


# Interloquções entre a crítica de Mário Pedrosa e as exposições de arte dos hospitais psiquiátricos no Brasil (1947 – 1952)

Dialogues between Mário Pedrosa's art criticism and the exhibitions of the works by inmates of psychiatric hospitals in Brazil (1947 – 1952)

DOI: 10.20396/rhac.v4i2.18397

SOFIA REGINATO INDA

Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

 0000-0002-0863-9904

## Resumo

Este artigo procura analisar a relação entre as exposições do Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II e a arte abstrata no Brasil. Argui-se que, por meio da exaltação dos aspectos formais das obras dos “alienados” pelo crítico Mário Pedrosa, a produção dos internos do Centro Psiquiátrico usufruiu de isonomia frente qualquer manifestação artística, contribuindo para a valorização do abstracionismo. Deste modo, busca-se comentar a atuação de Pedrosa na consolidação da arte abstrata no país, atentando para os anos em que ocorreram as exposições dos internos do Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II (1947–1952).

**Palavras-chave:** Mário Pedrosa. Arte abstrata. Crítica de arte. Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II.

## Abstract

This article aims to analyze the connection between the exhibitions at the Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II on the abstract art movement in Brazil. It is argued that, through the exaltation of the formal aspects in the works of the “alienated” by critic Mário Pedrosa, the production of the residents at Centro Psiquiátrico enjoyed equality compared to any artistic manifestation, encouraging the appreciation of abstractionism. In this way, we seek to comment on Pedrosa's strategy for the consolidation of abstract art in the country, paying attention to the years in which the exhibitions of the residents at the Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II (1947–1952) took place.

**Keywords:** Mário Pedrosa. Abstract art. Art critic. Centro Psiquiátrico Nacional D. Pedro II.

## Breve histórico do cenário artístico nacional das décadas de 1930 e 1940

No ano de 1952, foi criado o Museu de Imagens do Inconsciente do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, na cidade do Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, era fundado o Grupo Frente, orientado pelo crítico Mario Pedrosa<sup>1</sup>, no qual, entre os artistas integrantes, podemos citar Ivan Serpa (1923–1973), Lygia Clark (1920–1988), Lygia Pape (1927–2004), Franz Weissmann (1911–2005) e Maria Leontina (1917–1984). Ainda, no mesmo ano, ocorreu uma exposição intitulada *Exposição de Artistas Brasileiros* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual artistas do grupo citado como Ivan Serpa e Maria Leontina tiveram suas obras incluídas na mostra, bem como de artistas representantes do primeiro modernismo brasileiro e do figurativismo e um artista interno do Hospital do Engenho de Dentro, Emygdio de Barros (1895–1986).

Estes três eventos são entrelaçados pela figura do crítico Mário Pedrosa (1900–1981) (autor do catálogo da exposição de 1952) e hoje considerado, em consequência da sua atuação como crítico a partir de 1945, uma das referências fundamentais para compreendermos essa época e o debate crítico entre abstracionismo e figuração que permeava a arte do país.

No final da década de 40, Estados Unidos e França começaram a competir pela hegemonia e pela influência que sua produção artística e cultural poderia exercer na América Latina. Além disso, com o fim da Segunda Guerra Mundial, expandia-se uma tendência democrática e liberal que visava o Brasil como mercado consumidor de um novo capital cultural: a arte moderna, a qual se tornava portadora da imagem do universalismo, progresso e liberdade.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mario Pedrosa destacou-se como crítico de arte a partir da segunda metade da década de 1940. Após um exílio de 7 anos nos Estados Unidos (1938–1945), retornou ao Brasil e começou a trabalhar na seção de artes plásticas do jornal *Correio da Manhã* na qual ficou até 1951. Durante esse período, o crítico participou de inúmeros debates no campo artístico. Além disso, foi um crítico pioneiro ao sustentar o concretismo abstrato frente ao figurativismo realista no Brasil. Esses debates contribuíram para que Pedrosa se legitimasse como um dos principais críticos no país e como defensor do concretismo, com o surgimento do grupo Frente, do qual foi o principal teórico, em 1950.

<sup>2</sup> Na análise minuciosa sobre a relação de Léon Degand, a arte abstrata no Brasil e a criação do MAM-SP, Guilbault (2011) sintetiza as ideias que estavam atreladas a identidade da arte moderna de então, no contexto mundial. Segundo o historiador, a insistência das vanguardas (modernas do início do século XX) nas noções de individualidade e liberdade tiveram como consequência a implicação da arte contemporânea [arte moderna abstrata da época] tornar-se um elemento extremamente valioso na construção de um liberalismo contemporâneo em constante oposição ao comunismo e ao realismo social da arte orientada à comunidade (lembrando-se que estava consolidando-se a bipolaridade da Guerra Fria), da propaganda e da manipulação dos regimes autoritários (Alemanha nazista e Rússia comunista). Evidente que, em sua gênese, a arte abstrata principiava pelo universalismo social e humanista, contudo, na sua apropriação pelo progresso liberal essa “mensagem” foi maquiada, exaltando-se somente sua representação em busca do progresso, da liberdade, enquanto a arte realista era modelo da manutenção de um regime fechado que restringia as liberdades individuais. De forma muito simples, pode-se dizer que “o mundo pós-guerra artístico” dividia-se em duas linhas antagônicas representadas por diferentes perspectivas culturais: abstração e realismo. Uma dos primeiros desafios da consolidação desse projeto - estabelecer museus com arte moderna no Brasil e uma abertura às correntes da arte abstrata - era, portanto, positivar politicamente a inauguração dos museus de arte moderna e a tendência ao abstracionismo, já que essa produção, sobre influência dos Estados Unidos, estava irredutivelmente

Enquanto isso, no Brasil, o desenvolvimento industrial das políticas da chamada Era Vargas (1930–1945), desencadeado pelas alianças econômicas com os Estados Unidos (1930–1940), corroboraram na consolidação de uma nova classe social, de emergentes industriais e empreendedores que tinham como escopo redefinir a identidade do país, focando em seu recente caráter democrático e progressista. A arte moderna, dessa forma, era fator crucial para a alta sociedade brasileira que projetava nessa produção a imagem de todos os valores caros a sua ascensão social e consolidação cultural, como universalidade, progresso e liberalismo. À época, uma das melhores formas de estabelecer uma identidade era por meio do desenvolvimento de instituições culturais privadas – como tinha ocorrido na década de 1930 nos Estados Unidos com a fundação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – que se utilizaram da arte moderna como recrutamento dos seus valores pela causa liberal. A partir desse contexto começam a surgir os museus de arte moderna no Brasil, financiados por um grupo da elite empresarial, principalmente “poderosos” associados à rede de imprensa e comunicação como Assis Chateaubriand (1892–1968) dos *Diários Associados* e MASP, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898–1977), MAM-SP; e Paulo Bittencourt (1895–1963) do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro e MAM-RJ.<sup>3</sup>

A consolidação desse projeto, contudo, possuía um principal obstáculo: “convencer” a intelectualidade brasileira de então, bem como os participantes do campo artístico e da crítica, da qualidade da arte moderna, e, por *arte moderna*, a produção abstrato-geométrica que desde o início do século XX expandia-se pela Europa. Não se tratava do primeiro modernismo brasileiro, da arte moderna figurativa, mas sim da arte abstrata. Como observa Otília Arantes, ao discorrer sobre Mário Pedrosa e a defesa da abstração no Brasil:

A predominância de uma grande pintura expressionista, em geral de cunho social (muitas vezes, inclusive, de dimensões monumentais) – Segal e Portinari, por exemplo; e, de outro lado, de uma pintura singela, mas não menos atenta ao conteúdo – [...] tornaram difícil a adesão a arte abstrata. [...] Millet, por exemplo, então um dos nossos melhores críticos, mostrava-se extremamente reticente em relação a toda arte pós-cubista e, a exemplo de Mário de Andrade, condenava a aventura abstracionista como “intelectualista”.<sup>4</sup>

Deve-se lembrar que a arte abstrata, no final da década de 1940, começava a ser mal vista pelo Partido Comunista, tanto nacional como internacionalmente, pois a considerava apartada da classe

---

associada à causa liberal (a serviço do progresso e do capital). GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. *ARS*, São Paulo [online], 2011, v.9, n.18, p.148-173

<sup>3</sup> Para mais informações, consultar PARADA, Maurício. A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, v. 14, n. 27, 1994, p.113 – 128; LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

<sup>4</sup> ARANTES, Otília. Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração. *Revista Discurso*, USP, n. 13, 1980, p.96.

trabalhadora e de sua realidade social. Outrossim, a arte socialmente orientada, produzida por artistas realistas brasileiros, parecia ultrapassada à medida que o abstracionismo geométrico se tornava mais presente nas correntes europeias e estadunidenses. O cenário artístico da época concentrava-se num debate sobre as diferentes concepções de modernismo – a geração moderna vinculada à Semana de Arte Moderna de 1922 já era vista como ultrapassada na sua rixa entre acadêmicos e modernos – e o novo debate era marcado pela discussão entre os nacionalistas figurativistas como Di Cavalcanti (1897–1976) e Cândido Portinari (1903–1962) e a arte abstrata. Nesse ínterim, também debatia-se a questão da autoria – do papel e estatuto do artista – bem como o (à época, limitado) conceito de Arte.<sup>5</sup>

Em 1945, a arte moderna no Brasil já estava implantada culturalmente e as lutas contra o academicismo já não era o dado mais importante. Surgia uma nova geração e o debate começava a ser interno ao próprio campo da arte moderna. Não se tratava mais de uma frente de artistas em torno de uma visão ampla da arte, típica dos primeiros anos de modernismo, mas da discussão de suas diversas concepções. Assim, 1945 marca o início de um período que se prolonga até os primeiros anos de 1950, quando, de uma predominância da pintura pós cubista e nacionalista vai-se passar a um novo período caracterizado pelo abstracionismo.<sup>6</sup>

Os opositores da arte abstrata declaravam que a produção artística tinha que se destacar pela sua temática e posicionamento político e que o artista era um estudioso intelectual preparado para dar uma imagem útil ao povo. Dessa forma, o abstracionismo era visto como uma arte alienante, à parte do caráter social. Este embate dos artistas do realismo e dos figurativistas da primeira geração moderna relacionava-se, por um lado, com a própria perda de mercado, uma vez que sua produção tornava-se desatualizada<sup>7</sup>, mas também com o fato do abstracionismo estar intimamente ligado à visão liberal americana e ao empreendedorismo industrial que financiavam os museus de arte moderna no país.

Em 1947, ano da fundação do MASP, os cânones da elite estética no Brasil ainda eram o realismo e o impressionismo. Uma das primeiras tentativas de colocar a arte brasileira em contato com obras abstracionistas foi o Salão de Maio<sup>8</sup> de 1939, organizado por Flávio de Carvalho (1899–1973), que trouxe

---

<sup>5</sup> ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p.18

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>7</sup> A arte moderna abstrata, portanto, tinha que sobrepular um hiato artístico no campo brasileiro, uma vez que as obras estrangeiras de viés abstracionista (Malevitch, Calder, Theo Van Doesburg, entre outros) não tinham, no primeiro momento, a menor relação com a arte então produzida no Brasil, muito mais vinculada ao Realismo Socialista da URSS ou ao muralismo mexicano.

<sup>8</sup> Idealizados pelo pintor, professor e crítico acadêmico Quirino da Silva, os Salões de Maio foram realizados em São Paulo em 1937, 1938 e 1939 e tiveram como mérito trazer para o contexto brasileiro uma diversidade de tendências, cumprindo a tarefa de colocar os críticos de arte e o público em contato com uma produção artística atual. Segundo Couto, a arte abstrata foi introduzida no Brasil através dos Salões de Maio: "A primeira participação de artistas abstratos estrangeiros em exposições realizadas no Brasil data do final dos anos 1930, tendo ocorrido nos Salões de Maio, consagrados à arte moderna. Quando do Segundo Salão de maio, organizado em 1938, obras abstratas de Bem Nicholson foram expostas ao lado de trabalhos de pintores

para a conjuntura de mostras em artes plásticas no Brasil a discussão estética em torno da arte moderna, da figuração ao abstracionismo. No salão, figuravam 39 artistas participantes e, entre eles, estrangeiros a par da atualização do abstracionismo geométrico como Alexander Calder (1898–1976), Josef Albers (1888–1976) e Alberto Magnelli (1888–1971)<sup>9</sup>.

A mostra contava com a publicação da revista anual do Salão, a RASM, com extensa documentação fotográfica e artigos de Flávio de Carvalho, Lasar Segall (1891–1957), Anita Malfatti (1889–1964), Tarsila do Amaral (1886–1973). Para a compreensão do contexto, lembra-se que o posicionamento de Flávio de Carvalho quanto à arte abstrata já tinha sido marcado previamente em duas ocasiões, primeiramente em 1933, quando organizou uma exposição de desenhos de internos de um hospital psiquiátrico em São Paulo no Clube de Artistas Modernos (exposição que será comentada ao longo do texto) e, em 1936, quando publicou o texto intitulado *A única arte que presta é a arte anormal*<sup>10</sup> onde critica o público geral de arte e defende a arte abstrata, bem com o valor da *arte anormal*: produção dos “lunáticos”, das crianças e dos “selvagens”.

Couto (2004)<sup>11</sup> nos fornece um panorama do campo artístico da época, que nos auxilia a entender o debate abstracionismo versus figuração. Segunda a autora, dentre as manifestações mais importantes do período podem ser citadas a *Retrospectiva Calder* em 1948 e a exposição inaugural do MAM de São Paulo *Do Figurativismo ao Abstracionismo* no Edifício Sul-América no Rio de Janeiro, em abril de 1949. Concebida por Léon Degand (1907–1958)<sup>12</sup>, essa exposição apresentou 150 obras de diversos artistas abstratos, dentre os quais Sonia (1885–1979) e Robert Delaunay (1885–1941), Hans Arp (1886–1966), Fernand Léger (1881–1955), Jean Bazaine (1904–2001), Serge Poliakoff (1900–1969), Pierre Soulages (1919–2022) e Victor Vasarely (1906–1997). Apenas três artistas brasileiros ou radicados no país participaram da amostra: Waldemar Cordeiro (1925–1973), Cícero Dias (1907–2003) e Samson Flexor (1907–1971), todos partidários da abstração geométrica. Além da exposição, os organizadores realizaram uma conferência de abertura com vários nomes da crítica brasileira da época, entre eles o crítico, artista e professor Quirino

---

e escultores do movimento modernista. No ano seguinte, no terceiro e último Salão, o caráter vanguardista da manifestação foi enfatizado pela participação de artistas abstratos consagrados internacionalmente”. COUTO, Maria de Fatima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: UNICAMP, 2004. p.40.

<sup>9</sup> A seção de artistas estrangeiros contava com abstracionistas e figurativistas e com artistas húngaros, gregos e italianos. Os participantes internacionais eram: Alexander Calder, Carl Holty, Josef Albert, Werner Drewes, Jean Helion, John Xceron, François de Martyn, Yolanda Mohalyi, Eileen Holding, Alfredo Magnelli, Fulvio Pennacchi, Leopoldo Pettini, Hans Erni, Jacob Ruchti, Arne Hoser, Esther Fridrikova e Gervasio F. Munoz. Essa lista pode ser consultada na publicação RASM de 1939.

<sup>10</sup> CARVALHO, Flávio de. *A única arte que presta é a arte anormal*. 1936 *In*: MATTAR, Denise. ICAA- MFAH. Disponível em: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1084943/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 15 fev. 2018.

<sup>11</sup> COUTO, *op.cit.*

<sup>12</sup> Convidado por Francisco Matarazzo para dirigir o Mam-SP Degand chegou ao Brasil em junho de 1948 e retornou a França em outubro de 1949. A curta participação de Degand no Brasil foi marcada pela sua atuação em debates e encontros para a divulgação da arte abstrata, particularmente a de tendência geométrica.

Campofiorito (1902–1993) e o próprio Léon Degand que se manifestou enfaticamente em defesa da arte abstrata.

A reação de artistas e críticos da geração modernista à assimilação da arte abstrata foi marcada por grandes divergências. Segundo Couto, Di Cavalcanti (1897–1976) foi um dos primeiros a se posicionar pró-figurativismo e a favor da manutenção de uma concepção humanista-social de arte. Além dele, também Campofiorito lançou-se contra a produção da arte abstrata na época da exposição. Um dos textos de maior relevância para o debate é de sua autoria, intitulado *Sob julgamento a arte abstracionista*<sup>13</sup>, no qual expõe sua crítica a essa manifestação, negando seu caráter plástico e salientando “que [o pintor abstracionista] nada tem a dizer, porque esqueceu o mundo, pensa que não vive entre outros mortais, e acredita que ele próprio não passa de uma abstração”. Para o crítico, o problema com a abstração não era sua forma plástica, mas o fato dela retirar o artista do mundo e, dessa forma, suplantar a materialidade real da arte figurativa-realista.

Di Cavalcanti e Portinari se posicionaram entre 1948 e 1949 com opiniões muito similares. O primeiro depoimento data de 1948, no qual Di Cavalcanti assume posição contrária ao abstracionismo, afirmando até que o bom artista (como ele) deveria fugir (!) do abstracionismo, quase como se essa tendência artística fosse contagiosa e afastasse a humanidade da razão. A arte abstrata era considerada uma arte produzida sem intelecto ou até por “loucos”<sup>14</sup> – ou seja, também colocava em xeque a definição de autoria e da posição central do artista como crítico da sociedade. Essa opinião, além de apontar a repercussão das exposições de internos de centros psiquiátricos (em 1948, a primeira exposição, ocorrida em 1947, já tinha repercutido na crítica de arte nacional) e da valorização da arte produzida por “loucos” (ou “não-artistas”), também se posiciona contra a visão de arte de Léon Degand, defensor do abstracionismo, da simplicidade e da expressão sem liames figurativos.

Candido Portinari tampouco se manteve alheio ao debate. Em 1949, em entrevista concedida a Ipiaba Martins, defende a importância do tema nas obras artísticas, que torna a obra *legível* e, logo, *útil* ao público.

---

<sup>13</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. Sob julgamento a arte abstracionista. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 8 maio 1949.

<sup>14</sup> “O que acho porém vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Malevitch, Arp, e Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundo ampliado perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios de cérebros doentios. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão. [...] E, o necessário para que o homem seja humano é que guarde seu raciocínio equilibrado. Os apologistas dessa arte, como o Sr. Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível.” DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. **Fundamentos**, n. 3, São Paulo, ago. 1948, *apud* COUTO, *op. cit.*, p. 51

Na Europa, o abstracionismo já foi incorporado e superado pelos grandes artistas [...] não é nada demais pedir aos artistas que incorporem esse pormenor [o tema] à obra de arte, porque será acrescida de alguma coisa útil. Não vejo a necessidade de abstenção intransigente do tema. Todo artista que meditar um pouco sobre os acontecimentos que perturbam o mundo, chegará à conclusão de que fazendo um quadro mais legível sua arte ganhará ao invés de perder; - e ganhará mais porque receberá estímulo do povo.<sup>15</sup>

Ao mesmo tempo, os defensores do abstracionismo, León Degand, Mário Pedrosa e Flávio de Carvalho compartilhavam as mesmas disposições políticas dos artistas figurativos<sup>16</sup>, ou seja, contrária à visão da arte como um capital cultural do progresso e do liberalismo. Estes, logo, se veem num impasse: como advogar uma arte que parece ideologicamente afirmadora de valores liberais? Como se posicionar frente a artistas de esquerda pró-figuração que criticavam a arte abstrata? Como “socializar” e “humanizar” o abstracionismo e provar aos figurativistas o valor social dessa arte?

Trilhar esse “convencimento” de público pela aceitação da arte abstrata parece ter sido o projeto para a arte brasileira no final da década de 1940 e início da década de 1950. A estratégia empreendida incorporou a produção dos artistas do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro relacionando-a, a partir de uma análise dos atributos formais, com as obras concretistas e neoconcretistas de artistas brasileiros. Flávio de Carvalho, o crítico Mário Pedrosa, o crítico de arte suíço Léon Degand e o professor Quirino do Campofiorito foram as protagonistas do debate, que teve como cenário os MAMs do eixo Rio-São Paulo.

### **A mostra de 1947 e seus desdobramentos**

Em 1947, ocorreu a primeira exposição das obras produzidas pelos internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II fora do Hospital, na galeria do Centro do Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Organizada por Almir Mavignier (1925–2018), a mostra ocorreu sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros e contava com 245 pinturas.<sup>17</sup> Foi ali que Mário Pedrosa e Mavignier se conheceram

---

<sup>15</sup> MARTINS, Ipiaba. *O abstracionismo já foi superado*, declara Cândido Portinari. **Artes Plásticas**. São Paulo, jan-fev.1949 *apud* COUTO, *op. cit.*, p. 52.

<sup>16</sup> Lembra-se que o crítico Mário Pedrosa, desde as décadas de 1920 e 1930, atuara como militante e intelectual de esquerda no Brasil. Ao retornar do exílio nos EUA, ainda manifestava o desejo de militar pelo socialismo. Embora seus interesses iniciais fossem a criação de um partido e de um jornal independentes, ele mesmo afirma que, devido ao que ocorria culturalmente e nas artes do país, interessou-se por essa discussão. Sua militância política, contudo, não se distanciou de sua análise artística permeada pela constituição de uma teoria que, embora apartada da visão de arte como propaganda política, defendia uma arte sintética que unisse estética com preocupação social, apontado para uma vocação universalizadora na arte moderna abstrata, ressaltando até um viés didático para com o público da arte brasileira, dentro do seu projeto para a arte nacional. Esses dados biográficos foram retirados da entrevista concedida ao projeto memória do Instituto Nacional de Artes Plásticas e citadas no artigo FORMIGA, Tarcila Soares. Interseções entre arte e loucura na plataforma crítica de Mario Pedrosa. **VIS**, UNB, 2017, v.16, n.2, p. 446–466.

<sup>17</sup> SILVEIRA, Nise. **Museu de imagens do inconsciente**. Coleção museus brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

e a crítica *Arte Necessidade Vital*<sup>18</sup>, conferência de encerramento da exposição, foi redigida por Pedrosa. Ao que tudo indica, essa foi a oportunidade de Pedrosa: o que poderia ser mais humanista e socializador do que abraçar a arte de não artistas, de crianças, de loucos? De alienados, marginalizados sociais e confinados em manicômios? Trazer as exposições de arte dos alienados para o centro do debate artístico foi uma estratégia de Pedrosa para afirmar o caráter social da arte abstrata frente à arte figurativa, ao passo que desassociava o abstracionismo de sua identificação com o “modernismo liberal” a serviço do progresso econômico.

Essa iniciativa de ampliar o conceito do que era arte e olhar para a produção originária de centros psiquiátricos não era, contudo, inédita e já tinha ocorrido, de forma modesta, em São Paulo. Em 28 de agosto de 1933 Flávio de Carvalho e Osório César (1895–1979), crítico e médico, realizaram um evento chamado *O Mês das Crianças e dos Loucos*<sup>19</sup> na sede do Clube de Arte Moderna em São Paulo. A mostra contava com desenho de internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri e de crianças de escolas públicas e privadas de São Paulo. O evento teve duração de um mês e concentrou uma série de palestras sobre vanguardas artísticas, arte e loucura e desenho infantil. Flávio de Carvalho e Osório César se conheceram quando este ainda era estudante interno de psiquiatria no Hospital Juqueri. César, ainda estudante, começou a frequentar o Hospital em 1923, o qual, na época, era dirigido pelo Doutor Pacheco da Silva.<sup>20</sup> Nota-se que a exposição do CAM teve pouca repercussão no ambiente artístico nacional, refletindo-se mais no campo da psiquiatria e nas interlocuções terapêuticas entre arte e loucura. Em decorrência disso, é possível afirmar que o primeiro respiro da integração da produção de hospitais psiquiátricos ao campo de arte nacional ocorreu, de fato, nas exposições de 1947 e 1949 dos internos do Centro Psiquiátrico do Nacional Pedro II, como demonstrado na tabela [Tabela 1].

Em 1947, a convite de Mavignier, Mário Pedrosa travou contato com artistas que frequentavam o atelier de pintura do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro onde teve acesso à produção dos internos

---

<sup>18</sup> PEDROSA, Mário. *Arte necessidade vital*. In: PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaios Críticos*. Cosac Naify, São Paulo, 2015. p.48 – 67.

<sup>19</sup> Na *Recordação do Clube dos Artistas Modernos*, texto escrito por Flávio de Carvalho e publicado na RASM de 1939, o artista traz um breve relato sobre o que foi o evento de agosto e as outras iniciativas do clube em relação ao teatro e palestras. CARVALHO, Flávio de. *Recordações do clube de artistas modernos*. RASM: *Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939. Para maiores informações consultar o artigo: AMIN, Raquel; RELLY, Lucia. O clube dos artistas modernos: um celeiro de encontros insólitos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20, 2011, Rio de Janeiro. *Anais do 20º Encontro...* Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 2580 –2595.

<sup>20</sup> Enquanto estagiário do Hospital, Osório César começou a se interessar pelos desenhos dos internos inspirado pelas leituras e teorias de Prinzhorn e Vinchon, escrevendo *A expressão artística dos alienados* em 1929 e *Arte nos Loucos e Vanguardas* em 1934. Osório César também foi companheiro de Tarsila do Amaral de 1931 a 1933. Para maiores informações, consultar: DALGARRAMONDO, Paulo; GUTMAN, Guilherme; ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Osório Cesar e Roger Bastide: as relações entre arte, religião e psicopatologia. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. X, n. 1, p. 101-117, 2007; DIONISIO, G.H. *Pincelada Final*. In: *O antídoto do mal*: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira. Coleção Loucura & civilização. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012; 179 - 186; OSÓRIO, César; BASTIDE, Roger. *Pintura, loucura e cultura*. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. X, n. 1, p. 131-145. 2007. está f



desse Hospital. No ano anterior, 1946, havia sido fundado, junto à sessão de terapia ocupacional do Hospital, um atelier de pintura, a partir dos incentivos da doutora Nise da Silveira (1905–1999) e de Almir Mavignier, monitor do atelier.<sup>21</sup>

O período em que Pedrosa frequentou o hospital (1947 a 1952) possibilitou que ele entrasse em contato com os artistas que iriam, futuramente, se destacar no interior do projeto construtivo, como o próprio Mavignier, Ivan Serpa (1923–1973) e Palatnik (1928–2020). Além disso, foi na ambiência do hospital e nas visitas realizadas acompanhado por esse grupo de jovens artistas que Pedrosa forjou seu instrumental crítico e teórico<sup>22</sup>, começando a estabelecer o que viria a conceituar como *arte virgem* e *formas privilegiadas*. O primeiro termo seria empregado para descrever a criação artística de esquizofrênicos, crianças e “primitivos” e, o segundo, referente à apreensão formal presente tanto nos trabalhos dos artistas modernos quanto dos *artistas virgens*.

Em outubro 1949, ocorreu a segunda exposição dos internos, *Nove Artistas do Engenho de Dentro*, no MAM-SP. Essa exposição contou com a participação do crítico Léon Degand, que era então diretor do MAM<sup>23</sup>. Por convite de Pedrosa, o suíço visitou o atelier do Engenho de Dentro e ambos decidiram realizar uma exposição com as obras ali vistas. Os nove artistas escolhidos eram Adelina, Carlos, Emygido, José, Kleber, Lúcio, Raphael, Vicente e Wilson. Em novembro, a exposição foi exibida no Salão Nobre da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. É nesse momento que ocorreram os debates mais acirrados quanto à valorização de obra de arte da produção do Engenho, bem como a discussão sobre o estatuto do artista. Tal debate foi de extrema contribuição para o fortalecimento do abstracionismo no Brasil, uma vez que optou por analisar os trabalhos dos internos do ponto de vista formal, em vez de compreendê-los a partir de uma perspectiva científica (como era corrente na época) – lembrando que este posicionamento também fora discutido por Pedrosa em sua tese *Da natureza afetiva da forma* (1949) para o concurso da cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, em que refletia sobre a percepção da obra artística<sup>24</sup>.

Ao analisar a produção dos alienados e dos artistas abstratos pelos aspectos formais, utilizando-se do conceito de *formas privilegiadas*, Pedrosa conseguiu fundir, em sua argumentação, o mesmo grupo

---

<sup>21</sup> SILVEIRA, *op. cit.*

<sup>22</sup> Essa perspectiva já foi analisada por VILLAS-BOAS, Gláucia. A estética da conversão: o atelier do engenho de dentro e a arte concreta carioca (1946–1951). *Tempo Social*, São Paulo, 2008, v.20, n.2, p. 197–219 e, posteriormente, por FORMIGA, *op. cit.*

<sup>23</sup> Léon Degand retorna para a França e quem assume a direção do museu é Lourival Gomes Machado (1917–1967).

<sup>24</sup> Um de seus argumentos mais precisos concentra-se na percepção da obra artística através da utilização da psicologia das formas ou *Gestalt*, defendendo que se pode apreender um objeto artístico pelas propriedades intrínsecas da forma que possuem leis de organização independentes. As obras de arte, portanto, se comunicam com o espectador por meio de formas e a partir de uma relação autônoma. Além disso, não importava quem tivesse produzido essa arte, não existia “o” artista como identidade criadora, portador de um olhar artístico e exclusivo. Pedrosa perdeu o certame para Carlos Otávio Flexa Ribeiro que escreveu sobre Velásquez e o realismo.

de valores utilizados em sua defesa da arte moderna; assim, ao empreender desse escopo crítico, ele conferia à produção dos alienados estatuto artístico, equiparando essas obras à corrente abstracionista de vertente construtivista. Podemos perceber essa estratégia argumentativa nos seguintes textos: uma crítica à exposição de Ivan Serpa de 1951, no Instituto Brasil-Estados Unidos; e, o excerto seguinte, uma crítica sobre os artistas do Engenho de Dentro, em vista da exposição de 1949:

Serpa despoja-se dos brilharecos, dos truques de escola, dos costumeiros temperos da cozinha pictórica em que era virtuose [ou seja, se afasta do *figurativo*] para enveredar pela porta estreita mais alta da abstração formal. Dificilmente, no entanto, fica-se estranho ao poder da sedução daquela geometria *sensível de puras linhas* e planos e formas ao evoluírem no espaço do retângulo [...] Usei para designar as figuras geométricas do círculo e do quadrado expressão *formas privilegiadas* [...] A expressão por mim empregada é apenas uma terminologia científica criada pela psicologia moderna [*gestalt*] para assinalar o maior poder de impressão e persistência na percepção, verificado experimentalmente, das formas e figuras geométricas mais regulares e simétricas. [...] Ivan já atingiu, com efeito, um grau de simplificação que não é para quem quer, mas para quem pode.<sup>25</sup>

Trata-se com efeito da manifestação de arte da maior importância para o nosso país. Os trabalhos ali apresentados tem todas as qualidades que caracterizam as autênticas obras de arte. Os desenhos de pintura de Rafael são uma *pureza de linguagem* inigualável [...] as construções abstratas e figuras de Carlos revelam uma extraordinária *inventiva formal*.<sup>26</sup>

Utilizando-se de termos como: construções abstratas, pureza de linguagem, inventividade formal, forma afetiva e formas privilegiadas<sup>27</sup>, Pedrosa enfatizava os elementos plásticos em detrimento da descrição de assunto e, mais, enumerava aspectos que já havia identificado anteriormente em artistas abstratos, como Calder. Ao utilizar a *gestalt* como fundamento teórico para seu projeto crítico, Pedrosa conseguiu introduzir no campo a experiência dos *artistas virgens*, ao passo que, também defendia a presença do concretismo em solo brasileiro. Por meio das categorias de análise desenvolvidas, buscou aproximar a arte dos modernos abstratos à dos alienados e dos concretistas, afirmando que

O fenômeno da criação artística é inerente a todo homem dotado de sensibilidade e talento, e, por isso mesmo se verifica tanto na criança como no adulto, no letrado como no analfabeto, no primitivo como no civilizado, no são como no insano.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> A EXPERIÊNCIA de Ivan Serpa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1951, *apud* ARANTES, Otília. A experiência de Ivan Serpa. *In*: ARANTES, Otília. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo, SP: EDUSP, 1998, p. 221-223.

<sup>26</sup> OS ARTISTAS do engenho de dentro publicado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1949.

<sup>27</sup> PEDROSA, Mário. Forma e Personalidade. *In*: PEDROSA, *op. cit.*, 2015. p. 129-177.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

Universalizando a autoria artística, Pedrosa friccionou os conceitos de arte e de artista. Este foi um dos principais pontos discutidos com Quirino do Campofiorito<sup>29</sup>. Mário não diferenciava o *artista profissional* como Campofiorito que, ao contrário, negava o estatuto artístico aos internos do atelier do Engenho de Dentro. Pode-se notar na argumentação desse último uma medida protetiva quanto a sua própria atividade judicativa. Se não existiam artistas, qual era o lugar de um profissional que tinha como atividade julgar *Artistas e Arte?* – preocupação não compartilhada, evidentemente, por Pedrosa.

As mostras dos artistas do Engenho de Dentro abrem a discussão a respeito da crise da racionalidade nas artes e seu caráter instrutivo, o que leva, diretamente, à crise da representação e da figuração. Do mesmo modo, tais exposições incentivaram a abertura do campo para a valorização da arte abstracionista. Campofiorito percebe essa ligação e não deixa de criticar esse processo. No seu texto dedicado à exposição de 1949, o crítico parece buscar um estatuto diferenciado para os artistas cujos trabalhos não se poderiam confundir com a produção dos esquizofrênicos. Outro aspecto importante dessa crítica de 1949, publicada em *O Jornal*, foi que Campofiorito, de forma muito certa, atentou para a grande repercussão que estava se dando para as exposições dos artistas alienados, evidenciando-se mais seus aspectos plásticos do que sua contribuição para a psiquiatria e, além disso, salientava que os discursos críticos que valorizavam a percepção formal daquela produção pareciam um pretexto para a valorização da arte abstrata no país. Dessa maneira, para Campofiorito, as mostras da arte dos alienados proliferavam para favorecer outras expressões artísticas, numa referência clara ao abstracionismo.

Percorrendo essa exposição do centro psiquiátrico nacional, tiramos conclusões excelentes sobre certas obsessões artísticas de indivíduos são [os artistas abstratos], para quem a arte é um simples pesquisar de originalidades, um pretexto para escândalos sociais, pura e simplesmente uma exorbitância de liberdades intelectuais senão sensuais. Frutos dos tempos que correm, quando vemos a ciência avançar, sem, na mesma medida de progresso, socorrer o homem na altura de suas reais possibilidades.<sup>30</sup>

Ao se referir aos indivíduos são, o crítico está claramente enfatizando as correntes abstracionistas que, para ele, não tinham o amadurecimento, o estudo, a disciplina e a racionalidade essencial à produção artística – opinião compartilhada por Di Cavalcanti, como visto anteriormente –.

---

<sup>29</sup> As principais críticas do debate sobre as exposições dos alienados de 1949 entre Pedrosa e Campofiorito foram publicadas em jornais cariocas como *O Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Diário da Noite* e *Diário Carioca*. Uma análise mais minuciosa sobre as diferentes formações teóricas de ambos os críticos pode ser encontrada na dissertação CAMPOS, Beatriz Pinheiro de. **Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração: A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

<sup>30</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Arte e ciência*. **O Jornal**, Sessão artes plásticas, Rio de Janeiro, 11 dez. 1949.

Ademais, pela crítica citada, Campofiorito evidencia a estratégia *formal* de Pedrosa em deslocar a associação da ideologia liberal à arte moderna para um caráter social.

Apesar dos extensos debates, na década de 1950, a “nova” arte moderna tinha vencido, junto com os Museus dedicados a ela. Para celebrar essa vitória, em 1952, ocorre no MAM-RJ a exposição *Artistas Brasileiros*, da qual Mário Pedrosa assina o catálogo. A mostra, que pretendia expor a produção recente de artistas brasileiros e estrangeiros, salientando a universalidade e o internacionalismo da arte do Brasil, contou, não obstante, com apenas um artista proveniente do atelier do Engenho de Dentro.

Por que um grupo de artistas que fora tão elogiado (lembra-se aqui a crítica de 1949, assinada por Pedrosa, três anos antes) não participaram em maior quantidade dessa exposição? Talvez porque em 1952, as bases para o abstracionismo no Brasil e o protagonismo de sua vanguarda formal já estavam consolidados pela atuação do Grupo Frente, do Grupo Ruptura e com o Concretismo. Nota-se que, embora vinculados à vertente abstrata, seus integrantes estavam incorporados na sociedade, sendo mais fácil aceitá-los como artistas do que os internos de hospitais psiquiátricos. Em *Momento Artístico*, texto de 1952 para a *Exibição de Artistas Brasileiros* (MAM-RJ), Pedrosa enfatizou as visíveis transformações no campo:

Hoje no Brasil, o ambiente está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfixiante. Os artistas começam a brigar por suas ideias, suas convicções estéticas. Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica!<sup>31</sup>

Com a afirmação da nova arte moderna brasileira, a elite cultural – responsável pelo financiamento dos novos museus que surgiam pelo país – encontrava sua imagem identitária do progresso. Ainda que, democrática, liberal e progressista, esta elite conservava velhas dicotomias entre “arte” e “não arte”, de forma que o vínculo entre obras de artistas abstratos e obras provenientes de hospitais psiquiátricos foi uma manifestação efêmera, sem consolidação efetiva.

Em 1952, mesmo ano em que é fundado o Museu das Imagens do Inconsciente, encerra-se a relação entre Mário Pedrosa e a produção do atelier. Algumas razões para isso podem ser apontadas: em 1951, Mavignier viajou para Paris e, no mesmo ano, fundou-se o grupo concreto Frente. Como principal teórico do grupo, Mário Pedrosa estava interessado em estabelecer o campo para esses jovens artistas. Sua atenção, portanto, direcionou-se aos aspectos formais e universais da arte abstrata, afastando-se das obras do Museu das Imagens do Inconsciente.

---

<sup>31</sup> CATÁLOGO da Exposição de Artistas Brasileiros, MAM-Rio de Janeiro, abr. 1952, *apud* ARANTES, Otília. O Momento Artístico. In: ARANTES, *op. cit.*, 1998, p. 241-244.

A vitória da arte abstrata no Brasil frente à corrente dos figurativistas-realistas teve, portanto, intrínseca relação com a crítica de Mário Pedrosa, bem como os sutis liames entre arte e loucura. Não obstante, a partir de 1952, as mostras com obras dos centros psiquiátricos, começam a rarear, só retornando ao circuito artístico na década de 1970 com uma retrospectiva no MAM. Concluído o processo de consolidação do abstracionismo no Brasil, o Museu das Imagens do Inconsciente foi suplantado pelas novas correntes e experimentações da arte abstrata.

**Tabela 1: Dados das exposições de arte abstrata e inaugurações dos Museus de Arte Moderna no Brasil (1933 a 1952)**

Ano	Lugar	Exposição	Curador/Crítico
1933	Clube de Artistas Modernos –São Paulo	O Mês das Crianças e dos Loucos	Flávio de Carvalho e Osório César
1939	CAM- SP	III Salão de Maio	Flávio de Carvalho
1947	Criação do MASP		Assis Chateaubriand
1947	Galeria do MEC- RJ	Artistas do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II	Nise da Siveira e Almir Mavignier
1948	Criação do MAM-SP		Francisco Matarazzo
1948	Criação do MAM-RJ		Paulo Bittencourt
1948	MASP	Arte dos internos do Juquery <sup>32</sup>	Osório César
1949	MAM-SP	<i>Do Figurativismo ao Abstracionismo</i>	Leon Degand
1949	MAM-SP	9 Artistas do Engenho de Dentro	Leon Degand e Mário Pedrosa
1949	Salão Nobre da Câmara Municipal – RJ	9 Artistas do Engenho de Dentro	Mário Pedrosa
1952	Rio de Janeiro		Formação do Grupo Frente
1952	Criação do Museu das Imagens do Inconsciente – Engenho de Dentro - RJ		Nise da Silveira
1952	MAM-RJ	Exposição de Artistas Brasileiros	Mário Pedrosa

<sup>32</sup> Não foram encontradas maiores informações acerca dessa exposição. Apenas uma referência no catálogo da mostra de 2015 realizada no Masp *Histórias da Loucura: Desenhos do Juqueri*.