. Contudo, nas obras de caráter abstrato a linha e a cor não eram utilizadas para delimitar objetos, elas se apresentavam como elementos picturais que manifestavam a força espiritual em sua plenitude. Desse modo, os desenhos populares russos, franceses e alemães, as miniaturas medievais e persas, as pinturas e gravuras japonesas, as máscaras africanas, as figuras do teatro de sombras egípcio e os desenhos de crianças foram organizados no livro como exemplos de composição formal que revelavam uma ressonância interior intensa, por se tratarem de obras que não estavam concentradas na imitação da realidade, embora algumas fossem figurativas.

As ilustrações que compunham o livro **Der Blaue Reiter** foram escolhidas com a finalidade didática de proporcionar o contato da alma do leitor com a diversidade de ressonâncias interiores que existiam nas obras de arte. Por desconsiderar o aspecto exterior convencional das obras, o livro educava o público ao proporcionar a extensão do pensamento a respeito dos meios de expressão artística. A importância do livro se constitui em reunir as expressões antigas e recentes de diferentes culturas, das quais algumas delas já eram apreciadas pelos artistas no início do século XX, como a arte japonesa, arte africana e a arte popular, e apresentá-las como exemplos diametralmente opostos às regras de representação da arte acadêmica.

No método comparativo pensado por Osório Cesar a diversidade de obras de caráter artístico recebeu atenção semelhante, inclusive na escolha, visto que houve também uma predileção pelos desenhos de crianças, pela arte oriental, pela arte africana e ameríndia e pela arte bizantina e moderna. O método comparativo não foi utilizado apenas para estabelecer agrupamentos de trabalhos a partir da semelhança formal, pois Osório Cesar atribuía uma correspondência entre a forma e a sensibilidade estética dos artistas e dos pacientes. Desse modo, o processo de comparação possibilitava a identificação da mentalidade ou da sensibilidade artística que teria originado as diferentes configurações formais.

Do processo comparativo resultou a identificação de quatro tipos de mentalidade artística que correspondiam às categorias de arte do sistema classificatório. Na categoria arte do primitivo, por exemplo, a mentalidade anímica do homem do paleolítico foi o parâmetro de comparação, enquanto na categoria arte primitiva prevaleceu o desenvolvimento do pensamento totêmico. Na categoria arte clássica, Osório Cesar centralizou a discussão no modo

convencional de pensar a arte, o qual reduzia o fazer artístico aos padrões de representação. E na arte de vanguarda ao estágio de desenvolvimento mental no qual o homem havia conseguido se libertar da censura psíquica imposta pela educação e acessar conteúdos inconscientes.

4.4. As categorias artísticas do sistema classificatório

Segundo Osório Cesar (1929, p.160), classificar as artes nos alienados era uma ação necessária para se compreender os vínculos que o pensamento humano ainda mantinha com seu modo primeiro de inteligência, ou seja, com o pensamento simbólico, pois a loucura, que atuava nos limites da censura psíquica, assim como o sonho, o devaneio e a inspiração artística, era um dos fenômenos que possibilitava o acesso aos elementos inconscientes, que também eram frequentes no pensamento simbólico. As categorias foram criadas para caracterizar e organizar as diferentes manifestações do pensamento simbólico nos alienados, mediante comparações com estilos artísticos. Segue abaixo a definição de cada uma delas.

4.4.1. Arte dos alienados

Para compreender os propósitos que Osório Cesar desejava alcançar ao criar um sistema de estudo que utilizava como método a comparação estilística entre obras de arte e a produção simbólica de pacientes psiquiátricos, é necessário esclarecer a definição de arte dos alienados por ele estabelecida.

No livro **A Expressão artística nos alienados**, Osório Cesar explicou que a palavra “alienado” estava sendo utilizada por ele, naquele estudo, conforme as etimologias antigas, hebraica (nabi) e sânscrita (nigrata), para as quais significava “profeta”. O intuito de Osório Cesar era indicar ao leitor que o assunto do livro era o estudo das expressões simbólicas elaboradas por iniciados, por pessoas que possuíam qualidades intuitivas valiosas, e não por doentes (CESAR, 1929, p.1, nota 1).

Ao escolher a etimologia hebraica, Osório Cesar resgatou compreensões antigas para a loucura que eram tão importantes para ele quanto as mais modernas descobertas científicas sobre esse distúrbio, pois muitas das definições para a loucura estavam relacionadas ao modo como as diferentes civilizações entenderam a ação da alma.

Conforme relembrou Osório Cesar, os povos antigos que habitavam a região da Mesopotâmia e o norte da África – como a Caldeia, a Assíria e o Egito – acreditavam que todas

as atividades do universo eram impulsionadas por uma espécie de força mágica cujos efeitos atuavam sobre os homens, e, nesse sentido, as doenças, incluindo a loucura, eram ocasionadas pela possessão de espíritos demoníacos. A loucura associada à possessão espiritual foi percebida na Roma Antiga, onde se acreditava que os loucos eram pessoas que abrigavam as almas dos mortos.

No que se refere aos tratados de filosofia e medicina gregos, Osório Cesar demonstrou séria atenção à relação alma-corpo apresentada nos diálogos platônicos, principalmente o vínculo de causalidade existente entre os distúrbios da alma e algumas doenças corporais, pois compreender a doença a partir desse vínculo pressupunha que a obtenção da cura e da saúde solicitava o tratamento da alma.

A afirmação de Sócrates a respeito dos benefícios da loucura inspirada pelos deuses, mencionada no diálogo **Fedro** escrito por Platão, foi de encontro à necessidade de Osório Cesar de resgatar os valores nobres atribuídos aos delírios manifestos nas profecias – que no mundo antigo eram responsáveis pela cura dos males que acometiam um povo – e principalmente nas inspirações poéticas, pois era justamente esse tipo de inspiração que Osório Cesar procurava aproximar ao fenômeno de criação de imagens no alienado.

Segundo o pensamento platônico, a inspiração poética era aquela que havia atingido uma alma ingênua e virgem e por essa condição ocorria o acesso ao mundo propício à criação de poesias e melodias que serviriam de ensinamentos às novas gerações (PLATÃO, 1954, p.217). Um bom poeta não podia ater-se à inteligência e abdicar-se da inspiração das musas.

Na procura por resgatar outros significados atribuídos à loucura, Osório Cesar encontrou nos estudos etnológicos sobre os povos da Nova Zelândia a indicação de uma relação de profundo respeito desses povos com os loucos, que eram vistos como pessoas dotadas de inspiração sobrenatural causada pela ação de um deus que habitava seus corpos.

De acordo com a explicação de Osório Cesar (1925, p.111), a doença mental atuava justamente na inteligência dos acontecimentos adquiridos e por consequência o alienado se norteava por um entendimento instintivo, uma espécie de inteligência primitiva. Foi a essa inteligência instintiva que ele atribuiu um valor divino e a considerou como a principal responsável pela sensibilidade que alguns alienados mantinham de manifestar o sentimento do belo por meio dos elementos da linguagem da arte.

Ao defender a presença de certo aspecto místico no fenômeno da loucura, Osório Cesar possibilitava a reflexão do resgate da inteligência instintiva no século XX, principalmente na arte. No contexto brasileiro a recuperação dessa inteligência se fazia presente na cultura indígena e africana.

Hans Prinzhorn também recuperou a ideia da existência de uma loucura sagrada associada à inspiração poética, aos êxtases e aos estados mediúnicos, para elaborar uma crítica ao saber psiquiátrico que compreendia a loucura apenas como patologia e negava todas as considerações históricas pelas quais esse fenômeno havia sido discutido. No entanto, ao contrário de Osório Cesar, Prinzhorn demonstrou não concordar com o uso da palavra *arte* para qualificar a manifestação de pacientes psiquiátricos e preferiu a definição *Bild* para se referir aos desenhos, às pinturas e às esculturas, elaborados pelos pacientes, pois entendia que a palavra arte pressupunha um julgamento de valor estético que não seria pertinente fazê-lo no caso da produção simbólica dos alienados, cuja riqueza estava no valor psicológico.

De acordo com Jean Dubuffet, a sociedade ocidental não devia nomear os loucos de alienados, porque essa denominação denunciava uma compreensão errada da loucura. Para ele, os loucos eram pessoas visionárias, sensíveis e criadoras de mitos; os loucos tinham mecanismos semelhantes aos nossos. Dubuffet acreditava nos valores positivos da loucura, e pensava que o europeu tratava o louco com crueldade, porque em algumas civilizações a loucura era considerada como o mais alto polo de criação mental.

4.4.2. Arte do primitivo

Fundamentado nas discussões a respeito das origens da arte propostas pelo etnólogo Ernst Grosse e pelo arqueólogo e historiador de arte Aarão de Lacerda, Osório Cesar estabeleceu a primeira categoria do sistema classificatório a qual estava associada às formas mais antigas de arte, tais como: pinturas e gravuras rupestres da fase madalenense e ideogramas e desenhos elaborados por civilizações que eram consideradas etnograficamente próximas aos povos paleolitas, por manterem formas primeiras de cultura como a caça e a coleta de vegetais.

De acordo com os estudos etnográficos desenvolvidos no início do século XX, havia no continente Australiano civilizações que mantinham modos de vida primários, e por essa razão Osório Cesar considerou os desenhos lineares feitos pelos aborígenes australianos como exemplo de arte do primitivo.

A categoria arte do primitivo reunia um conjunto de manifestações relacionadas às invocações mágicas ou teriolátricas, e por esse motivo os desenhos, a dança e a música, referenciados nessa categoria, eram expressos em rituais. O homem do paleolítico superior foi o maior exemplo de arte do primitivo para Osório Cesar em virtude do fato desse homem ser caçador e de sua arte estar condicionada ao seu modo de vida. As imagens encontradas nas cavernas e nos rochedos ao ar livre resultavam de ações mágicas empregadas com a finalidade de garantir o êxito no momento da caça.

De acordo com Aarão de Lacerda (1998, p.97-99) as imagens dos seres da natureza eram tão reais quanto os próprios seres para o homem paleolita que olhava o modelo real e a representação do mesmo modo. Para esse homem não existia duas ordens de realidades, a saber: uma visível, palpável, submetida às leis do movimento, e outra impalpável, espiritual, que envolvia a primeira realidade numa esfera mística.

Para o homem do paleolítico superior, possuir a imagem era garantir a posse do original. Logo, as admiráveis figuras dos afrescos madalenenses eram partes essenciais das evocações mágicas de mesma importância que as danças, pois a arte do paleolítico superior não apresentava caráter totêmico. No homem pré-histórico as manifestações de arte com finalidades religiosas surgem no período neolítico, quando o homem estabeleceu um vínculo religioso com a arte e teve início o aparecimento de monumentos funerários, sacrifícios e ídolos. No entanto, Lacerda não deixou de mencionar o surgimento de figuras simbólicas estilizadas no período mesolítico. Eram formas, de animais e da figura humana, gravadas ou pintadas nos rochedos ou em peças de madeira ou pedra, e se aproximavam do simbolismo totêmico por apresentarem um caráter sagrado.

Estabelecendo o homem pré-histórico como parâmetro de comparação, compreende-se que Osório Cesar definiu como arte do primitivo uma produção simbólica que se assemelhava a uma escrita mágica representada tanto pelos minuciosos desenhos elaborados pelo homem do paleolítico superior, quanto pelos sinais gráficos, mais simplificados e de caráter sagrado, elaborados pelo homem do mesolítico.

Como Osório Cesar aderiu ao conceito etnográfico de aproximar do homem pré-histórico civilizações recentes que mantinham modos de vida semelhante ao paleolita, como os povos aborígenes australianos, por exemplo, ele também incluiu na categoria arte do primitivo a primeira escrita desses povos: os desenhos de animais e humanos gravados nas pedras.

Seguindo o mesmo raciocínio de comparação com o homem pré-histórico, Osório Cesar (1929) incluiu os desenhos da criança pré-escolar, entre quatro e seis anos de idade, na qualidade de arte do primitivo, pois do mesmo modo que um afresco era a narração visual do fato vivido pelo homem do paleolítico, o desenho da criança era o primeiro simbolizar no qual a representação da flor ou da casa estava na condição da primeira palavra. Para Osório Cesar, os desenhos infantis apresentavam “o mesmo caráter simbólico” das obras pré-históricas manifestado na constante representação de cenas da vida diária, na ausência de cenários fantásticos e na simplicidade formal (CESAR, 1929, p.8).

O caráter comunicativo dos desenhos das crianças em idade pré-escolar foi abordado por Marcel Réja (2000, p.66-67) como uma linguagem simbólica que demonstrava maior concretude do que abstração vocabular. A criança sintetizava um conhecimento do mundo no desenho e, para isso, ela criava uma determinada fórmula de representação a qual seria enriquecida de características e modificada à medida que a criança completava seu conhecimento. De acordo com Réja, o modo gradual com o qual a criança construía o desenho fornecia a ele características estilísticas particulares que possibilitaram ao estudioso denominar o desenho da criança de estilo pueril. E foi justamente essa denominação que Osório Cesar utilizou para qualificar a produção classificada como arte do primitivo.

Embora o estudo de Ernst Grosse tenha sido mencionado por Osório Cesar como uma referência importante, ambos discordavam a respeito da aproximação da criança com o homem pré-histórico ou com os povos denominados primitivos.¹⁰³ De acordo com Grosse (1943, p.130-131) o desenho da criança era mais simbólico do que realista enquanto as artes dos povos considerados primitivos eram elaboradas por uma mistura complexa de representações realistas e estilizadas. A criança utilizava o recurso da estilização no desenho apenas para enfatizar os aspectos que ela considerava de extrema importância. Logo, Grosse concluiu que a ausência de perspectiva na representação espacial era o único fator de semelhança encontrado no desenho infantil e nas artes denominadas primitivas.

A respeito das produções simbólicas dos pacientes, Osório Cesar classificou como arte do primitivo apenas trabalhos em estilo pueril, pois, em alguns casos, o paciente, pela perturbação psíquica que enfrentava, podia se aproximar da sensibilidade da criança e do homem primitivo por atavismo.

¹⁰³ Para Ernst Grosse era muito difícil encontrar uma definição que explicasse satisfatoriamente o termo primitivo. Às vezes esse termo aparecia na oposição ao civilizado, às vezes como indicação de primeira civilização.

Como exemplos de arte do primitivo, Osório Cesar escolheu desenhos de crianças na faixa etária de quatro a seis anos (Fig. 74 e 75), desenhos de adolescentes e adultos, internados no hospital, com diagnóstico de deficiência intelectual, psicose epiléptica e psicose maníaco-depressiva (Fig. 76-83).

Embora Osório Cesar houvesse estabelecido apenas o desenho e a música como especialidades de estudo para a categoria arte do primitivo, ele incluiu um ídolo de barro pré-histórico encontrado em uma igaçaba localizada no morro artificial de Pampa de Pouso Largo, durante as escavações de Mario del Castillo com o arqueólogo sueco Nils Erland Herbert Nordenskiöld em 1916, como exemplo de simplicidade e originalidade formal presentes na arte do primitivo (Fig. 104).

4.4.3. Arte primitiva

Segunda categoria artística do sistema de estudo criado por Osório Cesar, a arte primitiva foi estabelecida para reunir estilos artísticos específicos, tais como: o bizantino (desenvolvido durante o século XII), o gótico, o oriental, o africano e o estilo cubista – pois, de acordo com Osório Cesar, todos esses estilos correspondiam a um tipo de manifestação simbólica de caráter emocional procedente de uma religião ou filosofia. O desejo de salvação ou de atingir o absoluto encontrava uma forma expressiva nesses estilos.

Na arte primitiva era possível observar formas estilizadas e abstratas de grande elaboração e riqueza que não estavam presentes na categoria arte do primitivo. Osório Cesar justificava a diferença existente entre as obras dessas duas categorias de arte através de modos diferentes de compreensão da relação homem/mundo. A arte do primitivo denominava as manifestações artísticas que mostravam uma compreensão anímica ou mágica do mundo, enquanto a arte primitiva envolvia um tipo de pensamento que teria sido originado a partir das relações totêmicas.

Seguindo a análise que Aarão de Lacerda fez a respeito da arte pré-histórica, Osório Cesar compreendeu que as formas estilizadas sempre estiveram presentes na arte, pois, de acordo com a explicação de Lacerda (1998, p.101-107), a transição do período paleolítico ao neolítico foi marcada pela ocorrência de um lento processo de estilização na representação naturalista na arte do homem paleolita. Esse processo estava associado ao surgimento do totem, à necessidade de representação da alma e de entidades espirituais. O simbólico atingia o domínio das representações do homem neolita que passou a esquematizar tudo aquilo que seus

antecessores representavam minuciosamente. A mudança formal concretizava a passagem da arte fisioplástica para a arte ideoplástica.

Outra referência utilizada por Osório Cesar para esclarecer a manifestação simbólica pertencente à categoria arte primitiva foi o estudo do filósofo e escritor francês Charles Lalo sobre a vida estética e religiosa. Lalo estava interessado em compreender o desenvolvimento do pensamento religioso e do artístico em diferentes culturas e identificar possíveis conexões entre esses pensamentos. Para ele, a arte, assim como a moral e a ciência, teria surgido de uma atividade complexa de crenças e práticas a qual ele denominou religião.

Charles Lalo (1919, p.264-265) definiu o totemismo como prática religiosa primitiva, porque ao totem estava associado um pensamento que reunia um ideal moral, científico e estético. O totem, que podia ser uma planta, um animal ou mesmo um objeto, nomeava e protegia o clã. Ele era pintado ou gravado sobre escudos, armas, embarcações, tumbas, utensílios domésticos e brasões. Nos rituais, os membros de um clã pintavam o totem em seus próprios corpos ou vestiam máscaras e roupas para evocarem o animal totêmico, ou seja: as representações totêmicas recebiam maior atenção e importância do que o próprio totem, porque muitos clãs mantinham a crença no poder religioso das imagens totêmicas. Foi a partir dessa crença no poder da imagem que Charles Lalo compreendeu a participação fundamental das artes plásticas no culto primitivo totêmico, assim como cogitou a possibilidade da influência desse culto no desenvolvimento das artes.

De acordo com Charles Lalo (1919, p.266), a presença de imagens realistas ou estilizadas na arte podia ser explicada como derivações do culto totêmico. O modo como os totems eram representados pelos membros de um clã correspondia ao vínculo que um povo caçador ou pescador estabelecia com o animal considerado essencial para a vida econômica ou alimentar do clã. Alguns povos, como os indígenas da América do Norte, podiam ser muito realistas na representação do totem porque acreditavam que quanto mais realista fosse essa representação maior seria a eficácia divina, enquanto outros, como os australianos, criavam simbolizações a partir do totem inteiro ou de parte dele – quando uma determinada tribo se dividia em outros clãs – para mostrar a necessidade de representar um sentimento e não uma ideia de beleza. Portanto, a estilização do totem não se tratava de ação decorativa, mas da instauração de um símbolo que correspondesse a uma situação específica vivida na tribo.

A sobrevivência do pensamento associado ao totemismo podia explicar a mistura de formas humanas e animais na mitologia e a divinização de animais na cultura egípcia, assíria

e grega, da mesma forma que uma série de ações que estavam, ou estiveram presentes na arte, teriam surgido nos rituais totêmicos.

Segundo Lalo (1919, p.267-269), as representações totêmicas geralmente eram acompanhadas de descrições provenientes dos ritos orais, os quais ele considerou como as primeiras formas de poesia e canto. Os ritos miméticos e sacrificais também teriam uma participação significativa no desenvolvimento das artes dramáticas. O rito religioso era essencialmente imaginativo e, por manter essa natureza, necessitava da experiência prática manifestada por gestos e por danças, ou seja: o culto religioso teria em si algo de poético, de estético. Além disso, o pensamento dualista com seus parâmetros de belo e feio, bem e mal, verso e prosa, o cômico e o trágico, sempre evidentes na exigência do gosto estético, provinha do sentimento de pureza presente nos ritos primitivos de separação do sagrado e do profano.

A respeito da origem religiosa de todas as artes, Charles Lalo (1919, p.271-273) esclareceu as condições em que ocorria o vínculo. Para ele, um estilo artístico primitivo, no sentido de primeiro, era essencialmente religioso quando havia uma mudança simultânea nos elementos estéticos da arte e nos elementos inestéticos das instituições sociais. Quando um estilo estético se renovava por ele mesmo em decorrência de seu ritmo interno e específico, sem haver a modificação das outras instituições, a arte não podia ser considerada religiosa. Portanto, as formas de arte as mais primitivas eram religiosas por estarem unidas às outras funções sociais.

Passadas as épocas primitivas de cada civilização, os gêneros ditos religiosos sobreviviam de certo modo por uma espécie de misticismo estético. Para Charles Lalo havia uma associação entre o pensamento sagrado e o ideal estético porque ambos eram dois misticismos, duas formas confusas de consciência. A mente racional quando se tornava estética ou religiosa era revestida por uma intuição, uma revelação cuja finalidade era trazer à consciência um conteúdo que estava inconsciente.

Na sociedade moderna o conhecimento sagrado era recuperado nos gêneros antigos de arte que se tornavam religiosos a partir do momento em que o homem procurava redescobrir o significado primordial de formas artísticas as quais ele não conseguia compreender em consequência das mudanças ocorridas em sua consciência religiosa e estética. Para o homem moderno a arte não era diretamente religiosa, ela se tornava religiosa.

Seguindo a proposta de Charles Lalo de recuperar as contribuições ou interferências do pensamento sagrado e do profano no desenvolvimento dos estilos artísticos, Osório Cesar dedicou-se à investigação dos gêneros de arte que ele classificou como arte primitiva.

No que se refere à arte bizantina, Osório Cesar estava interessado no simbolismo encontrado nos afrescos e baixo relevos elaborados no início da arte cristã, pois se tratava de uma simbologia criada a partir do sincretismo religioso dos ritos cristãos de Jerusalém e das cidades sírias, e de cultos pagãos do mundo helenístico. Em termos formais e estilísticos, esse sincretismo esteve presente num tipo específico de imagem que reunia o modo decorativo de representação encontrado nas iluminuras, nos manuscritos sírios e no Egito, ou ainda nos tecidos e tapeçaria orientais. Nesse tipo específico de imagem, os temas e modelos de representação consagrados à mitologia pagã eram adaptados a simbolizar a vida de Cristo e os ensinamentos cristãos, com a intenção de purificá-los. Desse modo, a figura de Orfeu, de Crióforo, e até mesmo a vinha, a planta de Baco, apareciam como alegorias de Cristo em sarcófagos e necrópoles (LACERDA, p.161-168).

O caráter educativo dos símbolos despertava o interesse de Osório Cesar, que permanecia atento ao modo como animais e plantas eram representados na arte bizantina. O simbolismo dessa arte transmitia ideias e ensinava os textos sagrados e místicos aos fieis. Na arte bizantina o artesão trabalhava na elaboração de imagens destinadas à doutrinação dos ensinamentos sagrados. Imagens que precisavam atingir as verdades sobrenaturais. Situação semelhante foi percebida, por Osório Cesar, na instauração da arte japonesa pelos monges budistas, que transmitiam conteúdos religiosos nas pinturas.

O estilo gótico, referido por Osório Cesar na categoria arte primitiva, era a ornamentação linear de intensa força expressiva, desenvolvida nas culturas do povo nórdico, que, de acordo com a explicação de Worringer, era um estilo no qual a linha era o elemento que traduzia a busca do homem nórdico por valores transcendentais. Por essa razão, a linha perdia o caráter geométrico na ornamentação e ganhava força espiritual, como uma espécie de linguagem rítmica e autônoma que, ao se misturar a poucos elementos da realidade, formava uma ornamentação fantástica.

No que se referia à arte africana, o caráter primitivo se fazia presente na própria relação que o artista estabelecia com a obra, pois ele a construía como um verdadeiro ato de adoração. O artista elaborava o receptáculo da divindade e, por esse motivo, o caráter transcendente era intrínseco à arte africana e se manifestava na própria forma que se estabelecia

como um modelo determinado pela prática religiosa. A forma na arte africana sempre correspondia a uma realidade mística de força superior à realidade natural.

Criticando a maneira como muitos estudiosos pensavam a arte africana, Osório Cesar acreditava no valor simbólico dessa arte e afirmava que ela não podia ser considerada como manifestação inferior, porque havia nela “uma significação intelectual muito elevada” (CESAR, 1929, p.18), que estava mudando o modo com o artista moderno europeu pensava a arte.

Como exemplos dessa arte complexa, Osório Cesar escolheu duas estatuas de personagens míticos africanos procedentes do Acervo Arqueológico e Etnográfico do Museu Nacional do Rio de Janeiro. A primeira peça escolhida foi a estátua de Tshibinda Ilunga (Fig. 105), ofertada ao museu em junho de 1896 por João Bezerra de Menezes. Figura mítica da tradição oral do povo Lunda, Tshibinda representava um príncipe do povo Luba, e mestre caçador, que ao se casar com a rainha lunda Lueji iniciou uma nova vida política e social dos povos da África central. Esse personagem ganhou forma na estatuária com o povo Tshokwe: população de origem lunda que se dispersou e passou a viver na região do rio que a nomeou.

Em muitas regiões da África, a caça era considerada uma atividade sagrada e por essa razão o personagem Tshibinda Ilunga começou a ser reverenciado entre o povo Tshokwe como mestre no manejo das armas e nos rituais necessários para solicitar a proteção dos espíritos na realização de uma boa caça.

A escolha de Osório Cesar pela estátua Tshibinda Ilunga torna-se interessante porque a beleza era a característica prioritária da arte Lunda-Tshokwe até mesmo na confecção de objetos de uso doméstico. A representação de Tshibinda Ilunga na estatuária tshokwe é definida pela presença dos joelhos flexionados, mãos, pés e ombros grandes; pelo penteado e chapéu cerimonial usado pelos soberanos Lunda e também pelos objetos mediadores que garantiam a proteção do caçador pelos espíritos, tais como: a adaga mágica, cornos ou um bernal preso à cintura contendo substâncias mágicas e medicinais. Algumas representações podiam trazer outros símbolos de proteção e sorte como a carapaça de uma tartaruga ou figuras pequenas próximas à cabeça e aos pés da estátua para representar os espíritos (ROCHA, 2005-2006, p.221-227).

A outra estátua escolhida por Osório Cesar foi uma figura feminina de procedência desconhecida (Fig. 106). Contudo, em consequência das características formais das pernas e mãos, foi possível arriscar a possibilidade de tal estátua ser uma representação similar às

estatuetas de pedra da arte de Ifé. O povo do reinado de Ifé, que estava associado ao povo do Benin por sua mitologia e tradições políticas, venerava o deus Ogun que protegia as figuras míticas do caçador Oré, de sua esposa Idena e de seus servidores. As estátuas de pedra eram representadas por figuras com pernas curtas ou ajoelhadas e com as mãos unidas sobre o ventre ou o tórax. Outras regiões do oeste africano também construíram estátuas de pedra pequenas, com no máximo quatorze centímetros de altura, e esculpidas de modo mais simples (DELANGE, 2006, p.119-120).

Associado aos estilos artísticos mencionados, Osório Cesar criou o estilo arcaico de arte primitiva para possibilitar a inclusão de uma série de obras pertencentes ao Acervo Arqueológico e Etnográfico do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Eram urnas funerárias, ídolos de barro, içaçabas, utensílios domésticos, poemas e fonogramas provenientes de expedições etnográficas realizadas durante o século XIX e início do XX, a saber: as expedições chefiadas por Charles Frederic Hartt à região do Valle do Amazonas em 1870 e 1871 juntamente com os profissionais Domingos Soares Ferreira Penna e Orville Derby; a expedição do General Couto de Magalhães à região do Pará e à foz do Amazonas em 1874 e a expedição a Serra do Norte por Edgar Roquette-Pinto em 1912. Osório Cesar selecionou também algumas poucas peças de arte pré-colombiana do México que foram doadas ao acervo do Museu Nacional no início do século XX.

A principal característica formal associada à arte primitiva de estilo arcaico era o ritmo, que se fazia presente nas obras tridimensionais pela desproporção e simplificação dos volumes e nos desenhos e nas pinturas pelo movimento de linhas e pela compreensão essencial das formas orgânicas.

Como exemplos de estilo arcaico, Osório Cesar escolheu urnas encontradas na colina de Pacoval¹⁰⁴, monte artificial localizado na Ilha de Marajó na região do rio Arari, em virtude da ornamentação enigmática gravada ou pintada na superfície exterior das peças. Tratava-se de símbolos que representavam a teogonia dos povos que haviam habitado aquela região. A representação de sáurios gravados, pintados ou mesmo modelados em alto-relevo na face externa dos vasos e urnas eram frequentes, e as representações de insetos ou animais totalmente metamorfoseados em uma simbologia de caráter sagrado faziam, provavelmente,

¹⁰⁴ Segundo relato de Ladislau Netto (1885, p.266), o hábito dos povos que viveram na Ilha de Marajó era enterrar os mortos na planície e após determinado tempo desenterrá-los, colocar os ossos deles em urna destinada a cada morto e, posteriormente, enterrá-la na colina de Pacoval. Essa colina foi construída em formato de jabuti – que era o totem dos povos que viviam na região – como local sagrado.

menção ao totem dos povos que habitavam o Valle do Amazonas (NETTO, 1885, p.266; p. 343-344).

As urnas antropomorfas encontradas na gruta de Maracá foi outro modelo de cerâmica utilizada em rituais funerários escolhido por Osório Cesar. Diferentes das urnas encontradas na Ilha de Marajó, em que havia um delicado e complexo trabalho de ornamentação em contraste com a modelagem simples das urnas, as urnas de Maracá eram tubulares e revelavam um intenso trabalho de modelagem das formas humanas ou de animais.

A fase Maracá foi marcada pela elaboração de urnas de sepultamento secundário nas quais os ossos de um determinado indivíduo eram dispostos cuidadosamente, e justamente por esse motivo as urnas obedeciam ao tamanho e ao gênero da pessoa falecida. Osório Cesar, por exemplo, escolheu uma urna antropomorfa masculina como exemplo de arte primitiva de estilo arcaico (Fig. 107), porém havia modelos femininos cuja distinção se fazia principalmente pela referência ao sexo, visto que as características formais das urnas apresentavam poucas mudanças exceto no formato da cabeça que podia ser arredondado.

Os padrões geométricos encontrados nas cuias pintadas pelos índios das tribos Parecis e Nambiquaras também receberam a atenção de Osório Cesar. Contemporâneos à cerâmica marajoara, os índios Parecis e Nambiquaras representavam formas estilizadas de saúrios e cobras nas superfícies de algumas cuias.

Outra característica observada nas obras de arte primitiva de estilo arcaico foi a organização dos volumes na representação da figura feminina. Nos ídolos da cultura ameríndia e nas estatuetas de arte pré-colombiana, Osório Cesar percebeu certa semelhança no modelado dos olhos amendoados, na junção em relevo das sobrancelhas com a base do nariz e na modelagem das mãos, nas quais foram indicados apenas os dedos (Fig. 108 e 109).

Como nas obras tridimensionais, o ritmo foi o principal elemento analisado por Osório Cesar na música e na poesia presentes na categoria arte primitiva, pois o movimento rítmico era o responsável pela modificação dos estados de alma em rituais e pela base melódica para a adequação da estrutura compositiva da poesia cantada. O estudo do ritmo musical na comoção psíquica fundamentava também pesquisas de ordem clínicas, as quais foram valorizadas por Osório Cesar.

Na dança primitiva, o ritmo estava associado ao valor do movimento, pois a importância estava no caráter mímico da coreografia que correspondia a uma função específica de ordem sexual, religiosa ou guerreira. Na dança mímica havia a satisfação do instinto de

imitação, o que aproximava a dança do drama teatral. Segundo Osório Cesar (1929, p56 e 57), o valor coreográfico associado ao caráter mímico das danças primitivas constituía o fator que possibilitava a aproximação com as danças dos pacientes psiquiátricos e os movimentos graciosos das crianças.

Como exemplos de arte primitiva na música, na poesia e na dança, Osório Cesar fez referência aos cantos rituais Iatokê e Ualalôcê da tribo Parecis adquiridos pelo professor Edgar Roquette-Pinto. O canto Iatokê celebrava o salto Kamáizokolá conquista do rio Juruena em antiga luta com os Uaikoakorê. A segunda cantiga, denominada Ualalôcê, narra o episódio da índia Kamalalô que passeando pela floresta viu um homem em um pé de tarumã. Ao pedir uma fruta de tarumã, o homem se revelou pai do mato para a índia Kamalalô. Essas cantigas bem como outras mencionadas por Roquette-Pinto (1935, p.128-130) foram cantadas pelos homens Parecis – armados com jararacas e trazendo um veado moqueado – à noite em ritual no qual cantavam e dançavam para festejarem a caça.

De acordo com Osório Cesar, a estrutura compositiva das cantigas das tribos brasileiras era semelhante àquelas cantadas e dançadas pelos aborígenes australianos, porque essas civilizações também atribuíam propriedades sobrenaturais à poesia cantada na dança ritual.

Semelhante às obras etnográficas, as manifestações de alienados foram classificadas como arte primitiva de estilo arcaico. No entanto, aos desenhos de P. L. Primo foi atribuída a classificação arte do primitivo de estilo pueril, devido a semelhança encontrada no caráter narrativo dos desenhos de Primo com aquela frequentemente presente no desenho de crianças em idade escolar. A proximidade com o desenho infantil devia-se ainda à representação geometrizada da figura humana, porque Primo desenhava os corpos dos personagens com o tronco na posição frontal e a cabeça e membros na posição lateral (Fig. 37). Osório Cesar (1929, p.75-76) considerava as características infantis dos desenhos de Primo como originalidades formais.

Como exemplos de arte primitiva de estilo arcaico estavam os desenhos feitos pelo paciente S. (Fig. 50-54), as pinturas da paciente O. (Fig. 62-65) e as esculturas em barro do paciente T. (Fig.17-18). O caráter emocional da arte primitiva estava presente nos desenhos de S. no modo grotesco como ele representou as faces humanas e de animais, e no ritmo da trama de linhas (paralelas, segmentadas ou contínuas) usadas para formar as composições. A partir das características configuracionais mencionadas, Osório estabeleceu analogias entre os

desenhos de S. e certos padrões geométricos usados pelos índios da Serra do Norte para representar cobras e sáurios nas cuias.

Nas pinturas da paciente O., o valor expressivo primitivo estava evidente na combinação de cores. Conforme relato de Osório Cesar (1929, p.69-70), a paciente tinha conhecimento em artes e pintava naturezas mortas e paisagens das redondezas da área hospitalar. Nas pinturas feitas com tinta a óleo, as cores eram aplicadas em sua pureza e predominava as primárias e secundárias. O céu era pintado frequentemente de azul vivo, exceto apenas para poucas manchas em vermelho e amarelo. As árvores eram pintadas com várias camadas de tinta amarela e verde que por vezes eram usadas como solução para formar relevos de tinta na representação do tronco. Não havia o recurso da perspectiva na representação espacial, conseqüentemente o céu, a árvore e a montanha estavam quase no mesmo plano (Fig. 62 e 63). Nesse aspecto, as pinturas a óleo se opunham às aquarelas, nas quais existia a indicação de espaço, característica formal que remetia o observador à pintura japonesa (Fig. 64 e 65).

Nas esculturas do paciente T. o vínculo estilístico com a arte primitiva foi estabelecido pela proximidade formal com as figuras votivas de origem africana. De acordo com Osório Cesar (1925, p.115-116), o paciente modelava várias figuras em argila e duas delas, particularmente, revelavam uma solução plástica surpreendente, visto que o paciente nunca havia tido qualquer contato com os processos de modelagem. Eram duas figuras votivas denominadas São Jacinto e Santo Antônio da Rocha pelo próprio paciente. O autor das esculturas também afirmava que ambas tinham propriedades mágicas. São Jacinto, por exemplo, conforme explicação do paciente T., havia sido construído com ouro e tinha “a virtude de espalhar a felicidade entre os homens” (CESAR, 1925, p.115).

Após descobrir que o paciente era afrodescendente, Osório confrontou a escultura africana do acervo arqueológico do Museu Nacional (Fig. 105) com a escultura São Jacinto do paciente T. (Fig. 18) e constatou uma afinidade estética: ambas as esculturas mostravam certa dinâmica na formação dos volumes. Apoiado na ideia de Carl Einstein de que a forma da escultura africana era a concretização de um intenso sentimento religioso, Osório Cesar explicou que, do mesmo modo que o escultor africano mostrou esse sentimento na desproporção do corpo da escultura, marcando-a com forte sentido pessoal, assim também fez o paciente que encontrou um propósito de beleza no recurso formal da desproporção.

Carl Einstein atribuía valores místicos para a criação da escultura africana e, por conseqüência, o africano que construía a escultura não era um simples artista, mas um idólatra.

O africano construía a forma para habitar a divindade e desse modo a forma surgia na ação mística do adorador que a concluía. A escultura africana revelava a compreensão absoluta do espaço tridimensional, porque nela havia as sensações de movimento em vez da profundidade comumente percebida pela visão espacial. Ao aproximar a escultura elaborada pelo paciente T. da obra de arte africana, Osório Cesar também conferiu o caráter místico à arte primitiva.

No que se referia à dança, Osório Cesar (1929, p.56) explicou que o ritmo coreográfico executado pelos alienados era semelhante àquele presente na dança ritual dos primitivos, pois o paciente sapateava e virava o corpo se movimentando circularmente e, muitas vezes, cantava conjuntamente com os passos dançados.

Embora Osório Cesar não especifique a ascendência dos pacientes que dançavam costumeiramente, a descrição fornecida por ele permite a suposição de que a dança realizada no hospital era semelhante à antiga dança de escravos chamada jongo, porque nessa dança africana a coreografia, na maioria das vezes, é circular e a dança é iniciada pelo cantador, ou jongueiro, que ao entrar no centro da roda portando um chocalho, canta os versos – ou pontos, como esses cantos são referenciados – e sapateia enquanto o coro responde os versos.

Além do chocalho, a dança é acompanhada pelo som de tambores e pela cantoria de versos ou de prosa simbólica elaborada por palavras que possuem uma relação semântica particular, embora muitas delas fossem emprestadas da língua portuguesa, revelando desse modo, um lirismo subjetivo. O jongo, pela própria execução coreográfica constituída na repetição dos versos acompanhada pelo ritmo constante dos tambores, proporciona as condições necessárias à formação de um ambiente mágico (RIBEIRO, 1984, p.54). Talvez essa característica do jongo foi a causa da aproximação que Osório Cesar estabeleceu entre a dança executada entre os pacientes e a arte primitiva.

A maneira simples dos pacientes escreverem os poemas, frequentemente descrevendo momentos da vida, serviu de base para a comparação com as cantigas dos índios Parecis e as dos aborígenes australianos. A confabulação encontrada em muitos textos de pacientes foi a característica de comparação utilizada por Osório Cesar para aproximar a produção textual dos pacientes das lendas indígenas e africanas.

As bonecas confeccionadas pelas pacientes do hospital e o apreço de alguns pacientes por manterem o corpo tatuado também foram manifestações classificadas como arte primitiva, pois o modo artesanal como as bonecas eram fabricadas com tecidos e papel se assemelhava aquele empregado pelos índios Karajás ao confeccionar bonecas de argila. Osório

Cesar enfatizou que o cuidado na ornamentação e na caracterização das bonecas foi o elemento que possibilitou a comparação com as obras indígenas (CESAR, 1929, p.48-49).

A respeito das tatuagens, Osório Cesar (1929, p.49-50) estava interessado na ornamentação desenhada na pele de alguns pacientes, a qual ele comparava com a da pintura corporal de alguns “selvagens atuais”: nome designativo de povos como os esquimós, os polinésios, os melanésios, os australianos, alguns povos africanos e os indígenas americanos. A importância que as tribos atribuíam ao padrão ornamental das pinturas corporais como formas de distinção dos indivíduos ou do grupo era o que mais impressionava Osório Cesar. Foi justamente a relação entre ornamentação e identificação humana o aspecto que Osório Cesar associou ao aproximar tatuagens de pacientes da pintura corporal primitiva.

4.4.4. Arte clássica ou arte acadêmica de estilo clássico

Osório Cesar (1929, p.24-25) definiu como arte clássica os modelos europeus aceitos culturalmente e correspondentes à arte acadêmica. Parece que Osório Cesar pensou essa categoria como antípoda das outras três categorias de arte, as quais foram eleitas as melhores para ele. A prova de sua preferência esteve no modo depreciativo de mostrar os exemplos dessa terceira categoria artística, pois, para ele, todos os trabalhos classificados de arte clássica eram desinteressantes e prosaicos, embora exibissem formas compositivas equilibradas.

Raramente algum aspecto original nos trabalhos dessa categoria recebeu sua atenção, como o valor expressivo e caricato nas representações de figuras humanas feitas pelo paciente M. R. (Fig. 110 e 111), e o caráter inusitado da figura modelada com massa de pão pelo paciente C. (Fig. 12), pois, de acordo com Osório Cesar (1929, p.26), essa figura era a melhor obra do conjunto de esculturas feitas por aquele paciente – as demais apresentavam fisionomias altamente inexpressivas pelo excesso de rigidez que denunciava certa indiferença do escultor pelas personalidades retratadas, principalmente a figura de Cristo crucificado (Fig. 13-16).

Segundo Osório Cesar (1929, p.51-53) exemplos de arte clássica apareciam constantemente na linguagem musical, pois ele identificou pouca alteração das regras de execução e composição entre os pacientes com habilidade e conhecimento nessa linguagem de arte. A capacidade musical era tão evidente que havia uma orquestra composta por aproximadamente quinze pacientes e regida também por um paciente músico e compositor. O

grupo ensaiava frequentemente e tocavam um repertório variado de marchas, valsas, tangos e maxixes.

Embora reconhecesse a habilidade técnica dos pacientes, Osório Cesar (1929, p.53) mencionou apenas a valsa elaborada por Biotero Rolim Vieira como exemplo de arte acadêmica. Como dito, a maioria das composições dessa categoria era desinteressante para Osório Cesar, tanto que essa mesma valsa foi comparada com uma composição musical elaborada por outro paciente no intuito de reafirmar tal desapreço (Fig. 84).

A valsa usada na comparação foi composta pelo paciente P. S. Primo (Fig. 85) e Osório Cesar considerava a composição inovadora pelo ritmo descompassado e pela simplicidade melódica. As características compositivas da valsa de Primo eram indicativas do processo espontâneo pelo qual o paciente compunha e esse modo de composição era valorizado por Osório Cesar por ser de grande inspiração musical e por constituir o oposto daquilo que se caracterizava a arte acadêmica.

No entanto, parece que o caráter inovador da composição de Primo expunha muito mais o gosto pessoal de Osório Cesar do que revelava as qualidades do trabalho compositivo, pois tanto a composição de Biotero quanto a de Primo foram analisadas pelo psiquiatra Jean Vinchon (1950, p.208) que se mostrou discordante da opinião de Osório Cesar. Conforme o psiquiatra francês, a composição de Primo era interessante, mas a simplicidade compositiva – qualidade que determinava a originalidade da composição musical para Osório Cesar – demonstrava apenas estereotípias.

Na tentativa de justificar a singularidade compositiva das melodias elaboradas pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery, Osório Cesar (1929, p.50- 51) aproximou essas melodias das composições de tribos indígenas, como a dos Botocudos e dos Parecis, pois, para ele, a música nessas tribos era formada por composições simples, por melodias originais e de ritmo surpreendente.

O movimento rítmico foi de extrema importância na música primitiva, pois o ritmo era o responsável pela modificação dos estados de alma em rituais. O uso da música na comoção psíquica fundamentava estudos médicos que passaram a ser valorizados por Osório Cesar.

4.4.5. Arte de vanguarda

Quarta e última categoria do sistema classificatório, a arte de vanguarda estava vinculada à primeira e à segunda categoria do sistema, porque, no entendimento de Osório Cesar, as origens da arte de vanguarda estavam relacionadas às manifestações da mente primitiva, devido ao simbolismo e ao valor rítmico presente nas configurações das obras. Na categoria arte de vanguarda estavam reunidas as manifestações de alienados que demonstravam sentimentos e uma “expressão de vida mais consoladora e humana” (CESAR, 1929, p.14-15).

Osório Cesar considerava o movimento vanguardista como um acontecimento importante para as artes e para a cultura, porque esse movimento não estava fundamentado nos dogmas da lógica, como o Renascimento, muito menos na religião. Para ele, a vanguarda foi uma demonstração da necessidade de renovação e de evolução no campo da arte como reflexo da renovação humana. Adepto da teoria psicanalítica, Osório Cesar explicava essa necessidade como consequência da dinâmica cerebral do inconsciente. O homem moderno havia atingido um estágio de desenvolvimento psíquico desencadeado pela manifestação ancestral do primitivo. Nesse processo o homem conseguiu romper com a censura proveniente dos dogmas e dos preconceitos morais. A arte de vanguarda foi um dos modos pelos quais o homem manifestou esse novo estágio de desenvolvimento mental.

Osório Cesar (1934, p.20-21) compreendia os artistas vanguardistas como pessoas à frente de seu tempo por não aceitarem a censura dos sistemas sociais impostos. Consequentemente, eles eram comparados às pessoas psiquicamente anormais por manifestarem nas obras o que desejavam, pois o artista encontrava na obra que criava uma maneira de se manter vivo e renovado.

No entanto, a anormalidade que Osório Cesar atribuía ao artista era aquela dos gênios, dos profetas e dos santos. O artista era uma personalidade evoluída espiritualmente por que almejava tal crescimento espiritual. Ele podia ser considerado um anárquico ou revolucionário social, mas a “anormalidade” que o artista possuía nunca se assemelhou àquela dos indivíduos organicamente doentes.

Se o artista não era um doente, como Osório Cesar justificou a aproximação da manifestação simbólica de alienados com a arte de vanguarda? Tanto em uma quanto em outra havia a presença de um simbolismo obscuro, estranho e aparentemente incoerente. Esse simbolismo era expresso formalmente no movimento da composição, no ritmo de linhas e de áreas de cores que possibilitavam a formação de uma arte distante da representação orgânica

ou do mundo vital e próxima ao sonho e ao estado contemplativo vivido pelo homem primitivo e por culturas como a indígena, a africana e a oriental (CESAR, 1929, p.27).

Devido ao vínculo estabelecido com o primitivo, algumas produções dos pacientes classificadas de arte primitiva podiam constar na categoria arte de vanguarda, conforme ocorreu com os desenhos do paciente S., os do paciente J. e com as esculturas do paciente T.

O caráter obscuro da produção classificada como arte de vanguarda se fazia presente no modo inconsciente de relacionar os símbolos nas composições, as quais exibiam cenários desconexos como aqueles representados pelo paciente Manoel Pereira, nos quais é impossível destacar um significado para a presença de desenhos de pássaros, sementes, vasos, punhais e lampião (Fig. 32 e 33).

A relação simbólica inconsciente também estava presente na maneira como o paciente J. unia as representações de santos, de animais e de objetos para formar outras unidades compositivas, as quais eram impossíveis de serem entendidas com clareza devido à distância de significado entre os elementos representados, tais como: rosto feminino, cabeça de águia e ancora (Fig. 23). Outra característica compositiva nos desenhos de J. que dificultava o entendimento da composição era a junção de escritos e números com as figuras desenhadas (Fig. 19-25).

Em algumas produções a confusão visual era promovida pela presença da linha contínua e fluida que formava figuras ou elementos de caráter geométrico por toda superfície do suporte e em todas as direções, o que causava a acumulação de símbolos visuais como aqueles representados nos desenhos do paciente S. (Fig. 50-52).

Nas esculturas do paciente T. a aproximação com a arte de vanguarda se fez por conta da semelhança com a forma africana. Osório Cesar afirmava que o homem moderno havia descoberto na arte dos primitivos uma significação intelectual elevada que não podia ser considerada como manifestação inferior.

No que se reporta à produção textual de caráter vanguardista, Osório Cesar manteve o aspecto obscuro como princípio de definição, pois ele mencionou poucos pacientes acostumados a escrever com prolixidade poemas de caráter lírico e satírico. Ele fez ainda referência ao “Poema Abúlico” escrito por Mário de Andrade e publicado na revista Klaxon (em 1922/1923). A justificativa para a aproximação foi o modo enigmático como Mário de Andrade empregou as palavras na construção do poema.

Ao identificar na arte de vanguarda um retorno ao primitivo, Osório Cesar estabeleceu uma forte aproximação com a ideia de retorno ao conhecimento mágico defendida pelo grupo surrealista. Na magia a ciência, a poesia e a filosofia estavam todos interligados, o que permitia ao homem moderno estar em estreito contato com o universo, com a totalidade que os artistas buscavam. Ao recorrerem ao conhecimento mágico os surrealistas desejavam encontrar uma saída do mundo medíocre e limitado no qual o homem se encontrava. Eles buscavam no resgate do homem primitivo um pensamento mais poético do mundo.

Os surrealistas admitiam a existência de um denominador comum entre o poeta, o louco e o mágico. A poesia seria para eles a maneira fundamental de não limitar o homem ao racional. A magia e a loucura eram compreendidas como o retorno da poesia na vida do homem, a aventura interna dos surrealistas (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.12-13).

4.5. Reorganização do sistema classificatório

Em 1950, Osório Cesar reorganizou o sistema classificatório e restringiu a análise da manifestação do alienado às obras de artes plásticas, notadamente ao desenho. Os quatro grupos principais receberam a seguinte denominação: 1. Desenhos rudimentares e automáticos; 2. Arte simbólica e decorativa (semelhante às produções de artistas de vanguarda); 3. Neo-primitivismo; 4. Produções de caráter acadêmico.

No primeiro grupo Osório Cesar (1950a, p.4) classificou apenas a manifestação de alienados composta por desenhos lineares simbólicos de caráter orgânico indefinido. Esses desenhos se assemelhavam àqueles de crianças de dois anos e aos ornamentos gravados nas pedras ou pintados nas cerâmicas pelos indígenas da Ilha de Marajó.

O segundo grupo classificava apenas os desenhos de caráter geométrico definido que Osório Cesar julgou assemelhar com a arte dos cubistas e abstracionistas, enquanto o terceiro grupo reunia desenhos e pinturas – semelhantes às obras de artistas primitivistas, bizantinos e medievais – e também esculturas que lembravam as imagens votivas da arte africana.

E por fim, no quarto grupo estavam ordenados apenas desenhos e pinturas elaborados por pacientes que apresentavam um histórico de estudo em arte. Portanto, o quarto grupo era representado pelos trabalhos realizados conforme os gêneros paisagens, retratos e naturezas-mortas. De acordo com Osório Cesar, nesse grupo havia poucos trabalhos originais porque muitos deles eram copiados de revistas.

O primeiro sistema classificatório organizado por Osório Cesar foi o assunto do livro **A Expressão Artística nos Alienados**. Por essa razão o método utilizado para a classificação estava mais esclarecido, assim como as categorias foram devidamente explicadas e acompanhadas de imagens que possibilitavam a compreensão das comparações que Osório Cesar estabeleceu entre a manifestação simbólica dos alienados e obras de arte. O segundo sistema foi escrito para a imprensa vinte anos após a publicação do livro, e por se tratar de um texto jornalístico a explicação das categorias foi sucinta e desacompanhada de imagens que pudessem esclarecer as novas comparações estabelecidas.

A partir da década de 1940, Osório Cesar escolheu a imprensa jornalística como meio para transmitir suas ideias sobre arte, mas também sobre medicina e política. Nesse sentido, o conjunto textual escrito por ele no decorrer das décadas de 1940 e 1950 pode ser de grande utilidade para se compreender o que ele estava propondo com a reorganização do sistema classificatório, pois a escrita dos pequenos textos fornece a impressão de que Osório Cesar estava recuperando e reorganizando as ideias de libertação do homem, de retorno às origens e de crítica à arte burguesa, propiciadas pela inclusão da produção do louco na situação cultural e artística vivida pelo homem moderno desde o início do século XX.

Na reorganização do sistema classificatório Osório Cesar manteve o conceito de primitivo associado ao indígena, à criança, ao africano, aos estilos de arte europeia medieval e bizantina e a um conjunto de pinturas que ele denominou “primitivistas” sem estabelecer qualquer especificação de época. No entanto, Osório Cesar desvinculou a arte de vanguarda do conceito de primitivo e não mencionou a comparação da manifestação simbólica dos alienados com a arte do homem pré-histórico.

No conjunto textual escrito na imprensa, a arte indígena e o desenho da criança foram abordados como manifestações do primitivo pelo caráter linear dos desenhos. Semelhante à categoria arte do primitivo, Osório Cesar continuou associando a ornamentação elaborada pelos indígenas e o desenho infantil à primeira linguagem humana. Para ele, o desenho e a pintura nas culturas indígenas¹⁰⁵ assumiam a função de primeira escrita que servia para registrar na memória da comunidade os acontecimentos e valores importantes da vida social e religiosa.

¹⁰⁵ Ao mencionar a cultura indígena, Osório Cesar estava se referindo às tribos que viviam na América e àquelas que habitavam a Oceania.

Do mesmo modo procedia a criança que registrava no desenho tudo o que observava e sentia. Conforme já mencionado aqui, Osório Cesar (1946d, p. 4) valorizava o desenho espontâneo da criança pré-escolar porque nesse tipo de desenho o observador conseguia compreender o modo peculiar com o qual a criança criava formas para demonstrar o que pensava do mundo. A criança se atentava a detalhes de objetos e pessoas e demonstrava um modo próprio de representar várias cenas em um mesmo plano.

O caráter mágico foi outra característica do desenho infantil observada por Osório Cesar, pois, para ele, a criança ao brincar com bonecos conferia vida a objetos inanimados. Esse comportamento da criança era semelhante ao pensamento animista encontrado em algumas tribos (CESAR, 1949c, p.5).

No que se refere à arte africana e à arte bizantina e medieval, Osório Cesar começou a divulgar os processos de elaboração das obras e a informar os materiais e as técnicas apuradas. Particularmente, Osório Cesar admirava a sensibilidade do artista africano para captar de modo sintético os valores formais dos objetos.

O termo primitivismo apareceu com certa frequência na produção escrita de Osório Cesar entre as décadas de 1940 e 1950 para nomear uma sensibilidade artística instintiva observada em desenhos, pinturas e esculturas de caráter lírico, ingênuo e puro. Geralmente se reportando às pinturas feitas por artistas¹⁰⁶, Osório Cesar definia tecnicamente o primitivismo a certa estilização formal na representação das paisagens e das pessoas, à ausência da perspectiva, ao emprego de linhas e de cores, e aos temas populares brasileiros e cenas da vida rural, tais como: a procissão de *Corpus Christi*, o casamento, o circo e as festas populares do Nordeste.

Associado à qualidade do que era puro, o primitivismo podia definir desenhos e pinturas caracterizados por um tipo de geometria sensível elaborada a partir do emprego de linhas e de cores. Nesse sentido, o termo evocava o problema da estilização formal na arte, questão que preocupou Osório Cesar desde a década de 1920, momento no qual ele começou a escrever seus primeiros artigos sobre a produção de alienados.

Nos textos iniciais, Osório Cesar se referiu aos processos de abstração utilizando as denominações estilização e deformação. Ele também fez menção à manifestação de certo expressionismo nas obras, conceito que ele definiu melhor na produção textual escrita após

¹⁰⁶ Osório Cesar denominou como “primitivistas” as pinturas realizadas na década de 1940 por artistas como: Alfredo Volpi, Djanira, Anita Malfatti, Lucy Citti Ferreira, Lucia Suane, Rebollo, Oswald de Andrade Filho, Moussia Pinto Alves, Karawaewa e as esculturas de Pola Rezende.

1945. Para Osório Cesar, o expressionismo era um processo dinâmico de criação no qual a realidade sensorial começou a ser desprezada para se priorizar as concepções pessoais do artista. Por esse motivo, as obras de caráter expressionista expunham um gosto que geralmente era compreendido como antiestético devido à presença de composições que mostravam linhas e planos cruzados, o uso de cores contrastantes, o emprego de palavras e suas antíteses e caracterizações de ideias em imagens complexas as quais conferia um valor simbólico às obras.

Realmente, Osório Cesar acreditava que o processo de estilização na arte do século XX ocorreu porque os artistas passaram a expor simbolicamente os desejos inconscientes nas obras. Ele acreditava também que essas obras estabeleciam uma nova relação com o público, pois a natureza criativa de caráter expressionista contida nas obras abstratas evocava no público símbolos correspondentes ao mundo interior de quem as observava.

O caráter subjetivo da arte abstrata movimentou uma série de debates entre os anos de 1948 e 1950 com a participação da crítica de arte e dos artistas brasileiros e dos estrangeiros que residiam em nosso país. Discutia-se na imprensa se os artistas ao escolherem a arte abstrata, com seus valores liberais e subjetivos, não estariam demonstrando uma postura alheia à realidade e ao público.

O jornal **Folha da Noite**, por exemplo, promoveu um inquérito entre vários artistas. As opiniões seguiram três direções prioritárias: alguns pintores e escultores acreditavam que as escolas de vanguarda já haviam oferecido sua contribuição ao mundo da arte e a abstração não passava de uma escola superada. Outros artistas eram totalmente contra a abstração na arte por julgá-la como ausente de conteúdo humano. E havia um terceiro grupo de pintores que compreendiam a arte abstrata como o resultado de uma elaboração mental, a arte filosófica por excelência. Porém, todos os artistas entrevistados¹⁰⁷ foram unânimes ao afirmar a presença da abstração na arte como um indicativo do espírito da época, a qual permitia aos artistas escolherem caminhos próprios e condizentes com suas sensibilidades.

¹⁰⁷ Participaram do inquérito promovido pelo jornal **Folha da Noite** os seguintes artistas: Isa Alexandra, Clovis Graciano, os pintores Samson Flexor, Flávio de Carvalho, Rebolo Gonçalves, Candido Portinari e as escultoras Pola Rezende e Elizabeth Nobilling. Ver: “ABSTRACIONISMO é uma coisa já velha: afirma o grande pintor Portinari encerrando o inquérito da Folha da Noite”. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 04.dez.1948; O ABSTRACIONISMO já entrou em sua fase de declínio. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 02.dez.1948; A PINTURA abstrata presta-se a toda sorte de chantagens mentais. **Folha da Noite**. São Paulo, p.2, 23. Nov. 1948; “NÃO ACREDITO no abstracionismo por lhe faltar conteúdo humano” afirma o pintor Rebolo Gonçalves, no inquérito da Folha da Noite. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 26. Nov. 1948; O SUBJETIVISMO de nossos dias significa apenas fuga. **Folha da Noite**. São Paulo, p.2, 19. Nov. 1948; UM DEBATE oportuno sobre artes plásticas: depoimento de Flexor. **Folha da Noite**. São Paulo, p.3, 17.nov.1948.

O debate a respeito da arte abstrata ganhou força em São Paulo após a exposição de pinturas e dos móveis de Alexander Calder no Museu de Arte de São Paulo em outubro de 1948 e principalmente após a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, realizada em março de 1949, em virtude da inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, momento no qual foram expostos quadros de Robert e Sonia Delaunay, Vassilí Kandinski, Frank Kupka, Fernand Léger, Francis Picabia, Joan Miró e Alberto Magnelli – além de relevos e esculturas de Jean Arp e os móveis de Alexander Calder.

Osório Cesar não foi indiferente a esses acontecimentos e se mostrou muito receptivo às estruturas espaciais pensadas por Calder, atribuindo-lhes valores de originalidade e beleza. Contudo, a respeito da exposição “Do figurativismo ao abstracionismo”, Osório Cesar escreveu um texto criticando Leon Degand, o curador da mostra, por apresentar ao público, salvo raras exceções, apenas pinturas medíocres. Alegando ser a arte abstrata o resultado de uma experiência sinestésica, que podia ocorrer tanto com as pessoas normais quanto com os doentes, Osório selecionou um desenho de Pedro Comas, dentre os vários desenhos de alienados que colecionava, e o comparou com a aquarela abstrata “Composição 103^a” de John Xceron que foi exposta no III Salão de Maio em 1939.

A princípio, Osório Cesar assumiu uma postura imparcial e até mesmo um pouco confusa diante das obras abstratas. Ele apresentou a arte abstrata como uma nova tendência de arte de vanguarda e a especificou por meio da divisão em duas correntes principais: a primeira foi denominada “abstracionismo integral” e a segunda “abstracionismo figurativo”. Foi apenas nos textos escritos a partir de 1950 que Osório Cesar definiu o “abstracionismo integral” como o mais alto estágio de manifestação simbólica dos desejos inconscientes individuais: era uma arte que não correspondia à expressão da vida do homem coletivo.

Com as obras abstratas, a arte atingia um complexo estágio de desenvolvimento, no qual a inspiração poética ou artística surgia do estado afetivo do artista, gerado a partir de um estímulo externo que desencadeava lembranças inconscientes. O consciente surgia depois para organizar as lembranças de acordo com a força significativa. De acordo com Osório, alguns artistas obtinham a satisfação ao manifestar de maneira esclarecida todo o conteúdo sentimental nas obras, enquanto outros satisfaziam seus impulsos criando símbolos que mantinham suas intenções em significação latente.

4.6. Arte decorativa, uma categoria à parte?

Ao criar o sistema de estudo, Osório Cesar estabeleceu quatro categorias de arte a partir da observação e análise de estilos artísticos com os quais ele pudesse traçar comparações formais e psíquicas com a produção simbólica dos alienados. As produções em estilo pueril, por exemplo, foram denominadas arte do primitivo, enquanto aquelas que mantinham um vínculo religioso foram classificadas de arte primitiva. No entanto, os desenhos e pinturas realizados nas paredes do Hospital Psiquiátrico de Juquery receberam uma categoria específica que foi denominada por Osório Cesar de arte decorativa por se tratar de manifestação com maior valor psicológico e documental do que artístico.

A arte decorativa era apenas uma maneira prática e simples dos alienados demonstrarem alguma ideia que mantinham na mente e utilizavam de carvão ou de algum instrumento pontiagudo para desenhar nas paredes. Às vezes alguns símbolos interessantes, como a cruz e o peixe, apareciam desenhados juntamente com a reprodução de orações que rapidamente eram interpretados por Osório Cesar como simbologia de caráter religioso, por se assemelhar aos desenhos encontrados nas catacumbas no início do cristianismo.

Mas não era apenas a temática religiosa que aparecia nos desenhos feitos na parede. Podiam surgir cenas eróticas e fantásticas com a presença de animais e seres que despertavam a curiosidade nos observadores.

Na década de 1950, quando Osório Cesar repensou o sistema classificatório ele apresentou a possibilidade da arte decorativa estar integrada no segundo grupo juntamente com as manifestações semelhantes à arte cubista e abstracionista. A aproximação podia ser justificada pela presença frequente de desenhos simbólicos de caráter geométrico definido, sulcados nas paredes dos pátios e dormitórios do hospital psiquiátrico.

4.7. Diálogos e encontros: o conceito de primitivo segundo Mário de Andrade, Flávio de Carvalho, Mário Pedrosa e Sérgio Milliet

Ao estabelecer categorias artísticas para classificar a produção dos alienados, Osório Cesar inseriu o estudo dele na complexa discussão dos valores estéticos das culturas denominadas primitivas. Na categoria arte primitiva, por exemplo, a produção simbólica dos alienados foi comparada aos estilos bizantino e oriental de arte, que foram procurados por alguns pintores no final do século XIX pela força expressiva e pela simplicidade de criação. No entanto, foi com as categorias arte do primitivo e arte de vanguarda que Osório Cesar reforçou

a aproximação do estudo dele com a crise nas artes, porque ao comparar a produção dos alienados com os desenhos de crianças e com os estilos cubista, expressionista e surrealista, Osório Cesar estava se reportando à atitude vanguardista de pintores e escritores de utilizar a cultura primitiva e a produção original do alienado e da criança como crítica aos padrões estilísticos acadêmicos consagrados nos salões de belas-artes.

De acordo com William Rubin (1987, p.2), o termo primitivismo sempre se referiu à recepção europeia e ocidental aos modos de vida considerados primitivos. A particularidade e a complexidade do termo foram devidas, justamente, à mutabilidade da condição de vida que o europeu considerou como primitivo.

No contexto da história da arte no século XIX, por exemplo, o termo podia qualificar os estilos ocidentais anteriores ao Renascimento, como as artes romanas e bizantinas ou as obras de pintores italianos e flamengos dos séculos XIV e XV, mas também podia designar uma série de estilos como persa, egípcio, indiano, javanês, peruano, cambojano, polinésio, japonês e chinês. No século XX, o primitivismo passou a qualificar as culturas africanas, oceânicas, ameríndia e os esquimós, enquanto as culturas japonesa, egípcia e persa perdiam essa denominação.

Embora o interesse na arte dita primitiva estivesse presente nas pinturas de Paul Gauguin e de Vincent Van Gogh, somente no movimento *fauve* e no cubismo houve o reconhecimento do valor estético das obras de arte africanas e polinésias, porque os cubistas e os fauvistas perceberam uma sutileza estética e um pensamento complexo naquelas obras aparentemente simples. E foi justamente no interesse de compreender os princípios do pensamento que orientavam a elaboração daquelas artes – e incorporar tais princípios na criação da estética de vanguarda – que as artes ditas primitivas tiveram crescente participação nos ateliês dos pintores.

Posteriormente, os dadaístas e surrealistas recorreram ao conhecimento etnológico para entender os valores formais e o significado cultural das artes primitivas, no desejo de adquirir um saber que a cultura ocidental havia desprezado. As culturas ditas primitivas ofereciam à classe artística europeia outros modos de viver e pensar a beleza; compreendê-las era romper com os entraves mentais.

No contexto brasileiro, o primitivo também foi um conceito que recebeu a atenção de pintores, escritores e críticos de arte, dos quais destacamos aqueles que pensaram o assunto

em suas intersecções com a criança e o louco, dialogando de algum modo com a abordagem escolhida por Osório Cesar.

O escritor Mário de Andrade, por exemplo, demonstrou interesse no estudo do primitivo ao tratá-lo como um dos pontos fundamentais do Curso de Filosofia e História da Arte, organizado por ele na década de 1930.¹⁰⁸ O curso foi ministrado no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e o programa foi dividido em duas partes principais, a saber: “A origem das artes” e “A intenção da beleza”.

O conceito do primitivo foi discutido como tópico do assunto “A origem das artes”, porque o intuito de Mário de Andrade era apreender os elementos primários e essenciais da atividade artística para entender o fenômeno da arte na sua totalidade.

O primitivo foi compreendido por Mário de Andrade como um termo que designava um tipo de mentalidade nascente que apresentava como característica a dependência do mundo fenomênico. Logo, o homem nomeado primitivo era aquele que manifestava um modo de pensar diferente do pensamento lógico que atribui relações de causa e efeito. O homem primitivo pensava paralogicamente e, por esse motivo, ele atribuía uma causa absolutamente imprevisível aos fenômenos, se comparado ao raciocínio lógico. De acordo com Mário de Andrade, o homem considerado primitivo atribuía vocábulos aos fenômenos da natureza e muitos deles eram empregados em rituais mágicos ou religiosos, o que dificultava uma compreensão no sentido exato da linguagem (ANDRADE, 1938, p.8).

A respeito do uso do termo primitivo, Mário de Andrade explicou que era preciso estar atento ao emprego desse termo no âmbito cultural, para não enfatizar a oposição ao civilizado, e sugeriu a palavra “precursor” para se referir ao primitivo. Para o escritor esse conceito não podia ser apresentado como parâmetro de cultura ou civilização, uma vez que muitos povos considerados primitivos se mostravam mais cultos e civis do que muitos homens de populações consideradas civilizadas.

No âmbito estético, o escritor pontuou que o emprego do termo servia para definir uma atitude e não um estágio de desenvolvimento, e considerou a possibilidade de uso do termo primitivo para designar diferentes manifestações artísticas do homem pré-histórico, do homem natural e da criança. No entanto, Andrade fez uma ressalva, explicando que os paralelismos

¹⁰⁸ De acordo com a documentação original arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros-IEB/USP, os textos das aulas foram datilografados por Mário de Andrade no período de agosto a setembro de 1938.

estabelecidos entre os três tipos de manifestações artísticas eram perigosos porque poderiam facilmente criar confusões.

Ao se referir às manifestações do homem pré-histórico, o uso do termo primitivo era aceitável para o escritor brasileiro, desde que o termo fosse empregado para indicar sequência temporal, pois, ao estudar as manifestações de arte do homem no paleolítico superior e no neolítico, Mário de Andrade percebeu o desenvolvimento de uma concepção estética fundamentada em estilo e variedade técnica e compositiva.

A respeito das manifestações artísticas do homem natural, Mário de Andrade foi totalmente favorável ao uso do termo primitivo, pois a mentalidade paralógica estava presente nesse tipo de homem. Como civilização natural, o escritor classificava o povo ameríndio, o povo africano e as populações localizadas na região da Oceania.¹⁰⁹ De acordo com o escritor, esses povos desenvolviam um tipo de arte ornamental na qual havia elementos antropomorfos e elementos geométricos.

Dos tipos de ornamentação mencionados o de caráter geométrico chamou muito a atenção de Mário de Andrade porque ele percebeu que a origem de tal geometrização era um processo de abstração obtido pela derivação dos elementos da natureza, o que indicava a manifestação de uma identificação entre a representação estilizada e a coisa representada.

A respeito da manifestação da criança, Mário de Andrade aceitava o uso do termo primitivo, visto que a criança apresentava uma mentalidade primária no ciclo evolutivo, mas considerava arriscado traçar paralelismos entre a criança e o homem natural, ou mesmo entre o homem pré-histórico, porque a criança interagia socialmente e recebia uma série de influências educacionais.

Para Mário de Andrade era um tanto confuso pensar a criança pré-escolar como alguém que fazia arte, pois, para ele, o prazer que a criança sentia ao desenhar, cantar ou dançar não era de natureza estética, porque a criança era ocasional: ora fazia um desenho interessante, ora um desenho banal. Ela não pesquisava nem desenvolvia técnicas, ela não se empenhava em um processo de pesquisa formal. A criança desenhava enquanto jogo interessado. Ela era indiferente ao belo ou ao feio, antes de ser contagiada pela educação, e jamais manifestava desgosto pelo desenho que ela havia feito, apenas no que se referia à semelhança com o objeto

¹⁰⁹ Mário de Andrade preferia as designações *homem natural* e *civilização natural* em vez do termo *selvagem* para se referir às culturas consideradas primitivas etnologicamente (ANDRADE, 1938, p.136).

representado, uma vez que o desenho da criança era composto por esquemas e não por representações estilizadas.

Na concepção de Mário de Andrade, a capacidade de esquematização era o fator que diferenciava o desenho infantil da arte pré-histórica e da arte das civilizações naturais, pois o homem natural havia escolhido se afastar do naturalismo e o homem pré-histórico havia criado e desenvolvido uma ornamentação geométrica. De certo modo, Mário de Andrade acreditava que muitos equívocos haviam sido construídos em torno do desenho da criança pré-escolar por se tratar de um campo de estudo no qual predominavam análises feitas por pedagogos e psicólogos e na ausência da colaboração de um esteta (ANDRADE, 1938, p.50).

O uso do termo primitivo, ou melhor, primitivismo, para se referir à arte moderna, foi discutido no tópico “A intenção da beleza” do curso de Estética e História da Arte. Mário de Andrade compreendeu que na arte moderna buscava-se novamente um ideal de beleza, ou mesmo a destruição desse ideal, e citou como exemplos de tendências estilísticas modernas o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo e o Abstracionismo (ANDRADE, 1938, p.998).

Mário de Andrade se mostrou totalmente contra o primitivo estético, pois, para ele, se tratava de uma atitude na qual os artistas haviam escolhido, deliberadamente, seguir os procedimentos técnicos e estilísticos usados por crianças, pelos homens naturais e pelo homem pré-histórico. O primitivo estético era um fenômeno da hipercultura, porque se tratava da procura consciente das raízes nacionais, iniciais e populares de uma cultura específica, que havia sofrido um processo de dispersão nacional em virtude do internacionalismo, ou como o resultado da afirmação do nacional nos países novos, incluindo o Brasil.

Mário de Andrade (1938, p.1153) observava a sociedade moderna como internacionalista, como uma sociedade movida pelo desenvolvimento da máquina, que havia substituído a manufatura artesanal local, e seguida do capitalismo, que incentivava o convívio interessado entre nações e provocava a fusão. Como consequência do excesso de internacionalismo, pensava o escritor, ocorria a busca do nacionalismo intelectual, no sentido de estabelecer tradições estéticas, e não nacionais. Havia fundadores de uma determinada escola de arte moderna em vários países. Andrade citou o cubismo como exemplo de escola que existia na Espanha, na França e seguia se instituindo em outras culturas.

De acordo com Mário de Andrade, os homens modernos buscavam um novo realismo: diferente do realismo grego, cuja beleza era comum à nacionalidade, e diferente do realismo renascente, cujo ideal de beleza era individual. O realismo moderno estava

fundamentado na beleza científica retirada de leis gerais e experimentais. Havia na beleza dos tempos modernos um desejo sincero de voltar ao cânone. A beleza plástica passava a ser o principal problema do artista ao trabalhar os materiais, porque se buscava as leis e normas universalmente aceitas. De certo modo, o ultrarrealismo, entendido por Mário de Andrade como o realismo que abandonava totalmente os sentidos, era procurado pelos artistas devido ao esteticismo científico e ao aparecimento de aparelhos que reproduziam a realidade com exatidão, tais como: a fotografia, a fonografia e a cinefonografia (ANDRADE, 1938, p.1157-1158).

Portanto, a modernidade, segundo a concepção de Mário de Andrade, compreendia a realidade científica conceitual da forma pela forma e a poesia moderna seguia, para ele, dois caminhos possíveis: o da inspiração poética localizada no centro da consciência ou no subconsciente.

O escritor também se mostrou desfavorável ao uso do termo primitivo para se referir ao aspecto histórico, pois, para ele, cada sociedade realizava a total possibilidade de sua expressão estética, porque as diferenças estilísticas eram a manifestação de um caráter estabelecido por uma relação crítica e não cronológica. As diferenças estilísticas na arte não significavam inferioridades (ANDRADE, 1938, p. 137-138).

Assim como Mário de Andrade, o engenheiro e artista Flávio de Carvalho também recorreu ao estudo das origens da arte para pensar a condição da arte moderna no Brasil e no mundo. No entanto, ao contrário de Mário de Andrade, que analisou filosoficamente as conotações do termo primitivo, nas reflexões de Flávio de Carvalho o primitivo apareceu muito mais como uma condição psicológica com a qual o homem moderno se defrontou.

Flávio de Carvalho (1931, p.4) entendia o homem moderno na dualidade: uma face desse homem estava voltada para a pesquisa científica enquanto a outra face buscava ansiosamente algo que nem mesmo esse homem sabia ao certo o que era; mas a ansiedade que movimentava a busca podia ter surgido da ausência de sentido que o homem moderno percebia diante à repetição de padrões e dogmas que fornecia a ele uma aparente estabilidade. Tratava-se da manifestação de um desejo antigo, ancestral.

Compreendendo que a inquietação do homem moderno era o combustível para a criação da arte, Flávio de Carvalho (1931, p.4) definiu a arte moderna como o veículo que deveria apresentar “sensações visuais e sonoras” que promovessem uma “emoção profunda” no público, emoção caracterizada por “uma sensação sublimativa”, ou seja: pela excitação do

erotismo que possivelmente foi contido pela civilização. Flávio de Carvalho acreditava que a emoção profunda despertada pela arte fecundaria jubilosamente a alma do homem moderno com novos desejos.

A partir da compreensão dualista do homem moderno, Flávio de Carvalho (1935, p.70 - 71) percebeu que a arte do século XX caminhava em direção a dois polos, bem definidos, provenientes de regiões psíquicas profundas: um deles fundamentado no mundo emotivo e o outro no mundo abstrato. Recorrendo ao mundo emotivo, o artista podia acessar o domínio do demoníaco e do sagaz e buscar no subconsciente o conteúdo poético e pictórico para suas obras, as quais mostravam formas imaginadas e de alto valor emocional. No mundo abstrato, o artista buscava se expressar por formas elaboradas a partir de um avançado raciocínio; a arte era construída por intermédio de uma filosofia do pensamento na qual as formas humanas e da natureza eram substituídas por composições de formas puras.

Essas duas tendências da arte, denominadas por Flávio de Carvalho como arte emotiva e arte mentalista, se confrontavam com as belas artes, ou arte medíocre, segundo definição do próprio pintor, porque o público apreciador da arte mediana jamais conseguiria compreender a arte emotiva, sonhadora e profunda, e muito menos a pureza filosófica da arte abstrata.

Foi no intuito de enfatizar a oposição às belas-artes que Flávio de Carvalho estabeleceu a denominação arte anormal, ou sub-normal, como conceito que definia as artes emotiva e abstrata e que permitia a participação do desenho da criança, da manifestação simbólica do alienado e do selvagem na discussão sobre o futuro de uma nova concepção estética.

Para Flávio de Carvalho (1936, s/p), o conceito arte anormal abrangia valores artísticos profundos e essenciais à vida e ao pensamento, tais como: o demoníaco, o mórbido, o sublime, o raro, o burlesco, o chistoso e o filosófico. Na manifestação artística do louco havia uma força emocional de caráter demoníaco enquanto no desenho da criança havia uma emoção mais sublime e singela, e finalmente, na arte do selvagem predominava o caráter emocional ritualístico, profundo e inconsciente.

O caráter vital da arte primitiva e da manifestação de loucos e de crianças também foi assunto discutido por Mário Pedrosa (1947, p.1;3; 1950, p.12) como um dos fundamentos necessários para o público compreender a arte moderna, visto que a arte havia passado por um sério questionamento. O artista moderno, afirmou Pedrosa, estava atendo a todas as expressões,

aparentemente desinteressadas, na tentativa de reencontrar a pureza do sentimento artístico que havia diminuído sob a imposição dos valores estéticos acadêmicos. No entanto, diferente dos primitivos¹¹⁰, o homem moderno criou em suas obras uma percepção espacial afetiva, na qual as relações entre os elementos estavam fundamentadas apenas no ritmo poético ou plástico. O artista não permanecia limitado à imitação perfeita da natureza, à representação da realidade externa. Por consequência, a arte se estendia a todos os seres humanos, a todas as culturas, ao saudável e ao desequilibrado.

Se reportando à pintura, Mário Pedrosa (1947, p.1) lembrou a contribuição da arqueologia, da antropologia e da sociologia na disseminação do valor formal e da pureza de sensibilidade encontrada principalmente nas esculturas africanas, pré-colombianas e naquelas elaboradas pelos povos da Oceania, e fez com que artistas e historiadores da arte percebessem a alta qualidade estética de obras que não provinham dos antigos centros de cultura europeia.

A descoberta do inconsciente pela psicologia seria outra contribuição para a compreensão da arte moderna, porque, a partir de tal descoberta, iniciou-se um estudo atento do mecanismo subjetivo da criação, o qual seria a manifestação de uma ordem poética, emotiva, que poderia estar presente nas obras de criadores anônimos e nos desenhos de crianças.

Assim como Mário Pedrosa, o escritor e crítico de arte Sérgio Milliet também reconhecia a contribuição da psicologia e da etnografia para o esclarecimento, ao homem moderno, do funcionamento da mente inconsciente e da cultura dos homens naturais, ou cultura primitiva (conforme definição de Milliet).

Se as produções estéticas dos modernos, dos primitivos, dos loucos e das crianças coincidiam às vezes, as intenções ou causas podiam ser diferentes. Considerando as deformações do real como princípio de análise, Milliet (1981a, p.105) concluiu que a deformação no desenho da criança provinha da incapacidade de síntese. A criança estava atenta às minúcias, porque a compreensão do todo dependia do raciocínio abstrato que ainda estava em desenvolvimento.

A deformação do real na manifestação estética do louco procedia do “desconjuntamento da lógica”. Segundo Milliet (1981a, p.105-106), o louco seria incapaz de

¹¹⁰ Mário Pedrosa utilizava o termo primitivo para denominar os povos de cultura não europeia, como os habitantes da África, da Oceania e da América Latina, mas também para se referir à arte de caráter místico/religioso anterior ao Renascimento.

reproduzir a realidade, ou de apresentar um conjunto lógico, em decorrência da própria patologia que provocava falhas no processo de construção do raciocínio sintético.

No caso dos primitivos, isto é, do homem natural, a deformação provinha de uma lógica diferente daquela estabelecida pelo homem moderno. O primitivo criava uma totalidade, uma síntese abstrata que se revelava estranha para o homem moderno porque não correspondia aos valores culturais e à concepção estética modernos, contudo eram perfeitamente estéticos e lógicos para esses povos naturais. No artista moderno, a deformação do real correspondia a um princípio expressivo fundamentado na desobediência intencional das regras aceitas pela coletividade na qual o artista vivia.

A respeito dos paralelos estabelecidos entre o primitivo, a criança, o louco e o moderno, a problemática para Milliet (1981a, p.106) estava na compreensão de um grupo de artistas considerados ingênuos, que ora eram comparados às crianças, embora se tratassem de adultos que interagiam no meio social, ora podiam ser considerados como personalidades esquizotímicas, por demonstrarem a tendência a se fechar em um universo próprio de criação, no qual encontravam refúgio do mundo real.

Segundo Milliet (1981b, p.87-88) as pinturas ingênuas, geralmente classificadas de primitivas, raramente apresentavam caráter estético e se revelavam como um importante documento psicológico. Milliet afirmou que o valor instintivo da criação tinha uma participação maior na pintura do que na literatura, pois, no caso da produção literária primitiva, o instintivo e o ingênuo resultavam na elaboração textual de caráter simplista indicado pela ausência de invenção e pobreza vocabular. Para ele, apenas o folclore mostrava talento artístico por ser a demonstração renovada da expressão anônima de um grupo.

Independente do modo como o conceito do primitivo foi abordado, um aspecto se apresenta unânime na discussão: a decisão de artistas e literatos de procurar na cultura primitiva, na arte popular, na produção simbólica do louco e no desenho de crianças, então, as bases para se pensar uma nova teoria estética. Mário de Andrade e Flávio de Carvalho são mais objetivos e indicam os novos caminhos da arte na lógica da ciência ou na fantasia emocional do inconsciente. Mário Pedrosa e Sergio Milliet descrevem muito mais a atmosfera de descontentamento e a agitação dos artistas em procurar um princípio novo para as artes. E Osório Cesar, atento ao funcionamento da mente e ao processo de criação no homem normal e no doente, reconhece a mudança na arte, e no modo de perceber a beleza, como o resultado de um desenvolvimento psíquico.

Conclusão: a formação do pensamento estético de Osório Cesar

Esta pesquisa foi impulsionada pela curiosidade em compreender os princípios que fundamentaram o trabalho intelectual do anatomopatologista Osório Thaumaturgo Cesar, personalidade que demonstrou, por intermédio de sua produção escrita, um sério comprometimento em esclarecer os propósitos da arte moderna. Dinâmico e inteligente, Osório Cesar circundou em seus estudos uma extensa área de conhecimentos, das ciências médicas às artes, e começou a ser referenciado nos livros de psiquiatria e psicologia, e naqueles de história da arte brasileira. Devido à extensão de suas ações, ele foi reconhecido como médico comprometido em desvendar as causas das doenças mentais e os tratamentos eficazes à saúde dos pacientes, mas também como crítico de arte e como o primeiro brasileiro a estudar o valor simbólico de desenhos e pinturas de pacientes psiquiátricos.

Ao investigar a produção textual de caráter cultural e artístico de Osório Cesar, constatou-se que ele atribuiu uma causa psicológica ao desenvolvimento da sensibilidade estética. Para ele, no homem moderno, essa sensibilidade havia se formado na necessidade de se restabelecer uma comunhão espiritual com o mundo, da qual a mente inconsciente não foi ignorada. A linguagem enigmática que os artistas da vanguarda estavam elaborando ia de encontro com a necessidade de desenvolver uma nova percepção e mentalidade para o homem moderno e se constituía como um protesto, uma crítica dos artistas para defender a liberdade de criação.

Ao afirmar a possibilidade dos alienados manterem certo desejo inconsciente de beleza, Osório Cesar contribuiu na defesa da arte moderna no Brasil, porque ele ofereceu ao meio cultural brasileiro – impregnado de ideias conservadoras – uma hipótese para justificar a abstração na arte, e assim apoiar os estilos formais da arte de vanguarda que eram comumente explicados como o reflexo de distúrbios psíquicos.

O ritmo visual e a composição abstrata

Pensar as circunstâncias nas quais Osório Cesar foi educado nas artes solicita a reconstrução da história de sua vida e dos princípios teóricos que fundamentaram seus pensamentos e ações, mesmo porque a maneira como ele pensou os processos de criação de imagens nos alienados, assim como as experiências criativas com as quais os artistas modernos

estavam envolvidos, não está desvinculada da convivência que ele estabeleceu com um grupo de médicos, artistas, escritores e jornalistas.

A sensibilidade estética de Osório começou a ser delineada na infância, na convivência com a família paterna que, por manter uma tradição musical, colaborou na educação da população paraibana de João Pessoa. Essa vivência com os sons e melodias torna-se primordial ao se pensar nos assuntos de interesse de Osório Cesar e na trajetória de vida dele, após deixar a cidade natal para residir em São Paulo. Primeiramente, é necessário se reportar à participação dele nos saraus artísticos realizados na casa de José de Freitas, encontros nos quais a literatura simbolista e a música sempre foram evidentes, assim como a sonoridade das palavras e a sinestesia, a arte africana e o expressionismo foram temas discutidos.

Ao mencionar o expressionismo, três referências importantes no trabalho intelectual de Osório Cesar aparecem. A primeira delas é a do médico, historiador e filósofo da arte Hans Prinzhorn, que desde a juventude se mostrou adepto das propostas pensadas por Vassíli Kandinski a respeito da linguagem pictórica, principalmente a ideia de afinidade entre a pintura e a música, no que se refere à correspondência entre as tonalidades e os sons. Segundo o pintor russo, cada tonalidade, assim como cada forma, possui uma propriedade intrínseca, vital, que assume uma identidade própria quando organizada em uma composição.

Essa vitalidade da configuração foi analisada por Hans Prinzhorn no livro **Bildnerie der Geisteskraken** como o resultado de forças psíquicas oriundas de vivências corpóreas que são expressadas na imagem e identificadas pela presença de certa estrutura rítmica. Cada imagem mental mostrava a concretização de movimentos expressivos na configuração e, por esse motivo, o desenho ou a pintura não precisavam ser figurativos. É necessário explicar que o conceito de movimento expressivo não estava restrito ao ato de desenhar e pintar, mas aos gestos corporais como um todo, inclusive aos sinais sonoros. A forma continha o caráter expressivo que o indivíduo criativo desejava comunicar. Esse caráter era explicado por Prinzhorn como uma espécie de fluido rítmico, o qual o filósofo Ludwig Klages chamava de *alma*, por ser a essência que mantinha o homem vinculado à natureza.

A segunda referência é a do historiador da arte Wilhelm Worringer, cuja publicação mais conhecida, **Abstraktion und Einfühlung** (“Abstração e Empatia”), de 1908, continha preceitos a respeito da criação artística que despertou sério interesse nos artistas expressionistas. A questão do ritmo aparece nos estudos de Worringer associada à vitalidade linear manifesta num tipo de ornamento de caráter abstrato que o historiador considerava como o início da criação artística. Worringer explicou os estilos abstratos na arte, inclusive os de base

geométrica, como o resultado de uma maneira específica de viver a natureza. Para ele os estilos que não representavam o mundo orgânico traziam a vitalidade contida no orgânico no próprio movimento da linha livre, contínua ou segmentada, sobre o plano, ou ainda entrelaçada em arabescos.

O terceiro teórico importante é o próprio Vassilí Kandínski, que defendia o ato criativo como a manifestação do espírito abstrato. De acordo com o pintor russo, a forma ressoava o espírito criador e o ritmo ou a sonoridade da obra estava na organização da composição pictórica. A forma sempre revelava o espírito criador do artista. Formas figurativas e formas abstratas, por exemplo, expressavam suas respectivas ressonâncias. Havia também uma infinidade de formas que combinava a figuração e a abstração e, por consequência, ampliava o campo das ressonâncias, ou melhor, o campo de ação do espírito criativo, porque uma forma estabelecida conforme um estilo imutável não transmitia um som, uma alma.

A estrutura rítmica da composição foi um dos principais aspectos observados por Osório Cesar na arte e nas manifestações simbólicas dos alienados classificados como arte primitiva, principalmente nos desenhos, nas pinturas, nas esculturas e na música ritual. Formalmente, era o movimento expressivo que revelava a originalidade e a vitalidade inconsciente nos trabalhos. Enfatizar a presença de diferentes estruturas rítmicas nas obras de arte africanas e indígenas – como o movimento das linhas desenhadas e sulcadas nas cerâmicas dos índios Parecis, ou mesmo a disposição dos volumes na estatuária africana e ameríndia –, ou ainda nos movimentos da ornamentação oriental, nos mostra que a qualidade formal, ou melhor, a sonoridade interior da composição artística era muito mais importante para Osório Cesar do que avaliar o estágio de desenvolvimento das diferentes civilizações, ou mesmo distinguir as origens étnicas dos povos que elaboraram a arte que ele classificava como primitiva.

A melodia visual ou sonora contida nas manifestações de arte torna-se a característica principal a ser estudada por Osório Cesar, porque correspondia ao indicativo simbólico da presença do princípio *alma* defendido pelos expressionistas.

Ao se pensar nos desdobramentos da vivência musical de Osório Cesar, o estudo dos processos sinestésicos aparece como segundo assunto de relevância. A proposta de reunir artistas para desenharem a partir de estímulo musical mostra o envolvimento de Osório Cesar em compreender a relevância da percepção na criação artística. Como apontado no quarto capítulo desta pesquisa, Osório Cesar considerava a inspiração na arte como o resultado de um processo perceptivo, no qual surgiam recordações inconscientes dos artistas. Esse processo era

desencadeado a partir de um estímulo sensorial externo e a música foi defendida por ele como um dos mais importantes estímulos para o desenvolvimento da percepção (esta entendida como um complexo sistema de construção mental). Foi por essa razão que Osório Cesar começou a analisar os ornamentos abstratos desenhados pelos artistas que participavam daquelas sessões musicais.

Foi também a partir do conceito de ritmo, ou melodia visual, que Osório Cesar procurou compreender a arte de vanguarda no Brasil e na Europa. Os movimentos expressivos concretizados nas obras eram o indicativo da comoção psíquica dos artistas. É preciso ressaltar que o termo “comoção”, ao ser utilizado para explicar o conteúdo do estudo de Osório Cesar, deve ser tratado com todo o valor semântico que nele pode conter, porque Osório Cesar procurava identificar as configurações criadas para a ternura, a revolta e o tumulto. Nesse sentido, as formas reveladas nas obras e a presença de uma melodia linear ou cromática possibilitavam a Osório Cesar atribuir um valor vital inconsciente à arte abstrata, compreendida por ele como a manifestação da percepção total do artista.

É importante lembrar que as pesquisas sinestésicas realizadas no apartamento de Osório Cesar não se tratavam de uma ação isolada. Flávio de Carvalho, que colecionou desenhos de crianças e a produção de alienados, também demonstrou publicamente semelhante interesse. O aspecto principal a ser pensado por Carvalho no que se referia ao estudo das relações entre os sentidos era apontar a natureza inconsciente nessas relações. De acordo com os estudos de Flávio de Carvalho a música era uma espécie de linguagem mágica e podia despertar emoções contraditórias nas pessoas. As associações do som com a visão estavam fundamentadas nas mais íntimas emoções humanas, e foi sob essa justificativa que o artista explicou a transposição dos valores sonoros em valores picturais, ou o inverso. Por estabelecer novas emoções pictóricas, Carvalho acreditava que o processo sinestésico provocaria uma verdadeira revolução na arte, o que inevitavelmente conduziria à elaboração de obras abstratas.

A experiência musical de Osório Cesar permite a ele compreender a complexidade de criação da configuração figurativa e abstrata que estava presente nas obras de arte e também na manifestação simbólica dos alienados e nos desenhos de crianças; do contrário, Osório Cesar provavelmente não atribuiria valor de linguagem gráfica a desenhos infantis – a ponto de classificá-los como arte do primitivo – nos quais existia apenas o registro da linha em movimento.

Crítica às convenções do meio artístico brasileiro: o inconsciente no regate da cultura nacional

O fenômeno da loucura conceituou a situação de crise na arte no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, na qual dois tipos de discurso foram elaborados. O primeiro era aquele que defendia a presença do caráter inconsciente na inspiração poética, com o intuito de afastar da arte o valor puramente mercantilista imposto a ela a partir do desenvolvimento industrial. O segundo era um contra-discurso, elaborado por profissionais da medicina e das artes que seguiam a lógica científica, no qual a linguagem metafórica e os processos poéticos originados do fenômeno da mente inconsciente foram considerados como o resultado de transtornos perceptivos e mentais.

Ambos os discursos sustentavam concepções morais e estéticas distintas a respeito da presença do mistério e do fantástico na vida das pessoas. No campo das artes, o instintivo, os fenômenos do sonho e do delírio foram valorizados e estudados pelos profissionais da vanguarda – do movimento simbolista ao surrealismo – como maneiras de proteger a integridade da poesia e da beleza, e ainda de mantê-las na educação do homem moderno.

O grupo conservador, por discordar da defesa à mente inconsciente feita pela vanguarda, também manifestou preocupação com a formação cultural do homem e iniciou uma campanha de combate às obras gráficas, plásticas e escritas que se distanciavam do pensamento lógico. Nesse sentido, o entendimento científico da loucura, ao associá-la ao doentio e ao espírito em degeneração, surgiu como base argumentativa para recriminar as formas artísticas que foram elaboradas para priorizar uma ideia ou um sentimento do artista.

Para os escritores e artistas simbolistas, por exemplo, o inconsciente era evocado como o mistério, a dimensão espiritual contida na natureza que encontrava nos símbolos e na metáfora uma maneira de comunicação poética.

No expressionismo, o inconsciente era compreendido como estrutura do espírito humano que auxiliava o artista no encontro de uma forma material, então, que correspondesse ao valor espiritual obtido a partir da união do espírito criativo com o mistério da natureza. No Dadaísmo o valor misterioso do inconsciente permaneceu, ao ser referenciado como força vital presente nos homens e na natureza, e que se manifestava de modo imprevisível.

No grupo surrealista, a mente inconsciente tornou-se a fonte de todas as formas de expressão. Desse modo, o Surrealismo manteve a dimensão espiritual, divina e poética associada ao inconsciente, mas também o utilizou como denúncia das perversões humanas no

interior de uma cultura que somente valorizava a lógica, a moral e os preconceitos do bom gosto. O inconsciente, para os surrealistas, era responsável pelo diabólico e pelo sensual que comunicava a revolta contra os valores sociais que o grupo julgava ultrapassados.

Muito além da presença da escrita automática e da associação livre de ideias, processos defendidos pelos surrealistas, o estudo do inconsciente no Brasil recebeu a conotação de resgate atávico da origem perdida. O impasse em se pensar a nação brasileira, a língua, as origens indígenas, a miscigenação étnica e cultural com os europeus e africanos, toda essa problemática conduziu escritores, artistas, educadores e médicos ao interesse na teoria psicanalítica como possibilidade de compreensão de um universo simbólico pouco estudado até o início do século XX.

É certo que a proposta nacionalista recebeu diversas conotações nas duas primeiras décadas do século XX, pois a ela se somaram diferentes compreensões do que se desejava ou se definia como *nação* brasileira. Alguns intelectuais conservadores, portanto, defensores da supremacia da tradição portuguesa, sustentavam valores culturais atrelados ao romantismo e à visão idílica do indígena, assim como ao parnasianismo e ao realismo.

A possibilidade de encontrar uma estética própria na cultura indígena e na africana foi descoberta pelo grupo modernista de artistas e intelectuais brasileiros que defendia a constituição do sentimento nacional a partir da análise das contradições históricas reveladas durante o desenvolvimento da civilização: o contraste da vida metropolitana – que revelava o progresso tecnológico, o cinema, os bondes elétricos e a cultura letrada – junto à vida do homem do interior com suas manifestações populares e com o folclore. Ou ainda no reconhecimento dos abusos da escravidão e da ignorância diante do mistério da vida indígena.

Nesse sentido, a busca da arte e cultura nacionais se mostrou como o grande propósito da vanguarda brasileira; e, por essa razão, surgiu na intelectualidade de nosso país, educada segundo modelos europeus, a necessidade de despertar as origens indígenas de nosso inconsciente histórico. Pensar criticamente a história do povo brasileiro e resgatar modos de pensamento e relações vitais censuradas pelo processo de colonização, como o animismo e o totemismo, definiam as ações revolucionárias a serem seguidas.

O escritor Mário de Andrade, por exemplo, procurava a simbologia da alma brasileira. Ele havia percebido, na arte do homem natural, um raciocínio, um desenvolvimento ornamental e estilístico fundamentado na estilização de elementos da natureza. Mário de

Andrade desejava identificar o que havia permanecido das origens indígenas e africanas nessa simbologia, e o que havia mudado ao estabelecer o contato com o europeu.

Oswald de Andrade considerava a pureza e o mistério, contidos no modo de vida do indígena, elementos essenciais para se organizar uma corrente de pensamento que contestasse a sociedade brasileira e que estabelecesse um sistema de ações que proporcionasse a mudança efetiva na mentalidade do povo. Uma dessas ações foi a elaboração de uma poesia que priorizasse a integridade da palavra; o próprio estilo poético seria o indicativo da mudança revolucionária.

Seguindo os ideais de crítica social preconizados por Oswald de Andrade, o engenheiro e pintor Flávio de Carvalho compreendia o resgate inconsciente do homem primitivo, especificamente do indígena, como uma tática importante do homem moderno para escapar aos dogmas morais e sociais impostos pela burguesia, tais como: o matrimônio, a propriedade privada e o catolicismo. Liberto de tantas normas, o homem conseguiria elaborar outro mecanismo de vida, e se tornaria o mensageiro de um novo raciocínio, ao restabelecer o vínculo de exaltação com a natureza. Como consequência desse outro modo de viver, uma arte nova seria criada.

A procura das origens nacionais na cultura indígena também revelava uma séria crítica ao sistema de produção em massa que, segundo Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho e os intelectuais associados a eles, embrutecia o homem por se tratar de um sistema destinado à especialização e à privação da criatividade humana. Desse modo, o resgate do instintivo, do emocional, do valor psíquico inconsciente, presente no homem natural, traria à arte um conteúdo profundo e totalmente desconhecido aos artistas e aos apreciadores das belas-artes.

Por esse motivo, Flávio de Carvalho responsabilizava o homem brasileiro, que havia se educado conforme os padrões estilísticos de uma arte imitativa, pela atitude agressiva aos artistas de vanguarda e às obras por eles elaboradas. O homem que valorizava a pintura de assunto era incapaz de compreender o conteúdo emocional ou filosófico transmitido na arte de vanguarda. Para ele, o artista havia alcançado um pensamento muito elaborado ao compreender que a linguagem da arte podia comunicar, por si mesma, sentimentos, profundos afetos inconscientes e elevadas construções mentais.

Historiadores e teóricos das artes também foram responsabilizados pela disseminação do conceito de degeneração atribuído à arte moderna, pois, de certo modo, a história da arte foi pensada pelos profissionais desse campo de estudo a partir da interpretação

da cultura helênica e do Renascimento, e na desconsideração de outras manifestações culturais. Utilizar a mimese como parâmetro de qualificação artística ocasionou o equívoco de se pensar a beleza e a identificação da arte como o desenvolvimento de capacidades e habilidades. No Brasil, assumir a beleza clássica como parâmetro artístico era ignorar a origem da história da arte brasileira.

A crítica ao conceito de beleza fundamentado na imitação da verdade natural solicitou do artista, do poeta e do teórico a procura de novas referências estéticas e uma compreensão mais profunda da dinâmica cultural. Apoiados pelos conhecimentos procedentes da psicologia, da etnologia, da antropologia, da arqueologia e da teologia, os profissionais do campo das artes foram percebendo a existência de um número maior de manifestações culturais no fenômeno artístico. A origem da arte tornou-se o tema frequentemente discutido no movimento de vanguarda, inclusive no Brasil, onde a intelectualidade se mantinha atenta aos ideais de liberdade e renovação humana pensados por agremiações de artistas que foram organizadas como consequência da própria situação do período de entre guerras.

Do conjunto de teóricos que pensava a ideologia libertadora, o escritor Guillaume Apollinaire e principalmente o historiador Wilhelm Worringer, o filósofo Charles Lalo e o etnólogo Ernst Grosse tornaram-se referências a escritores e artistas brasileiros que adquiriam conhecimento a respeito das transformações no fazer e pensar as artes por intermédio da leitura de periódicos e viagens à Europa.

Osório Cesar também analisou o surgimento da arte de vanguarda como o resgate da mente primitiva, como a manifestação do desejo do artista de romper com as convenções sociais e dogmas, e de buscar no inconsciente o estado contemplativo vivido pelos povos indígenas e africanos, os quais participaram da formação étnica brasileira. Ao acessar outros modos de viver a arte, pensava Osório Cesar, o artista moderno brasileiro acreditava se defrontar com formas e composições fantásticas que ofereceriam a ele a possibilidade de recuperar a poesia nacional.

No final da década de 1940, Osório Cesar, ao pensar o movimento de vanguarda no Brasil, compreende que naquele momento histórico o artista estava desenvolvendo uma linguagem que priorizava cada vez mais a percepção, os afetos e as ideias individuais dos artistas, o que resultava na criação de obras de alto caráter simbólico, porque cabia aos artistas escolherem a maneira como expressariam os desejos inconscientes, fosse de modo esclarecido ou obscuro.

Por compreender que a abstração na arte assumia paulatinamente um caráter mais subjetivo, as associações da arte moderna com as artes consideradas primitivas foram mais brandas. Osório Cesar percebeu a complexidade da criação abstrata e entendeu que as nuances criativas oriundas daquela arte, embora explicadas como a expressão de desejos inconscientes, podiam assumir formas particularizadas; por esse motivo, ele procurou identificar os diferentes estilos de abstração na arte. Algumas obras foram denominadas por ele de abstratas integrais, por estarem associadas ao mais alto nível inconsciente. Outras obras, que mantinham certo vínculo com a figuração, foram qualificadas por Osório Cesar como altamente expressivas. E existia um tipo de obra abstrata, organizada por uma geometrização resultante de uma observação sensível dos artistas, que foi designada por ele como exemplo de neo-primitivismo.

Assim como Osório Cesar, Mário Pedrosa e Sergio Milliet também questionaram as sutilezas da arte abstrata e as contribuições da arte africana, ameríndia e arte popular na vanguarda brasileira. Eles não deixaram de reconhecer a contribuição da descoberta e do estudo do inconsciente no reconhecimento da emoção como possibilidade poética e na educação do homem moderno, que começou a observar os elementos da linguagem da arte como um instrumento expressivo e não apenas representacional.

O jogo criativo no desenho da criança e do alienado

A crítica ao conceito tradicional de beleza e ao valor de mercado atrelado às obras elaboradas sob o signo da tradição, bem como a necessidade de repensar a construção da história da arte, o ato de criação artística e a recepção da obra de arte justificam o interesse dos artistas de vanguarda pelas sabedorias espirituais estimadas nas culturas africana, ameríndia, oceânica e oriental, e também a procura pelo desenho do louco e da criança, que surgiu quase como uma consequência do olhar direcionado ao conhecimento popular e às produções que expressavam uma intensa força vital.

Os estilos inabituais que surpreenderam o público no decorrer de todo século XX, a começar pelo simbolismo, revelavam a luta de artistas para abalar as hierarquias culturais e criticar severamente as convenções do meio artístico responsáveis por transformar a arte em algo fútil e mercantil.

A ação lúdica envolvida na atividade imaginativa da criança e na do louco começou a ser requisitada nas atitudes de vanguarda porque os artistas acreditavam que, para haver a ruptura com as estruturas tradicionais do passado, era necessário o original descompromissado,

o inesperado, o fantástico, o arbitrário e o misterioso. Os artistas modernos, inclusive no Brasil, buscavam o caráter espontâneo do jogo da imaginação, pois, para eles, quanto mais livre uma obra estivesse do trabalho de ação consciente, maior seria a revelação da intensidade dos sentimentos e das tendências afetivas individuais e coletivas.

A produção gráfica e plástica de crianças e dos alienados começou a ser colecionada e estudada no intuito de educar a sensibilidade dos artistas e do público, porque se acreditava que a criança e o louco, assim como os povos denominados primitivos, apresentavam uma percepção sensível, forte e profunda da vida.

Assim como a arte dos povos considerados primitivos, o desenho da criança tornou-se um testemunho da integridade do sentir e do observar o mundo. Tratava-se de uma manifestação inspirada que revelava certa poesia, certa magia, por intermédio de composições gráficas e plásticas que se distanciavam daquelas comumente reconhecidas como arte.

A manifestação simbólica do louco também foi inserida no grupo das expressões de uma percepção renovada. Ela manifestava uma essência primordial que ia de encontro com a necessidade do homem moderno de viver plenamente a beleza.

A importância do desenho da criança e do louco como documento necessário à educação dos artistas foi reconhecida como atitude da vanguarda. No entanto, as compreensões a respeito da existência ou não de qualidades estéticas em ambas as produções suscitou dúvidas e divergências, porque tal atribuição dependia do modo como cada teórico ou artista compreendia os propósitos da vanguarda nas artes.

Entre os dadaístas e surrealistas, o desenho da criança e principalmente a manifestação do louco eram símbolos da subversão estética por manifestarem a pureza, o maravilhoso, o sagrado e o mistério em imagens que mostravam uma configuração totalmente distinta daquela que o setor das artes estava acostumado a expor e comercializar. Por essa razão, a produção do louco e a da criança mantinha as qualidades essenciais da nova arte e eram a revelação de uma outra beleza.

Entretanto outros teóricos e artistas, inseridos na vanguarda, como Guillaume Apollinaire, por exemplo, pensavam que aquelas produções em si podiam revelar sensibilidade e originalidade, mas, para elas serem aceitas como a manifestação de uma nova estética, elas precisavam estar inseridas no meio cultural.

No Brasil também houve discordâncias a respeito da presença de qualidades estéticas nas manifestações de loucos e de crianças. Artistas como Lasar Segall e Anita Malfatti

afirmavam que o desenho da criança podia apresentar qualidades estéticas porque a criança era portadora de uma sensibilidade própria e conseguia desenvolver uma habilidade técnica instintiva.

O caráter instintivo do desenho da criança também foi defendido por Flávio de Carvalho como a expressão de profundas emoções inconscientes. Para ele, o desenho da criança e a manifestação do louco pertenciam ao domínio emocional de criação artística, assim como algumas obras de arte moderna, visto que essa arte era a expressão de valores mentais profundos fundamentados no pensamento filosófico ou na emoção.

No entanto, de acordo com Mario de Andrade, a criança era sensível à sensação estética, mas o desenho dela não podia ser considerado arte porque não havia um desenvolvimento estilístico ou técnico. Ela desenhava por meio de esquemas como um modo de compreensão do mundo, portanto o desenho da criança era uma forma de comunicação e não se tratava de uma linguagem tão desprovida de influências sociais, conforme alguns artistas modernos pensavam: a criança nascia como ser social e estava sujeito às regras.

No que se refere às manifestações dos loucos, o escritor assumiu a dificuldade de compreender as características de tais manifestações e também de encontrar argumentos que as justificassem, mas é possível supor que Mário de Andrade também questionasse a condição do louco como criador artístico, pois, segundo ele, a mudança estética era uma discussão motivada pelos artistas. Eles eram os únicos a estabelecer escolhas com finalidades estéticas e a se valer da arte do homem natural e das produções de crianças e de loucos como documentos necessários à própria educação em artes.

Além disso, Mário de Andrade se sentia inseguro a atribuir qualidades artísticas aos trabalhos de loucos e crianças porque, para ele, a arte solicitava um conhecimento, uma técnica, o que exigia a educação do olhar. Para Andrade, os movimentos de vanguarda eram tentativas de estabelecer novos pensamentos para o belo e de organizar estruturas estéticas que, ao serem transmitidas de cultura em cultura, se estabeleceriam como as novas leis mentais da arte. Na arte, para o escritor, havia a necessidade da intenção de beleza.

Mário Pedrosa e Sergio Milliet, apresentando outro ponto de vista, mostraram que o fato dos artistas, das crianças e dos loucos apresentarem condições distintas para expressarem conteúdos inconscientes, por meio da linguagem artística, não desqualificava a produção do louco e da criança de seus valores estéticos e sensíveis, porque o campo da arte havia se estendido após o questionamento do conceito tradicional de beleza.

Defender a presença de qualidades artísticas nas manifestações de loucos e de crianças não significava ser adepto das estruturas formais reveladas na arte vanguarda. O escritor Menotti del Picchia, por exemplo, exaltou a produção de loucos para se opor às obras surrealistas e abstratas que obtiveram maior repercussão na arte brasileira após a Segunda Guerra.

Nesse contexto de profundas transformações culturais e artísticas, Osório Cesar coloca em xeque as bases científicas de sua formação médica e se aproxima da psicanálise. Recupera os antigos valores sagrados da loucura e apresenta a produção gráfica, plástica, escrita e musical de alienados à classe médica e artística brasileira, como a expressão de conteúdos afetivos.

Afirmando que todo o lirismo e verdade da arte estavam no inconsciente, Osório Cesar defende a integridade do caráter abstrato contido na arte de vanguarda, assim como o potencial estético da arte dos loucos, porque, para ele, ambas as manifestações expressavam o retorno a uma sensibilidade e a uma percepção fundamentadas numa espécie de envolvimento instintivo com o mundo.

Contudo, Osório Cesar não deixou de esclarecer que o espontâneo no alienado era o resultado do próprio estado psíquico no qual o paciente se encontrava, enquanto no artista a procura da poética inconsciente era um recurso utilizado para mudar os rumos da arte que estavam condensados a estruturas de pensamento que deixaram de fazer sentido para o homem moderno. A arte deixava de ser compreendida como linguagem destinada a representar a natureza, para ser pensada como linguagem subjetiva e emocional que expressava a liberdade e a totalidade da mente.

Referências Bibliográficas:

“ABSTRACIONISMO é uma coisa já velha: afirma o grande pintor Portinari encerrando o inquérito da Folha da Noite. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 04.dez.1948.

O ABSTRACIONISMO já entrou em sua fase de declínio. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 02.dez.1948.

ALMEIDA, Maria Cristina Barbosa de. Seção de arte da biblioteca Mário de Andrade: caminhos e descaminhos. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo: Departamento Biblioteca Mário de Andrade, 1992. Anual. Continuação a partir do nº50 de 1992 do Boletim Bibliográfico nº68. Impresso nas oficinas Gráficas da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p.69-93.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984. 435p.

_____. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. 2v.il. (Estudos, 33).

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Livraria Duas Cidades LTDA., 1983, 381p. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez.

_____. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, 604p. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez.

_____. **Curso de filosofia e história da arte**. 1938. Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP, Fundo Mário de Andrade, MA-MMA-037.

_____. Sem título. **Para Todos...**, Rio de Janeiro, p.23. ano XII, n.585, 15.fev.1930.

ANDRIOLO, Arley. **Traços primitivos**: histórias do outro lado da arte no século XX. 2004, 220p. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

APOLLINAIRE, Guillaume. L'esprit nouveau et les poètes. **Mercure de France**: série moderne, Paris: Mercure de France, v.CXXX, n.491, p.385-396, 01.dez.1918. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34427363f/da>. Acesso em: 01 fev.2015

ARANHA, Graça. **Espírito Moderno**. São Paulo, Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato. 1925. 143p.

ARMAND MARIE, August. L'art et La folie. **Revue scientifique: revue rose**, ano 67,n.13, p.393-398, 13 jul.1929. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/>. Acesso em 23.mar.2014.

ARMAND MARIE, August. **Mysticisme et folie**: etude de psychologie normale et pathologique comparées. Paris : V. Giard & E. Brière Libraires Éditeurs, 1907, p.342p.

ARMAND MARIE, August. Le musée de La folie. **Je sais tout**: encyclopédie mondiale illustrée, ano 1, n. 7, p.353-360, jul a dec. 1905. Publications Pierre Latiffe Curiosités. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/>. Acesso em 07. nov.2013.

ARTE condenada pelo III Reich. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 10.abr.1945. Exposições, p.15.

A ARTE dos alienados é tão interessante quanto a arte normal moderna. **Diário da Noite**. São Paulo, p.3, 19.abr.1941.

A ARTE dos Loucos e Vanguardistas: interessantíssima conferencia do dr. Osório Cesar no Clube dos Artistas Modernos. **Jornal do Estado**. São Paulo, s/p, 31. ago.1933.

ARTE e medicina. **Jornal de Notícias**. São Paulo, 26.out.1948. Nota de Arte, p.7.

A ARTE proletária: brilhante conferência da sra. Tarsila do Amaral, no Clube dos Artistas Modernos. **Diário de São Paulo**. São Paulo, s/p, 30.jul.1933.

ARTIGAS, J Vilanova. A arte dos loucos. **Fundamentos**: revista de cultura moderna, São Paulo, ano IV, n. 20, p.22-24, jul.1951.

ASSOCIAÇÕES: clube dos funcionários públicos. **Correio Paulistano**. São Paulo, p.3, 28. jun. 1917.

ASSOCIAÇÃO universitária. **Correio Paulistano**. São Paulo, 23. abr. 1916. Registro de Arte, p.4

ATIVIDADE do Clube dos Artistas Modernos. **O Dia**. Rio de Janeiro, s/p, 13. jul. 1933.

ATIVIDADE do Clube de Artistas Modernos. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 12. jul. 1933.

AUBERTIN, Ulrike; LANTENOIS, Annick. La “grande exposition de l’art allemand” et “L’art degenerate”: fondement et symbolique d’une confrontation. In : MILZA, Pierre ; ROCHE-PÉZARD, Fanette. **Art et Fascisme** : totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l’Axe. Belgique : Editions Complexe, 1989. p.139-154.

A BURGUESIA paulistana patrocina uma exposição de arte revolucionária e comunista. **O Legionário**, São Paulo, s/p, 13.jun.1937.

A FAMÍLIA na Rússia. **Correio de São Paulo**. São Paulo, 14. fev. 1935, Seção Editoriais, p.2.

A GUERRA e a função social do artista. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, p.19, 25.fev.1943.

A LUTA contra a guerra no Chile: a repercussão do Congresso de Montevideo. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, p.1, 10. mar. 1933.

A PINTORA Tarsila do Amaral fará uma conferência sobre “Arte Proletária”. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 26.jul.1933.

A PINTURA abstrata presta-se a toda sorte de chantagens mentais. **Folha da Noite**. São Paulo, p.2, 23. nov.1948.

A PINTURA do som e a música do espaço. **Diário de São Paulo**. São Paulo, s/p, 29.mar.1935.

AS TENDENCIAS sociais de Kaethe Kollwitz. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 14. jun.1933.

BARDI, Pietro Maria. Carta a Osório Cesar datada de 05. jun. 1974. Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

BARRON, Stephanie. 1937: modern art and politics in prewar germany. In: BARRON, Stephanie et al. **Degenerate art: the fate of the Avant-Garde in Nazi Germany**. Los Angeles; New York, NY: LACMA: Abrams, 1991, p.9-23.

BASTIDE, Roger; CESAR, Osório. Pintura, Loucura e Cultura. **Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo**. Franco da Rocha SP: Oficinas Gráficas do Departamento de Assistência a Psicopatas, v. XXII, número único, p.51-70, 1956.

BASTOS, Othon. A atualidade de Ulysses Pernambucano. In: BASTOS, Othon. **História da psiquiatria em Pernambuco e outras histórias**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p.103-112.

BATISTA, Marta Rossetti (org.) **Coleção Mário de Andrade**: religião e magia, musica e dança, cotidiano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; n Oficial de São Paulo, 2004. (Uspiana: Brasil 500anos). 446p.

BELLOLI, Carlo. Itinerários de arte européia. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 18 jun.1955. Artes Plásticas, Primeiro Caderno, p.12.

BEYME, Ingrid von; RÖSKE, Thomas (Ed.). **Surrealismus und Wahnsinn = Surrealism and madness**. Verlag Das Wunderhorn Rohrbacherstr.18, 69115 Heidelberg, 2009, 208p.

BLACHÈRE, Jean Claude. **Les totems d'André Breton**: surréalisme et primitivisme littéraire. Paris: Editions L'Harmattan, 1996. 314p. (Collection Critiques Littéraires).

BRAND-CLAUSSEN, Betina Brand. The collection of the works of art in the psychiatric clinic, Heidelberg – from the beginning until 1945. In: BRAND- CLAUSSEN, Bettina; JADI, Inge; DOUGLAS, Caroline. **Beyond Reason**: art and psychosis: works from the Prinzhorn Collection.London; Berkeley; Hayward Gallery: University of California, 1996. p.7- 23.

BRAZIL. Cartório de Registro Civil 20º Subdistrito – Jardim América, Município e Comarca da Capital do Estado de São Paulo. Certidão de Óbito, Livro 86, Folha 190vº, Número 43211, atestada pelo Doutor Antônio Augusto Lazzari em 03 de dezembro de 1979.

BRETON, Guy. Organization de l'exposition de 1950. **Arts**, 1950 *apud*, DUBOIS, Anne-Marie. Annexe IX: organisation de l'exposition de 1950 publié dns le magazine les arts. In: DUBOIS, Anne-Marie. **De l'art des fous à l'oeuvre d'art** . Paris : Éditions Édite/ Centre d'étude de l'Expression, 2007, p.286.

BRILL, Alice. **Aspectos da obra de Mario Zanini**: do Grupo Santa Helena às Bienais. São Paulo, 1982, 181p. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

BRITO, Mario da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978. 322p.

CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial**: crônica da Belle Èpoque paulistana. 2. ed. São Paulo, Editora SENAC, 2001. 255p.

_____. A Pinacoteca em oito tempos: um ensaio histórico. In: ARAUJO, Marcelo; CAMARGOS, Márcia (orgs.). **Pinacoteca**: a história da Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Artemeios, 2007. p.34-135.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (Coaut. de.). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro, RJ; Brasília, DF: Livros Técnicos e Científicos: Instituto Nacional do Livro, 1980-1981. 1v (506p). Biblioteca universitária de literatura brasileira. Serie A; v.11).

CARTA do delegado de ordem social ao diretor do Presídio do Paraíso, **Prontuário de Osório Cesar**, n.1936, s/p, 28. nov. 1935. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

CARVALHO, Flávio de. **Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi**: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro, Editora Nau, 2001. 151p.

CARVALHO, Flávio de. (Resp.). **RASM**: revista anual do salão de maio. São Paulo: Incorporando o catálogo do III Salão de Maio.1939. Não paginado.

CARVALHO, Flávio. Os ossos do mundo. **Diário de São Paulo**, São Paulo,s/p, 17.set.1937.

_____. 1º Salão de maio: o bicho feio e o belo bondoso: carta aberta ao crítico Geraldo Ferraz.**Diário de São Paulo**, São Paulo, s/p, 17.jul.1937.

_____. A única arte que presta é a arte anormal. **Diário de São Paulo**, São Paulo, s/p, 24.set.1936.

_____. As novas tendências da pintura contemporânea. **Movimento**, São Paulo, p.68-80, jul. a set. 1935.

_____. As danças de sábado no Clube dos Artistas Modernos e a nova orientação: um laboratório de experiências para a arte moderna. **Diário da Noite**, São Paulo, s/p, 01.mai.1933.

CARVALHO, Flávio R. Teatro antigo e o moderno. **O Homem do Povo**, São Paulo, ano 1, n.3, p.4, 31. mar.1931. (Palco, Tela e Picadeiro. Diretor de cena: Piolin). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720623&pasta=ano%20193&pesq=Flavio%20de%20Rezende%20Carvalho>. Acesso em 17 de jul.2013.

CARVALHO, Lilian Escorel de. **A revista francesa l'esprit nouveau na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade**. 2008. 372p. (Tese de doutoramento em Letras): programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2v., 2008.

CENDRARS, Blaise. **Du monde entier au coeur du monde ; Anthologie nègre**. Paris : Denoël, 1963. 550p. (Oeuvres de Blaise Cendrars, 1). (Fonte de consulta: Coleção Alexandre Eulálio, Acervo de Coleções de Obras Raras/BCCL-Unicamp).

CESAR, Osório. Centenário de Nascimento do Prof.Dr.Antonio Austregésilo Rodrigues Lima (1876-1960), um dos maiores Neuro-psiquiatras do Brasil. **Arquivos da Coordenadoria de Saúde Mental do Estado de São Paulo**. Franco da Rocha, São Paulo: Setor Gráfico do Departamento Psiquiátrico II, v.XXXIX, n. único, jan.1973 a dez.1976, p.87-91.

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

_____. L'art chez les aliénés dans l'hôpital de Juqueri. **Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo**. Franco da Rocha, São Paulo: Oficinas Gráficas do Departamento de Assistência a Psicopatas, 1953, v. XVIII jan a dez 1953, n. único, p.137-138.

_____. Mostra de Walter Lewy. **Folha da Tarde**. São Paulo, 06. nov. 1953. Artes Plásticas, Primeiro Caderno, p.7.

_____. Primeira exposição da escola de artesanato. **Folha da Tarde**. São Paulo, 08. jul. 1953. Artes Plásticas, Primeiro Caderno, p.6.

_____. A arte dos loucos. **A Gazeta**. São Paulo, p.2, 05.set.1951.

_____. Carta de 02 de junho de 1951, *apud* VOLMAT, Robert. Les collections. In: VOLMAT, Robert. **L'art psychopathologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956. p.11.

_____. Primeira exposição da escola de artesanato. **Folha da Tarde**. São Paulo, 08. jul. 1953. Artes Plásticas, Primeiro Caderno, p.6.

_____. Classificação da manifestação artística do alienado. **Folha da Tarde**. São Paulo, 09. ago. 1950. Artes Plásticas, p.4.

_____. Exposição do Grupo Guanabara. **Folha da Tarde**. São Paulo, 05.jun.1950. Artes Plásticas, p.4.

_____. Totemismo. **Folha da Tarde**. São Paulo, 25.mai.1950. Artes Plásticas, p.4.

_____. A arte coletiva a serviço dos ritos. **Folha da Tarde**. São Paulo, 16.fev.1950. Artes Plásticas, p.5.

_____. A Arte dos Loucos. **Folha da Tarde**. São Paulo, 12. out. 1949. Artes Plásticas, p.4.

_____. Exposição de Arte Japonesa. **Folha da Tarde**. São Paulo, 08.jul.1949. Artes Plásticas, p.4.

_____. A literatura infantil. **Folha da Noite**. São Paulo, 04. mai.1949. Artes Plásticas, p.5.

_____. Exposição de desenhos de crianças. **Folha da Noite**. São Paulo, 26.abr.1949. Artes Plásticas. p.5.

_____. Museu de Arte Moderna. **Folha da Noite**. São Paulo, 16. mar.1949. Artes Plásticas, p.5.

_____. Pela arte dos alienados. **Folha da Noite**. São Paulo, 19. fev. 1949. Artes Plásticas, p.3.

_____. Programação do Museu de Arte de São Paulo para 1949. **Folha da Noite**. São Paulo, 09. fev. 1949. Artes Plásticas, s/p.

_____. Exposição de Bonecos. **Folha da Noite**. São Paulo, 19. nov.1948. Artes Plásticas, p.5

_____. Museu de Arte Moderna. **Folha da Noite**. São Paulo, 04. out.1948. Artes Plásticas, p.6

_____. Museu de Arte de São Paulo. **Folha da Noite**. São Paulo, 13. out. 1947. Artes Plásticas, p.4.

_____. XI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos V. **Folha da Noite**. São Paulo, 4. out. 1947. Artes Plásticas, p.4

_____. Oleogravuras dos trabalhos dos pintores impressionistas e expressionistas europeus. **Folha da Noite**. São Paulo, 15.set. 1947. Artes Plásticas, p.4.

_____. Exposição de Cartazes do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. **Folha da Noite**. São Paulo, 5.set. 1947. Artes Plásticas, p.4.

_____. Exposição Póstuma de Pintura. **Folha da Noite**. São Paulo, 26. ago. 1947. Artes Plásticas, p.4.

_____. Exposição de desenhos na Biblioteca Municipal. **Folha da Noite**. São Paulo, 28. mar. 1947. Artes Plásticas, p.6.

_____. Exposição de pintura surrealista. **Folha da Noite**. São Paulo, 21.mar. 1947. Artes Plásticas, p.4.

_____. Exposição Jorge Mori. **Folha da Noite**. São Paulo, 4. fev. 1947. Artes Plásticas, p.6.

_____. A arte nos povos de cultura primitiva. **Folha da Noite**. São Paulo, 18. nov. 1946. Artes Plásticas, p. 4

_____. Kaminagai. **Folha da Noite**. São Paulo, 24.set. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

_____. Exposição de gravuras de Poty. **Folha da Noite**. São Paulo, 22. jul. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

_____. Expressão gráfica coletiva de uma emoção instantânea. **Folha da Noite**. São Paulo, 6. jun. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

_____. Desenhos das crianças. **Folha da Noite**. São Paulo, 11. mai. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

_____. Desenhos de loucos. **Folha da Noite**. São Paulo, 29. abr. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

_____. Póla Rezende. **Folha da Noite**. São Paulo, 11. fev. 1946. Artes Plásticas, p. 7.

_____. Aspectos da vida social entre os loucos. **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo, Publicação do Departamento de Cultura, v. CV, ano XII, p. 07-24, out a dez. 1945.

_____. O sistema penitenciário na U.R.S.S. . **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.4, 21. jul. 1945.

_____. Como se organizou a politecnização da cultura na União Soviética. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.4, 02. jun.1945.

_____. A arte soviética em 1931: o classicismo da esquerda. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.4,19 .mai.1945.

_____. A literatura soviética nos primeiros anos da Revolução. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.4, 10. mai.1945.

_____. Segall, precursor do movimento moderno nas artes brasileiras. **A manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 3 jun. 1943.

_____. **Misticismo e loucura**: contribuição para o estudo das loucuras religiosas no Brasil. Oficinas gráficas do Serviço de Assistência a Psicopatas do Hospital Psiquiátrico de Juqueri, São Paulo, 1939. 179p. Ilustrado com desenhos de Tarsila do Amaral.

_____. A arte dos cartazes e a emulação socialista na Rússia Soviética. **Diário da Noite**. São Paulo s/p, 19.jul.1933.

_____. **Que é o estado proletário**: reflexões sobre a Rússia Soviética. São Paulo: Editorial Udar, 1933, 184p. 1ª edição.

_____. **Onde o proletariado dirige**: visão panorâmica da U.R.S.S.. São Paulo: [s.n.], 1932, 282p.

_____. Educação Sexual e Divórcio: a necessidade do emprego da psicanálise para a formação do caráter e da moral na criança: é o ponto de vista do Dr. Osório Cesar. **Diário de Noite**, São Paulo, p.3, 21. mai. 1930.

_____. **A expressão artística nos alienados**: contribuição para o estudo dos símbolos na arte. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital de Juquery, 1929, 175p.

CESAR, Osório. MONTEIRO, J. Penido. **Contribuição ao estudo do simbolismo mystico nos alienados**: um caso de demência precoce paranóide num antigo escultor. Editorial Hélios Limitada, São Paulo, 1927, 82p.

CESAR, Osório. MARCONDES, Durval Bellegarde. Sobre dois casos de esterotipia gráfica com simbolismo sexual. **Memórias do Hospital de Juquery**, anos III-IV, n. 3-4, p.161-165, 1926/ 1927. Traduzido para o alemão: Zwei Fälle von graphischer Stereotypie mit sexuellem Symbolismus.

CESAR, Osório. A arte primitiva nos alienados: manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista num caso de síndrome paranóide. **Memórias do Hospital de Juquery**, São Paulo: São Paulo Editora Limitada, ano 2, n. 2, p.111-125, 1925.

CIÊNCIAS Médicas e arte: não deve a expressão artística estar ligada às formas sensíveis. **Diário de São Paulo**. São Paulo, s/p, 30.set.1948.

CLÉLIA Rocha: professora de pintura dos alienados mentais. **A Gazeta**. 29.jan.1955. Caderno Feminina, p.19.

CLUBE dos Artistas Modernos: inaugura-se a exposição de cartazes russos. **Folha da Manhã**. São Paulo, s/p, 13. jul. 1933.

CLUBE dos Artistas Modernos. **A Gazeta**. São Paulo, s/p, 12. jul. 1933.

CLUBE dos Artistas Modernos: orientação e objetivos esclarecidos em entrevista ao “Diário da Noite”, por aqueles quatro modernistas de São Paulo. **Diário de Noite**. São Paulo, s/p, 24. dez. 1932.

CONGRESSO da mocidade. **Correio Paulistano**. São Paulo, p.5, 06. nov. 1917.

CONTRA a guerra: conferências na sociedade teosofica. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 14. fev. 1933.

CORDEIRO, Waldemar. **Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986. 193p.

COUTIHO, Rejane Galvão. **A coleção de desenhos infantis do acervo Mário de Andrade**. Tese de doutorado, 2002, 144p. (Tese de doutorado em artes: arte educação, Escola de Comunicação e artes de São Paulo).

CURIOSA exposição de trabalhos artísticos de loucos e de crianças no Clube dos Artistas Modernos. **Correio de São Paulo**. São Paulo, s/p, 07.set.1933.

CYRO de Freitas Valle. **Correio Paulistano**. São Paulo, p.5, 01. ago. 1918.

DALGALARRONDO, Paulo. **Religião, psicopatologia e saúde mental**. Porto Alegre: Artmed, 2008. 288p.

DANÇAS típicas de Espanha, o samba dos morros e outras coisas interessantes: clube dos artistas modernos. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 25. abr.1933.

DANTAS, Julio. **Pintores e Poetas de Rilhafolhes** Livraria Editora Guimarães, Líbano &C., Lisboa, 1900.50p.Disponível em: <http://archive.org/details/pintoresepoetasd00dant>. Acesso em: setembro de 2013.

DE LUCA, Tania Regina. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. 319p. (Prismas).

DECLARAÇÃO ao delegado João Batista Pinto de Toledo Junior. Prontuário de Osório Cesar, n. 1936, folhas 54 e 55, 08 dez. 1935. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

DELANGE, Jacqueline. Arts et peuples de l’Afrique noire: introduction à une analyse des créations plastiques. Paris : Éditions Gallimard. 2006. 334p.

DEL PICCHIA, Menotti. Pintura de loucos. A Gazeta. São Paulo, s/p, 15.abr.1954.

DOCUMENTO A. Soares Caiuby de 30 de maio de 1933, **Prontuário de Osório Cesar**, n.1936, s/p, v.1, 29.jun.1939. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

DR. CYRO de Freitas Valle. **Correio Paulistano**. São Paulo, 17. ago. 1917. Crônica Social, p.3.

DR. FREITAS Valle. **Correio Paulistano**, 11. dez. 1916. São Paulo, Crônica Social, p.2.

DUBOIS, Anne Marie. **De l'art des fous à l'oeuvre d'art**. Paris : Éditions Édite/ Centre d'étude de l'Expression, 2008, 207p. (1900-1939 – Du réalisme au fantastique, v 2).

DUBOIS, Anne Marie. **De l'art des fous à l'oeuvre d'art** . Paris : Éditions Édite/ Centre d'étude de l'Expression, 2007, 303p. (Histoire d'une collection, v.1).

DUBUFFET, Jean. **Prospectus et tous écrits suivants**.Éditions Gallimard, 1967. 538p. Tomo I.

DUBUFFET, Jean. **Prospectus et tous écrits suivants**. Éditions Gallimard, 1967, 558p. Tomo II.

DUQUE, Gonzaga. Imagistas Nefelibatas. **Kosmos**: revista artística, científica e literária. Rio de Janeiro, n.5, ano III, p.24-26.

DUROZOI, Gerard. **History of the Surrealist Movement**. Chicago: University of Chicago press, 2002, 805p.

DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. **Le surrealisme: théories, thèmes, techniques**. Paris : Librairie Larousse, 1972, 286p.

EM TORNO da exposição de cartazes promovida pelo Clube dos Artistas Modernos. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 18.jul.1933.

EM VIAGEM para a U.R.S.S.: embarcou ontem para Leningrado, aonde vai assistir ao Congresso Internacional de Fisiologia, o medico paulista dr. Osório Cesar. **Diário da Noite**. São Paulo, s/p, 13. mai. 1935.

ESTUDO das manifestações artísticas para estabelecer etapas da evolução humana. **Folha da Noite**. São Paulo, s/p, 20.out.1948.

EULÁLIO, Alexandre (org.) **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, São Paulo. São Paulo, Brasília: Edições Quíron Limitada em convênio com o Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura, 1978. 301p.

EXPOSIÇÃO de arte brasileira na Suíça. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 05 nov.1955. Primeiro caderno, p.12.

EXPOSIÇÃO de arte condenada pelo Terceiro Reich. **A Manhã**. Rio de Janeiro, p.03;07, 18.abr.1945.

EXPOSIÇÃO de desenhos de escolares britânicos. **Correio Paulistano**. São Paulo, p.2. 03.dez.1941.

EXPOSIÇÃO de desenhos infantis. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.06, 31.out.1948.

EXPOSIÇÃO estadual de desenho infantil. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.06, 06.out.1948.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de Tudo**: memórias. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983. 187p.

FERRAZ, Geraldo. "Sala Geral", p.24 e 25. In: BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, (2.,1953, São Paulo, SP. Catálogo Geral. São Paulo, SP: BEDIAM, 1953.1v.il.346p.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo. **Arte e loucura**: limites do imprevisível. São Paulo: Lemos Editorial, 1998, 143p.

FIRMEZA, Mozart. **Correio de São Paulo**, São Paulo, p.2, 18. mai.1933.

FOLK LORE brasileiro – a conferencia de Amadeu Amaral Junior no Clube dos Artistas Modernos. **Diário da Noite**. São Paulo, s/p, 05.ago.1933.

FRALETTI, Paulo. Departamento de Cultura Geral da Associação Paulista de Medicina. **Arquivos da Coordenadoria de Saúde Mental do Estado de São Paulo**. Franco da Rocha São Paulo: Composto e Impresso pelo Setor Gráfico do Departamento Psiquiátrico II, v. XXXIII a XXXVII, número único, p.29-34, jan.dez. 1967-1971.

_____. Notas explicativas. **Arquivos do Departamento a Psicopatas do Estado de São Paulo**. Oficinas Gráficas do Departamento de Assistência a Psicopatas Franco da Rocha, São Paulo, v. XXIX, número único, p.5-8, jan. a dez. 1963.

_____. Considerações sobre a arte dos alienados e dos artistas modernos. **Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo**. Franco da Rocha SP: Oficinas Gráficas do Departamento de Assistência a Psicopatas, v. XX, n3-4, p.139-173, julho a dezembro de 1954.

_____. Considerações sobre a arte dos alienados. **A Gazeta**. São Paulo, s/p, 29.abr.1954.

FRANCO DA ROCHA, Francisco. A psicologia de Freud. **Revista de Brasileira de Psicanálise**, São Paulo; v.1, n.1, p.07-23, jun. 1928.

_____. Os mythos e lendas na loucura. **Revista de Brasileira de Psicanálise**, São Paulo; v.1, n.1, p.25-36, jun. 1928.

_____. Do delírio em geral. **Revista de Brasileira de Psicanálise**, São Paulo: Associação Brasileira de Psicanálise, 1967, p.127-142.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. **Museu de Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro, 1980. 192p. Il. (incl.color.) (Col. Museus Brasileiros, 2).

FUNDOU-SE em São Paulo o comitê anti-guerreiro. **Correio de São Paulo**. São Paulo, p.1. 07. fev. 1933.

GALVÃO, Luiz de Almeida Prado. Notas para a história da psicanálise em São Paulo. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo: Associação Brasileira de Psicanálise, 1967, p.46-66.

GENTE. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, Suplemento Literário, 08. dez. 1957, p.7.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994, 168p.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. **Aldo Bonadei**: percursos estéticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. 296p.

_____. **Sergio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. 198p. Coleção Estudos; 132.

GROSSE, Ernest. **Origens da arte**. São Paulo: Edições Cultura, 1943, 206p. Série O Romance da arte.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999, 304p.

HARTT, Carlos Frederico. Contribuições para a etnologia do Vale do Amazonas. **Arquivos do Museu Nacional**. v. 6, 1885 p.1-174.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich.** São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. 283p. (Estante do Pensamento Crítico).

HORA universitária. **Correio Paulistano**, 26. abr. 1916. Registro de Arte, p.2.

HORA universitária. **Correio Paulistano**, 25. abr. 1916. Registro de Arte, p.2;

HORA universitária. **Correio Paulistano**. São Paulo, 20. abr. 1916. Registro de Arte, p.2.

HORA universitária. **Correio Paulistano**. São Paulo, 08. abr. 1916. Registro de Arte, p.5.

INAUGURA-SE amanhã a primeira exposição de desenho infantil. **Jornal de Notícias**. São Paulo, p.5, 03.out.1948.

INFORMAÇÃO n. 1387/44, **Prontuário de Osório Cesar**, n.1936, folha 1, 03.mai.1944. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

INFORME do Reservado Guarany, **Prontuário de Osório Cesar**, n.1936, s/p, 26. nov. 1933. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

INICIADA a série de palestras na exposição de pintura de escolares da Grã-Bretanha. **Diário de São Paulo**. São Paulo, s/p, 05.dez.1941.

INTENSA atividade no Clube dos Artistas Modernos. **Diário de Noite**. São Paulo, s/p, 12. jul.1933.

KANDINSKY, Wassily.**Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 284p.

KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. **L'Almanach Du "Blaue Reiter"**: le cavalier bleu. Paris : Éditions Klincksieck, 1987. 358p.

KAWALL, Luiz Ernesto. Osório Cesar, 83 anos, pioneiro esquecido. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 12 ago. 1979. Memória 4, s/p.

KIEFER, Bruno. **Villa Lobos e o modernismo na musica brasileira**. Porto Alegre, RS; Brasília, DF: Movimentos: INL, 1986. 179p.

KLAGES, Ludwig. **La nature du rithme**: pour comprendre la philosophie vitaliste allemande. L'Harmattan, Paris, France, 2004. Traduction et présentation de Olivier Hanse. Tradução da quarta edição alemã. 115p.

LACAZ, Carlos da Silva; MAZZIERI, Berta Ricardo de. **A obra poética de Durval Marcondes**. São Paulo: Editorial Lemos, 1987, 76p.

LACAZ, Carlos da Silva. **Vultos da Medicina Brasileira**. São Paulo: Pfizer, 1963.

LACERDA, Aarão de. **O fenômeno religioso e a simbólica**: subsídios para o seu estudo. Lisboa: Guimarães Editores, 1998, 209p.

LALO, Charles. L'art et la religion. **Revue Philosophique de la France et de l'étranger**. 1919, p.257- 290. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k17227f/f261.image>. Acesso em: setembro de 2013.

LASAR Segall: textos, depoimentos e exposições. 2ª Ed. ver.ampl. São Paulo, SP: Museu Lasar Segall, 1993. 125p.ilust.

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.

LIMA, João de Souza. **Moto perpetuo, a visão poética da vida através da música:** autobiografia do maestro Souza Lima. São Paulo: IBRASA: Instituição Brasileira de Difusão Cultural S.A., 1982. 221p.

LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição Malfatti. **O Estado de São Paulo**, 20.dez., 1917. apud INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. Brasil: primeiro tempo modernista – 1917/29. documentação. 1972, v. 26, p.45-48.

LOCAIS. **Correio** da Manhã, Rio de Janeiro, 08. set. 1955. Primeiro Caderno, p.8

MARANCA, Paolo. 1º aniversário da morte do crítico Osório Cesar. **Folha da Tarde**. São Paulo, s/p, 6 fev.1981.

MARCONDES, Durval. Depoimento de Durval Bellegarde Marcondes em 12 nov. 1976 *apud* SAGAWA, Roberto Yutaka. Os primeiros anos (1920-1936): período auto-didático. In: SAGAWA, Roberto Yutaka. **Os inconscientes no divã da história**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.1989, p.47.

_____. Educação Sexual e Divórcio: a necessidade de interessar os professores normalistas no estudo da psicanálise. **Diário da Noite**. São Paulo, p.1, 16. mai. 1930.

MARCONDES, Durval Bellegardi. **O simbolismo estético na literatura:** ensaio de uma orientação para a crítica literária, baseada nos conhecimentos fornecidos pela psicanálise. São Paulo: Seção de Obras do “O Estado de São Paulo”, 1926, 33p.

MARQUEZ, Luiz (Coord.). **Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand:** arte do Brasil e demais coleções. São Paulo: MASP, 1998, p.171.

MAURÍCIO, Jayme. A grande exposição de arte brasileira de Neuchatel. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 10 ago. 1955. Itinerário das Artes Plásticas, Primeiro Caderno, p.12.

MAVIGNIER, Almir. Depoimento [2006]. Correspondências a José Otávio Pompeu e Silva *apud* SILVA, José Otávio Pompeu e. Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro no contexto da psiquiatria no Brasil. In: REILY, Lucia; SILVA, José Otávio Pompeu e. **Marcas e memórias: Almir Mavignier e o ateliê de pintura de Engenho de Dentro**. Campinas, SP:Komedi, 2012, p.105-137.

MESA redonda sobre arte social: participarão os críticos de arte Sergio Millet, Osório Cesar, Luis Martins e Lourival Gomes Machado. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.8, 01. mai. 1945.

MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 211p.

MICHELET, René. O Salão de Maio. **O Legionário**, São Paulo, s/p, 13. jun. 1937.

MILLIET, Sergio. **Diário Crítico de Sergio Milliet**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1981, 6v, 382p.

_____. **Diário Crítico de Sergio Milliet**. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1981, 7v, 385p.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO DO BRASIL. **Exposição de desenhos de escolares da Grã Bretanha**. Brasil, Tipografia Mercantil-Rio, 1941-1942, 20p.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, 247p.

MORSELLI, Enrico. **Manuale di semiotica delle malattie mentali**: guida alla diagnosi della pazzia per i medici, i medici legisti e gli studenti. Milano: Casa Editore Dottor Francesco Vallardi, [1894].852p. Segundo Volume.

MOTTA FILHO, Candido. **Memorias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972-1977. 277p. v. 1 Contagem regressiva. (Documentos Brasileiros n.150).

MUNDO e Arte. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 09.mai.1945. O Rio e as suas diversões, p.5.

NA PAULICÉIA. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 06. mar. 1956. Primeiro Caderno, p.16.

“NÃO ACREDITO no abstracionismo por lhe faltar conteúdo humano” afirma o pintor Rebolo Gonçalves, no inquérito da Folhada Noite. **Folha da Noite**.São Paulo, s/p, 26. nov. 1948.

NEVES, Afonso Carlos. **O emergir do corpo neurológico**: neurologia, psiquiatria e psicologia em São Paulo a partir dos periódicos médicos paulistas (1889-1936). São Paulo: Companhia Ilimitada, 2010. 544p.

NORDAU, Max. **Dégénérescence**. Paris: Félix Alcan Éditeur, 1909, 429p. Primeiro Tomo, sétima edição Fin de Siècle, Le Mysticisme. Tradução do alemão por Auguste Dietrich.

NOTAS. **Correio Paulistano**. São Paulo, p.01,13. out. 1919.

NOTICIÁRIO, **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo; v.1, n.1, p.109-111, jun. 1928.

NETTO, Ladislau. Investigações sobre a arqueologia brasileira. **Arquivos do Museu Nacional**. Volume 6, 1885 p. 257-544.

NÚPCIAS. **Correio Paulistano**. São Paulo, p.3. 10. mai. 1923.

OLIVEIRA, Nelson Tabajara de. **Shanghai**: reportagens do oriente. São Paulo: Nacional, 1934.232p. (Viagens,11).

OS ARTISTAS do Brasil formam uma barricada contra o fascismo! **Diretrizes**, Rio de Janeiro, p.6-7, 11.fev.1943.

OS PACIENTES do Juqueri no Museu de Arte Moderna. *Revista Visão*, s/p, 18,fev.1955.

O SUBJETIVISMO de nossos dias significa apenas fuga. **Folha da Noite**.São Paulo, p.2, 19. nov. 1948.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. **Poeta, isto é, revolucionário**: itinerários de Benjamin Péret no Brasil (1929-1931). 2000. 176p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária na Área de Literatura e outras produções culturais)- Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

PARINAUD, Andre (coaut.de); BRETON, André. **Entrevistas**. Lisboa: Salamandra, 1994. 306p. (Coleção minotauro,3).

PEDROSA, Mario. **Arte, forma e personalidade**: 3 estudos. São Paulo: Kairós Livraria e Editora LTDA., 1979, 145p.

_____. Pintores de arte virgem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19.mar.1950. *Artes Plásticas*, p.10; 12.

_____. Artes, necessidade vital I. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.1; 3, 13.abr.1947.

PEIRY, Lucienne. **L'art brut**. Paris: Flammarion, 1997.318p.

PÉRES, Heitor. **Narrativas de um psiquiatra**. Rio de Janeiro: Editor A.Coelho Branco Filho, 1950. 113p.

PÉRET, Benjamim. Candomblé e macumba: um jantar de santo. **Diário da Noite**, São Paulo, p.2, 03. dez. 1930.

_____. Candomblé e macumba. **Diário da Noite**, São Paulo, p.9, 25. nov. 1930.

PERNETA, Emiliano. Arte Moderna, **Revista Club Curitibano**. 6 (11): 7-8, publicado em 15 de junho de 1895 *apud* CAROLLO, Cassiana Lacerda (Coaut. de.). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro, RJ; Brasília, DF: Livros Técnicos e Científicos: Instituto Nacional do Livro, 1980-1981. 1v (506p). Biblioteca universitária de literatura brasileira. Serie A; v.11).

PETROPOULOS, Jonathan. **Art as politics in the third reich**. The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1996, 439p.

PILAGALLO, Oscar. **História da Imprensa Paulista**: jornalismo e poder de d. Pedro I a Dilma. São Paulo: Três Estrelas, 2012, 367p.

PLATÃO. **Diálogos**: Menon, Banquete, Fedro. Tradução de Jorge Paleikat. 3.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1954. 263p.

PRIMEIRA exposição estadual de desenho infantil. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.6, 25.set.1948.

PRINZHORN, Hans. **Expressions de la folie**: dessins, peintures, sculptures d'asile. Editions Gallimard, 1984.

PROPAGANDA comunista pela arte. **Prontuário de Tarsila do Amaral**, n.1680, s/p, 03.jun.1947. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

PUYADE, Jean. Benjamin Péret :um surrealista no Brasil (1929-1931). **Olha da história**, Salvador, BA, ano11, n.8, p.01-20, 2005. Disponível em: www.olhodahistoria.ufba.br. Acesso em 11.mar.2013.

QUEM é o camarada, representante do Brasil na Internacional de Moscou. **Correio de São Paulo**.São Paulo, p.1, 09. dez. 1935.

READ, Peter. Apollinaire et le docteur Vinchon: poésie, psychanalyse et les débuts du surréalisme. **Revue des sciences humaines**, n. 307, p.35-59, jul/set.2012.

RÉJA, Marcel. **L'art chez les fous** : le dessin, la prose, la poésie. Paris :France ; Montréal : Canada. L'Harmattan. 2000. 235p.Collection Psychanalyse et Civilisations. Série Trouvailles et Retrouvailles. Dirigée par Jacques Chazaud.

RELATO de investigação ao delegado Antônio de Pádua Pinto Moreira, Prontuário Osório Cesar, n.1936, s/p, 30. out.1936. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

RELATÓRIO de inquérito policial, 26 de março de 1936 do delegado Antonio de Pádua Pinto Moreira da Delegacia de Ordem social de São Paulo, **Prontuário de Osório Cesar**, n.1936, 26 folhas, Arquivo Publico do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. **CLUB Symphonico da Parayba**. João Pessoa, Paraíba, Diagramação e fotolito: REPRINT- Reproduções Gráficas Ltda, 1994. 142p.

ROCHA, Maria Corina. Arte da representação: as estátuas de Tshibinda Ilunga. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v.15-16, p.411-431, 2005-2006.

ROGUES DE FURSAC Joseph. **Les écrits et les dessins dans maladies nerveuses et mentales**. Paris, MM. Masson et Cie., 1905. 306p.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Rondônia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. 401p. Biblioteca Pedagógica Brasileira, Brasileira, Serie V, Vol. XXXIX, Terceira Edição.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim (org.) **História do marxismo no Brasil**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998. p. 305-382. v.3. Teorias. Interpretações.

RUBIN, Willian (Org.). **Le primitivisme dans l'art du 20 siècle** : les artistes modernes devant l'art tribal. Flammarion, 1987, 703p.

SAGAWA, Roberto Yutaka. **Durval Marcondes**. Rio de Janeiro: Editora Imago; Brasília, DF: CFP, 2002. 162p.

_____. **Os inconscientes no divã da história**. 1989. 338p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1989.

SEÇÃO de Arte da Biblioteca Municipal: curso de conferencias sobre arte contemporânea. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, p.8, 07. abr. 1945.

SÉGALAT, Roger-Jean. **Album Éluard**. Éditions Gallimard, 1968. 323p. (Fonte de consulta : Coleção Alexandre Eulálio, Acervo de Coleções de Obras Raras/BCCL-Unicamp).

SEGALL, Lasar. Sobre arte. **Revista do Brasil**, São Paulo: Companhia Gráfico Editora Monteiro Lobato, ano VIII, v. XXV, n.102, p.104-110, junho 1924.

SIMON, Paul Max. L'imagination dans La folie. *Annales médico psychologique*. 1876, nº15 e 16. p.358-390. Page d'accueil Meced@.

http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=90152x1876x15_16&p=838&do=page02/09/2013.

SILVEIRA, Nise. **O mundo das imagens**. São Paulo: Editora Ática S.A.1992, 165p.

_____. **Imagens do inconsciente**. Alhambra, 1981, 346p.

SOCIEDADE, Psycho-analyse. **Correio Paulistano**. São Paulo, p,11, 27. nov. 1927.

SPIES, Werner. **Max Ernst: les collages: inventaire et contradictions**. Paris: Gallimard, 1984.508p.

SPOERRI, Elka. Adolf Wölfli, artist/builder: a consideration of his life and work. In: SPOERRI, Elka et AL. **The art of Adolf Wölfli:St.Adolf-Giant-Creation**. New York, Ny, [Princeton, N.J.]: American Folk Art Museum: Princeton Univ.Press, 2003. p.15-27.

STANYUKOVICH, Maria V. YuP. Tretyakov, N.A. Alexandrova, eds. Saint-Petersburg. Academic Project Publishing House, 2004, p. 34-49. Disponível em: https://www.academia.edu/2631986/R.F._Barton_an_outstanding_American_anthropologist_as_a_research_fellow_of_the_Institute_of_Anthropology_and_Ethnography_Leningrad_1930-1940. Acesso em 17/12/2013.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. 13ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. 446p.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, 850p.

UMA CONFERÊNCIA sobre a China no Clube dos Artistas Modernos: vai pronunciar-la, sábado o Sr. Nelson Tabajara de Oliveira. **Diário da Noite**. São Paulo, s/p, 23.mar. 1933.

UM DEBATE oportuno sobre artes plásticas: depoimento de Flexor. **Folha da Noite**. São Paulo, p.3, 17.nov.1948.

UM INQUÉRITO do “Diário da Noite” sobre a psicanálise. **Diário da Noite**. São Paulo, p.3, 19. ago. 1930.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Documentos e Notas da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Casa Duprat, 1917. 196p.

VIEIRA, José Cássio Simões, et al. Homenagem ao Professor Paulo Fraletti. In: **Revista de Psiquiatria Clínica**, 2011; 38 (1), p.1-2. Editorial.

VIEIRA, José Geraldo. Exposição de artistas do Hospital de Juqueri. **Folha da Manhã**. São Paulo, s/p, 02.mai.1954.

VINCHON, Jean. **L’art et la folie**. Paris: Librairie Stock, 1950, 230p. Segunda edição, revisada e com 38 ilustrações.

VOLMAT, Robert. **L’art psychopathologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956. 325p.

WEBER, Marielène. Prinzhorn, l’homme, la collection, le livre. In : **Expressions de la folie: dessins, peintures, sculptures d’asile**. Editions Gallimard, 1984.p.1-41.

WEHRS, Carlos. **Meio século de vida musical no Rio de Janeiro. (1889-1939)**. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990. 118p.

WORRINGER, Guillermo. **La esencia del gótico**. Madrid: Revista de Occidente, 1925. 157p.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction et einföhlung**: contribution a la psychologie du style. Paris: Editions Klincksieck, 1986, 167p. (L'esprit et les formes).

YAHN, Mário. Exposição de arte psicopatológica no I Congresso Internacional de Paris. Separata dos **Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo**. Oficinas Gráficas do Departamento de Assistência a Psicopatas Franco da Rocha, São Paulo, 1951, p. 23-33. v. XVI, numero único, jan. a dez. 1951.

ZAVAGLIA, Adriana. **Vida e obra de Freitas Valle e Jacques D'Avray**: o mecenas e o poeta sem história. 1994. 423p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade São José do Rio Preto, São Paulo, 1994.



Caderno de Imagens



Figura 1 Le voyageur français. O país dos meteoros, 1902, aquarela sobre papel, 62x47,5cm. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950. Atualmente esta obra pertence à Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Figura 2 Le voyageur français. Composition décorative: os trigos crescem no mar. Aquarela sobre papel, [1902-1905]. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950.



Figura 3 Esculturas em madeira e em pedra. Antiga Coleção August Armand Marie. Fonte: RÉJA, M. *L'art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, 2000.



Figura 4 Autor desconhecido. Sem título. Desenho aquarelado em papel transparente. Coleção August Armand Marie. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950.



Figura 5 Autor desconhecido. Sem título. Desenho aquarelado em papel transparente. Coleção August Armand Marie. Fonte: VINCHON, J. *L'art et La folie*, 1950.



Figura 6 Le Compte de Tromelin. Le cauchemar des éléphants. Desenho a lápis sobre papel. 22x33,5cm. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950. Atualmente o desenho pertence à Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Figura 7 Le Compte de Tromelin. Sem título. Desenho a lápis sobre papel. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950.



Figura 8 Émile Josome Hodinos. Título atribuído: Quelques médailles sous La Republiques française, 1876-1896, tinta da china sobre papel. 21x16cm. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950. Atualmente o desenho pertence à Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Figura 9 Émile Josome Hodinos. Título atribuído: Quelques médailles sous La Republiques française, 1876-1896, tinta da china sobre papel. 15x15,5cm. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950. Atualmente o desenho pertence à Collection de l'Art Brut, Lausanne.



Figura 10 Desenhista polonês. L'affiche morale: apparition d'un personnage mythique. Antiga coleção do Doutor Jean Vinchon. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950.



Figura 11 Soldado alemão. Aquarela à maneira de Van Gogh. Antiga coleção do Doutor Jean Vinchon. Fonte: VINCHON, J. *L'art et la folie*, 1950.



Figura 12 Escultor austríaco C. Escultura em massa de pão medindo aproximadamente 7 cm. Estilo Clássico/ Arte acadêmica. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão Artística nos Alienados**, 1929.



Figura 13 Escultor austríaco C. Escultura em barro. Estilo arcaico/ Arte primitiva. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão Artística nos Alienados**, 1929.



Figura 14 Escultor austríaco C. Busto em barro. Estilo arcaico/ Arte primitiva. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura 15 Escultor austríaco C. Escultura em barro. Aprox. 13 cm de altura. Estilo Clássico/ Arte acadêmica. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão Artística nos Alienados**, 1929.



Figura 16 Escultor austríaco C. Busto em barro e cimento. Aprox. 60 cm de altura. Estilo clássico/ Arte acadêmica. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão Artística nos Alienados**, 1929.



Figura 17 Policial T. Santo Antônio da Rocha. Escultura em barro de 31 cm de altura. Estilo arcaico/ Arte primitiva. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão Artística nos Alienados**, 1929.



Figura 18 Policial T. São Jacinto. Escultura em barro de 21cm de altura. Estilo arcaico/Arte primitiva. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão Artística nos Alienados**, 1929.



Figura 19 Escultor português J. Desenho simbólico de caráter religioso. Coleção Hospital de Juquery. Fonte: CESAR, O.; MONTEIRO, J. **Contribuição ao estudo do simbolismo místico nos alienados**, 1927.



Figura 20 Escultor português J. Desenho simbólico de caráter religioso. Antiga Coleção Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O.; MONTEIRO, J. **Contribuição ao estudo do simbolismo místico nos alienados**, 1927.



Figura 21 Escultor português J. Desenho simbólico de caráter religioso: Santo Abião. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O.; MONTEIRO, J. **Contribuição ao estudo do simbolismo místico nos alienados**, 1927.



Figura 22 Escultor português J. Desenho simbólico de caráter religioso. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O.; MONTEIRO, J. **Contribuição ao estudo do simbolismo místico nos alienados**, 1927.



Figura 23 Escultor português J. Cesar. Desenho simbólico de caráter religioso. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O.; MONTEIRO, J. **Contribuição ao estudo do simbolismo místico nos alienados**, 1927.



Figura 6 Escultor português J. Desenho a lápis. Estilo arcaico/Arte primitiva. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura 25 Escultor português J. Desenho a lápis. Estilo arcaico/Arte primitiva. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

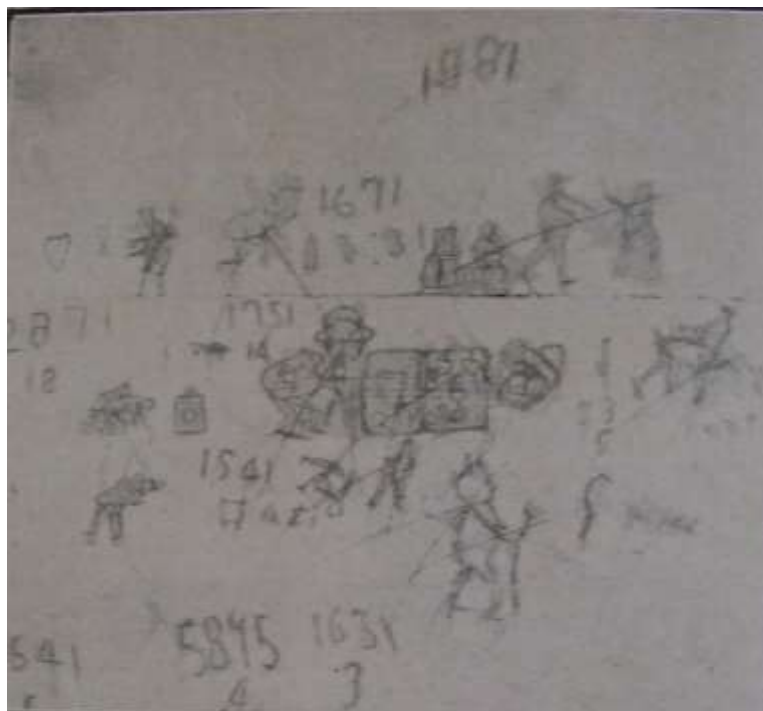


Figura 26 Grafites com representações simbólicas 01: cenas eróticas, animais fantásticos, corações e números. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

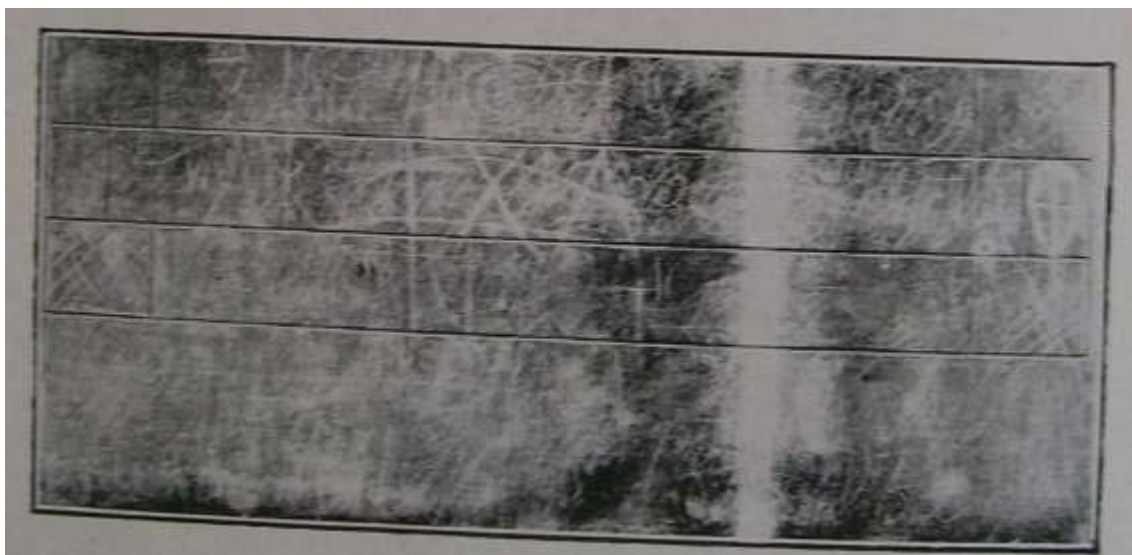


Figura 27 Grafites com representações simbólicas 02: garatujas e brincadeiras. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura 28 Bonecas. Trabalho de uma paciente do hospital. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.

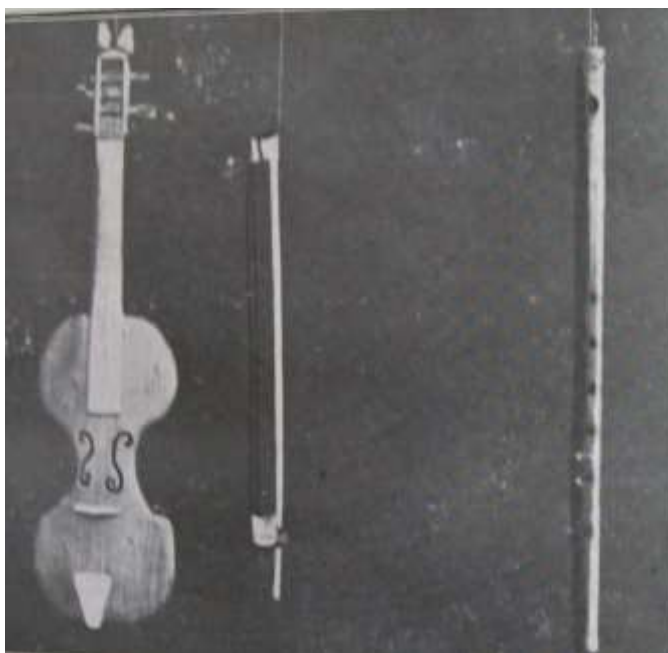


Figura 29 Instrumentos musicais feitos pelos pacientes. Antiga Coleção do Hospital Psiquiátrico de Juquery. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura 30 Autor desconhecido. Desenhos a lápis de cor que ilustrando um livro de contos infantis. Estilo Pueril-Arte do primitivo. Coleção do professor Enjolras Vampré. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

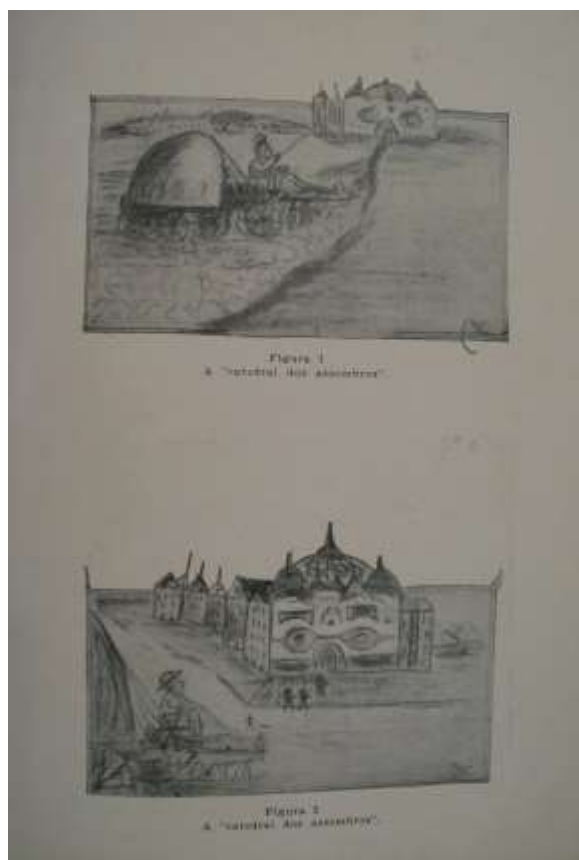


Figura 31 Autor desconhecido. Desenhos a lápis. Coleção do professor Enjolras Vampré. Fonte: **Revista da Associação Paulista de Medicina**.

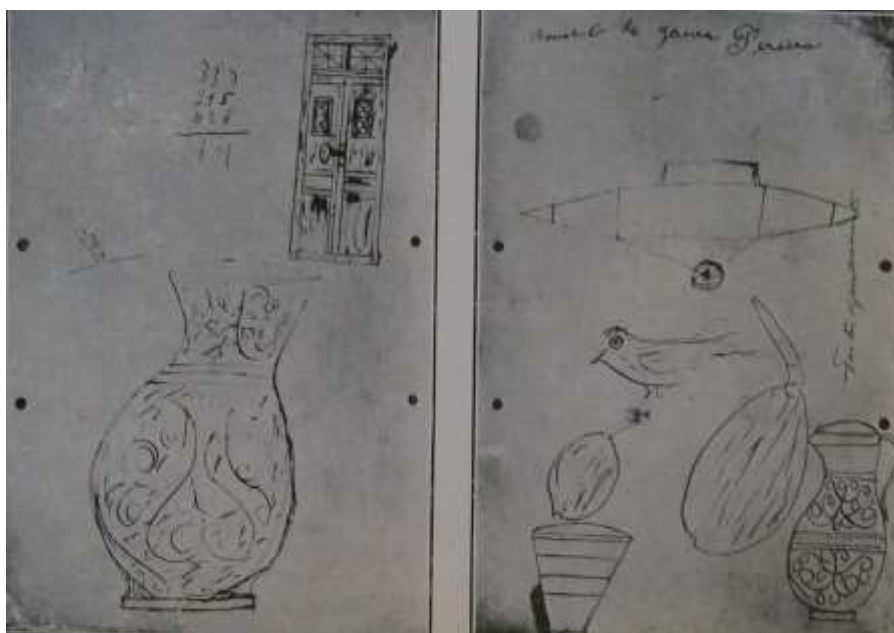


Figura 32 Manuel J Pereira. Sem título: representações simbólicas. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.

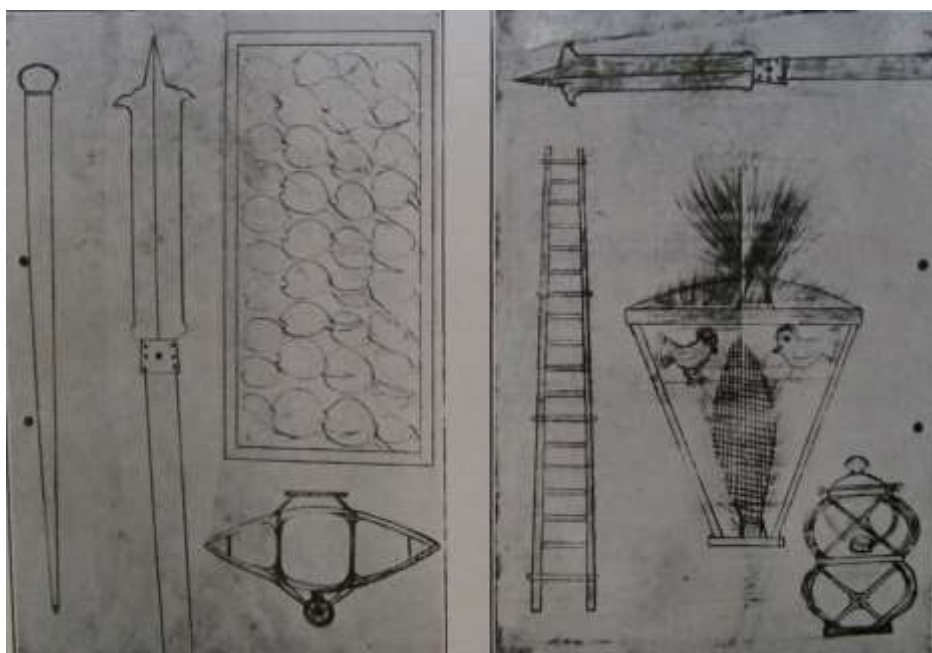


Figura 33 Manuel J Pereira. Sem título: representações simbólicas 02. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.34 P.S.Primo Sem título (casal). Desenho a lápis. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura 35 P.S.Primo Sem título (três pessoas). Desenho a lápis. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura 36 P.S.Primo. Sem título (construção com torre). Desenho a lápis. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura 37 P.S.Primo. Sem título (cena de assassinato). Desenho a lápis. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura 38 Albrino Braz Animais, lapis preto sobre papelao, 22,3x33 cm. (Primeira fase) **Coleao MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 39 Albrino Braz Sem tıtulo (Mulher com dois cavalos), lapis preto, 21,1 x 33,2cm (Segunda fase). **Coleao MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 40 Albino Braz. Sem título (Mulher sentada com espelho e mulher deitada), lápis de cor e lápis sobre papel, 15x20cm. (Segunda Fase) **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 41 Albino Braz. Sem título (Animais), lápis de cor e lápis sobre papel, 31,5x22,1cm. (Terceira Fase) **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 42 Albino Braz. Sem título (Cavalo e cachorro), lápis de cor e lápis sobre papel, 26,6x18cm. (Terceira Fase) **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 43 Albino Braz. Sem título (Duas cenas eróticas), lápis preto sobre papel, 30,2x21,5cm. (Terceira Fase) **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 44 Albino Braz. Sem título (Castelo com torres), lápis preto sobre papel, 18,2x14,2cm, [1945]. (Quarta Fase) Coleção MASP – Foto: Romulo Fialdini



Figura 45 Albino Braz. Sem título (Mulher vestida passeando), lápis de cor, 21,6x15,9cm.(Terceira fase). Coleção MASP – Foto: Romulo Fialdini



Figura 46 J.Q. Cristo carregando a cruz, lápis de cor, 23,4x32,4cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 47 J.Q. O batismo de São João, lápis de cor sobre papel, 23,5x32,2cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 48 Augustinho (Maria Claudina D'onófrío). Ave Maria 1901-1941, lápis de cor sobre papel, 39,8x30cm.(Provavelmente década de 1940) **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.49 Maria Claudina D'onófrío. A santa ceia, 1941, lápis de cor sobre papel, 21,5x31,5cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini

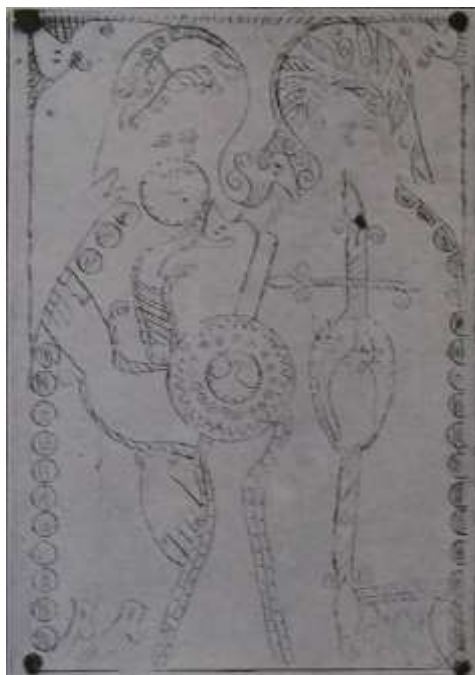


Figura.50 Paciente S. desenho espontâneo a lápis. Estilo oriental/Arte primitiva. “É notável a riqueza de símbolos que se encontra em todos os trabalhos deste doente”. Coleção Osório Cesar . Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.51 Paciente S. desenho espontâneo. Estilo oriental/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

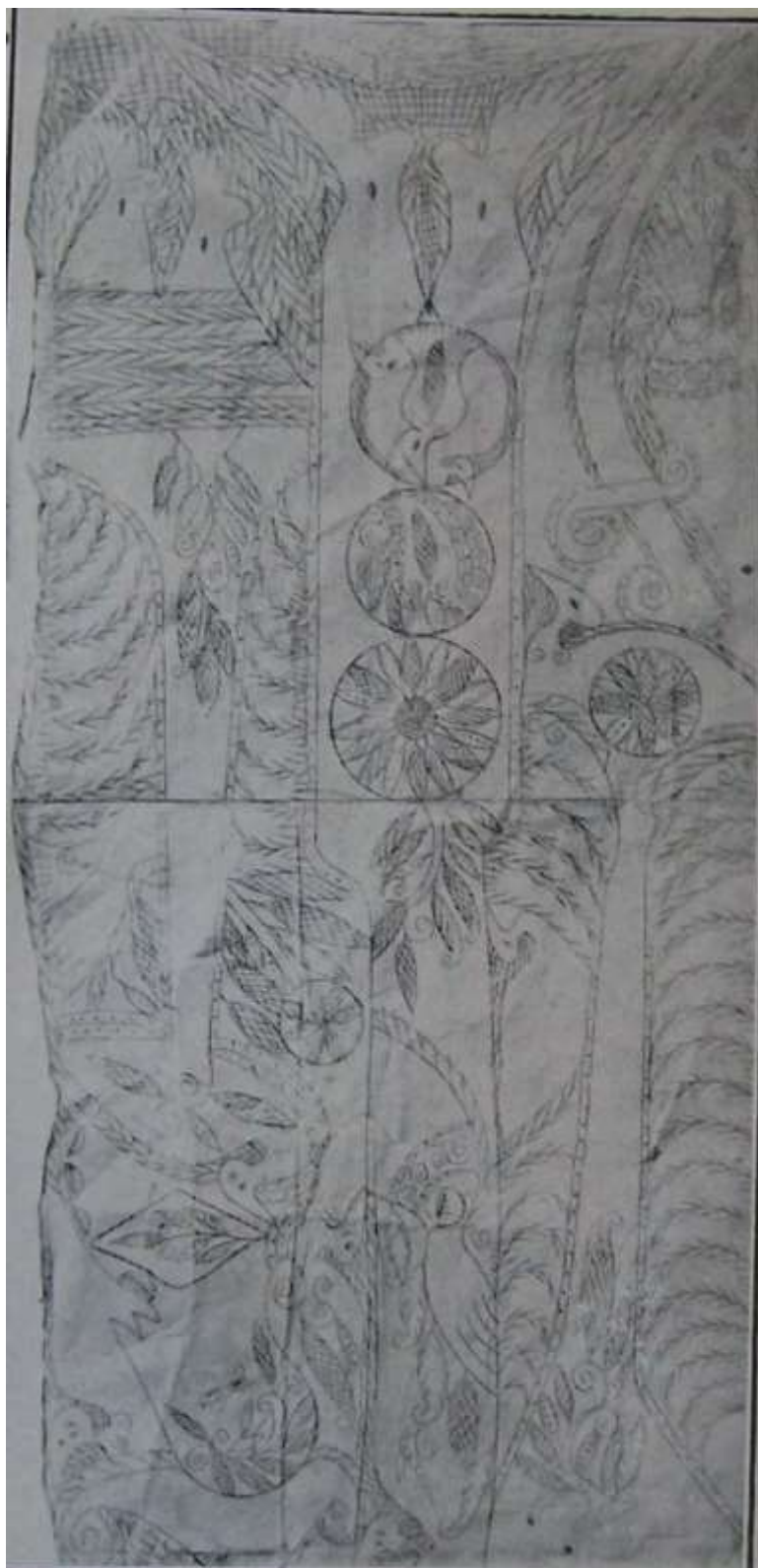


Figura.52 Paciente S. desenho espontâneo a lápis. Aprox. 50 cm x 24 cm. Estilo oriental/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura. 53 Paciente S. (Animais em atitude sexual). Desenho espontâneo. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.

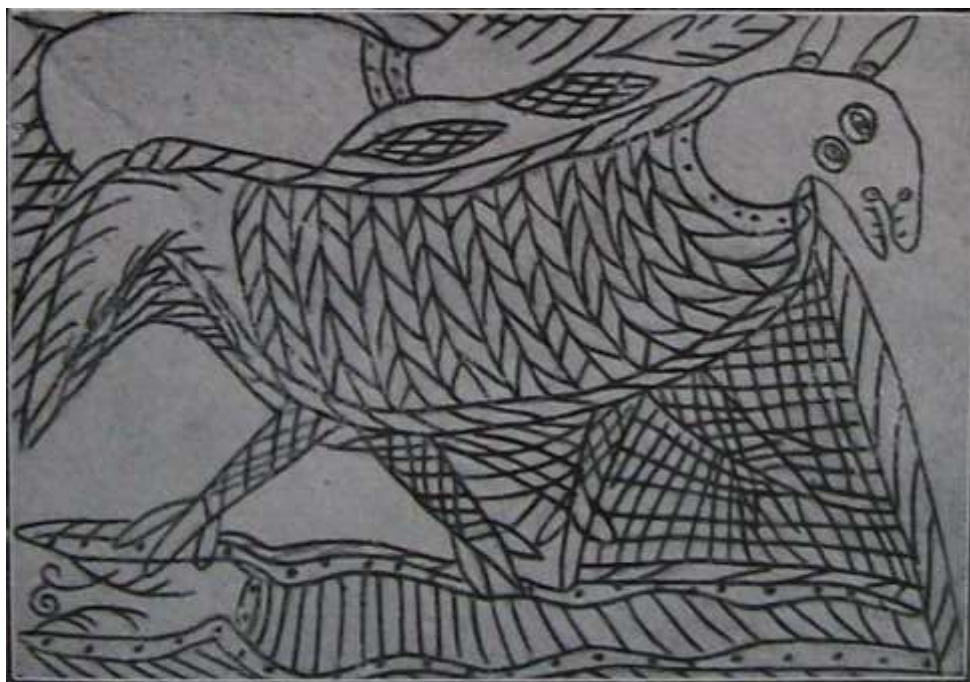


Figura.54 Paciente S. (Um braço de mulher com mãos e dedos bem desenhados e um animal, espécie de dragão pisando numa serpente). Desenhos espontâneo. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.55 Pedro Comas (O estudioso). Desenho geométrico, tinta preta sobre papel, 27x20,5cm.[1932]. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini

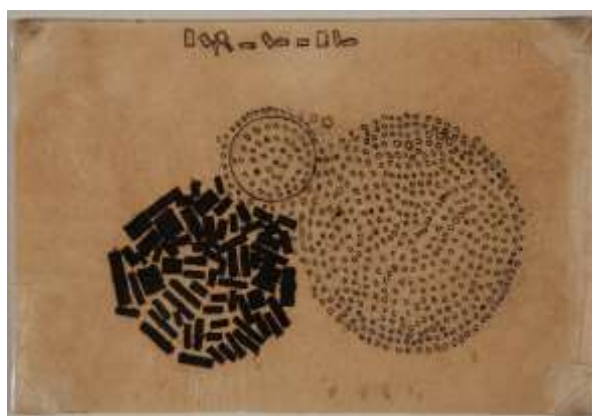


Figura 56 Pedro Comas (O estudioso). Desenho geométrico, tinta preta sobre papel, 27x20,5cm.[1932]. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura 57 Pedro Comas (O estudioso). Desenho geométrico, nanquim sobre papel, 15,7x14cm. (Década de 1930). Coleção MASP – Foto: Romulo Fialdini

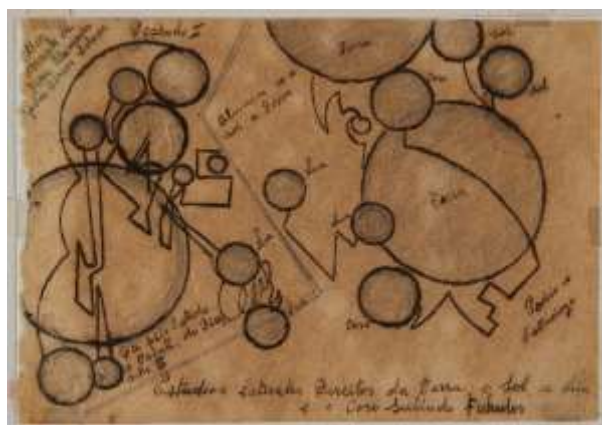


Figura 58 Pedro Comas (O estudioso). Desenho geométrico, tinta nanquim sobre papel, 15,7x22,8cm. (Década de 1930). Coleção MASP – Foto: Romulo Fialdini



Figura.59 Pedro Comas (O estudioso). Desenho geométrico, tinta nanquim sobre papel, 15,9x22,5cm. (Década de 1930). Coleção MASP – Foto: Romulo Fialdini



Figura.60 O. Doring. (O Santo Amado), lápis de cor sobre papel, 31,6x21,5cm. Coleção MASP – Foto: Romulo Fialdini

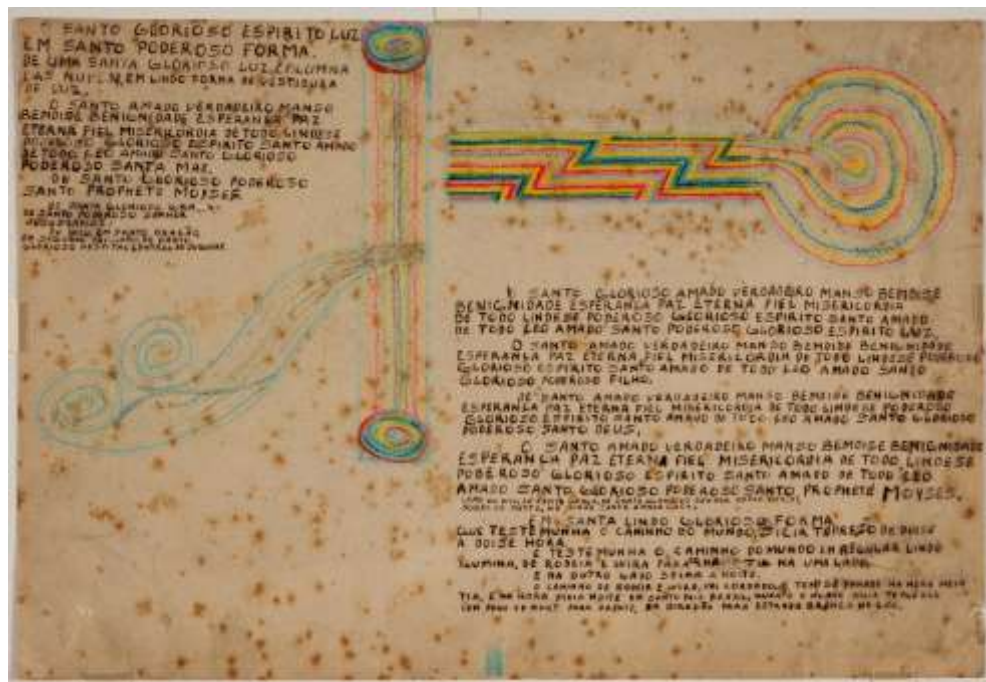


Figura.61 O. Doring. (O Santo glorioso espírito de luz), lápis de cor sobre papel, 31,6x21,5cm. Coleção MASP – Foto: Romulo Fialdini



Figura.62 Paciente O. Paisagem 01. Pintura a óleo. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.63 Paciente O. Paisagem 02. Pintura a óleo. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.64 Paciente O. Paisagem 03. Aquarela. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.65 Paciente O. Paisagem 04. Aquarela. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.66 José.F. Menezes. Marinha, aquarela sobre papel, 22x26cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.67 José.F. Menezes. Árvore caída, aquarela sobre papel, 16,1x25cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.68 Pedro dos Reis. Homem no bosque, pastéis sobre papelão 22,2x33,6cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.69 Pedro dos Reis. Paisagem, pastéis sobre papelão, 21,7x31,7cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini

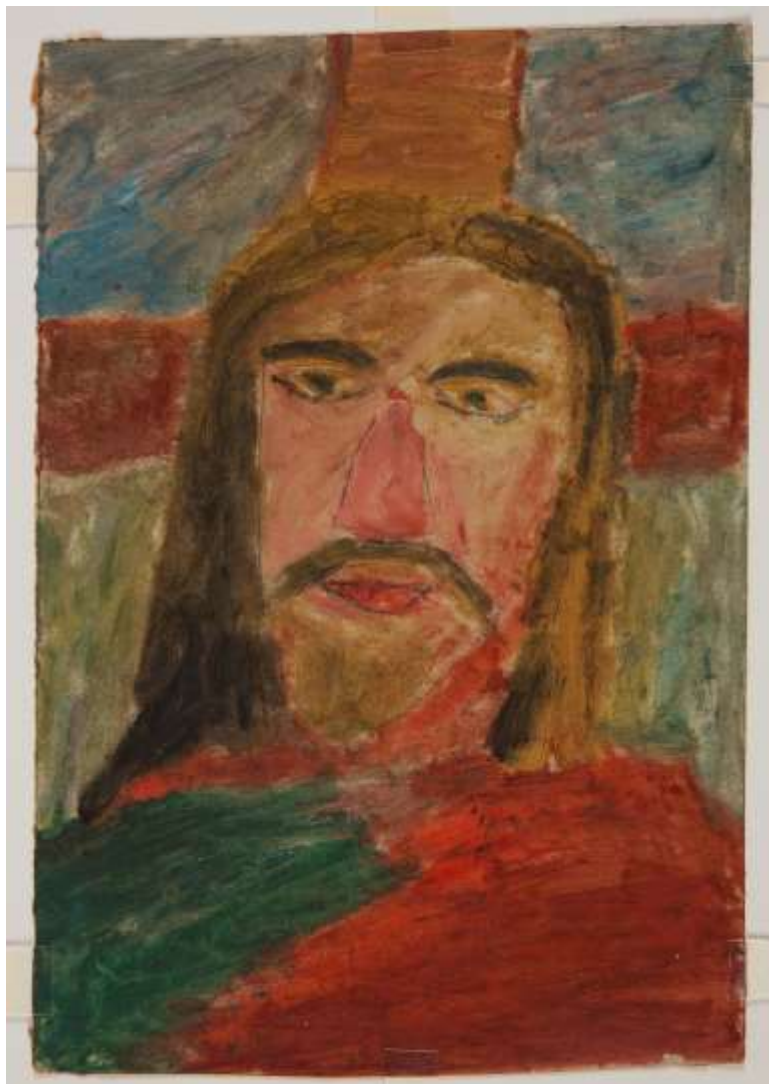


Figura.70 Sebastião Faria. Cristo, óleo sobre papel, 24,4x 16,9cm. (Provavelmente 1947) **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini

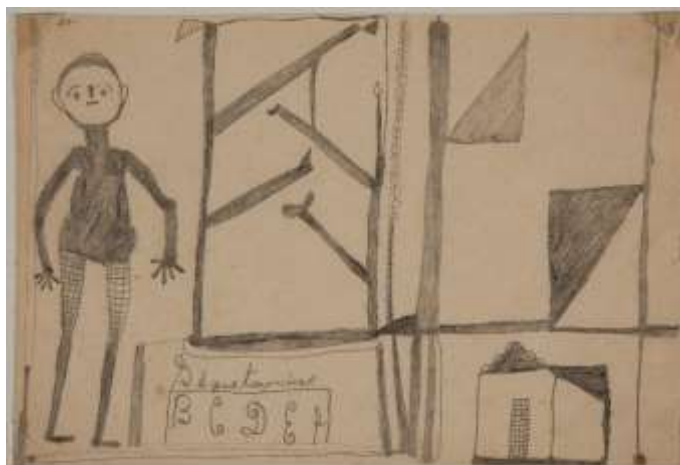


Figura.71 Geraldo Simão. Figura com casa e outros elementos, lápis preto, 21,5x31,8cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini

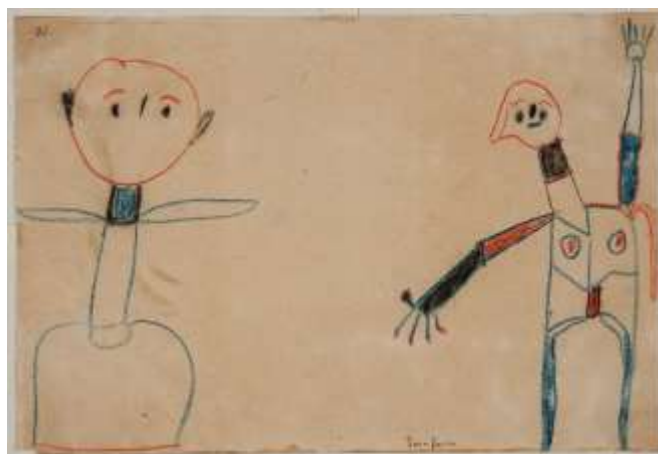


Figura.72 Geraldo Simão. Duas figuras, lápis de cor, 21,6x31,6cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.73 A Donato de Souza. Dois homens, mulher e pássaro, lápis colorido sobre papel, 21,5x31,5cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini

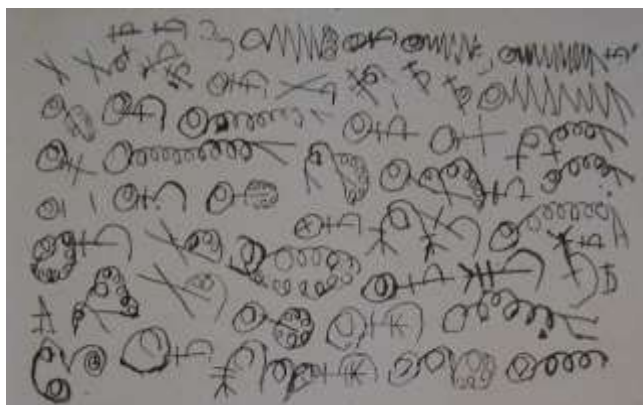


Figura.74 Representações simbólicas. Desenho. Estilo Pueril/Arte do primitivo. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.75 Desenhos de uma criança de cinco anos. Estilo pueril/Arte do primitivo. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.

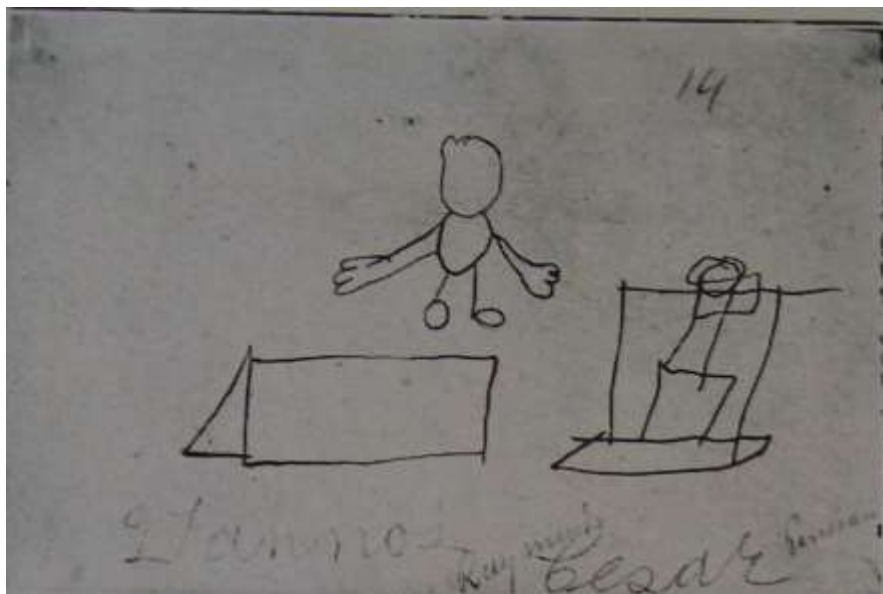


Figura.76 Rui, 21 anos. Desenho espontâneo. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

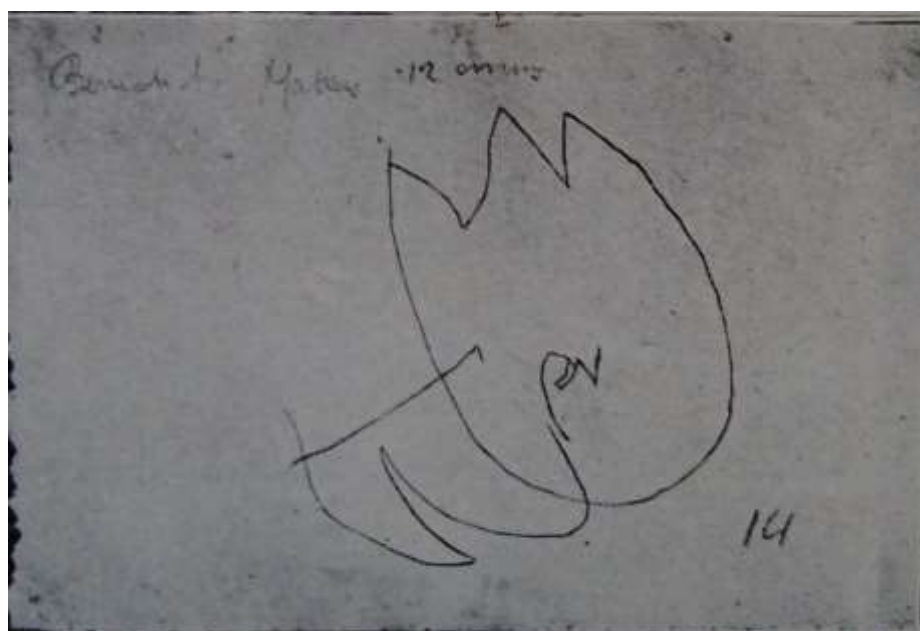


Figura.77 Bernardo Mateus, 12 anos. Desenho espontâneo, simbólico feito com rapidez. Representa a figura de um homem. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

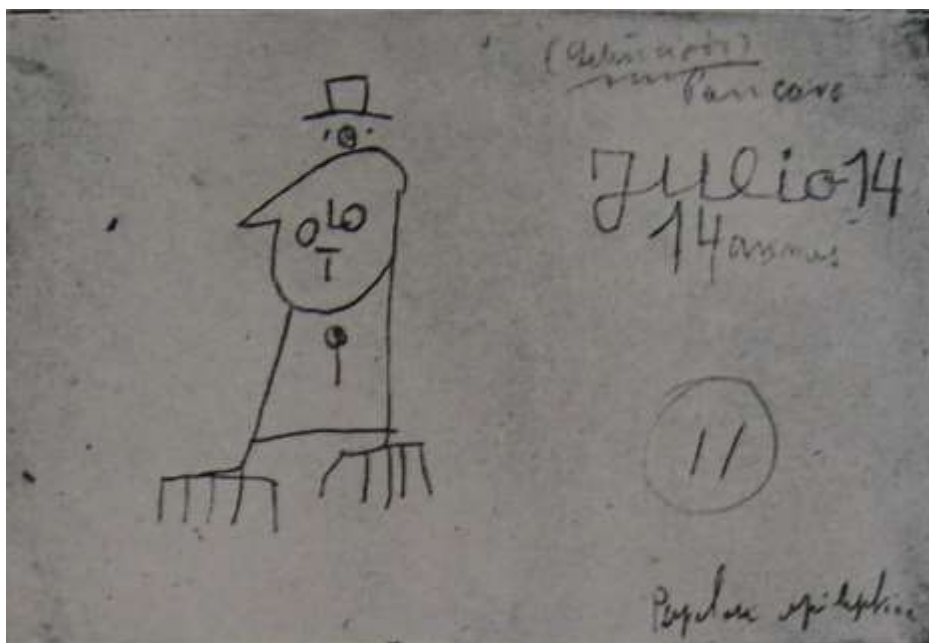


Figura.78 Julio 14 anos. Desenho espontâneo, forma primitiva de representação humana. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.

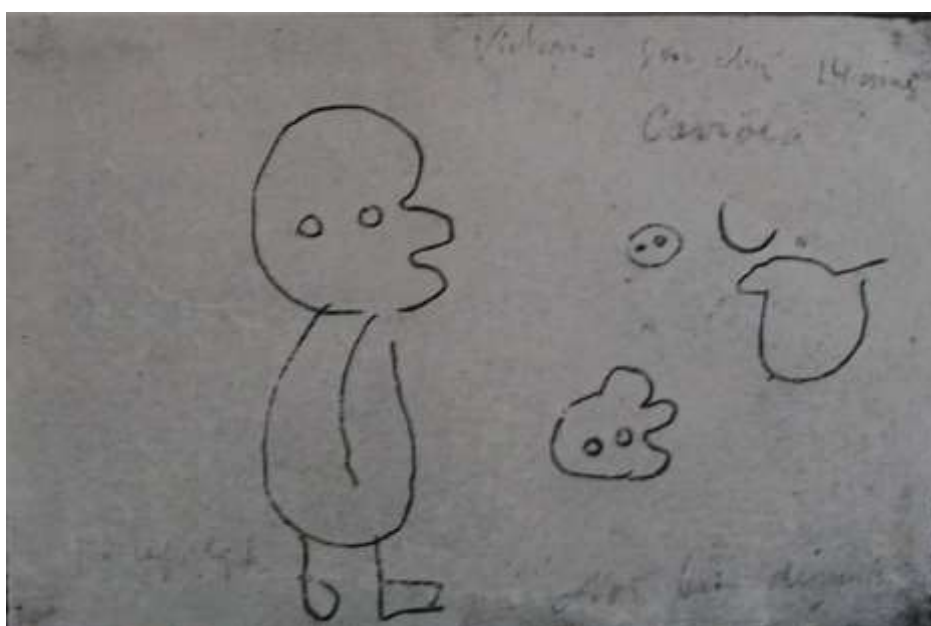


Figura.79 Vitorio 14 anos. Desenho espontâneo, forma mais aperfeiçoada de representação humana. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.

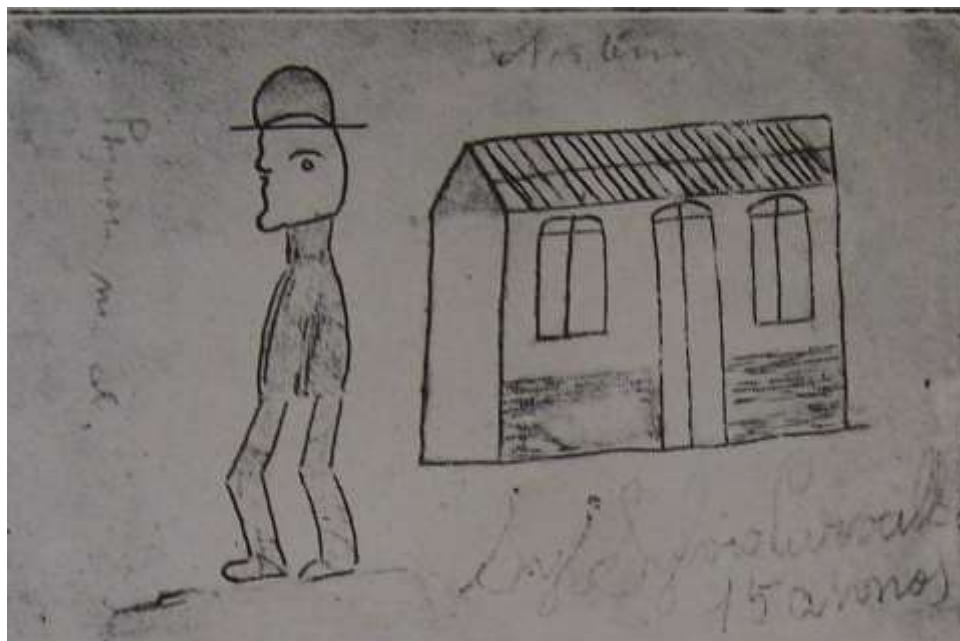


Figura.80 Silvio 15 anos. Desenho espontâneo. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

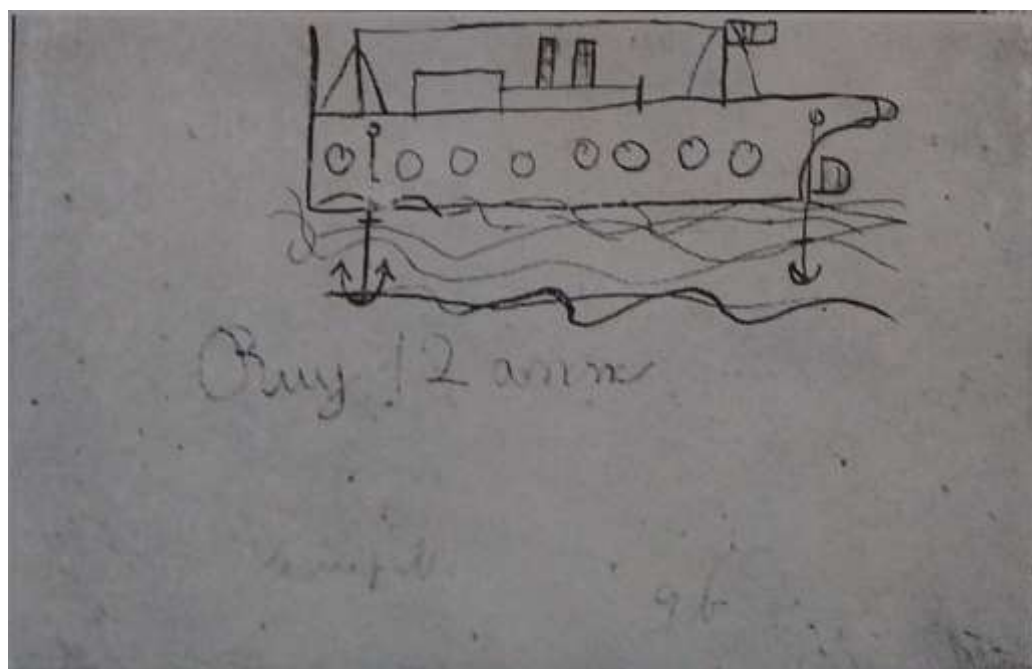


Figura.81 Rui 12 anos. Desenho regular. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

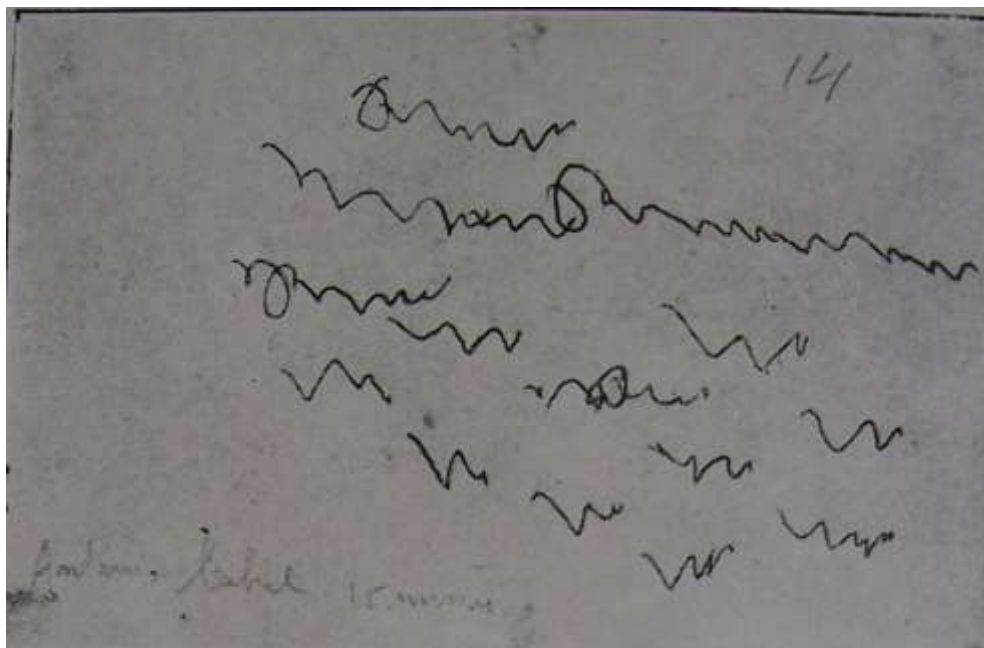


Figura.82 Antônio 15 anos. Linhas desordenadas. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

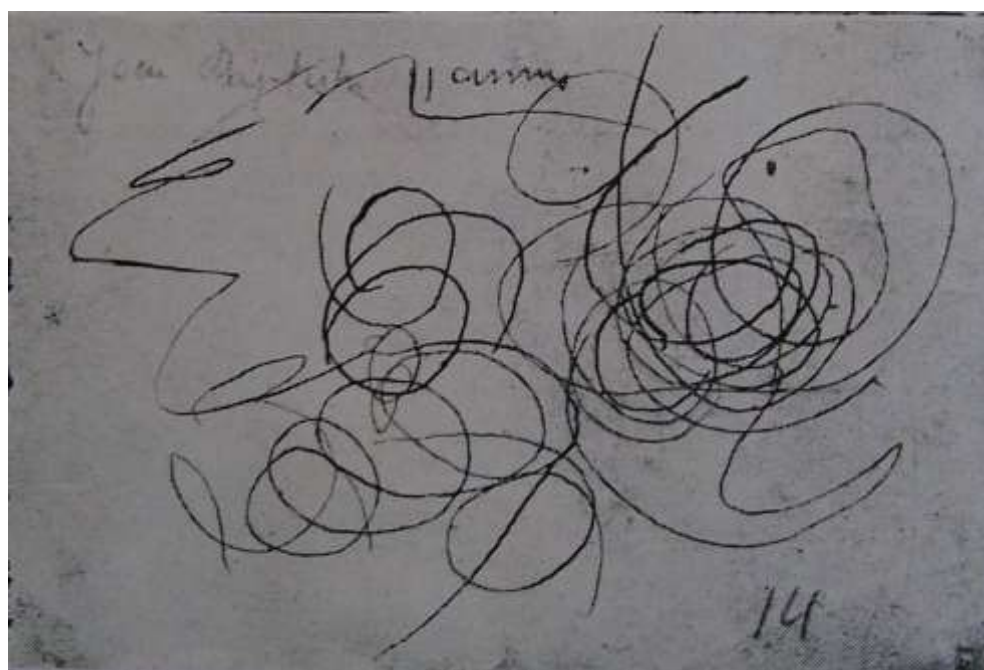


Figura.83 João Batista 11 anos. Linhas em espirais. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.84 Biotero Vieira. “Valsa Purselia”. Composição musical. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.85 P.S. Primo. Composição musical. Coleção Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.86 Marianinha Guimarães. Se meu coração fosse uma embarcação, lápis sobre papel, 31,4x 21,6cm. 1948. Coleção MASP – Foto: Rômulo Fialdini



Figura.87 Maria Claudina D'onófrío. Cristo carregando a cruz, lápis de cor sobre papel, 21,4x31,4cm. Coleção MASP – Foto: Rômulo Fialdini



Figura.88 Pedro dos Reis. Cabeça masculina, pastel sobre papel, 20,7x18cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.89 Homero Novais. Mulheres nuas, lápis preto, 15,7x21,5cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.90 Homero Novais. Mulheres nuas, lápis preto, 19,7x13,7cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.91 Homero Novais. Mulheres nuas, lápis preto, 16 x21,5cm. **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.92 Homero Novais. Mulheres nuas, lápis preto, 15,7x21,5cm. (Década de 1930). **Coleção MASP** – Foto: Romulo Fialdini



Figura.93 Rubens Garcia. Ateliê de arte do hospital de Juquery. Coleção Mário Yahn. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura.94 Rubens Garcia. Retrato de artista da seção de arte do hospital de Juquery. Coleção Mário Yahn. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura.95 Rubens Garcia. A procissão da virgem. Coleção Mário Yahn. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura.96 Sabado Quinterni. O homem e o barco. Coleção Mário Yahn. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura. 97 Emygdio de Barros. Universal, 1948, óleo sobre tela, 110x107cm. Fonte: SILVEIRA, N. **O mundo das imagens**, 1992.



Figura. 98 Adelina Gomes. Sem título, 1955, guache sobre papel, 48,1x33cm. Fonte: SILVEIRA, N. **Os inumeráveis estados do ser**, 1987.



Figura. 99 Lucio Noemann. Sem título, [1948], esculturas. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura. 100 Raphael Domingues. Sem título, s/d, nanquim e pincel sobre papel. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura.101 Antonio Bragança. O perigo amarelo, 1950. Coleção Heitor Peres. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura.102 J. Goulart. A mulher e a musica. Coleção Heitor Peres. Fonte: VOLMAT, R. *L'art psychopathologique*, 1956.



Figura. 103 Desenho de uma criança mexicana. Estilização bem cuidada de motivos nacionais. Coleção Emiliano Di Cavalcanti. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.104 Idolo de barro pré-histórico encontrado dentro de uma igaçaba no morro artificial da La Pampa de Pouso Largo nas escavações feitas por Mario Del Castillo com o arqueólogo Nils Erland Herbert Nordenskiöld. Estilo pueril/Arte primitiva. Coleção do Museu Nacional. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.105 Escultura africana. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção do Museu Nacional. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.106 Escultura africana. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção do Museu Nacional. Fonte: CESAR, O. *Expressão artística nos alienados*, 1929.



Figura.107 Urna antropomorfa de Maracá. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção do Museu Nacional. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.108 Ídolo de barro dos índios Jauaperys do Rio Negro. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção do Museu Nacional. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.109 Estatueta de barro mexicana. Estilo arcaico/Arte primitiva. Coleção do Museu Nacional. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.110 M.R. Caricatura de um caipira. Antiga coleção de Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.



Figura.111 M.R. Figura andrógena. Antiga coleção de Osório Cesar. Fonte: CESAR, O. **Expressão artística nos alienados**, 1929.

APÊNDICE A: Informações biográficas dos pacientes artistas cujas obras foram colecionadas ou analisadas por Osório Cesar¹¹¹.

A. Donato de Souza

Foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery sob o diagnóstico de oligofrenia. Dois desenhos feitos por Donato foram expostos na mostra *L'exposition internationale d'art psychopathologique* (1950), mas apenas um deles consta atualmente no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Albino Braz

Camponês italiano que viveu na fazenda Santa Eudoxia, Comarca do Município de São Carlos, SP. Foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 1934 e faleceu em 1950, conforme documento encontrado no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Os doutores Osório Cesar, Mário Yahn e Paulo Fraletti colecionaram trabalhos de Albino Braz. Desenhos de Albino foram expostos em importantes mostras internacionais como a exposição *L'art brut aux arts culturels* em 1949, e *L'exposition internationale d'art psychopathologique* em 1950, ambas realizadas em Paris.

Armando Natale

Foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery por apresentar confusões mentais com alucinações. Teve apenas um desenho exposto em Paris durante a mostra *L'exposition internationale d'art psychopathologique* (1950), trabalho este que consta atualmente no Museu de Arte de São Paulo- MASP.

Aurora Cursino dos Santos

Nasceu em 1902 (1896?). Foi alfabetizada e adorava literatura. Estudou pintura quando era jovem e gostava de música popular e clássica. Após ser obrigada a se vincular a um casamento contra sua vontade, Aurora sentiu intenso sofrimento. Abandonou o marido e viveu durante longo tempo na prostituição. Dedicou-se a atividade de doméstica, mas não conseguiu manter essa atividade como trabalho estável. Vivendo em albergues, foi inicialmente internada no Hospital Psiquiátrico de Perdizes por três meses. Posteriormente, em 1944, foi internada no Hospital Psiquiátrico de Juquery, passou por lobotomia em 1955 e continuou pintando até 1958. Faleceu em 30 de outubro de 1959. As pinturas de Aurora misturam memórias. A última fase de sua pintura é cheia de temas eróticos, violência e crimes. 186 obras constam no acervo do Museu Osório Cesar, atualmente desativado.

¹¹¹ Na elaboração dos parágrafos com as informações dos pacientes as seguintes referências foram consultadas: AGUILLAR, Nelson (Org.). *Imagens do Inconsciente*. In: Mostra do Redescobrimento. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.256p; CESAR, Osório. **A expressão artística nos alienados:** contribuição para o estudo dos símbolos na arte. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital de Juquery, 1929, 175p; VOLMAT, Robert. **L'art psychopathologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956, 325p.

C. entalhador austríaco

Chegou ao Brasil em 1913, aos 39 anos e foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em primeiro de maio de 1923. Expressava-se na língua portuguesa com dificuldade. Conseguia desenvolver seu trabalho de marcenaria, desenhos e cálculos matemáticos. As esculturas em cimento, provavelmente elaboradas por volta de 1923 ou 1924, foram expostos no Clube dos Artistas Modernos em 1933 durante o acontecimento Mês do Louco e da Criança.

Geraldo Simão

Afrodscendente, Simão estava com 24 anos quando quatro de seus desenhos, feitos com lápis preto e com lápis de cor, foram expostos em Paris durante a *L'exposition internationale d'art psychopathologique*. Atualmente os desenhos estão no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.

Homero Novais (Novaes)

Não foram encontradas informações biográficas a respeito desse paciente. Osório Cesar colecionou trabalhos de Novais, dos quais um grupo de doze desenhos, provavelmente realizados na década de 1930, pertence ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand- MASP.

J. escultor português

Esse escultor foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 22 de outubro de 1898 e suas principais atividades eram desenhar constantemente temas religiosos e modelar medalhões em miolo de pão. Como J. vivia em estado vegetativo no ano de 1910, acredita-se que os desenhos que conquistaram a admiração de Osório Cesar foram feitos até o início do século XX.

José Ferreira Barbosa

Três desenhos de José Ferreira, que pertenceram à coleção por Osório Cesar, constam no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Assis Chateaubriand -MASP

José F. Menezes-

Duas pinturas de José Menezes, que pertenceram à coleção de Osório Cesar, constam no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand -MASP.

J.Q.

Foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery sob o diagnóstico de esquizofrenia. Pintava cenas da vida bíblica e acrescentava inscrições explicativas. Osório Cesar classificava as pinturas de J.Q. como neo-primitivas. Provavelmente, o conjunto de pinturas que foi exposto

na mostra *L'exposition internationale d'art psychopathologique* (em Paris) pertence ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand –MASP.

Manoel Pereira

Brasileiro, trabalhava como pedreiro e foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 25 de setembro de 1926. Passava o dia desenhando, sempre os mesmos temas, e se comunicava com as pessoas por mímica. Utilizava como suporte para os desenhos: papel, pedaços de tecidos e até mesmo objetos, como o próprio chapéu de palha que vestia.

Maria Claudina D'Onófrio (Mariinha)

Sete pinturas de Claudina, que pertenceram à Osório Cesar, constam atualmente no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP.

Marianinha Guimarães

Um desenho de Marianinha, que pertenceu à coleção de Osório Cesar, consta no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP.

M.R. desenhos eróticos e caricaturais de 1927

Foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 15 de maio de 1924. Personalidade inquieta, apresentava vivacidade de espírito e manifestava intensa sensibilidade para a música e para as artes plásticas. Desenhava com perfeição e tocava no violão composições difíceis, inserindo ensaios e variações melódicas harmônicas criadas por ele.

O. pintora brasileira

Internada no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 1914. O. teve conhecimento em artes e as pinturas, em tinta óleo e aquarela, colecionadas por Osório Cesar, foram elaboradas em 1923.

O. Doring

Dois desenhos coloridos de Doring, que pertenceram à coleção de Osório Cesar, constam atualmente no acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP.

Pedro Comas ou Cornas, espanhol

De ascendência espanhola, Comas trabalhou como impressor até ser internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em julho de 1932. Começou a desenhar as formas geométricas planetárias logo após a internação. Conhecia música e tinha noções de francês e inglês. Ao lado da produção de Albino Braz, os desenhos de Comas ficaram conhecidos internacionalmente ao serem expostos na mostra *L'exposition internationale d'art psychopathologique*.

Pedro dos Reis

Reis era empregado do comércio quando foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 1949. Os médicos perceberam de imediato uma melhora no estado do paciente a partir do momento em que ele começou a frequentar o ateliê de pintura organizado pelo doutor Yahn. Inicialmente Reis pintava imagens sombrias para pintar no ateliê paisagens de observação com cores mais vivas. Seus desenhos e pinturas foram colecionados por Osório Cesar e por Mário Yahn.

P. S. Primo, ou P.L.Primo

Musicista italiano, Primo deu entrada no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 10 de dezembro de 1920, aos 37 anos. Era casado e morava em Bica de Pedra. Apresentava ideias delirantes, acreditava ser filho de um rei da Itália “Vitor Manuel” e estava esperando seu irmão “Vitor Orlando” para que este o levasse até a princesa com quem iria se casar. Vivia isolado e não queria trabalhar. Dedicava-se ao desenho, à pintura e à música. Os desenhos que foram colecionados por Osório Cesar, provavelmente foram realizados logo após a internação e foram expostos no acontecimento Mês do Louco e da Criança realizado no CAM em 1933, segundo consta na imprensa.

S. italiano

Trabalhador assalariado de estrada de ferro, foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 3 de julho de 1911. Apresentava delírios místicos. Elaborava desenhos ornamentais cujo tema era sempre a cena de um assassinato que S. teria presenciado. De acordo com Osório Cesar, os desenhos eram símbolos afetivos visto que se tratavam de lembranças da vida do paciente. Embora não estivessem datados, pressupõe que os desenhos foram elaborados na primeira década do século XX, logo após a internação.

Sebastião Faria

Nasceu em 1916, solteiro, antigo empregado de escritório. Foi internado no Hospital psiquiátrico de Juquery em 1949. Mário Yahn e Paulo Fraletti colecionaram pinturas a guache feitas por Faria. De acordo com as observações de Yahn, Sebastião pintava rápido e abundantemente. Não variava muito os motivos: pessoas de países distantes: árabes, russos e guerreiros da Idade Média. Pintava de vários modos cenas sagradas.

T. brasileiro.

Trabalhava como policial e foi internado no Hospital Psiquiátrico de Juquery em 2 de julho de 1919. Após a internação, começou a modelar figuras em argila. A figura “Santo Antônio da Rocha”, provavelmente modelada em 1925, foi o trabalho mais conhecido de T., pois recebeu a admiração de Flávio de Carvalho no momento em que a peça foi exposta no Clube dos Artistas Modernos em 1933. Posteriormente, Carvalho utilizou a obra no cenário da peça teatral Bailado do Deus Morto.

APÊNDICE B - Coletânea de textos.

Osório Cesar, desde a sua chegada à São Paulo, recebeu o apoio dos jornais na divulgação de seu trabalho. Inicialmente, o auxílio veio da publicação da programação dos saraus nos quais ele tocava violino e era elogiado *un virtuose*. Posteriormente, foi por intermédio de notas nos principais jornais da cidade que a população paulistana ficou conhecendo os primeiros estudos em ontologia e medicina escritos por ele.

Em 1930, o jornal foi também o veículo para o qual Osório Cesar concedeu suas primeiras entrevistas e compartilhou seus conhecimentos em psicanálise, bem como foi o meio no qual ele foi denunciado como criminoso político por estar próximo ao socialismo.

Somente na década posterior, Osório Cesar apareceu como colaborador no jornal **O Estado de São Paulo**, periódico no qual foram publicadas suas conferências sobre o impressionismo e o expressionismo, pronunciadas nas seções organizadas por Sergio Milliet no auditório da Biblioteca Municipal. Foi também para esse periódico que Osório Cesar escreveu sua primeira crônica a respeito da inspiração poética inconsciente nos alienados e relatou as memórias de sua viagem à Rússia em 1933.

A publicação frequente de seus textos começou em novembro de 1945, quando Osório assumiu a função de crítico de arte no jornal **Folha da Noite**. Sob a direção do jornalista José Nabantino Ramos, mas de propriedade de Francisco Matarazzo, a **Folha da Noite**, assim como a **Folha da Manhã**, informavam os assuntos urbanos municipais e os temas nacionais. A comunicação estabelecida com o leitor era direta, coloquial e se priorizava a notícia (PILAGALLO, 2012, p.127-130).

A objetividade da informação está presente nos textos de Osório Cesar. Enquanto colaborou na Seção de Artes das **Folhas**, Cesar ofereceu aos leitores um verdadeiro panorama das artes, informando as exposições e salões que ocorriam em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nas crônicas, ele relatava principalmente a situação social e as preferências estéticas dos artistas. Por essa razão, os textos escritos nos anos de 1946 e 1947 abordaram constantemente o Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos e o Salão Paulista de Belas Artes, e também enfatizaram a oposição estilística e ideológica das obras expostas. Nos textos, Osório Cesar não deixou de afirmar o apoio da Galeria de Arte Ita, de propriedade do Senhor Beneteau, às exposições de obras francesas e italianas na cidade de São Paulo.

Ele também não esqueceu de abordar, na seção de artes, a riqueza simbólica da manifestação dos alienados e dos desenhos de crianças, o que se constitui em um fato muito curioso porque (em 1922) o jornal **Folha da Noite** foi um dos periódicos mais agressivos ao grupo futurista, por alegar que a Semana de Arte Moderna era o resultado de um problema mental de seus participantes (PILAGALLO, 2012, p. 71).

A respeito do estilo dos textos, Osório Cesar escreveu algumas crônicas com base em livros de história da arte, psicologia e filosofia. São textos descritivos que esclarecem um determinado aspecto da cultura ocidental ou oriental, ou que informam alguma descoberta no campo da ciência.

Nos textos em que divulga as exposições ocorridas na cidade, Osório Cesar priorizou dois tipos de relato: o primeiro de caráter narrativo, se assemelha a uma biografia dos artistas. No segundo tipo, ele estabeleceu um diálogo com o leitor e inseriu suas considerações a respeito de um princípio artístico, uma linguagem das artes ou um estilo; fica parecendo, portanto, que a obra ou a exposição serviu apenas de pretexto à algum assunto que ele desejava discutir ou esclarecer ao leitor com a finalidade de educá-lo.

É justamente um pouco dessa dimensão pessoal de interesses e ideias que esta pequena coletânea de textos pretende expor.

Exposição Gerda Brentani. **Folha da Noite**. 3.jan. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

No “Instituto dos Arquitetos do Brasil”, Gerda Brentani expõe, pela primeira vez nesta Capital, os seus trabalhos.

Não se trata bem de uma exposição de pintura, apesar de Gerda apresentar alguns quadros a óleo. O grosso da exposição é composto por desenhos e penso mesmo que a intenção da artista foi a de mostrar ao público seus trabalhos de carácter humorístico. Nestas condições podemos dizer que é esta a primeira exposição no gênero que aparece entre nós.

O desenho é o elemento essencial da obra de arte e define o estilo do artista. Ele também representa o contorno, o símbolo da ideia por intermédio do qual o artista se comunica com o público.

As linhas retas e principalmente as curvas, constituem uma importância capital, para a arte moderna. Os desenhos gráficos e geométricos já foram com elas expressados para a construção de uma base estética dos arabescos orientais. Afora essa função estética do desenho na arte ornamental, ele hoje aparece entre os artistas de vanguarda, com função dinâmica, sem imitar a realidade e como elemento representativo cheio de vida, de emoção e sentimento.

O desenho assim representado tem uma importância toda especial entre os pintores chamados “humoristas” e “caricaturistas”.

Para se obter uma boa e bela caricatura é necessário “realizar com a mais ampla simplicidade o máximo de expressão”. É o que acontece com Bruegel e Daumier.

Gerda em seus desenhos revela um grande talento e uma rica imaginação. É simples nos seus traços e sintética na realização dos temas. As suas figuras são expressivas.

Nos seus desenhos plásticos também se encontram, ao lado do humorismo, certo volume e cores que agradam.

Exposição Lucia Suane. **Folha da Noite**. 4. abr. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

Na Galeria de Arte Itá, Lucia Suane, pintora primitivista, expõem os seus trabalhos com motivos regionais do nordeste pernambucano.

Quando um crítico emprega o termo “primitivo” ao examinar uma obra de arte, quer referir-se há “certa ingenuidade de inspiração e simplicidade de visão” e não à obra de incompetente, à arte de má qualidade.

O primitivismo, pois, neste sentido, manifesta-se em realizações artísticas de todos os períodos e todos os povos. A sua principal característica está na “ausência de valores de perspectiva e de outros artificios estéticos”. É na criança antes da idade escolar, que se encontra o desenho espontâneo e genuinamente primitivo. Fora daí já aparece a influência da cultura. Por isso há distinção entre a arte da criança europeia e a dos adultos primitivos. “O primitivismo da arte das crianças é fenômeno transitório – diz Lucia Suane, em seu livro “Arte primitiva”, - simples fase do desenvolvimento da vida do indivíduo em pleno contraste com o primitivismo condicionado por uma cultura de que o mesmo primitivismo faz parte. À medida que a criança, cresce, vai alcançando fases culturais de caráter inteiramente diverso da perspectiva infantil, temporariamente rudimentar. Mas assim como se tem dito que o desenvolvimento fisiológico do indivíduo, desde a geração até o nascimento, reflete fases do desenvolvimento físico da raça humana, assim se pode dizer que a criança revela durante a sua evolução mental muitas qualidades psicológicas semelhantes às do homem primitivo. Como o selvagem, interpreta muitas vezes irracionalmente os acontecimentos do mundo exterior”.

Desse jeito se explica a arte de Lucia Suane. É arte primitivista de uma criança grande. O seu maior valor está na intuição, na pureza de sua ingenuidade.

Não se trata aqui de uma pintora artesã que procura inspiração nas artes primitivas, como certos artistas que desejam libertar-se das peias da tradição acadêmica em demanda de originalidade.

Lucia Suane é instintiva e por isso alcança com seus trabalhos essa ingenuidade original que é expressão da sua própria mentalidade, a qual está ligada à vida do artista ao seu ambiente e à história de sua meninice. Os motivos regionais do nordeste pernambucano são reminiscências infantis dessa época que ela exprime com uma realidade tão expressiva quanto a arte naturalista dos primitivos, a qual era executada em conformidade com a vida.

Com a arte de Lucia Suane pensamos estar assentadas as bases para o desenvolvimento da verdadeira pintura brasileira.

Exposição de azulejos Osirarte. **Folha da Noite**. 21. jun. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

Na Galeria Benedetti, na rua Barão Itapetininga, nº198, o pintor Paulo Rossi expõe uma interessante coleção de azulejos Osirarte com cenas da nossa vida rural pintadas pelos conhecidos artistas Volpi, Hilde Weber, Mário Zanini e Rossi.

A arte do ladrilho vidrado com desenhos de uma ou mais cores é bastante antiga. Entre nós o primeiro contato que tivemos com ela foi através de Portugal, grande produtor de cerâmica pintada e de azulejos. A princípio eles eram empregados para guarnecer o forrar paredes. Ainda encontramos principalmente no Rio e na Bahia antigas moradias coloniais em que as paredes frontais estão forradas de magníficos azulejos portugueses, uns de cores variadas e outros com predominância do azul.

Com a fabricação de azulejos Osirarte em São Paulo, sob a direção de Paulo Rossi, já foram montados chafarizes, lareiras, painéis para terraços, mesas de jardins, bares e piscinas, com motivos populares e folclóricos tipicamente brasileiros.

Para os azulejos de Rossi, Portinari já fez desenhos que figuram nos grandes painéis que se encontram na igreja da Pampulha em Belo Horizonte e nas paredes externas do Ministério de Educação do Rio de Janeiro.

A sua exposição atual, que é a segunda que faz em São Paulo, tem despertado grande interesse no nosso público por se tratar de uma arte decorativa de grande beleza e perfeitamente adaptável à moderna arquitetura.

Os painéis que apresenta, principalmente o panorama movimentado e de um colorido agradável de uma pitoresca cidade litorânea cheia de figuras, são notáveis pela harmonia da composição.

O mesmo se pode dizer dos ladrilhos soltos da série das pequenas composições.

Rossi com mais esta exposição vem mostrar a sua técnica segura na fabricação dos azulejos, pela colaboração firme e distribuição da justa dosagem dos motivos que consegue realizar. Processo este um tanto difícil de se obter em virtude da alta temperatura necessária a que é submetido o ladrilho.

Exposição de pintura de Artur Kaufmann. **Folha da Noite**. 13.jul. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

O expressionismo praticamente começou no ano de 1890 com o aparecimento do manifesto assinado por van Gogh, Gauguin e seus amigos. Ele apareceu, principalmente, para combater o impressionismo. A sua tese consistia no seguinte princípio: “transfigurar a natureza real mediante a mais vigorosa simplificação plástica e linear”. O mundo exterior, com a representação de seus objetos nada sofreria, como por exemplo a imagem real de uma paisagem que teria de existir apesar de propositadamente deformada a favor da nova ordem plástica. Cézanne foi um dos pioneiros do expressionismo. Isto na França.

O expressionismo só chegou na Alemanha em 1902, com a fundação de “Brücke” (Ponte), sociedade composta pela vanguarda dos pintores do norte da Alemanha. Em 1908 os pintores do sul do país organizaram também a “Nova União de Pintores de Munique”. Com essas organizações de pintores de vanguarda começa a Alemanha a fase inicial, isto é, o primeiro movimento do expressionismo numa frente única não só contra o academismo, mas principalmente contra o impressionismo.

O que vem a ser o expressionismo? O expressionismo nada mais é do que uma maneira revolucionária de pintar. Ele apresenta um sistema de construção plástica dinâmica de rígidos blocos, em coalização e tensão de equilíbrio, que corresponde a um sentimento físico da vida.

O expressionismo se distingue das demais escolas de sua época principalmente pela maneira do artista se expressar fora da realidade externa e com uma técnica de absoluta liberdade e só se preocupando pelos estados emocionais de sua criação.

A essência do expressionismo é o desprezo pela realidade sensorial.

A realidade visual das coisas aparece no expressionismo em planos desagregados não para representar o objeto fotograficamente, mas para dar a ideia do mesmo ou das associações que ele possa despertar no artista.

Do ponto de vista psicológico, se fomos analisar as obras expressionistas e as compararmos com as outras escolas modernas de arte e meditarmos sobre as expressões estéticas que apresentam, encontraremos nelas algumas características comuns que merecem ser mencionadas aqui e já foram relatadas por Gonzalo Lafora em seu “Estudo Psicológico do Cubismo e Expressionismo”. A primeira é a tendência para a expressão subjetiva e independente. Isto quer dizer elaboração artística de uma obra de arte de acordo com as concepções pessoais do artista e prescindido em absoluto do fator público; a segunda é um certo

gosto para o emprego de formas de expressões antiestéticas ou contrapostas, como linhas ou planos que se entrecruzam, cores que contrastam vivamente, palavras seguidas de suas antíteses, ou objetos colocados em posições normais e invertidos; a terceira é a tendência para as representações simbólicas, obscuras insinuações, as quais permanecendo numa posição imprecisa evocam no contemplador novos e variados símbolos relacionados com o seu próprio mundo interior; e a quarta, é a inclinação para as estilizações ou caracterizações de ideias e de imagens complexas mediante linhas preciosas e concretas.

O pintor alemão Kaufmann, que ora nos visita com a sua exposição no Instituto dos Arquitetos, é um puro expressionista da escola alemã dos tempos de após guerra de 1922.

A sua obra boa e apresenta uma técnica segura de bom artesão. As naturezas mortas são excelentes pelo tratamento que dá à matéria, como a de n° 35 e os retratos representam uma vitória para o artista que consegue imprimir neles não só as características físicas como principalmente as espirituais dos seus retratados. É o que se verifica com a n° 7, Retrato de Einstein.

Dora Vilalva. **Folha da Noite**. 11. nov. 1946. Artes Plásticas, p.4

Muita gente vê na pintura contemporânea moderna um modo extravagante de expressão. Em primeiro lugar pelo exagero e deformação dos pontos fundamentais que durante muito tempo serviram de regras para as manifestações estéticas das antigas formas plásticas.

Esses pontos se resumem: a) na construção de um perfeito desenho anatômico das figuras; b) na disposição acertada da perspectiva de profundidade; c) no colorido dos elementos que compõem a tela com os jogos de luz equilibrados pelo claro-escuro.

Em segundo lugar pela composição dos objetos sem a terceira dimensão em planos superpostos.

São esses os pontos essenciais que durante muito tempo os mestres do passado acostumaram o grande público a apreciar a obra de arte. Por isso, como já disse Ramalho Ortigão (“Pela terra alheia”):

“Quando uma ideia nova, pessoal, revestida de uma forma imprevista se apresenta ao público, o público não a compreende porque não sabe descobrir o sentimento do artista por baixo do seu processo técnico”.

“A verdade é que o público não sabe ver senão as obras de arte que lhe aparecem dentro das antigas formas que ele conhece, que se acham há muito decifradas, cujas significação ele atinge imediatamente”.

“O público tem, acerca do modo como se deve pintar, uma ideia de que ele deduz toda a sua crítica. A ideia do público acerca do modo como se deve pintar tira a ele da observação que faz do modo como se tem pintado”.

“O público não compara a obra de arte senão com outra obra de arte que a precedeu. Não sabe fazer o cotejo do quadro com o objeto vivo”.

Dora Vilalva pode-se considerar como uma pintora moderna que há muito desprezou os cânones do academismo. A sua arte é profundamente feminina e tocada de uma deliciosa sensibilidade. Nas flores é decorativa e emprega tintas ralas com lindas passagens de tons. Nos retratos também não é plástica, porém sensível e feminina na expressão. A composição que reproduzimos aqui já é tratada com mais força a matéria e com colorido mais intenso.

Dora acaba de realizar uma interessante exposição na Vila Normanda onde teve oportunidade de nos mostrar os seus trabalhos.

Exposição de T. Mugnaini. **Folha da Noite**. 28. nov. 1946. Artes Plásticas, p. 3.

Na Galeria Benedetti à rua Barão de Itapetininga nº198, está expondo os seus trabalhos a óleo o pintor T. Mugnaini.

Desta vez encontramos na pintura de Mugnaini um sensível progresso nas paisagens. Técnica mais larga, melhor iluminação e tratamento da matéria.

Embora não seja de vanguarda a pintura de Mugnaini, contudo ela apresenta certo interesse de composição e de procura, fugindo por vezes das rígidas regras do academismo.

É sabido que toda obra de arte em pintura se resume numa construção arquitetada de volumes claros e escuros que formam no quadro arabescos harmoniosos e equilibrados. Nessa construção realizada com lógica e reflexão é que está o estilo do pintor.

Na arte, o perigo da disciplina está quando o pintor se apega em regras demasiadamente estritas o que o faz degenerar em fórmulas fáceis e fatais sobretudo para os artistas escassos de imaginação e de poder criador. Essa a tragédia dos acadêmicos e dos conservadores dos princípios da arte estática.

As obras desses artistas, embora apresente combinações perfeitas e estreitamente submetidas a regras impessoais, não nos inspiram nenhum interesse por sua trivialidade e mediocridade que só nos aborrecem.

Ao contrário nos encantam os trabalhos daqueles que compõem acima de tudo o poder da criação pelas possibilidades do inesperado de suas pesquisas.

Na pintura, além da composição, a sua importância está também na harmonia que consiste no arranjo do acorde dos tons, das linhas e dos valores. Tudo isto reunido dá ao quadro equilíbrio, sedução e agrado aos olhos do espectador.

É isso o que acontece com as paisagens de Mugnaini. Mas, já não podemos dizer o mesmo nem com os seus copos de leite (nº 20 e 25) e nem com os seus nus (nº 11 e 23) onde a sua criação está presa nas convenções estáticas do academismo.

Exposição de escultura Larroca. **Folha da Noite**. 21. dez. 1946. Artes Plásticas, p. 4.

Na Galeria Benedetti (Rua Barão de Itapetininga, nº 198) o escultor V. Larroca expõe ao público os seus trabalhos originais (peças únicas) em mármore, granito, arenito, etc. entalha direta.

Enquanto a pintura clássica, com seus planos em perspectiva nada mais é senão uma ilusão ótica, porque na realidade só apresenta superfícies, a escultura pelo contrário realiza os contornos sob formas corpóreas.

Para as duas formas de arte é dirigido o sentido da visão. Mas para a escultura entra mais um outro sentido _ o tato.

Com a visão sentimos os efeitos da sombra, da luz e da cor que se espalham na superfície da tela. Com tato sentimos o volume, a massa, as curvas e as linhas de contorno. Por isso a escultura não tem necessidade das cores. Isto não quer dizer que os gregos não as tivessem usado desde a infância de sua arte. Serviram-se apenas delas como artifício, possivelmente para esconder a natureza da matéria. Assim, em várias épocas do seu desenvolvimento artístico, encontramos estátuas vestidas e pintadas de várias cores. Isto até o período da decadência da arte grega em que empregaram a púrpura e o ouro em suas esculturas. Mas a verdadeira beleza da escultura só podemos encontrar na pureza da matéria empregada, seja ela pedra, madeira ou bronze, sem, portanto, o emprego do artifício das cores.

Larroca compreendeu bem o valor da pureza da matéria e com a sua admirável sensibilidade talhou diretamente na pedra os seus trabalhos, tirando dela os efeitos naturais de sua composição.

Larroca é um grande escultor dentro dos princípios da escola clássica.

Os seus trabalhos, reproduzindo a beleza do corpo humano, são de uma pureza romântica extraordinária, graças às linhas e curvas que consegue realizar através de sua sensibilidade. Eles têm vida que o artista conseguiu insuflar através dessas pequenas linhas e ligeiras ondulações cujo encanto nos faz pensar.

O realismo psicológico na escultura de Póla. **Folha da Noite**. 1. fev. 1947. Artes Plásticas, p.3.

Na escultura o realismo se apresenta sob dois aspectos: realismo de formas, de massas que constitui os planos da obra e realismo psicológico que traduz a parte emocional e expressiva do conjunto escultural.

Com o realismo psicológico o artista se dirige ao público para provocar nele emoções, em virtude de seu sentimentalismo que é uma disposição particular do espírito. Desse modo, além da beleza plástica, o escultor põe ainda em sua obra a ideia da beleza moral que pode intensificar a emoção pela expressão psicológica, que vem dar a sua obra um sentido verdadeiramente humano, combinando o plano físico – o realismo da forma – com o plano mental – o realismo psicológico.

Empregando o realismo psicológico o artista marcará as expressões dos rostos, dos olhos, ora enterrados nas órbitas e cercados de sombra, ora à flor da pele com mirada serena de uma luz humana. O mesmo fará com o nariz, a boca e os lábios.

O realismo psicológico não acentua somente esses caracteres faciais. Vai mais longe. Destaca também os gestos, a atitude das figuras pela harmonia dos valores e “das linhas que devem concorrer para os efeitos das emoções desejadas.

É assim que se consegue exprimir o espírito através da matéria. A escultura gótica, em todas as suas fases, conseguiu realizar esse intento no mais alto grau. Ela está repleta das mais puras intenções morais de uma religião. Representa uma linguagem – como já disse um autor – que excita a imaginação ao descrever os terrores do inferno e os êxtases dos eleitos.

Esta arte está cheia de intelectualismo porque apresenta “uma finalidade de evocação, destinada a perpetuar a memória de um grande feito ou de um personagem”.

A arte escultórica de Póla está nesta categoria. O seu realismo psicológico tem uma finalidade: emocionar o espectador pela expressão de linhas e planos harmoniosamente ajustados numa síntese admirável.

Exposição de pintura surrealista. **Folha da Noite**. 21.mar. 1947. Artes Plásticas, p.4.

Que é arte? No sentido mais amplo da palavra arte é a aplicação do conhecimento à ação.

Com esta definição a arte tanto pode ser compreendida como o emprego da inteligência para modificar a Natureza, no sentido de melhor satisfazer as necessidades imediatas do homem, transformando, por exemplo, a matéria do seu estado natural em objeto útil, quanto pode ser compreendida como o emprego da inteligência no sentido da criação de coisa inútil para satisfação estética do homem.

Neste último caso a arte também pode ser definida num sentido mais limitado como sendo um esforço para criar beleza.

O pintor, o músico e o poeta são sonhadores. Nas suas obras nunca chegam a realizar o que profundamente aspiram, isto é, a perfeição. Por isto estão sempre atormentados.

O artista que se limita a realizar em sua obra apenas os encantos das imagens que a natureza proporciona a sua visão é um “fracassado”.

O verdadeiro artista é um criador. Não copia a natureza. Cria como cria a natureza. É o que acontece com os artistas de vanguarda. Na pintura os surrealistas são criadores de imagens, de emoções.

O surrealismo é uma expressão artística requintada, subjetiva, simbólica, onde as associações de ideias se juntam numa fuga impulsiva (poriomania) comparada por vezes a certa atitude lúdica (divertimento) das crianças.

A arte dos surrealistas pode ser interpretada “como uma atividade de compensação, um recurso à fantasia para escapar às exigências demasiado rígidas do princípio da realidade” (Joseph.Jastrow). Psicólogo

O artista trabalha para realizar os seus sonhos - é o que dizem os psicanalistas; - a arte assimila favoravelmente os produtos do subconsciente. Há duas espécies de relações entre a arte e a psicanálise: compreender o artista psicanaliticamente e interpretar o emprego que o artista faz dos temas freudianos.

A arte surrealista está neste caso e é a que melhor pode ser estudada sob o ponto de vista da psicologia profunda.

O pintor surrealista Walter Lewy, já muito conhecido entre nós, está realizando uma exposição a óleo dos seus últimos trabalhos na Galeria Itapetininga.

A pintura de Lewy, sem fugir da escola pura surrealista, é agora mais plástica e mais sensível.

Exposição Sophia Tassinari. **Folha da Noite**. 7. jun. 1947. Artes Plásticas, p.3.

A pintora Sophia Tassinari está expondo os seus últimos trabalhos no seu próprio “Atelier” á alameda Ribeiro da Silva nº 707.

Não se pode dizer que Sophia Tassinari seja uma artista de vanguarda e nem tampouco uma pintora rigorosamente acadêmica. É certo que ela vem do academismo, mas a sua evolução até hoje, embora lenta, nos mostra a sua tendência para cair no expressionismo.

Nas artes plásticas o artista tem à sua disposição três maneiras de representar as coisas que nos rodeiam: o realismo, o idealismo, e o expressionismo.

Pelo realismo o artista se esforça pra representar o mundo tal qual como ele é aos nossos sentidos, sem nenhum artifício.

Pelo idealismo, embora parta da visão realista das coisas, o artista seleciona e rejeita conscientemente o que percebe, indo além da imitação da natureza. Há aqui uma base intelectual na arte. Enquanto o realismo baseia-se exclusivamente nos sentidos. O idealismo vai mais além e o artista se afasta então no mero artífice, do mero artesão.

Pelo expressionismo o artista entende representar, “não os fatos objetivos da natureza, nem qualquer noção abstrata baseada nesses fatos, mas as impressões subjetivas do artista”. É um processo individualista de representar a natureza.

Este modo de expressão artística encontra-se em todos os povos e em todas as épocas. Pintura de El Greco é um exemplo deste tipo de arte.

O expressionismo moderno tem um sentido distinto com van Gogh à frente de Edvard Munch que deu origem à escola Germânia donde saíram artistas vigorosos como Nolde e Karl Schmidt-Rottluff. Na França os representantes máximos do expressionismo moderno são: Georges Rouault e Marcel Gromaire.

Expressionismo, diz muito bem Herbert Read - “A Arte e a Sociedade” - exprime as emoções do artista através de tudo _ mesmo, como é habitual, através de uma exageração ou distorção dos aspectos naturais, que está paredes meias com o Grotesco. A caricatura é um departamento do expressionismo, e aquele que a maior parte das pessoas não têm dificuldade em apreciar”.

Na pintura de Sophia Tassinari, é claro, ainda não se vê isso. Ela continua ainda, até certo ponto, presa ao naturalismo. Quando se livrar definitivamente desses preconceitos

canônicos do academismo é possível que a sua pintura ganhe muito mais em interesse porque talento não lhe falta.

Exposição Volpi. **Folha da Noite**. 18.jul. 1947. Artes Plásticas, p.4

Como de seve compreender o sentido do “moderno” nas artes plásticas?

Atualmente ele deve ser interpretado na mais pura visão “realista”, dentro de um objetivismo total da pureza estética universal. Segundo esse princípio, o artista moderno só deve se exprimir com cores, linhas e construções geométricas. Arte “Plana”, sem terceira dimensão, concreta, isenta de qualquer elemento de ficção.

Tem essas qualidades a pintura de Volpi, cujos trabalhos mais recentes se acham expostos na Galeria Domus.

Volpi é um grande autodidata de grande sensibilidade. Há muito tempo que as suas pesquisas estão dirigidas para o verdadeiro sentido da pureza estética das representações da natureza e das coisas. Ele se serve da linha e das cores justamente como os primitivos, os ingênuos, e com elas realiza plasticamente as suas composições. Nada de artificialismo se nota na sua pintura. Tudo é real observando com espírito objetivo e profundo senso de simplicidade emocional.

O primitivismo na obra de Volpi é sentido, natural, e se relaciona com a sua personalidade.

Entre os seus vinte e sete trabalhos expostos, podemos citar aqui o de número sete (Paisagem), que é um dos melhores pela composição e harmonia das cores; o de nº 13 (Procissão), pelo caráter realístico da ingenuidade de observação; o de nº 19 (Crucificação), pela confecção quase bizantina da figura com uma expressão realística de humanidade, e o de nº 25 (Composição), tela grande com figuras, muito embora pobre de cor, mas interessante pelo estudo de certos problemas de apresentação de planos sem perspectiva, em torno de uma mesa, onde as figuras se equilibram em perfeita harmonia de conjunto.

Com esta exposição, Volpi mais uma vez se afirmar no conceito dos bons pintores da ala vanguardista de São Paulo.

Função Social do Artista. **Folha da Noite**. 20. out. 1947. Artes Plásticas, p.4.

Para se compreender a história da humanidade, tem-se de admitir não só o verdadeiro significado da arte como também o seu conhecimento materializado. Assim, “ a arte deve ser conhecida como o modo de expressão mais exato que a humanidade realizou”. Não se pode negar que a arte, em todos os tempos, sempre procurou e até hoje ainda procura dizer-nos qualquer coisa. Isto quer dizer que ela sempre nos fala ora do universo, ora acerca do homem e ora sobre o próprio artista. Desse modo achamos que “a arte é um modo de conhecimento, e o mundo da arte, um sistema de conhecimento tão valioso para o homem como o mundo da filosofia ou o mundo da ciência”.

A função social do artista se encontra na sua capacidade de materializar não só a vida instintiva, com o seu mundo povoado de fantasias, como no caso dos artistas orientais, primitivos e os atuais de vanguarda, como também materializar os ideais do super-ego e em certas épocas, os valores morais da sociedade, tornando-se assim a arte, servidora da religião, ou da moralidade, ou da ideologia social.

A arte desse segundo tipo é extrovertida e de ação prática. A sua função sociológica é moralizante, sem perder os valores da emoção e nem a proporção conveniente de harmonia e clareza de uma verdadeira obra de arte.

Este ano, no Salão do Sindicato, só dois artistas apresentaram trabalhos dessa natureza: Lisa Ficker-Hoffmann e Germana De Angelis.

Da primeira já tivemos oportunidade de falar duas vezes sobre as suas telas e desenhos de caráter social. Quanto á Germana De Angelis, só agora vamos dizer alguma coisa sobre a sua impressionante tela “Fome”, que figurou no Salão deste ano.

Germana De Angelis, na sua composição, conseguiu obter efeitos surpreendentes de contrastes de expressão. Nota-se no rosto da mulher e no gesto de sua mão uma atitude de humildade. Fisionomia expressiva de sofrimento interior. Enquanto a criança desnutrida que ela aconchega no seu regaço apresenta uma fisionomia de pavor, de receio, olhando talvez para alguém que se aproxima para entregar a esmola.

Não se pode dizer que Germana tenha uma boa técnica pictórica. O seu trabalho nesse sentido é fraco. Nota-se ainda pouca segurança na construção plástica das figuras e certos desajustamentos das cores. Contudo é uma pintora jovem que mostra talento e por isto dela muito se tem a esperar.

XI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos I. **Folha da Noite**. 18. set. 1947. Artes Plásticas, p.4.

O Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo está realizando na Galeria Prestes Maia, o seu XI Salão, onde se encontram expostos os mais recentes trabalhos da maioria dos seus associados.

Numa vista geral, podemos dizer que este ano o Salão está bem melhor do que o do ano passado. E isto se verifica sobretudo quando se olha para os trabalhos de certos artistas de vanguarda dos quais falaremos mais tarde.

A arte de vanguarda é uma arte viva, movimentada, dialética e, por isto, quando o artista tem talento as suas produções ganham no sentido da pesquisa e da cor. O contrário acontece com a arte acadêmica que é estática, não dialética, e que por isso mesmo prende o artista a determinados preconceitos de perspectiva e de desenho, dificultando assim a sua marcha para a criação de novas sensações plásticas no campo da experimentação. A possibilidade que ele tem é de ordem técnica, de artesanato para imitar a natureza na sua exclusiva expressão material. Aqui entra mais o raciocínio, a lógica e a ciência, do que o sentimento e a espontaneidade. Isto não quer dizer que esta maneira de pintar não tenha também o seu valor. Tem e ninguém pode desprezar as suas regras como elemento indispensável de disciplina e de conhecimento para a etapa superior em que se encontra a boa arte de vanguarda.

E tanto é assim, com raras exceções eu os mais afamados pintores de vanguarda foram antes pintores acadêmicos. Não pomos aqui os verdadeiros ingênuos, os primitivistas sinceros porque não podem ser admitidos como pintores de vanguarda. As suas obras não são dialéticas porque não evoluem no sentido da negação. São puros instintivos e como tal se conservam sem modificar a sua maneira de pintar.

Neste Salão encontram-se trabalhos de dois artistas não profissionais que merecem a nossa atenção por ser esta a primeira vez que expõem. O primeiro é José Ortiz Monteiro, advogado e procurador do Estado. Há um ano se dedica a pintura a óleo sob a direção de Takaoka.

Os trabalhos que apresenta _ “Canto de Porão”, “Autorretrato” e “Natureza Morta” trazem uma influência bem acentuada do mestre. Isto se percebe na técnica e no colorido. Contudo Ortiz apresenta qualidades apreciáveis de sensibilidade nas transposições de tons. Essas qualidades são mais reveladas Autorretrato. Estamos certos de que Ortiz se encontra num

bom caminho. Se continuar a trabalhar poderá chegar a se libertar do mestre procurando cor e plasticidade.

O segundo é Sérgio Milliet. Começou a pintar em 1942. Autodidata. Apresenta duas paisagens e “Cavalos”.

Sérgio é um incansável e irrequieto trabalhador. Possui talento, grande sensibilidade, técnica e cor. As suas paisagens que pertencem a uma fase já superada são notáveis pela composição plástica, pela riqueza do colorido e pela sensibilidade dos tons de passagens.

Museu de Arte Moderna. **Folha da Noite**. 16. mar.1949. Artes Plásticas, p.5.

Com uma exposição de pintura e escultura: “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, inaugurou-se, dia oito, o Museu de Arte Moderna.

Realização do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, e organizado por um técnico francês especialista, Mr. Degan¹¹², com a colaboração de um grupo de críticos, artistas e intelectuais, vem esse Museu enriquecer São Paulo e dar ao nosso povo ensejo de entrar em contato com telas de pintores de vanguarda, estrangeiros e nacionais.

Mas a mostra que inaugurou o Museu de Arte Moderna e que foi organizada em Paris não vem corresponder ao título, (“Do Figurativismo ao Abstracionismo”) que indica, claramente, estejam figurativistas e abstracionistas ao lado uns dos outros. Só estes últimos lá se achavam. E um “biombo” de mau gosto alcançava simplesmente dificultar-nos a visão dos quadros expostos noutra ala. Restringida que fosse a apresentação de tantos quadros de um só artista como Kandinsky, por exemplo, poder-se-ia, certamente, prescindir desse tabique.

Com exceção de Kandinsky e mais alguns, o resto deixava entrever mediocridades.

O que caracteriza a arte abstracionista é a sua completa dissociação mental. Os temas geométricos se aglomeram incompletos e, às vezes, em interposições de diferentes fragmentos. Na composição decorativa essa dissociação se apresenta em um só plano. Podemos verificar, sem nenhum esforço, que esses trabalhos se assemelham àqueles de certos esquizofrênicos como podemos averiguar nas presentes fotografias (Fig.1;2). A única diferença entre essas formas de construções abstratas - a do louco e a do normal - está na mecânica espiritual da composição. Uma é rígida, forçada, calculada no arranjo geométrico da dissociação, como no caso do artista normal. Outra é espontânea, de pureza subjetiva e de dissociação livre.

No estudo da gênese do abstracionismo entre os doentes mentais, Schilder obteve de um de seus pacientes a seguinte interpretação: “Quando falo vermelho, é um conceito que pode ser expressado em cores, música, sentimento, sensação e natureza. Quando este conceito é provocado por uma ou outra maneira, sente o homem, de uma só vez, todas as outras formas ou maneiras do conceito. O homem não tem cinco sentidos, mas somente um e uma única classe de conceitos”.

¹¹² O crítico de arte Léon Degand era suíço.

As representações abstracionistas desse doente, - diz Schilder - se originaram simplesmente de uma sinestesia, ou sensação simultânea de vários sentidos. Estas sinestésias dão lugar a que a produção de sensações diferentes em diversos sentidos, originados por um estímulo sensorial único, produzam um conceito geral e abstrato. As diversas percepções e representações provocadas por um estímulo se unem numa percepção ou representação total, que constitui o conceito abstrato.

Muitos artistas e escritores tiveram e descreveram estas sensações simultâneas ou sinestésicas. Gautier, por exemplo, dizia: “Mon ouïe était prodigieusement développé, j’entendais le bruit des couleurs. De sons verts, rouges, bleus, jaunes m’arrivaient par ondes parfaitement distinctes... Chaque objet effleuré rendait une note harmonica ou d’harpe éolienne «

Estas e outras sinestésias ou sensações secundárias (audição colorida, fotismos, etc) verificam-se em vários indivíduos normais. Bleuler e Lehmann encontraram-nas em doze por cem indivíduos; contudo; afirma Ziehen, os casos puros são observados somente nos indivíduos neuróticos ou psicopáticos.

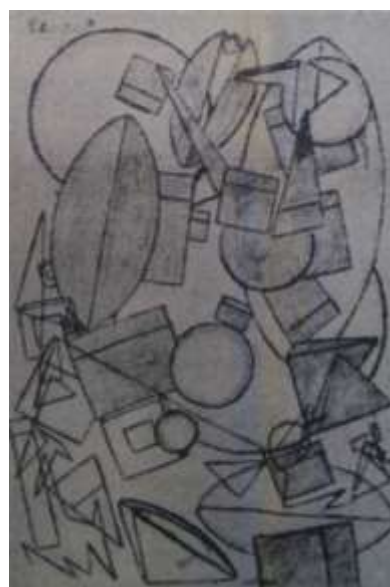


Figura 1. John Xceron. Composição 103.

Figura 2. Pedro Comas. “Desenhos Geométricos.”

Mario Cravo. **Folha da Tarde**. 22. jul. 1950. Artes Plásticas, p.4.

No Museu de Arte de São Paulo, o escultor baiano Mario Cravo está expondo os seus trabalhos. A sua escultura é de vanguarda. Ela traduz o pensamento de uma geração atormentada de após-guerra. Na essência, a expressão dessa arte que procura eliminar todo o supérfluo da composição e encontrar um novo sentido de emoção pela síntese, nada mais é do que a continuação dos achados da arte futurista italiana.

Sabemos hoje que foram Boccioni, Severini e Carrà os primeiros artistas que tentaram “exaltar de um modo singular a emoção da simultaneidade”. Para esses pintores, no quadro, o plano representa apenas uma fase momentânea de uma ação. Eles pretenderam ir mais longe e tentaram descrever em planos sucessivos, o fenômeno da transitoriedade em seu conjunto. Empregaram então uma técnica arrojada para expressar, em planos justapostos, atitudes simultâneas compondo uma única ação.

A escultura também seguiu o mesmo caminho. A princípio, com Lipchitz e outros os motivos da utilização foram retirados da arte de certos povos primitivos de cultura adiantada. Mesmo com Brancusi esses motivos também foram explorados, mas com uma grande pureza de síntese.

É o que acontece com Mario Cravo. Embora ele tenha sido aluno de Ivan Mestrovic, a sua arte nenhuma influência desse mestre apresenta. Em algumas esculturas talvez possamos encontrar reflexos da arte de Brancusi pela pureza de síntese e sensibilidade. Isto demonstra que esse jovem escultor baiano tem marcada personalidade e grande talento. Na sua obra, agora exposta pela primeira vez em São Paulo, vemos ainda muita desigualdade de técnica estando ele numa fase de procura e já se dirigindo dentro de um caminho de expressão pura, emocional e sintética das formas.

Exposição Landerset. **Folha da Tarde**. 25. mar. 1950. Artes Plásticas, p.4.

O Sr. Álvaro de Landerset Simões, artista português tem sua exposição de escultura, cerâmica e desenhos no Saguão do Teatro Municipal.

Os seus trabalhos mais interessantes são os que representam os tipos populares de Portugal, os motivos e as cabeças africanas. Os primeiros tratados com largueza de técnica e estilização enquanto os motivos africanos são naturalistas.

Os povos da África, sobretudo os que apresentam uma cultura social mais evoluída, oferecem um precioso material para os escultores e pintores.

Os negros africanos, pela sua mentalidade e seus princípios sociais, se bem que não sejam os mais atrasados habitantes da terra, são ainda considerados por todos os etnólogos como povos primitivos atuais. O misticismo entre eles é a base de todas as manifestações de caráter político-social. As religiões são a pedra angular da cultura dos negros africanos. Seus deuses são seres familiares que se apresentam em qualquer circunstância da vida cotidiana e dirigem suas ideias para todo o fim solicitado. Os negros africanos divinizam o céu, gerador da chuva fecundante, a terra produtora da vida, os rios e montanhas, e para isso festejam as estações climáticas com numerosos ritos de caráter religioso que se assemelham a um culto agrário. Este é o cunho dinâmico ou naturista de uma das faces das religiões negro-africanas. Por outro lado, os africanos têm um grande respeito pelos mortos e a eles rendem culto. Pois acreditam, “que todo ser - animal, vegetal ou mineral - ou todo fenômeno natural está dotado, fora da matéria que constitui, ou das manifestações que fazem perceber os sentidos de um princípio aparentemente imaterial, possuidor de uma personalidade própria, de um pensamento, de uma vontade. “É a este princípio que Delafosse, etnógrafo francês - chama alma, por falta de palavra em nossa língua atual, muito distante da idade primitiva para exprimir um conceito que tiveram sem dúvida nossos antepassados, mas que agora não possuímos. Na língua mandinga por exemplo, esta palavra é nia, que significa exatamente “vida pessoal”.

“Todo homem tem sua nia, nascida ao mesmo tempo que seu corpo se formou no seio de sua mãe, mas que continuará subsistindo depois da decomposição do corpo e conservando o mesmo temperamento moral que tinha em vida e que constituía a sua personalidade. Todo animal tem também sua nia, que participa das mesmas condições de personalidade e imortalidade. O mesmo acontece a todos os vegetais, cuja nia se manifesta desde que a planta começou a germinar, e subsiste depois da sua morte, e o mesmo se poderia dizer de toda pedra, montanha ou acidente natural, com a diferença de que, nestes casos, a

matéria pode ser eterna como a nia”. Por essa razão é que se costuma chamar a religião dos negros africanos de animismo.

Os artistas têm se aproveitado dessa riqueza de cultura primitiva dos povos africanos nela se inspirando para os seus temas não só de artes plásticas como de literatura, de música e dança.

O Sr. Landerset que conhece as colônias portuguesas tomou os costumes e as lendas desses povos primitivos para realizar os seus trabalhos que ora se apresentam num sentido documental, ora estilizados.

Flexor: “composições sobre o tema da paixão”. **Folha da Tarde**. 03.abr. 1950. Artes Plásticas, p.4.

Em todos os tempos e nos mais diversos países tem Cristo servido de tema para as mais diferentes obras de arte. Escritores e pintores nele se tem inspirado, tentando mostrar a sua personalidade sob ângulos os mais vários, estudando-o dentro do cristianismo ou fora dele. Sob este último aspecto incluem-se trabalhos mais recentes apresentando o Nazareno semelhantemente a um autêntico revolucionário.

Realmente, foi Jesus Cristo empregador de reformas e um propagador da justiça social. Participara das lutas do povo judaico que sentia como ele mesmo, a opressão de Roma: viu-se rodeado e seguido por numerosa multidão que procurava livrar-se do jugo estrangeiro, quebrar as cadeias pesadas que sufocavam naquela época a Judéia.

Na vida de Jesus há trechos que são um exemplo vivo de sua personalidade anarco-comunista. Se erguem a princípio brados de guerra deixou-os mais tarde pelas visões de um paraíso celeste. Para ele “o reinado de Deus significa a renovação de toda vida na base do amor à Humanidade da piedade para os fracos e os pecadores da supressão de todas as diferenças de fortuna, do trabalho em comum de todos para todos”.

A comunidade e a igualdade são a base da justiça de Deus. E de fato, entre os judeus contemporâneos de Jesus, a comunidade de bens tornava-se uma realidade.

Mas por ter o Rabi da Galileia se colocado muito além da civilização de seu tempo, tanto da Judéia quanto de Roma foi condenado a expiar na cruz os castigos pelos seus ensinamentos, mesmo que reservasse ao povo a recompensa para mais tarde, numa vida futura e celestial. Dessa expiação é que Flexor tira os motivos para os seus trabalhos que se acham expostos no Museu de Arte Moderna.

Os temas da Paixão tratados por Flexor estão dentro da técnica do abstracionismo figurativo. Ele tomou a linha como ritmo para dissociar os temas. Toda a pintura de Flexor está construída sob figuras geométricas predominando a pirâmide.

As cenas da Paixão realizadas por Flexor exprimem grande emoção não só no ritmo das linhas de composição como nas cores lisas e ricas das infinitas passagens de tons.

O artista resolveu admiravelmente os mais difíceis problemas de composição como poderemos ver pelos esquemas reproduzidos no catálogo. Na arte religiosa do renascimento esses problemas eram mais simples por se tratar de uma representação realista do

drama da Paixão. Mas, no abstracionismo figurativo, eles são mais complexos, requerendo uma série de estudos dentro da geometria a fim de não prejudicar os planos de equilíbrio da composição.

APÊNDICE C: Doação de desenhos e pinturas de alienados ao MASP: identificação do período e dos autores das obras

Em primeiro de junho de 1974, cento e um trabalhos (em desenho e pintura) elaborados pelos pacientes do Hospital Psiquiátrico de Juquery foram entregues ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. De acordo com a correspondência destinada ao Professor Bardi, de 15 de maio daquele ano, a entrega se tratava da doação da coleção particular de trabalhos de arte dos alienados de Osório Cesar.

Cesar, que na época estava com setenta e nove anos, decidiu deixar a sua coleção, ou pelo menos um segmento dela, sob os cuidados de Pietro Maria Bardi, porque no conjunto de trabalhos havia uma riqueza composicional extremamente relevante a ponto de justificar a exposição daquela coleção no exterior.

Realmente, ao observar os trabalhos, percebe-se imediatamente uma diversidade de estilos, a predominância de desenhos e a sutileza de algumas pinturas. Entretanto, como mensurar a importância de uma coleção da qual se desconhece a autoria de alguns trabalhos e o período em que foi realizado a maioria deles?

Identificação do período das obras

A consulta aos textos de Osório Cesar é a principal fonte de informação para obter a data de elaboração dos trabalhos. No artigo “Aspectos da vida social entre os loucos”, publicado na **Revista do Arquivo Municipal**, Cesar descreveu o processo de produção de Albino Braz e de Pedro Comas, autores do maior número de trabalhos que pertence à coleção doada ao MASP. Segundo a descrição de Osório Cesar, compreende-se que a maioria dos trabalhos foi realizada logo após o internamento. Pedro Comas foi internado em julho de 1932 e Albino Braz em junho de 1934. Como o artigo foi publicado na revista em 1945, compreende-se que a maioria dos trabalhos foi realizada antes ou próximo ao ano de publicação do artigo.

O livro do *L’art psychopathologique*, escrito pelo doutor Robert Volmat, foi outra fonte importante, porque nele consta a informação de que Osório Cesar enviou cinquenta e quatro trabalhos realizados por dez pacientes à *Exposition internationale d’art* ocorrida em Paris em 1950.

Na coleção pertencente ao MASP, existem trabalhos de oito autores dos dez que tiveram seus trabalhos expostos na França. No entanto, dos trinta e oito trabalhos exibidos na mostra, foi possível identificar apenas dez deles na coleção do museu, conforme está especificado na tabela abaixo:

Nome dos pacientes	Número de trabalhos expostas em Paris	Número de trabalhos identificadas na coleção do MASP
Albino Braz	17desenhos	1 desenho
A.Donato	2 desenhos	1 desenho
Pedro Comas	11desenhos	1 desenho
Armando Natale	1 desenho	1 desenho
Geraldo Simões	4 desenhos	4 desenhos
J.Q	2 desenhos	1 desenho
Pedro dos Reis	1 desenho	1 desenho

Embora as identificações tenham sido poucas, sabe-se com certeza que existem na coleção do MASP sessenta e oito trabalhos realizados pelos sete autores que foram referenciados na exposição de Paris. Do grupo de autores que não participaram da exposição consta apenas vinte e nove trabalhos, dos quais alguns mostram a data de elaboração que corresponde ao período de 1933 a 1948.

A data de internação dos autores é outra informação importante. Dos quinze autores com trabalhos colecionados, cinco deles foram internados nas décadas de 1930 e 1940, o que aumenta a probabilidade desses pacientes terem desenhado e pintado no período indicado pelas datas encontradas em alguns trabalhos. Desse modo, presume-se, pelas informações expostas, que o conjunto doado ao MASP é composto de trabalhos, na sua maioria, realizados no período de 1930 a 1950.

Outro aspecto importante a ser considerado sobre a coleção que pertence ao MASP, é o improvável vínculo dos trabalhos com a fundação da Escola Livre de Artes (oficialmente reconhecida em 1956) porque a Seção de Pintura foi organizada em setembro de 1949 pelo doutor Mário Yahn, e, como foi mencionado no segundo capítulo da tese, Osório Cesar

esclareceu em carta aos organizadores da exposição realizada em Paris que os trabalhos por ele colecionados não resultavam de ateliê terapêutico ou artístico. Osório Cesar assumiu a Seção de Pintura após 1952.

Identificação dos autores

De acordo com o banco de dados do acervo do museu, sete trabalhos não apresentam autoria. Desse número inicial foi possível identificar o autor de dois desenhos e sugerir a autoria de duas pinturas.

Os desenhos “Castelo com torres” (Fig.1) e “Castelo” (Fig.2) pertencem à quarta fase do trabalho de Albino Braz. Essa atribuição foi constatada após leitura do artigo “Aspectos da vida social entre os loucos”, no qual Osório Cesar descreve um trabalho de Braz (Fig.3) que apresenta características semelhantes àsquelas observadas nos desenhos que estão na coleção do MASP, conforme as seguintes imagens:



Figura 1: Albino Braz, (Castelo com torres). Foto: Romulo Fialdini

Figura 2: Albino Braz, (Castelo). Foto: Romulo Fialdini

Figura 3: Albino Braz, (Paisagem). Fonte: Revista do Arquivo Municipal, 1945.

À pintura “Céu”, (Fig.4), indica-se a autoria de Aurora Cursino dos Santos pelas características observadas na fisionomia do rosto feminino (Fig.4; Fig.5a), que é desenhado com o próprio pincel molhado em tinta. A escrita de palavras para reafirmar o que está sendo representado, é outro recurso encontrado com frequência nas pinturas de Aurora (Fig.5). No caso do trabalho pertencente ao MASP, encontra-se a inscrição da palavra céu abaixo dos pés da suposta santa (Fig.4b), que pelos atributos palma e crucifixo, presume-se ser a representação

de Santa Catarina de Alexandria, embora na pintura não esteja representada a roda, principal atributo da santa.

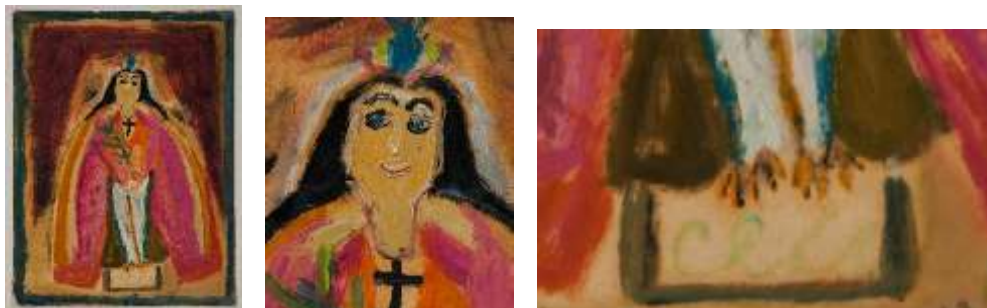


Figura 4: Aurora Cursino dos Santos, “Céu”. Foto Romulo Fialdini.

Figura 4a: detalhe da pintura, representação do rosto da santa.

Figura 4b: detalhe do quadro, a escrita da palavra “céu”.

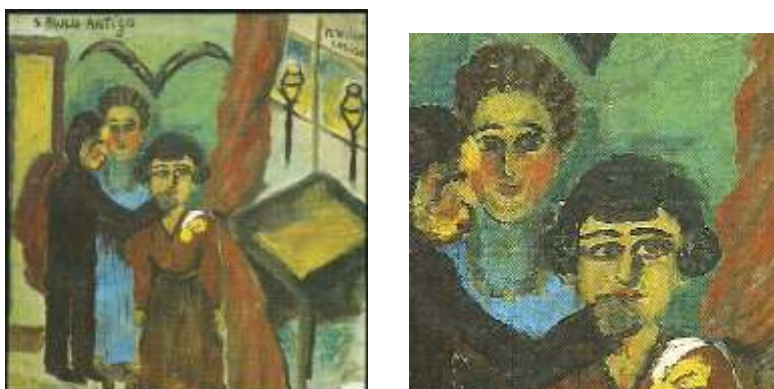


Figura 5: Aurora Cursino dos Santos, São Paulo Antigo, *Pension Casino*, óleo sobre cartão, 47,5x45cm. Acervo Museu Osório Cesar, Complexo Hospital Juquery. Fonte: Arte e inconsciente: três visões do Juquery, p.21

Figura 5a: detalhe da pintura, representação do rosto feminino.

À segunda pintura “Aparição de Nossa Senhora às crianças”, (Fig.6), indica-se a autoria de Maria Claudina do D’Onófrío, devido ao enquadramento da imagem que é semelhante a pintura intitulada “Nossa Senhora das Graças” feita por Claudina, (Fig.7), mas, a aproximação é estabelecida sobretudo pelo tratamento pictórico das vestes da santa, com as dobras do tecido bem desenhadas (Fig.6a), que se assemelham àquele observado nas roupas dos apóstolos na pintura “A santa ceia”, (Figuras 8; 8a). A construção das sombras na representação das árvores também é outro recurso semelhante àquele encontrado na pintura “Dois cervos” de autoria de Claudina (Figuras 6b; 9;9a).



Figura 6: Maria Claudina D'Onófrio, "Aparição de Nossa Senhora às crianças". Foto: Romulo Fialdini.

Figura 6a: detalhe da pintura, representação da roupa da santa.

Figura 6b: detalhe da pintura, colorido e luz e sombra nos galhos e folhagem.



Figura 7: Maria Claudina D'Onófrio, "Nossa Senhora das Graças". Foto: Romulo Fialdini.

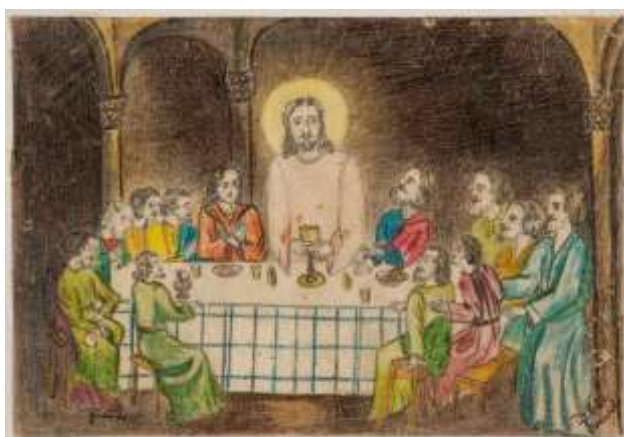


Figura 8: Maria Claudina D'Onófrio, "A santa ceia". Foto: Romulo Fialdini.

Figura 8a: detalhe da pintura, representação da vestimenta dos apóstolos.



Figura 9: Maria Claudina D'Onófrio, “Dois Cervos”. Foto: Romulo Fialdini.

Figura 9a: detalhe da pintura, representação de luz e sombra no tronco das árvores.

No banco de dados do acervo do museu, a pintura “Ave Maria 1901-1941”, (Fig.10), está atribuída à autoria de Augustinho. Contudo, pelas características formais do trabalho, principalmente pela fisionomia da Virgem (Fig.10a), acredita-se que a pintura pode ser de Maria Claudina D'Onófrio, porque é evidente a semelhança observada na representação dos olhos e do nariz de Nossa Senhora e de Jesus Cristo nas seguintes pinturas de Claudina: “Mater Dolorosa”, (Figuras 11;11a), e “Cristo carregando a cruz” (Figuras 12 e 12a).

Ademais, a pintura “Ave Maria” 1901-1941” representa um tema bastante conhecido na iconografia religiosa: a Virgem e o menino Jesus rodeados por anjos, santos e profetas. No caso específico da pintura da coleção do MASP, o próprio autor deixou por escrito os santos referenciados. São Lourenço está representado no canto inferior esquerdo e Santo Agostinho no canto direito. Desse modo, a palavra “Augustinho” escrita no canto direito se refere ao santo e não ao autor da pintura.



Figura 10: Maria Claudina D'Onófrio, “Ave Maria 1901-1941”. Foto: Romulo Fialdini.

Figura 10a: detalhe da pintura, representação do rosto da Virgem Maria.

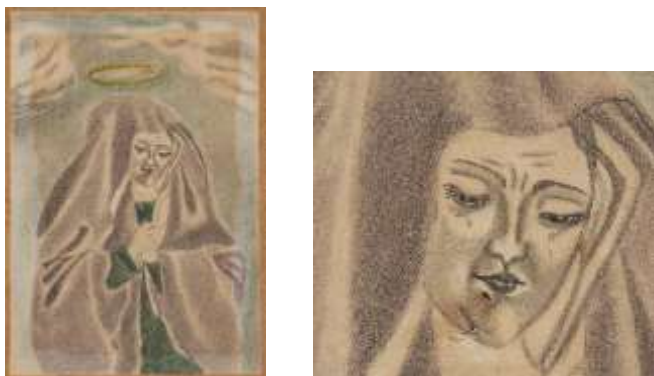


Figura 11: Maria Claudina D'Onófrio, “Mater dolorosa”. Foto: Romulo Fialdini.

Figura 11a: detalhe da pintura, olhos e nariz próximo às sobrancelhas.



Figura 12: Maria Claudina D'Onófrio, “Cristo carregando a cruz”. Foto: Romulo Fialdini.

Figura 12a: detalhe da pintura, olhos e nariz.

Considerando as identificações realizadas e as autorias sugeridas, a coleção doada por Osorio Cesar ao MASP, adquire a seguinte atribuição:

A. Donato de Souza	1 desenho
Albino Braz	44 trabalhos
Armando Natale	1 desenho
Aurora Cursino dos Santos	1 pintura
Geraldo Simão	4 desenhos
Homero Novaes	12 desenhos
José Ferreira Barbosa	3 desenhos
José F. Menezes	2 pinturas

J.Q.	3 pinturas
Maria Claudina D'Onófrio (Mariinha)	6 pinturas
Marianinha Guimarães 1948	1 desenho
O.Doring	2 desenhos
Pedro Comas (O estudioso)	11 desenhos
Pedro dos Reis	4 trabalhos
Sebastião Faria	1 pintura
Anônimos	3 trabalhos: duas pinturas e um desenho

A. Donato de Souza



Sem título (Dois homens, mulher e pássaro)

Data: 1938

Técnica: lápis colorido sobre papel

Dimensões: 31,5 x 21,5cm

Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Foto: Romulo Fialdini

Albino Braz



Sem título (Caça com elefante)

Data: Primeira fase[1934]

Técnica: lápis grafite sobre papel

Dimensões: 31,6x21,6cm

Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Foto: Romulo Fialdini



Sem título (Mulher com animais)

Data: Primeira fase[1934]

Técnica: lápis grafite sobre papel





Dimensões: 31,7x21,5cm





Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Foto: Romulo Fialdini

	<p>Sem título (Animais) Data: Primeira Fase [1934] Técnica: lápis preto sobre papel Dimensões: 20,5x20,2cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Animais) Data: Primeira fase Técnica: lápis preto sobre papel Dimensões: 22,3 x 33cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Dois homens com animais) Data: Primeira Fase 25.jul. 1938 Técnica: lápis preto sobre papel. Dimensões: 26x20,8cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Homem, duas mulheres e animais)</p> <p>Data: Primeira fase</p> <p>Técnica: lápis sobre papel</p> <p>Dimensões: 33,5x22,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher e animais)</p> <p>Data: Primeira fase</p> <p>Técnica: lápis sobre papel</p> <p>Dimensões: 31x21cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher sobre pedestal e animais)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 21x16cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher sentada segurando um espelho e mulher deitada)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 15 x 20cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p>





	Foto: Romulo Fialdini
	<p>Sem título (Homem sobre pedestal)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,3x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher sobre a mesa e animais)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,7 x 22cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher vestida passeando)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,6x15,9cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem com cavalo)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 32,3x23,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>





	<p>Sem título (Dois cavalos e homem ao centro)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 32,3x23,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem com cavalo sobre pedestal)</p> <p>Data: Segunda fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 32,4x23,8cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Amazona)</p> <p>Data: Segunda Fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,4x21,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem levantando pesos)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 32,7x21,8cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Homem levantando pesos)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 32,7x21,8cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem vestido com retrato na parede)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor</p> <p>Dimensões: 21,2x16cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Domador de feras)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor</p> <p>Dimensões: 31,1x21,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem nu)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor</p> <p>Dimensões: 26,1x20,2cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>


	<p>Sem título (Mulher com dois cavalos se beijando)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira Fase</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 33,2x21,1cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher e quatro animais)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira Fase</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,5 x 21,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher com passarinhos e animal)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira Fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor</p> <p>Dimensões: 32,2x21,8cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher nua com dois passarinhos)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira Fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 32,2x23cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Mulher com velas)</p> <p>Data: Segunda ou Terceira Fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,5x21,6cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher sentada sobre pedestal)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor</p> <p>Dimensões: 31,3x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher suportando outra na cabeça)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,4x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher e pássaros)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 22,3x16,2cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>


	<p>Sem título (Mulher com pluma)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor</p> <p>Dimensões: 31,4x21,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher e cavalos)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,5x22cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem com animais)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,5x22,1cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher, cavalo e cachorro)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre o papel</p> <p>Dimensões: 30x22,1cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Homem e touro)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,2x20,2cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Touro)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 33,8x21,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Animais)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,5x22,1cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Cavalo e cachorro)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto e lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 26,6x18cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Duas cenas eróticas)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 30,2x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Cena erótica numa bola)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 36,8x31,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem e mulher numa bola)</p> <p>Data: Terceira fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 36,8x31,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher vestida com gaiola na cabeça)</p> <p>Data: Terceira ou Quarta fase</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 23,6 x 15,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Castelo com torres)</p> <p>Data: Quarta fase [1945]</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 18,2x14,2cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Castelo)</p> <p>Data: Quarta fase [1945]</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,2x16cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>



Armando Natale

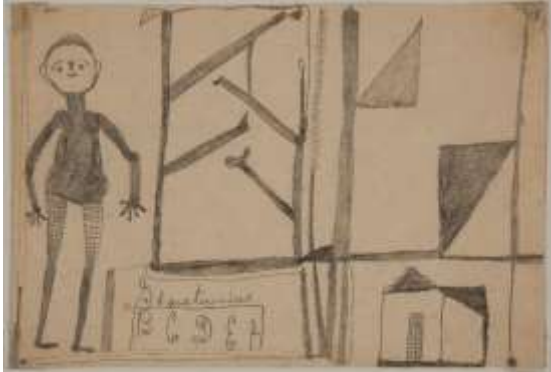
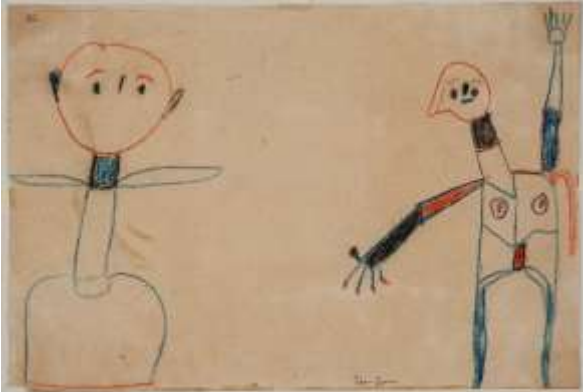
	<p>Sem título (Figura)</p> <p>Data: 1938</p> <p>Técnica: lápis grafite sobre papel</p> <p>Dimensões: 32x22cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
---	---

Aurora Cursino dos Santos

	<p>Aurora Cursino dos Santos. Sem título (Céu) Data: s/d Técnica: guache sobre papel Dimensões:33x24,5cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>
---	--




Geraldo Simão





	<p>Sem título (Homem e cavalos) Data: s/d Técnica: lápis sobre papel Dimensões: 31,5x21,5cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Duas figuras) Data: s/d Técnica: lápis preto sobre papel Dimensões: 21,6x16,1cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>





	<p>Sem título (Secretaria BCDEF)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,8x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Duas Figuras)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,6x21,6cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

Homero Novaes


	<p>Sem título (Mulheres)</p> <p>Data: [1933] data indicada no desenho.</p> <p>Técnica: lápis sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x12cm</p>

	<p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Casal)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões:20,2x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Casal)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões:20,9x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>



	<p>Sem título (Mulheres)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (pessoas nuas)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (mulher nua)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x16cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Moças colegial)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 22x16cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Moças colegial)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 22x16cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher nua)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x7,8cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulheres nuas)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulheres nuas)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis preto sobre papel</p> <p>Dimensões: 21,5x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>


José Ferreira Barbosa



	<p>Sem título: Paineira</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,5x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Mulher)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,5x22,6cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Cachorro e cobra)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,7x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

José F. Menezes

	<p>Sem título (marinha)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: aquarela sobre papel</p> <p>Dimensões: 26 x 22cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (árvore caída)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: aquarela sobre papel</p> <p>Dimensões: 25x16,1cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>





J.Q.

	<p>Sem título (No horto de Gethsemani)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 32,7x23,3cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
---	--

	<p>Sem título (Cristo carregando a cruz)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 32,4 x 23,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (O Batismo de São João)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 32,2x23,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

Maria Claudina D'Onófrío (Mariinha)

	<p>Sem título (Mater Dolorosa)</p> <p>Data: [1940]</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 40x30cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Cristo carregando a cruz)</p> <p>Data: 1941</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 31,4 x 21,4cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (A santa ceia)</p> <p>Data: 1941</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 31,5 x 21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Ave Maria 1901-1941)</p> <p>Data: [1940]</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 39,8x30cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Nossa Senhora das Graças)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 40x30cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Aparição de Nossa Senhora às crianças)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 40x30cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>



Sem título (Dois cervos)

Data: 23 set.1940, data localizada no verso da obra.

Técnica: lápis de cor sobre papel

Dimensões: 31,5x22,2cm

Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Foto: Romulo Fialdini

Marianinha Guimarães



Sem título (Se meu coração fosse uma embarcação)

Data: [1948] data escrita no desenho.

Técnica: lápis de cor sobre papel.

Dimensões: 31,4x21,6cm

Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Foto: Romulo Fialdini

O. Doring



Sem título (O santo glorioso espírito de luz)


Data: s/d

Técnica: lápis de cor sobre papel.

Dimensões: 31,5x21,5cm

Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

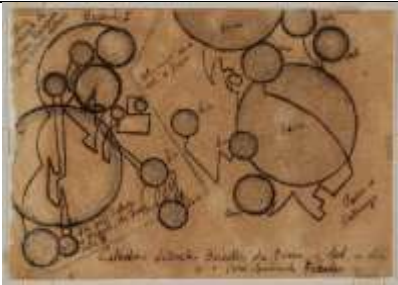

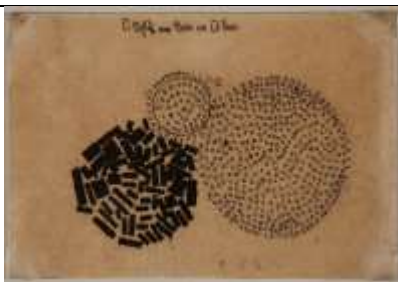
Foto: Romulo Fialdini


	<p>Sem título (O santo amado)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 31,6 x 21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
---	---

Pedro Cornas ou Comas

	<p>Sem título (Desenho Geométrico)</p> <p>Data: [1932]</p> <p>Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Desenho Geométrico)</p> <p>Data: [1932]</p> <p>Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 15,7x14cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>



	<p>Sem título (Desenho Geométrico)</p> <p>Data: [1932]</p> <p>Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 22,8x15,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Desenho Geométrico)</p> <p>Data: [1932]</p> <p>Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 22x15cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Desenho Geométrico)</p> <p>Data: [1932]</p> <p>Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 22x15cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Desenhos Geométrico)</p> <p>Data: [1932]</p> <p>Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 22,7x15,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Desenho Geométrico) Data: [1932] Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel. Dimensões: 31,3x21,4cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Desenho Geométrico) Data: [1932] Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel. Dimensões: 22,5x15,9cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Desenhos Geométrico) Data: [1932] Técnica: nanquim e lápis de cor sobre papel. Dimensões: 22,4x15,7cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Desenho Geométrico) Data: [1932] Técnica: nanquim sobre papel. Dimensões: 15,7x14cm Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Desenho Geométrico)</p> <p>Data: [1932]</p> <p>Técnica: nanquim sobre papel.</p> <p>Dimensões: 22,8x15,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
---	--

Pedro dos Reis




	<p>Sem título (Cabeça masculina)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: giz pastel sobre papel ou lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 20,7,5x18cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Cabeça masculina)</p> <p>Data: [1949]</p> <p>Técnica: giz pastel sobre papel ou lápis de cor sobre papel.</p> <p>Dimensões: 32,5x25cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

	<p>Sem título (Paisagem)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: giz pastel sobre papel ou lápis e cor sobre papel</p> <p>Dimensões: 31,7x21,7cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Homem no bosque)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: giz pastel sobre papelão</p> <p>Dimensões: 33,6x22,2cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>

Sebastião Faria

	<p>Sem título (Cristo)</p> <p>Data: [1949]</p> <p>Técnica: óleo sobre papel</p> <p>Dimensões: 24,4 x 16,9cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
---	--

Anônimos

	<p>Sem título (Jesus Cristo)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: guache sobre papel</p> <p>Dimensões: 33,5x21cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (Ut cuspis sic vita defluit-dum stare videtur)</p> <p>Data:</p> <p>Técnica: lápis e guache sobre papel</p> <p>Dimensões: 32,3x23,1cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>
	<p>Sem título (O trem e o tigre)</p> <p>Data: s/d</p> <p>Técnica: lápis grafite, ou lápis de cor sobre papel</p> <p>Dimensões:31,4x21,5cm</p> <p>Coleção MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand</p> <p>Foto: Romulo Fialdini</p>