

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RAQUEL CZARNESKI BORGES

*TRIUNFO DO IRREAL: ARTE, LOUCURA, SURREALISMO E A
EXPERIÊNCIA DE CÍCERO DIAS (1920-1930)*

Recife

2017

RAQUEL CZARNESKI BORGES

*TRIUNFO DO IRREAL: ARTE, LOUCURA, SURREALISMO E A EXPERIÊNCIA DE
CÍCERO DIAS (1920-1930)*

Tese apresentada ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor (a) em História.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende.

Recife

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

B732t Borges, Raquel Czarneski.
 Triunfo do irreal : arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias
 (1920-1930) / Raquel Czarneski Borges. – 2017.
 211 f. : il. ; 30 cm.

 Orientador: Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
 Programa de Pós-graduação em História, 2017.
 Inclui referências, apêndices e anexos.

 1. Brasil - História. 2. História social. 3. Arte moderna. 4. Surrealismo. 5.
 Doenças mentais. 6. Dias, Cícero, 1907-2003. I. Rezende, Antônio Paulo de
 Moraes (Orientador). II. Título

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2017-259)



Raquel Czarneski Borges

"TRIUNFO DO IRREAL:

ARTE, LOUCURA, SURREALISMO E A EXPERIÊNCIA DE CÍCERO DIAS (1920-1930)"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História.

Aprovada em: 06/10/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. ~~Antonio~~ Paulo de Moraes Rezende
Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. ~~Antonio~~ Jorge de Silqueira
Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Carlos Alberto Cunha Miranda
Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof.^a Dr.^a Joana D'Arc de Sousa Lima
Membro Titular Externo

Prof.^a Dr.^a Sylvia Costa Coucelro
Membro Titular Externo (Fundação Joaquim Nabuco)

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI O ATIL DE IMPRESSA, NÃO TEMPO VALOR PARA FIM DE COMPROVAÇÃO DE TUA AÇÃO.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Antônio Paulo Rezende, pelo longo caminho compartilhado. Pelas muitas leituras e conversas inspiradoras. Pela presença afetuosa e paciente. Pela confiança em mim e pela acolhida em Recife em momento tão especial e de tanto aprendizado pra mim.

Aos professores do PPGH-UFPE por contribuírem de forma significativa para a minha formação.

Aos colegas do Doutorado pela companhia e trocas intelectuais que muito me ajudaram nessa caminhada.

À CAPES pelo apoio financeiro concedido, sem o qual não teria sido possível realizar essa pesquisa.

À Sandra Regina e Patrícia, secretárias do PPGH-UFPE, pela disponibilidade, paciência, agilidade e compreensão, o que foi de fundamental importância.

À banca examinadora.

Aos meus familiares e amigos que sempre se mostraram disponíveis a conversar, me acolher e apoiar.

A Renato pela parceria durante todos esses anos de crescimento e amadurecimento.

À Fernanda.

“Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. ”

Gaston Bachelard

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal, analisar as relações entre arte e loucura, especialmente no que diz respeito ao Surrealismo e as interpretações que recebeu por parte do campo médico/psiquiátrico no Brasil entre as décadas de 1920 e 1930. Para isso, partiremos da experiência do artista pernambucano Cícero Dias (1907-2003) que, em texto do psiquiatra Albino Gonçalves Fernandes, publicado nos Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco em 1933, teve suas obras avaliadas do ponto de vista da psicopatologia. No texto *Surrealismo e Esquizofrenia (contribuição sucinta ao estudo da arte na psiquiatria)* o médico pernambucano busca alertar para os perigos da alienação mental e desintegração psíquica representados pela arte moderna, em especial pelo Surrealismo. Segundo o autor, a arte perdia suas referências clássicas e se tornava, cada vez mais, subjetiva e vulgarizada. Para exemplificar esse movimento, Gonçalves Fernandes estuda uma categoria de artistas chamada de *artistas esquizotímicos* ou *esquizoides*, em especial, Cícero Dias, comparando suas pinturas com obras feitas por pacientes do Hospital da Tamarineira, no Recife. O objetivo principal do trabalho era, além de alertar médicos e a população em geral para uma forma de arte potencialmente perigosa para o espírito humano, avaliar uma série de artistas que pareciam promover supostos delírios e perturbações mentais à categoria de arte nova. Para melhor nos aproximarmos desse contexto, optamos por apresentar os fatores que contribuíram para o fortalecimento de um discurso médico/psiquiátrico intervencionista, a partir da atuação desse campo no início do século XX no Brasil e, em especial, da Liga Brasileira de Higiene Mental – LBHM e seus órgãos regionais. Além disso, abordamos as aproximações da arte moderna com a loucura, no interesse de artistas e intelectuais pela chamada arte dos manicômios e a promoção de eventos como o *Mês das Crianças e dos Loucos* – 1933. Num contexto mais amplo, falaremos de movimentos artísticos que buscaram romper com a racionalidade burguesa moderna, como é o caso do Primitivismo, do Fauvismo, da Art Brut e também do Surrealismo – este último em estreita relação com a Psicanálise e o impacto da “descoberta” do Inconsciente. Por fim, falaremos da experiência artística de Cícero Dias, em especial sua atuação nas décadas de 1920 e 1930, bem como analisaremos mais detidamente o texto do médico Gonçalves Fernandes.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Moderna. Surrealismo. Loucura. Cícero Dias.

ABSTRACT

This research has a main goal to analyze how relations between art and madness, especially when studying to Surrealism and its interpretations by the medical/psychiatric statement field in Brazil between 1920 and 1930. Therefore, we will start the research from the experience of Cícero Dias (1907-2003), artist from Pernambuco, who was described in a text by the psychiatrist Albino Gonçalves Fernandes, published in the Archives of Assistance to Psychopaths of Pernambuco in 1933, as a case of psychopathology – he himself and his works. In the article Surrealism and Schizophrenia (succinct contribution to the study of art in psychiatry) the doctor from Pernambuco alerts to the dangers of mental alienation and psychic disintegration represented by modern art, especially Surrealism. According to the author, art loses its classical references and became, more and more, subjective and vulgar. To demonstrate this movement, Gonçalves Fernandes studies a category of artists called schizothymic or schizoids artists, in particular Cícero Dias, comparing his paintings with works done by patients of the Hospital da Tamarineira, in Recife. The main purpose of his work was not only to alert physicians and the general public to a potentially dangerous art for the human spirit, but also to evaluate a series of artists who seemed to promote supposed delirium and mental disturbances into the category of new art. In order to get closer to this context, we chose to present the factors that contributed to the strengthening of an interventionist medical/psychiatric discourse, based on researches from the beginning of the 20th century in Brazil, and especially the Brazilian League of Mental Hygiene - LBHM and its regional sections. In addition, we study the approaches of modern art with madness, in the interest of artists and intellectuals for the so-called art of asylums and the promotion of events such as the Month of Children and Fools - 1933. In a wider context, we will talk about artistic movements that avoided modern bourgeois rationality, as in the case of Primitivism, Fauvism, Art Brut and Surrealism - the latter in close relation to Psychoanalysis and the impact of the "discovery" of the Unconscious. Finally, we will talk about Cícero Dias' artistic experience, especially his performance in the 1920s and 1930s, as well as a more detailed analysis of the text by Dr. Gonçalves Fernandes.

KEYWORDS: Modern Art. Surrealism. Madness. Cícero Dias.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A Nave dos Loucos - Hieronymus Bosch.....	28
Figura 2 – A extração da pedra da loucura. Hieronymus Bosch -1501-1505.....	28
Figura 3 – Le Hasard Objectif. Andre Breton, 1959.....	62
Figura 4 - Hitler e o Discóbolo de Lancellotti (réplica do Discóbolo, de Miron), 1936.....	70
Figura 5 – Dancer – Marg Moll – década de 1930.....	71
Figura 6 – Santa da Luz Interior – Paul Klee, 1921.....	75
Figura 7 – Sans Titre (bédouin et chameu) – Jean Dubuffet, 1947.....	83
Figura 8 – Joy of Life (Bonheur de Vivre) – Henri Matisse, 1905.....	84
Figura 9 – Personagem atirando uma pedra numa árvore – Joan Miró, 1926.....	91
Figura 10 – A traição das imagens – Isto não é um cachimbo – René Magritte, 1928/29.....	91
Figura 11 – Resignação diante do irreparável - Ismael Nery, s/d.....	104
Figura 12 – O Sono – Tarsila do Amaral, 1928.....	105
Figura 13 – Ascensão Definitiva de Cristo – Flávio de Carvalho, 1932.....	106
Figura 14 – obras de arte moderna comparadas com fotografias de pacientes psiquiátricos....	113
Figura 15 – Desenho de Cícero Dias em carta para Lasar Segall, 1929.....	122
Figura 16 – Cícero Dias (quinta pessoa da esquerda para a direita, fileira inferior -abaixo de Mário de Andrade e Manuel Bandeira) na Exposição de Lasar Segall no Palace Hotel, 1928..	123
Figura 17 – Poema suspenso do Sr. Murilo Mendes – Cícero Dias, 1930.....	125
Figura 18 – Cícero Dias e Murilo Mendes, Rio de Janeiro, 1930.....	126
Figura 19 – Retrato de Manuel Bandeira – Cícero Dias, 1930.....	127
Figura 20 – Cícero Dias, Carolina Nabuco e Gilberto Freyre, Recife, 1936.....	130

Figura 21 – O Enterro (posteriormente nomeada <i>Cortejo</i>) – Cícero Dias, 1928.....	144
Figura 22 - Eu vi o mundo...ele começava no Recife.....	149
Figura 23 – O “Salón” Humorístico.....	151
Figura 24 – Anúncio de serviços do médico Gonçalves Fernandes, Recife, 1935.....	180
Figura 25 - Desenho espontâneo de um esquizofrênico (Sr. A.C, 27 anos).....	182
Coleção de Gonçalves Fernandes.	
Figura 26 – Desenho de Cícero Dias.....	184
Figura 27 – Alegoria de uma partida, Cícero Dias, 1928.....	184
Figura 28 – Desenho espontâneo, a lápis de cor, de um esquizofrênico.....	186
(Sr. L.D.L, 32 anos). Coleção Gonçalves Fernandes.	
Figura 29 - Desenho espontâneo de um esquizofrênico (Dr. H.S, 27 anos).....	188
Coleção Gonçalves Fernandes.	
Figura 30 – Retrato de Murilo Mendes. Cícero Dias.....	189
Figura 31 – Desenho espontâneo de uma esquizofrênica (Sra. E.F., 23 anos).....	190
Coleção Gonçalves Fernandes.	
Figura 32 – Trecho de carta ilustrada de Cícero Dias a Murilo Mendes, 1930.....	191
Figura 33 – Desenho de Cícero Dias.....	206
Figura 34 – Desenho. Gil Fernando.....	207
Figura 35 – Desenho espontâneo de uma esquizofrênica (Srta. N., 18 anos).....	208
Coleção Gonçalves Fernandes.	
Figura 36 – Desenho. Cícero Dias.....	209
Figura 37 – Desenho espontâneo de uma esquizofrênica (Sra. T., 30 anos).....	210
Coleção Gonçalves Fernandes.	
Figura 38 – Desenho espontâneo de uma esquizofrênica (Srta. N., 18 anos).....	211
Coleção Gonçalves Fernandes.	

LISTA DE SIGLAS

LBHM – Liga Brasileira de Higiene Mental

CAM- Clube dos Artistas Modernos

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

SHM – Serviço de Higiene Mental

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	DA REGRA À EMOÇÃO: O SABER MÉDICO E PSIQUIÁTRICO FALA SOBRE A ARTE.....	25
2.1	A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA LOUCURA: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	25
2.2	O BRASIL E A CONSOLIDAÇÃO DA PSIQUIATRIA MODERNA	31
2.2.1	O tratamento moral e a psiquiatria no âmbito legislativo	36
2.2.2	A atuação normativa: a medicina social e intervencionista.....	42
2.3	A HIGIENE MENTAL	45
2.3.1	A Liga Brasileira de Higiene Mental – LBHM	46
2.4	O INCONSCIENTE, CONCEITO REVOLUCIONÁRIO	52
2.4.1	Psicanálise e Surrealismo	57
2.4.2	Hasard Objectif e Sincronicidade	61
3	DA EMOÇÃO À REGRA: O OLHAR DA ARTE SOBRE AS EXPERIÊNCIAS DA LOUCURA.....	66
3.1	A ARTE DOS LOUCOS, DEGENERADA	67
3.2	PRIMITIVISMO, FAUVISMO E ART BRUT – AS “ARTES SELVAGENS”..	76
3.3	SURREALISMO	85
3.3.1	“Só à noite enxergamos claro”: experiências no Brasil nas primeiras décadas do século XX.....	97
3.3.2	Mês das Crianças e dos Loucos	107
4	TRANSGRESSÕES MODERNAS.....	117
4.1	CÍCERO DIAS: MODERNISMO, SURREALISMO, REGIONALISMO	117
4.1.2	Amizades e parcerias – Lasar Segall, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Gilberto Freyre	118
4.1.3	A Escola Nacional de Belas Artes – ENBA – e o ambiente moderno.....	132

4.2	A EXPOSIÇÃO NA POLICLÍNICA, 1928	139
4.3	O SALÃO REVOLUCIONÁRIO DE 1931	146
5	SURREALISMO E ESQUIZOFRENIA: FRONTEIRAS PARA ALÉM DA ARTE.....	155
5.1	GONÇALVES FERNANDES, A ASSISTÊNCIA A PSICOPATAS DE PERNAMBUCO E CÍCERO DIAS	158
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
	REFERÊNCIAS.....	198
	ANEXO A- DESENHO DE CÍCERO DIAS.....	206
	ANEXO B- DESENHO. GIL FERNANDO.....	207
	ANEXO C- DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRTA. N, 18 ANOS).....	208
	ANEXO D- DESENHO. CÍCERO DIAS	209
	ANEXO E- DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRA. T., 30 ANOS).....	210
	ANEXO F- DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRTA. N., 18 ANOS).....	211

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho abordamos como o Surrealismo, dentro dos movimentos de vanguarda da arte moderna, foi vinculado à experiência da loucura, a partir de uma narrativa/diagnóstico escrita pelo médico Gonçalves Fernandes sobre produções do artista Cícero dos Santos Dias, nas décadas de 1920 e 1930. O texto, *Surrealismo e Esquizofrenia* foi publicado em 1933 nos Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco, vinculado ao serviço de Higiene Mental. Através de observações médicas que buscavam alertar para os perigos de uma arte moralmente degenerada, bem como definir fronteiras entre real e irreal, práticas de intervenção social foram sendo consolidadas e afirmadas com base no saber/poder médico. O campo da psiquiatria construiu argumentos com bases biológicas para localizar o que era considerado doença mental nas primeiras décadas do século XX, quando vinha se consolidando como campo científico, e se utilizou de imagens artísticas para veicular e afirmar a veracidade de seu discurso científico. Observaremos essa prática, especialmente, nas publicações dos Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco e nos Boletins da Liga Brasileira de Higiene Mental - LBHM. Dessa forma, analisaremos como os discursos da Psiquiatria, no início do século XX, encontraram nas práticas artísticas, objetos de investigação, unindo-se à Psicopatologia e à Psicologia da Arte, na formação de possíveis diagnósticos através de imagens, construindo as bases do chamado *método comparativo* que se valia da comparação entre obras de arte modernas e desenhos de pacientes psiquiátricos.

O estudo da prática artística na História ou mesmo de questões que falam de assuntos como a imaginação, o imaginário e os processos criativos, ainda se mostra um desafio. Conceituar algumas noções ou nos aproximarmos de definições que escapam à racionalidade historiográfica hegemônica mostra-se um aprendizado constante. Falar sobre esses aspectos da sensibilidade humana, sem também reduzi-los a conceitos operacionais, sem usá-los dentro de uma argumentação científica, reduzindo seu potencial expressivo, comunicativo e profundamente humano é um desafio em nossa formação. Requer um exercício de escuta, abertura e diálogo com outras áreas do saber que já vêm refletindo sobre as sensibilidades a partir de outras metodologias, como é o caso da prática artística, das teorias da arte, da psicanálise e da filosofia, por exemplo. Nesse trabalho, nos aproximaremos de alguns conceitos e reflexões dessas áreas, o que tornou-se fundamental não só para o entendimento do contexto analisado, como para uma escuta que se pretendeu mais aberta e sensível às questões que textos, imagens e situações nos colocavam.

O historiador André Voigt aponta para essa dificuldade na formação dos historiadores quando trata da imaginação na prática historiográfica a partir da leitura de Gaston Bachelard. Para o autor, mesmo que dentro da historiografia tenhamos elaborado uma reflexão um pouco mais aprofundada sobre a imaginação e aspectos considerados subjetivos, ainda tratamos desses temas como iniciantes, muitas vezes, não aprofundando, ou mesmo não reconhecendo o valor do trabalho de reflexão de outras áreas do conhecimento. Voigt fala que, mesmo após as mudanças na historiografia no século XX, principalmente com os *Annales*, as aporias de verdade ainda criam barreiras que, pretensamente, separam história e imaginação – incluindo-se aqui, também, as sensibilidades - levando a uma prática que não traz a dimensão imaginativa para o trabalho do historiador, bem como o afasta de falar sobre essas perspectivas de forma apropriada, sem querer reduzi-las ou sem afastá-las da sua reflexão. (VOIGT, 2009.)

Buscamos neste trabalho, então, estabelecer pontes entre a imaginação criadora e a prática artística de Cícero Dias¹ e os discursos que se criaram sobre ela, especialmente o discurso psiquiátrico, ancorando nossos pontos de apoio em experiências históricas que foram marcos na relação entre arte e loucura.² Trazer a reflexão sobre a imaginação nesse momento nos fornece uma perspectiva de como essa dimensão é potencialmente revolucionária e reivindicada por diversos segmentos sociais, seja pelos grupos artísticos, seja pelo campo médico ou pelas teorias psicanalíticas. Na configuração de diferentes práticas e discursos, diversos segmentos buscaram e buscam construir seu domínio sobre a imaginação, sobre as sensibilidades, sobre a criatividade, seja para controlá-la e discipliná-la, para supostamente curá-la e torna-la “saudável” e adaptada, para fazê-la socialmente produtiva ou para experimentar e expandir seus limites.

Na prática artística moderna, a expansão e a ruptura com os limites socialmente estabelecidos se tornam mais evidentes, assim como a intervenção médica prioriza, em muitos momentos, questões da ordem da disciplina, do controle e de uma certa profilaxia da

¹ Para pesquisas anteriores sobre a arte de Cícero Dias e a relação com a cidade do Recife, o modernismo e a modernização nas primeiras décadas do século XX, ver BORGES, Raquel Czarneski. *Recife Lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. Dissertação de Mestrado em História. CFCH/UFPE: Recife, 2012.

² Em outro aspecto dessa questão, André Voigt coloca a relação do historiador com seu próprio processo imaginativo e a prática historiográfica: “*Imaginação e História tornaram-se palavras antônimas. Estabelecer uma possível relação entre ambas parece, ainda hoje, um preciosismo de teorizadores. Entretanto, retomar a dimensão imaginativa da história é um aspecto fundamental para a compreensão da prática historiadora na atualidade. Mesmo após as várias mudanças de reflexão acerca da história ocorridas durante o século XX (...), as aporias de verdade em história acabam por bloquear, ainda que indiretamente, qualquer aproximação entre os processos de escrita e suas dimensões imaginativas. Continua-se a acreditar, de modo geral, que não cabe ao historiador imaginar.*” (VOIGT, 2009: 143-144)

imaginação, estabelecendo limites claros entre normal e patológico. Com a consolidação da noção de inconsciente, a partir da Psicanálise, se expande a ideia de que a atividade criativa vai muito além do pensamento e da racionalidade, envolvendo também aspectos afetivos singulares e por vezes desconhecidos. Dessa forma, trazemos essa reflexão para o fazer historiográfico, conscientes de que nosso trabalho chama a dimensão da imaginação para o primeiro plano, entendendo que os discursos analisados e as disputas que eles representam se dão, em grande parte, pelo domínio do subjetivo, do simbólico e do potencial afetivo transformador da prática artística e da atividade criativa em determinados momentos históricos.

A prática artística e a imaginação criadora são potenciais espaços de liberdade. São dimensões da atuação humana que criam possibilidades e estão intimamente relacionadas à transformação do ser humano e da cultura, para além dos automatismos. Ela organiza afetos e pensamentos, ajuda a estruturar comportamentos, não só no nível individual, mas coletivo, social. Por esse motivo e tantos outros, estabelecer limites para a imaginação, como delimitar o que seria normal e o que seria patológico, torna-se uma das formas mais eficazes e autoritárias de reduzir o humano em suas potencialidades, de objetificá-lo, de controlá-lo. Assim, criar discursos que patologizam a imaginação e a criação artística se mostram, a nosso ver, formas de controle do espaço das possibilidades, da sensibilidade humana e da cultura. A psicanalista Verena Kast fala sobre a imaginação, enfatizando seu aspecto transcendente e utópico:

O espaço da imaginação é o espaço da liberdade – um espaço em que os limites são superados naturalmente, espaço e tempo são relativizados e as possibilidades tornam-se vivenciáveis, tanto as que deixamos de ter como as que ainda estão por vir. O espaço da imaginação, é o espaço da lembrança. Mas é também, e em primeira instância o espaço do futuro inserido no presente como atualidade. (KAST, 1997, p. 13)

Se a imaginação é o espaço do futuro inserido no presente como atualidade, ela é o espaço das possibilidades. Tudo o que é possível é do terreno da imaginação. Ela é o porvir, concretizado através da ação criadora, que materializa e realiza o que antes era potencial. Dessa forma, controlar a imaginação, disciplinar o desejo e ordenar as singularidades, como colocamos anteriormente, pode ser uma das formas mais eficazes de subordinar e exercer poder sobre um ser humano, na medida em que se retira dele a possibilidade de construir seu próprio futuro, interpretar e atualizar seu presente. Para Bachelard, a imaginação é uma forma de mobilidade espiritual, uma função essencial de livre movimento que caracteriza o psiquismo humano em contato com seu mundo exterior. Já o hábito e a imagem habitual seriam bloqueios à imaginação criadora (BACHELARD, 1990, p. 12). A vigilância à arte e à imaginação assume diferentes aspectos em momentos históricos distintos. Mas, no caso deste trabalho, nos

deteremos sobre uma forma em particular de controle, exercida através do saber/poder médico, pela associação com a loucura e a patologização da imaginação, da singularidade e da prática artística. Sobre essa potência da imaginação e sua subordinação, um dos principais teóricos do Surrealismo, André Breton contribui de forma contundente:

Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível: é bastante também para que eu me entregue a ela (...). Não é o medo da loucura que vai nos obrigar a hastear a meio-pau a bandeira da imaginação. Ao contrário, a atitude realista inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de libertação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. (BRETON, 1924)

As reflexões sobre os limites entre real e irreal e entre normal e patológico se fazem também necessárias, portanto. Na análise de como essas narrativas se construíram e se consolidaram em uma ampla esfera de atuação no campo social, faz-se importante adentrar nas complexas formas de instituição de regras que definem normal e anormal nas sociedades modernas e, em especial, no período estudado. De acordo com Georges Canguilhem, o que é considerado normal ou normativo em uma sociedade é aquilo que tem o estatuto de instituir as normas e os comportamentos padrão, aceitos e incentivados pela cultura. Esses comportamentos estariam baseados em uma média considerada “harmônica” para o funcionamento social, sendo que, segundo este autor, “(...) *a individualidade, por caracterizar-se por um afastamento da média é facilmente qualificada de patológica.*” (CANGUILHEM, 1990). Já para Padovan:

O processo de “normalização” da sociedade, com um intuito disciplinar, relacionou-se com o desenvolvimento do capitalismo e da burguesia. Primeiro, o corpo e a espécie foram tomados como paralelos, para sua contabilização e classificação; depois, juntaram-se a preocupação dos governos pelas condições da população e seus fenômenos variáveis (nascimento, morte e outros); e, por fim, consolidaram-se com a elevação da família canônica como instrumento de controle político e regulação econômica. (PADOVAN, 2007, p. 55-56)

As relações entre arte, imaginação e controle dos espaços criativos ou controle das subjetividades, através de regulação da prática artística estão colocadas desde o momento em que se busca, socialmente, normatizar a criação, seja através de regras estilísticas ou acadêmicas, seja por meio da patologização e associação da arte com a loucura, como foi o caso analisado neste trabalho. A perseguição à atividade artística se mostra recorrente em regimes autoritários e a forma como a sociedade brasileira vinha se organizando política e culturalmente

em meados dos anos 1930 também fornecia um suporte para que o saber/poder médico ganhasse cada vez mais espaço de atuação, controle e intervenção social.

Neste trabalho nos concentraremos em analisar como essa forma específica se configurou em torno de obras de Cícero Dias, na sua ligação com o Surrealismo e nas formas como a psiquiatria construiu suas ferramentas de intervenção social, elegendo como objeto de uma preocupação médica o que era considerado uma imaginação desregrada, associada a uma ideia de degeneração construída desde do século XIX, numa prática artística não convencional no momento. Sobre a questão da morte da singularidade através do controle da imaginação, encontramos um ponto de apoio nas reflexões de Guattari e Rolnik, quando falam sobre os processos de massificação instituídos pelo capitalismo e reforçados por instituições como a psiquiatria. Para Suely Rolnik:

Por medo da marginalização na qual corremos o risco de ser confinados quando ousamos criar qualquer território singular, isto é, independente de serializações subjetivas; por medo de essa marginalização chegar a comprometer até a própria possibilidade de sobrevivência (o que é plenamente possível), acabamos reivindicando um território no edifício das identidades reconhecidas. Tornamo-nos assim – muitas vezes em dissonância com nossa consciência – produtores de algumas sequências da linha de montagem do desejo. (ROLNIK, 1996, p. 12)

Importante salientar que as reflexões de *Micropolítica: cartografias do desejo*, de Guattari e Rolnik foram um feliz encontro na escrita deste texto. Especialmente quando nutriram as conexões entre Subjetividade e História à uma maneira que os historiadores não estão acostumados a fazer: apontando para dimensão política do afeto e colocando no primeiro plano da transformação social, as potências inconscientes. Esse suporte nos deu segurança ao afirmar o território da subjetividade e da imaginação como um espaço de disputas e controle, trazendo para o campo da História essa discussão, sob esse viés. Para os autores, “*essas questões, que pareciam ser marginais (do domínio da psicologia, da filosofia ou dos hospitais psiquiátricos) com o nascimento de imensas minorias (...) tornam-se questões fundamentais.*” Para aqueles que possam salientar que essa reflexão é, por si só, anacrônica, visto que se refere a contemporaneidade e não ao momento de estudo deste trabalho, salientamos que não partimos dessa perspectiva e que o anacronismo não se constitui em tabu ao analisarmos relações históricas complexas.³

³ Sobre essa questão ver DIDI-HUBERMAN. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. São Paulo: Editora 34, 2013. DIDI-HUBERMAN. Apocalipses? In: Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. Ou DIDI-HUBERMAN. Quando as imagens tocam o real. 2012. Disponível em <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>. Acesso em 23 de agosto de 2016.

O conceito de imaginação material de Gaston Bachelard também nos inspirou nesse sentido, pois queremos afirmar as imagens e a imaginação e seus mecanismos de sobrevivência e controle, desconstruindo oposições, não vendo essa dimensão como abstração ou ideal, mas em sua materialidade e no seu poder de afetação da realidade no seu nível mais concreto. Ou seja, buscar conceder à subjetividade seu espaço de instituir realidades. Caminhar nessa perspectiva é um desafio na medida em que buscamos retirar essas dimensões de sua *gaiola de aço*⁴, ou interpretações que se moldaram a elas e forjaram seus limites no passado e trazê-las, também, à nossa leitura contemporânea. Esse exercício é, de alguma forma, quebrar o gelo que prende e imobiliza a imaginação no passado e envolvê-la com nossa construção de sentidos. Em outras palavras, essa tarefa pede, de alguma forma, uma abertura para “*desunir a unidade do tempo*” como aponta Agamben em Didi-Huberman, ao andar por esses territórios fluidos (AGAMBEN in DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 70). Assim, a reflexão aqui destacada de Didi-Huberman também toca o que apontamos acima, com Guattari e Rolnik, bem como as colocações de Bachelard. Ao nosso ver, todas chamam atenção para a dimensão da materialidade e do potencial revolucionário da dimensão subjetiva, das imagens e da imaginação, bem como seu poder de sobrevivência no presente, suas conexões incessantes que existem a despeito da visão cronológica e teleológica da história e o tabu do anacronismo.

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização. Desde Goethe a Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de *realização*, sua intrínseca potência de *realismo* que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. É o que fazia Goethe dizer: “a Arte é o meio mais seguro tanto de alienar-se do mundo como de penetrar nele.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208)

Essa reflexão dialoga também, especialmente, com a noção de instituição imaginária da sociedade do filósofo Cornelius Castoriadis. Ao abordar a questão da imaginação e da imaginação social, Castoriadis destaca seu aspecto radicalmente criador, potencialmente transformador. Ele amplia o olhar sobre a imaginação e a criação e coloca sua importância para a própria conformação ou transformação da cultura, não reduzindo-a a seus aspectos puramente individuais ou como representação de algo concreto. À possibilidade de uma noção de representação estática, ele coloca o imaginário instituinte com conotações dinâmicas. Sendo a sociedade, para esse autor, “*autocriação que se desdobra em história*” (CASTORIADIS, 1982)

⁴ Expressão de Max Weber retomada por Michel Löwy em LÖWY, Michel. Romper a gaiola de aço. In: *A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

o próprio estudo da história, do homem no passado, abarca a dinâmica dos processos criativos e sua dimensão instauradora de formas de viver e múltiplos significados.

Dessa forma, há uma linha de reflexão que orienta esse trabalho, que considera exatamente a imaginação em sua dimensão de materialidade e sua qualidade de fazer-nos penetrar na realidade dos fenômenos. Também, como forma de expressão, o ato criador é aquele que potencialmente institui o novo e, dessa forma, abrange as capacidades humanas de compreensão, relação, ordenação, configuração e significação (OSTROWER, 1978, p. 9). Nesse caminho, vamos considerar como esses territórios afetivos e dos domínios da imaginação entram em espaços de disputa e controle, não restritos somente à esfera artística. Em especial, como afirmamos anteriormente, as formas que o saber médico encontrou para associar criatividade e patologia, na busca de um ideal de imaginação saudável. E, considerando essa perspectiva da materialidade dos processos criativos, da imagem e imaginação, temos que essas disputas não eram apenas ideológicas, mas relativas às próprias dinâmicas dos afetos, dos corpos, dos desejos, das relações humanas e sua liberdade de ser e criar o novo, as singularidades.⁵

No primeiro capítulo, *Da regra à emoção: o saber psiquiátrico fala sobre a arte*⁶, optamos por apresentar um panorama do campo médico e da psiquiatria, em especial, nas primeiras décadas do século XX no Brasil. A instituição de práticas psiquiátricas de controle e intervenção social como medidas de afirmação da medicina psiquiátrica como campo científico serão abordadas para que possamos compreender a construção de suas narrativas sobre arte e loucura. A psiquiatria, nesse momento, estava dando passos importantes rumo a sua institucionalização no Brasil e atuação não só no âmbito hospitalar, como em saúde pública, com abordagem eugênica e sanitarista. Aliado a isso, as articulações com o poder público também lhe garantiram a possibilidade de um trabalho intervencionista dirigido às chamadas mazelas da população brasileira – analfabetismo, alcoolismo, pobreza, etc. Esse capítulo tornou-se importante para nós, pois acreditamos que, sem ele, muito se perderia do contexto de

⁵ Para Guattari e Rolnik a dimensão das subjetividades e suas mutações “(...) não funcionam apenas nos registros das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho, com a ordem social suporte dessas forças produtivas. E se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança a nível macropolítico, macrossocial, diz respeito também à questão da produção da subjetividade (...). ” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 26).

⁶ Para o título desse capítulo e do capítulo seguinte, nos inspiramos em duas frases apresentadas por Fernando Antonio Pinheiro Filho, uma de Georges Braque e outra de Juan Gris sobre a regra e a emoção que dizem, respectivamente: *J'aime la règle qui corrige l'émotion (Braque)* e *J'aime l'émotion qui corrige la règle (Gris)*. PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008. P.5.

formação e fortalecimento dos discursos psiquiátricos, de seu desenvolvimento histórico, até chegarmos na relação com as práticas artísticas e em Gonçalves Fernandes, um profissional formado nesse meio e que trazia para seus textos e análises todas as referências trabalhadas nesse capítulo, especialmente sobre a Higiene Mental.

Muitos foram os temas-alvo da atuação psiquiátrica e, neste capítulo, tratamos da constituição de parâmetros científicos de normalidade que buscavam, primeiramente, isolar a loucura e, depois, tratá-la, “prescrevendo” comportamentos considerados saudáveis. Essa prática diz muito sobre nosso objeto de pesquisa, pois é a partir dela que se definem as atividades artísticas saudáveis e as “patológicas”, que apresentavam risco à saúde mental da população. Nosso interesse é de, com isso, contextualizar e melhor compreender como essas práticas médicas foram se formando, encontraram suporte na estrutura cultural e política do momento e ganhando forças a partir da atuação de seus órgãos profissionais, em especial da Liga Brasileira de Higiene Mental e dos órgãos regionais e suas atuações. Trazemos para a discussão, em especial, as reflexões de Michel Foucault buscando construir, mesmo que de maneira muito breve, um panorama dessa construção da loucura enquanto fenômeno médico e científico, não apenas no Brasil. Esse aporte inicial será importante ao analisarmos as relações específicas da psiquiatria com a arte moderna, levando em consideração que:

Nossa sociedade não quer reconhecer-se no doente que ela persegue ou que encerra: no instante mesmo em que ela diagnostica a doença, exclui o doente. As análises de nossos psicólogos e sociólogos, que fazem do doente um desviado e que procuram a origem do mórbido no anormal, são, então, antes de tudo, uma projeção de temas culturais (...). Na realidade, uma sociedade se exprime positivamente nas doenças mentais que manifestam seus membros; e isto, qualquer que seja o status que ela dá a estas formas mórbidas: que os coloca no centro de sua vida religiosa como é frequentemente o caso dos primitivos, ou que procura expatriá-los situando-os no exterior da vida social, como faz nossa cultura. (FOUCAULT, 1975, p.74)

Na terceira parte desse capítulo, abordaremos especificamente a atuação da Higiene Mental no Brasil e como esta contribuiu para consolidar uma base de atuação para a psiquiatria intervencionista, numa perspectiva eugênica e profilática, visando parcelas da população brasileira e seus hábitos e comportamentos. A Liga Brasileira de Higiene Mental –LBHM– fundada no Rio de Janeiro em 1923, e ramificada em outros estados da federação, desempenhou um importante trabalho na divulgação de temas em psiquiatria, psicologia, saúde mental e educação, apontando para diferentes posicionamentos teóricos e propostas de intervenção. No geral, divulgava pesquisas na área, traduzia e publicava textos estrangeiros, adaptava testes psicológicos e, especialmente, propunha medidas de atuação no sentido de prevenir ou erradicar

males sociais, considerados problemas de ordem comportamental. Conhecer o trabalho da LBHM e suas atuações regionais mostra-se relevante, uma vez que esse movimento estava no centro das discussões sobre normal/patológico no âmbito social e é a partir de um de seus órgãos – os Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco – que será publicado o texto *Surrealismo e Esquizofrenia*, de Gonçalves Fernandes, o qual nos propomos analisar neste trabalho.⁷

Com relação à arte, o pensamento profilático da Higiene Mental vai focar, especialmente, na existência de um tipo de arte psiquicamente perturbada, aproximando-se da degeneração e da arte dos loucos. Esse argumento sustentou os ataques ao Surrealismo e às aquarelas de Cícero Dias por representarem uma realidade deformada, fruto de uma possível mente doente, no limite da normalidade, esquizoide. A intenção era a de alertar para os perigos de uma arte moralmente perigosa, que atacava o espírito humano, colocava em risco toda a herança estética clássica e seu legado de proporção, razoabilidade e harmonia. Os argumentos médicos são aqui utilizados para estabelecer os padrões de normalidade na arte, colocando a arte moderna ao lado da produção dos chamados alienados e também das crianças – aqueles que não possuíam nenhum tipo de educação estética formal e não estavam em posse de suas plenas faculdades mentais. Com relação ao movimento higienista da época e suas imbricações morais, tanto no tratamento dos doentes quanto na profilaxia dos comportamentos, o prof. Carlos Alberto Miranda chama a atenção:

Nas duas primeiras décadas do século XX, os médicos utilizaram muito o termo “enfermidades sociais” para aludirem os males que afetavam vários setores da população. As doenças consideradas crônicas e contagiosas (...) causaram um alto índice de mortalidade entre a população. Além dessas enfermidades, outros males, a exemplo do alcoolismo, da “degenerescência” e da “loucura moral”, formaram o grande contingente populacional dos hospícios brasileiros. É importante ressaltar que, nesse período, houve por parte dos médicos, dificuldades em estabelecer os “limites precisos entre o conhecimento científico e os preconceitos e preceitos morais de sua época.” (NOGUEIRA apud MIRANDA, 2007, p. 3)

No segundo capítulo, *Da emoção à regra: o olhar da arte sobre as experiências da loucura*, nos deteremos sobre as relações entre arte e loucura, seus limites e aproximações socialmente construídos em momentos históricos distintos, a partir da perspectiva da arte. Especificamente, vamos abordar movimentos e experiências artísticas que foram chave para a

⁷ É importante salientar que o movimento da Higiene Mental em Pernambuco guardou devidas diferenças de orientação teórica com relação ao órgão nacional, afastando-se da eugenia radical dominante neste último, nos anos 1930. (MIRANDA, 2006)

relação entre arte e loucura, construindo pontes e demarcando espaços limítrofes entre essas dimensões. Buscamos trazer para a reflexão, experiências artísticas que falam dessa relação com o que foi, em algum momento, considerado exótico, primitivo e inconsciente, a partir de movimentos como o Surrealismo, o Primitivismo, o Fauvismo e a *Art Brut*, e como eles lançaram uma importante reflexão sobre os limites da racionalidade na arte moderna. Essas vanguardas construíram um diálogo com a loucura, não tanto por estetizar essa experiência, mas, primeiramente, por questionar os limites estabelecidos para a razão e a consciência, bem como os valores da modernidade ocidental, em especial nos séculos XIX e XX. Suas expressões foram consideradas, em parte, artes brutas, selvagens e irracionais, geralmente associadas às culturas “primitivas” ou arte de loucos e crianças, ou seja, inferiores e de pouco ou nenhum valor estético. Além disso, suas manifestações foram tidas como instintivas, algo que depreciava sua criação por abrir mão, aparentemente, de um conhecimento técnico e formal sobre arte.

Além dos movimentos de vanguarda da arte moderna e suas experimentações, nas fronteiras da consciência ou de sua cultura naquele momento, trazemos para a reflexão a experiência marcante da chamada Arte Degenerada, na Alemanha nazista dos anos 1920 e 1930. Essa experiência contribuiu de forma muito importante para a criação e fortalecimento de uma narrativa autoritária - calcada no poder político e também no saber médico - sobre a arte moderna, que identificava obras e artistas como um perigo social, levando consigo a denominação de degenerados. A perseguição e a incessante repetição do discurso nazista sobre a arte degenerada sedimentaram mais um momento de ligação da arte de vanguarda com a experiência da loucura, numa associação extremamente pejorativa e que, claramente, chamava os argumentos médicos para basear e legitimar suas observações e intervenções. O intuito era, entre outros, o de eliminar as dissonâncias e instituir a arte única do regime nazista, supostamente bela, saudável, harmônica e baseada em pressupostos clássicos. O ideal de uma arte psiquicamente saudável está muito presente nesse discurso, visto que ela era não só associada à saúde psíquica, mas à saúde moral, física, social. A arte bela era como um reflexo da organização e força de seu povo. Optamos por destacar essa experiência, pois muito da visão sobre degeneração na arte aparece no discurso médico e nas avaliações feitas por psiquiatras no Brasil, mesmo que não de maneira tão radical. A experiência da Arte Degenerada marcou o campo das artes modernas pela perseguição ao dissonante e ao singular, eliminando as desarmonias e críticas que elas poderiam suscitar.

Na segunda parte deste capítulo, trabalharemos em especial com o Surrealismo, como movimento de vanguarda do século XX. Nele, buscamos trazer uma perspectiva histórica da constituição do movimento, suas principais motivações, seus manifestos, obras e artistas. Será importante destacar a relação do Surrealismo com a noção de inconsciente de Freud, o conceito de automatismo psíquico e seus desdobramentos na história da arte, na relação arte/loucura, no seu desenvolvimento no Brasil e na relação com Cícero Dias e seus primeiros trabalhos na década de 1920. Discutiremos a questão da pintura dentro do movimento surrealista e as contribuições de suas reflexões e experiências para a configuração de uma arte que buscou questionar e ultrapassar os limites entre real e irreal, abrindo caminhos para as manifestações do inconsciente. Abordaremos o desenvolvimento do Surrealismo como movimento na França, tendo como marco o *Manifesto do Surrealismo* de 1924, bem como o Surrealismo no Brasil e outros países da América Latina e suas especificidades, até chegarmos na atuação de Cícero Dias e suas relações com esse movimento artístico. Além disso, falaremos também do evento artístico *Mês das Crianças e dos Loucos*, organizado em São Paulo pelo Clube dos Artistas Modernos, em 1933. Esse evento, que contou com a organização de Flávio de Carvalho e Osório César, entre outros, buscou aproximar os universos da arte e da loucura, oferecendo exposições, palestras e discussões sobre o tema, de forma até então inédita no Brasil.

No terceiro capítulo, *Transgressões Modernas*, trabalharemos, em específico, com a trajetória de Cícero Dias no meio artístico brasileiro nas décadas de 1920 e 1930. Buscaremos analisar como se constituíram suas relações nos grupos modernistas, a partir de sua mudança para o Rio de Janeiro e estudos na Escola Nacional de Belas Artes - ENBA. Como marco temporal dessa trajetória, escolhemos dois momentos de exposição do artista e de importantes críticas em periódicos de ampla circulação e específicos: A primeira exposição individual, em 1928, na Policlínica do Rio de Janeiro e O Salão de 1931, conhecido como o Salão Revolucionário da ENBA. Essas exposições marcaram a carreira do artista e foram pontos importantes na publicidade e crítica de sua obra, o que vai abrir espaço para a associação com o Surrealismo e para o texto/diagnóstico do médico Gonçalves Fernandes, analisando algumas de suas aquarelas desse período.

Serão abordadas, também, suas relações com o Surrealismo e os diferentes significados que vão sendo atribuídos aos seus trabalhos, desde a fala de colegas, críticos e a sua própria as características de sua produção e o pertencimento ou não a algum movimento artístico reconhecido. Além disso, falaremos sobre sua relação com a histórias de sua terra natal e a influência de todo um universo mítico regional que ajudou a inspirar e compor sua poética.

Dessa forma, o artista multifacetado pode ser visto a partir das suas próprias narrativas, considerando o que ele entendia como uma das motivações principais para a sua arte. Temos clareza que, mesmo optando por dois eventos significativos na trajetória do artista, o tempo de sua produção corresponde a uma vida inteira, com fases completamente diversas e que não conseguiríamos dar conta de tamanha multiplicidade neste trabalho. Sobre esse momento de maior questionamento, a revolução representada pela primeira exposição, o modernismo e o surrealismo, Cícero Dias comenta:

Tinha razão o Di Cavalcanti ou José Lins do Rego quando se referia ao grupo como um bando, uma legião, defendendo novos valores. Tudo explodia, um vulcão. Havia grande inquietação no meio intelectual. Eu representava novos valores? Uma nova filosofia? Apresentava-me com qualquer coisa de novo. Verdadeiras assombrações. Longe de tudo o que os professores ensinavam. Não fazia obra de escândalo. Trazia para a minha pintura o sentimento popular do Nordeste. (DIAS, 2010, p. 61).

No quarto e último capítulo, *Surrealismo e Esquizofrenia*, nos concentraremos em analisar o texto publicado pelo médico Gonçalves Fernandes nos Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco, no ano de 1933. Nesse capítulo, abordaremos a trajetória profissional de Gonçalves Fernandes, sua formação como um médico preocupado com as questões sociais e culturais, seu trabalho junto a Liga de Higiene Mental de Pernambuco e na Colônia Juliano Moreira, na Paraíba. Além disso, destacaremos suas principais contribuições na chamada Psiquiatria Social, seus estudos sobre o Surrealismo, bem como as manifestações religiosas populares do Nordeste. O médico Gonçalves Fernandes fez parte da chamada Escola Psiquiátrica do Recife, aproximando-se do trabalho de Ulysses Pernambucano e da Liga de Higiene Mental de Pernambuco. Por isso, buscaremos observar as especificidades da constituição do campo da saúde mental em Pernambuco, entre os anos de 1920 e 1930, juntamente com a atuação da Liga Brasileira de Higiene Mental, bem como as propostas de intervenção da chamada Escola Psiquiátrica do Recife. O artigo em questão, foi publicado no intuito de alertar sobre os perigos do Surrealismo e da arte moderna e constitui um importante documento para observarmos as relações, tão naturalizadas à época, entre a criação artística não convencional e a loucura. O texto de Gonçalves Fernandes foca, exclusivamente, na atuação de Cícero Dias e constrói sua argumentação na comparação de suas obras com as de pacientes psiquiátricos do Hospital da Tamarineira, no Recife.

2 DA REGRA À EMOÇÃO: O SABER MÉDICO E PSIQUIÁTRICO FALA SOBRE A ARTE

2.1 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA LOUCURA: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

A loucura fascina porque é um saber. É saber, de início, porque todas essas figuras absurdas são, na realidade, elementos de um saber difícil, fechado, esotérico (...). Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio percebe apenas algumas figuras fragmentárias, e por isso mesmo mais inquietantes, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. (FOUCAULT, 1978, p. 26)

A loucura enquanto fenômeno social não é algo recente. Acompanha a história da humanidade em cada passo e intriga com seus mistérios. Para iniciar este trabalho, optamos por construir uma breve reflexão sobre a construção da loucura enquanto fenômeno médico e científico e um panorama da constituição da psiquiatria, seu saber/poder e suas instituições. Dessa forma, imaginamos construir um caminho que aproxime o leitor das discussões seguintes que envolvem o campo da psiquiatria e da arte, bem como a fala específica sobre as aquarelas de Cícero Dias. Entendendo que a loucura, enquanto patologia, é um fenômeno social recente e que outorga à psiquiatria a definição de regras de comportamentos adequadas ou não para a vida em sociedade, podemos enxergar os discursos médicos sobre a arte, em especial a arte moderna, como parte dessa tentativa de normatização, movimento que parte da psiquiatria para diversos setores da vida social.

Os saberes e comportamentos considerados desviantes são marcados pela experiência da loucura e compreendidos de formas diversas, em diferentes contextos e culturas. Dessa forma, os lugares sociais destinados aos loucos e a dimensão irracional da vida variam conforme o entendimento que se tem dessas experiências e a que se atribua suas manifestações. A compreensão dessa dimensão histórica da loucura, nas ciências humanas, deve-se, inegavelmente, ao trabalho do filósofo e psicólogo Michel Foucault. Foucault buscou traçar uma genealogia da loucura a partir dos discursos construídos sobre ela e das práticas que se consolidam em diferentes momentos históricos, visando a normalização dos comportamentos e sua normatização, através de leis específicas que acabaram por determinar o significado da loucura e seu lugar social em diferentes contextos.

Nesse caminho, o nascimento da psiquiatria constituiu um evento moderno que marcou a institucionalização de um saber que se consolidava no âmbito científico e suas práticas. Esse

saber começa a observar a loucura como uma patologia a ser tratada por um ramo específico da medicina, com os instrumentos que lhes seriam próprios, com uma terapêutica definida. O que Michel Foucault irá abordar na História da Loucura é, em parte, essa transformação nas formas de ver, dizer e tratar a loucura e a constituição de um aparato discursivo e técnico que criou as condições especiais de existência, permanência e possível cura da doença mental na sociedade ocidental. Assim, observamos, a partir das considerações de Roberto Machado, que:

A psiquiatria não é uma disciplina teórica e uma técnica terapêutica que sempre existiram. Um saber de tipo médico sobre a loucura que a considera como doença mental e uma prática com a finalidade de curá-la por um tratamento físico-moral só se constituem em determinado momento da história. Transformação da loucura em doença, fenômeno patológico, mas doença diferente, exigindo, por conseguinte, um tipo específico de medicina para tratá-la, justamente a psiquiatria. (MACHADO, 1978, p. 375)

A compreensão e definição do que é normal e do que é anormal, do que é aceito e do que proibido em uma determinada cultura é algo praticamente inerente à construção da vida em sociedade e conduz ao estabelecimento de regras. No entanto, a configuração da loucura enquanto patologia, como vimos, é algo muito recente e nasceu juntamente com a consolidação do aparato psiquiátrico. Essa noção dimensionou o fenômeno da loucura em termos médicos e buscou tratá-la como doença, primeiramente, por suas possíveis origens orgânicas. É, portanto, algo muito recente nas formas de lidar com a loucura e, de certa forma, a retira da dimensão do sobrenatural – onde já havia se encontrado – entregando-a completamente ao racionalismo científico e às práticas de controle institucionalizadas a partir da construção dos hospitais gerais. É dessa forma que podemos encontrar no século XX a fala tão naturalizada de um médico psiquiatra sobre os mais diversos fenômenos da vida social, em especial sobre a arte, fazendo jus à legitimidade conquistada até então. No início do século XX esse é um fenômeno que não chega a ser contestado e a autoridade médica já avançou, inclusive, para além da loucura como patologia, dedicando-se aos comportamentos e à prevenção de doenças mentais.

Aos olhos da psiquiatria, disciplina científica contemporânea, a loucura no final do século XVIII se tornou objeto de conhecimento, vista como um processo orgânico de origem endógena, com sintomatologia específica. Em contrapartida, a loucura existe em relação a uma norma (com a função de prevenir qualquer possibilidade de infração). A doença mental só tem realidade e valor enquanto enfermidade, no interior de uma cultura que a reconhece como tal, por isso a relação normal/anormal, saúde/doença, se inscreve na realidade da existência coletiva e somente levando-se em conta o conjunto da sociedade, o seu modo particular de constituição interna, é que poderá chegar a compreender a “doença” concretamente. (MUÑOZ, 2007, p. 138.)

Essa perspectiva é importante, pois dimensiona o fenômeno da loucura dentro das possibilidades de compreensão e interpretação existentes em cada momento histórico. Ela desnaturaliza relações que para nós, hoje, podem parecer tão óbvias e universais. O entendimento da loucura como doença mental é um ótimo exemplo disso. Essa associação formada quase que instantaneamente está fortemente sedimentada em nossa cultura, o que ajuda a justificar os procedimentos usuais de tratamento da loucura na sociedade contemporânea. Em nosso trabalho, essa perspectiva aponta para formação desse olhar clínico sobre a loucura no Brasil, a consolidação das práticas psiquiátricas, a atuação do campo médico na tentativa de normalizar/normatizar setores da vida social e, por fim, da tentativa de controle sobre os processos criativos e fenômenos artísticos, tratando-os como fontes para diagnóstico de patologias psíquicas no início e meados do século XX.

As formas de lidar com a loucura e de defini-la dentro das regras de determinadas sociedades são, portanto, históricas. Um dos símbolos que mais fortemente marcou o imaginário ocidental na sua relação com a loucura, segundo Michel Foucault, foi a figura da *Nau dos Loucos – Narrenschiff*. A *Nau dos Loucos* seria um navio onde eram depositados aqueles considerados insanos, que vagavam pelas cidades, apresentavam falas desorientadas ou incoerentes e etc., e largados ao mar, à deriva, e ao destino de suas próprias sortes, migrando de uma cidade para outra na Europa, durante o período do Renascimento. O princípio da exclusão está colocado nessa relação, como também uma percepção da loucura como um fenômeno “apátrida”, errante, destinado às inquietudes do mar, à “*planície fantástica, avesso do mundo*.” (FOUCAULT, 1978, p.17). O fenômeno da loucura aparece como algo fora dos domínios da Terra, nos caminhos errantes das águas, sem um porto para atracar. Algo a ser mantido, também, longe. Algumas obras de arte foram criadas a partir desse símbolo, como é o caso da *Nave dos Loucos* de Hieronymus Bosch (1450-1516), ou *A extração da Pedra da Loucura*, do mesmo artista – imagem que simboliza, também, a tentativa de encontrar a loucura em sua manifestação orgânica, manifestando-se por desequilíbrio de algum órgão específico do corpo humano.

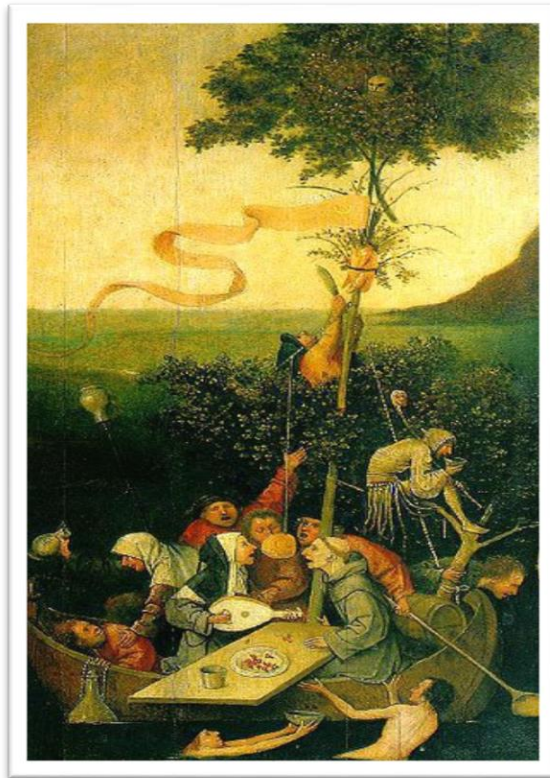


FIGURA 1 - A NAVE DOS LOUCOS - HIERONYMUS BOSCH

FONTE: Acervo Museu do Louvre. Disponível em <http://www.louvre.fr/>



FIGURA 2 - A EXTRAÇÃO DA PEDRA DA LOUCURA. HIERONYMUS BOSCH (1501-1505)

FONTE: Acervo Museo Nacional del Prado. Disponível em [http:// www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

A cronologia convencional não é tão interessante para nos auxiliar a compor uma “evolução” ou mesmo um “progresso” do tratamento da loucura em diferentes tempos e espaços. Assim, buscamos nos aproximar, minimamente, de outros entendimentos dessas experiências para compor nosso olhar, ampliar o leque de significados sobre a loucura e poder chegar a uma compreensão, mesmo que provisória, sobre o seu tratamento enquanto domínio da medicina, entendida como patologia e sua relação com as artes. O entendimento da loucura como patologia estará no cerne da atuação da psiquiatria nas décadas de 1920/1930 no Brasil e ela ainda orienta nossa compreensão contemporânea sobre os transtornos mentais. Porém, como é uma perspectiva historicamente construída, é que podemos falar da individualidade do louco na Idade Média, por exemplo, como algo que independia da intervenção médica. Em suma, o louco e a loucura não precisavam da figura do médico para garantir seu lugar social, segundo Foucault. Assim como no Renascimento, a cultura lhes destinava lugares que independiam do tratamento da medicina.

A loucura, no devir de sua realidade histórica, torna possível, em dado momento, um conhecimento da alienação num estilo de positividade que a delimita como doença mental; mas não é este conhecimento que forma a verdade desta história, animando-a secretamente desde a sua origem. E se, durante algum tempo, pudemos acreditar que essa história se concluía nele, é por não ter reconhecido nunca que a loucura, como domínio de experiência, se esgotava no conhecimento médico ou paramédico que dela se podia extrair (...). (...) o louco não teve necessidade das determinações da medicina para alcançar seu reino de indivíduo (...). Mas esta individualidade não permaneceu nem estável, nem inteiramente imóvel. (FOUCAULT, 1978, p. 133)

Nesse trecho, Foucault explicita as bases da constituição social da loucura, apontando para a compreensão histórica que as sociedades ocidentais formulam sobre esse fenômeno. Para o autor, antes do século XIX a experiência da loucura era bastante polimorfa. A medicina já se ocupava de parte da explicação sobre o fenômeno, mas principalmente chamada pela Igreja para criar discursos científicos sobre experiências religiosas consideradas heresias. Além disso, a Idade Média e o Renascimento viram o desenrolar de práticas específicas no cuidado com os loucos sem, no entanto, retirar-lhes da experiência cotidiana, sem destituir-lhes a linguagem, a identidade. É somente a partir do século XVII que a perspectiva da exclusão vai se fortalecer e se tornar central nas formas de tratamento da loucura.

Essa exclusão é baseada, inicialmente, não na noção de loucura como doença mental. Nos hospitais gerais da época, internavam-se não somente os loucos, mas todos aqueles indivíduos que, de uma forma ou de outra, estavam às margens dos padrões morais da sociedade: inválidos, pobres, velhos, mendigos, desempregados, portadores de doenças

venéreas, libertinos e eclesiásticos infratores (FOUCAULT, 1994, p. 78). Assim, a inserção dos indivíduos nesses espaços não comportava uma perspectiva de tratamento, mas de afastamento da vida social. Ao longo do século XVIII, a inquietude com relação à loucura novamente se fez presente. As práticas de exclusão foram mantidas e encobriram-se de um caráter inovador, médico e, além de tudo, científico. É com base nessa exclusão que se consolidarão práticas de infantilização e culpabilização do louco, a partir de preceitos morais que se tornarão a base do entendimento da loucura pela ciência positiva do século XIX.

Esse novo passo rumo a uma ciência da loucura definirá, nos próximos séculos, toda uma terapêutica das doenças mentais. Um olhar exclusivo sobre a experiência da loucura é agora destinado aos doentes e há uma redefinição do papel dos asilos. Na construção da psiquiatria moderna e de um saber médico sobre a doença mental, as práticas vão se voltando ainda mais para os loucos e, de certa forma, liberando todo o restante de pessoas encarceradas por motivos diversos. Foucault chama a atenção para um importante aspecto nesse processo, que irá se fortalecer ao longo do século XIX e será preponderante no tratamento da loucura e na implantação de um sistema médico psiquiátrico e suas primeiras contribuições.

Esse aspecto destacado por Foucault estaria intimamente ligado a um processo de moralização da loucura e construção de um aparato disciplinar, punitivo e repressor, onde a perspectiva de cura caminhava no sentido de reforçar no louco sentimentos de dependência, humildade, culpa e reconhecimento – aproximando-se da estrutura moral familiar⁸. Nesse contexto, o médico seria o “(...) *agente das sínteses morais*” e o aparato construído em torno da loucura, “(...) *um regime moral único cujas técnicas tinham algumas um caráter de precaução social e outras um caráter de estratégia médica.*” (FOUCAULT, 1994: 82-83). Sobre essa base moral do tratamento da loucura, nos deteremos mais adiante no que se convencionou chamar de *tratamento moral*.

Ainda segundo Foucault, esse aparato disciplinar no trato da loucura, aplicado diretamente nos corpos - inclusive em seu interior - aparece, em Pinel, como condição de uma observação científica exata. Dessa forma, ele é constitutivo da própria ciência médica e seus pressupostos de objetividade e neutralidade. Numa relação não recíproca de poder, a ordem disciplinar que se estabelece no interior do asilo define, com base nesses pressupostos, quando alguém está doente e quando deixa de está-lo. Essa definição se mantém pela estrita regulação

⁸ Posteriormente, em *O poder Psiquiátrico*, Foucault irá rever essa questão da aproximação com a estrutura moral familiar, buscando analisar as práticas discursivas e estratégias específicas do aparato institucional asilar, afastando-se da ideia de que elas reproduzem, necessariamente, o modelo familiar.

do tempo, dos corpos, dos gestos e comportamentos, numa constituição hierárquica, onde a medicina se institui como poder, muito antes de ser um saber. (FOUCAULT, 2007, p. 17).

Segundo o autor:

cierto orden, cierta disciplina, cierta regularidad (...) son necesarias para dos cosas. Por un lado, para la constitución misma del saber médico, pues, sin esa disciplina, sin esse orden, sin esse esquema prescriptivo de regularidades, no es posible hacer una observación exacta. La condición de la mirada médica, su neutralidad, la posibilidad de ganar acceso al objeto (...) tiene por condición efectiva de posibilidad cierta relación de orden (...). En segundo lugar, este orden disciplinario (...) es al mismo tiempo condición de la curación permanente (...). (FOUCAULT, 2007, p. 17)

Assim, vemos como a loucura se constitui como fenômeno médico recente, e desenvolve-se, dessa forma, junto com os discursos e práticas da psiquiatria na modernidade. Se na Idade Média e no Renascimento o louco era um estranho, mas dentro de uma cultura e possuidor de uma linguagem, sem distinção com relação aos indigentes, mendigos e hereges, aos poucos passa a compor o imaginário social como um apátrida, como um ser errante. Seu lugar vai se construindo – imaginariamente - fora dos limites da cultura e é visto como portador de um saber herético. A perspectiva da exclusão vai tomando forma e o saber científico chamado a definir as normalidades. Na modernidade, integram instituições específicas e um aparato médico/disciplinar próprio, numa tentativa de cura do que passa a ser considerado patologia. A loucura como patologia é, então, monopolizada pela medicina e torna-se campo específico da, recente, psiquiatria. Daqui em diante, esse será o saber que supostamente deterá a verdade sobre a loucura e cada vez mais será chamado a intervir no âmbito social, definindo, a partir de seus parâmetros, o permitido e o proibido, no que diz respeito a comportamentos, sentimentos e ideias, para uma cultura saudável e supostamente “normal”.

2.2 O BRASIL E A CONSOLIDAÇÃO DA PSIQUIATRIA MODERNA

No Brasil, a consolidação das práticas psiquiátricas e a legitimação desses saberes enquanto constitutivos do campo médico toma forma a partir da construção do Hospício D. Pedro II, no Rio de Janeiro, em 1852. Tentativa do governo imperial de dar um tratamento mais específico à questão da loucura, com um hospital próprio, a idealização e construção do Hospício de D. Pedro II era um projeto claramente inspirado nos modelos franceses, então em voga, de Philippe Pinel (1745-1840) e Jean Etienne-Dominique Esquirol (1772-1840). Considerados os fundadores da moderna psiquiatria, Pinel e Esquirol, baseados nos ideais da

Revolução Francesa, vão buscar investigar e tratar as enfermidades mentais a partir de uma concepção de saúde pública, pensando em modelos de hospitais psiquiátricos e tratamentos, concebendo leis de amparo aos chamados alienados na França. Para Elisabeth Roudinesco, o trabalho de Pinel e de seu sucessor Esquirol, passaram, graças aos esforços deste último, ao patamar de mito fundador da psiquiatria, servindo de modelo ancestral para o campo, ao reafirmar a célebre passagem em que Pinel retira as correntes dos loucos do hospital de Bicêtre, por volta de 1793.⁹

No Rio de Janeiro do século XIX manifesta-se semelhante preocupação em dar aos doentes mentais um tratamento mais específico e, de certa forma, mais humanizado segundo os padrões da época. Pensar o louco a partir de sua condição de vítima e de doente que necessitava de um tratamento médico retirava-o – em teoria - da condição de criminoso ou marginalizado e o colocava em um lugar especialmente pensado para melhorar sua condição de vida e tratar sua enfermidade – os hospícios. O suporte teórico e o planejamento que vinham no cerne das construções dos hospícios, buscavam conceder ao saber médico o tratamento da loucura e retirar das ruas ou dos hospitais comuns, como as Santas Casas, a tarefa de abrigar os doentes. O tratamento dado aos loucos antes desse período consistia, principalmente, no uso de alguns medicamentos, hidroterapia e medidas de restrição física, como as camisas de força e celas de isolamento. Em certa medida, hoje podemos dizer que um dos objetivos principais dessas reformulações, não era somente curar os doentes mentais, mas afastá-los do convívio social, como práticas anteriores no tratamento da loucura demonstram. (PADOVAN, 2007, p. 96)

A construção do Hospício de D. Pedro II marca um novo modelo de tratamento dispensado aos doentes mentais no Brasil, mais direcionado e específico, mas não menos controlador, segundo Hugo Segawa (SEGAWA, 2002). O momento de construção desses hospitais – que vai se desenvolver em diversas cidades do Brasil – é um momento de fortalecimento da ideia de Nação, de racionalidade científica e de normatização social. Os recentes hospitais psiquiátricos eram pensados não só no sentido de tratar o louco, mas de conter a loucura. Seus parâmetros englobavam desde princípios morais à normativas higiênicas. A passagem do Império à República e os anos finais do século XIX são marcados pela necessidade

⁹ Segundo a autora esse mito fundador da psiquiatria moderna teria se iniciado a partir de uma suposta atuação de Pinel no Hospital de Bicêtre, onde, recebendo a visita de Couthon, ajudante de Robespierre, demonstra a necessidade de retirada das correntes dos loucos, afirmando que os doentes ficavam ainda mais intratáveis ao serem privados de ar e liberdade. ROUDINESCO, Elisabeth. Leituras da História da Loucura (1961 – 1986). In: CANGUILHELM, Georges; DERRIDA, Jacques; MAJOR, René; ROUDINESCO, Elisabeth (orgs.). Foucault: leituras da história da loucura. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. P. 7-32.

de fortalecimento do Estado e da ideia de coisa pública e, dessa forma, o saber médico, especialmente a psiquiatria, foi também instrumento de legitimação do Estado e atuou no sentido de estabelecer regras para administrar a loucura. Com o aumento de seu prestígio e poder buscou regular diversas experiências, incluindo as atividades artísticas – como veremos adiante.

Durante o período de planejamento do hospício de D. Pedro II, o saber médico vinha divulgando suas novas formas de pensar a loucura e de como tratá-la. E essas formas não estavam de maneira alguma separadas das formas de pensar a sociedade “sã” ou “normal”, espelho da loucura. As tentativas de normatização e de criação de um espaço contido para a doença – como forma de dispensar a ela um tratamento especial – traziam consigo uma vontade imensa de reger e controlar a vida nas cidades. Toda a forma de se pensar o desvio da regra – a doença mental – andava ao lado do desejo de civilizar e modernizar as grandes cidades, de higienizar e racionalizar os espaços públicos e o convívio social. E, por isso, pensar em como tratar os loucos – onde colocá-los, o que fazer com eles, qual o melhor tratamento – dizia muito do modelo de cidade moderna que se desejava, então. Era importante, para isso, pensar a especificidade da loucura e tratá-la em locais adequados; e tão importante quanto, era sanar as cidades, livrá-las dos loucos que perambulavam pelas ruas, contê-los como medida de prevenção, separação e classificação. Era importante também, difundir informação sobre as patologias mentais e suas possíveis causas, como forma de orientar a população.

Essa dupla preocupação – tratamento da loucura e planejamento das cidades – podia-se perceber em diferentes escritos que orientavam a construção dos hospícios. A necessidade de um local afastado e salubre, por exemplo, era defendida pelo saber médico como essencial na cura das moléstias mentais. O médico italiano radicado no Brasil Luiz Vicente de Simoni¹⁰, um dos fundadores da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro (1829), publica em 1839 na Revista Médica Fluminense um texto com recomendações sobre os melhores tratamentos para as doenças mentais e a necessidade do isolamento:

De todas as moléstias a que o homem é sujeito, nenhuma há cuja cura dependa mais do local em que é tratada, do que a loucura. A conveniência ou idoneidade do estabelecimento em que os loucos são recebidos, é, na maior

¹⁰ Luiz Vicente de Simoni foi médico da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro de 1818 a 1860. Italiano, formado em medicina em 1817, vem para o Brasil no mesmo ano e passa a exercer sua atividade profissional. Ajuda a fundar a Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro e escreve para a Revista Médica Fluminense. Seus escritos influenciaram a concepção e medidas de saúde pública no Rio de Janeiro naquele momento, particularmente, na idealização e construção do Hospício de D. Pedro II. Ver <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/simonil.htm>. Acesso em 24 de abril de 2015.

parte dos casos, para a cura humana condição absoluta e *sine qua non* (...). Sem o isolamento, a tranquilidade, o silêncio, quando eles são precisos; sem as convenientes separações dos loucos em classes, segundo o gênero e espécie da alienação mental (...). Sem os meios próprios de efetuar tudo isso e conter sem barbaridade os furiosos no seu delírio, sujeitando-os docemente ao tratamento que lhes pode ser útil, sem uma grande atenção e cuidado todos dedicados a esta classe de doentes, é quase impossível obter-se boas curas, e com facilidade.” (SIMONI, 1839, p. 241).

Ele continua sua explanação recomendando a disposição dos espaços de tratamento para a loucura – a construção dos asilos, a separação e classificação, os espaços de trabalho e lazer, a distância das cidades e proximidade de locais de águas – como forma específica de contenção da loucura e como elemento fundamental de sucesso para o que ele chama de tratamento físico-moral. Além de a loucura ser compreendida e tratada como um problema médico específico, a melhor forma de administrá-la estaria ligada não só a uma intervenção física, mas a uma série de normativas comportamentais e higiênicas, ligadas a perspectivas morais – de disciplina do convívio entre os loucos. Essa perspectiva carrega em seu cerne também a motivação que dá origem às Ligas de Higiene Mental¹¹, como desenvolvimento de medidas profiláticas e educativas, a fim de dificultar o aparecimento da loucura. Luiz Vicente de Simoni é direto ao enfatizar a necessidade da abordagem moral no tratamento das doenças mentais. Além disso, aproxima-se de um pensamento também expresso por Gonçalves Fernandes, posteriormente, de que só a medicina seria responsável por dar conta da loucura e de muitos comportamentos que se assemelham a ela, bastando a intervenção correta e necessária. A compreensão de uma tarefa social da psiquiatria aparece se desenvolvendo aqui, quando o autor deixa claro que a humanidade perde quando a medicina não consegue atuar livre e precisamente.

Grande número de loucuras, que aliás seriam curáveis deixam assim de o ser, e toda a perda, todo o prejuízo é da humanidade. Em geral quando os estabelecimentos são tais que não permitem a aplicação do tratamento físico e moral, o da verdadeira medicina física, é que o médico vê-se obrigado a restringir-se a um tratamento puramente físico, e este mesmo imperfeito, a arte pouco tem a esperar dos seus socorros, e pouco a gloriar-se dos resultados felizes que a eles se seguem (SIMONI, 1839, p. 241-242).

Este momento de formação e consolidação do pensamento psiquiátrico no Brasil – construção dos hospícios, forma diferenciada de tratar o doente mental, necessidade do isolamento, moralização – a autora Lygia Maria de França Pereira identifica como a época do *tratamento moral* (1898-1923) (PEREIRA, 2002). Nesse momento, a autora afirma que a noção de doença mental estava associada às taras hereditárias, potencializadas em meios sociais

¹¹ Abordaremos mais adiante especificamente a atuação das Ligas de Higiene Mental e sua abordagem normativo com relação às atividades artísticas.

considerados pervertidos ou degenerados. Dessa forma, isolar o doente e higienizar o seu ambiente social era uma estratégia para tentar reconstruir valores morais perdidos e restaurar a saúde e o senso de normalidade/moralidade do indivíduo. Também é importante salientar que esse é o momento de consolidação dos ideais higienistas e eugenistas no pensamento de médicos e intelectuais brasileiros. A preocupação com a saúde pública, as questões de ordem sanitária e o controle sobre a propagação de doenças infecciosas eram temas recorrentes nos debates médicos nas primeiras décadas do século XX (BOARINI, 2012).

De uma forma geral, esse pensamento teve os seus desdobramentos nas políticas sobre saúde mental da população brasileira, porém, fazia parte de um movimento social mais amplo. A crescente urbanização do período e o deslocamento de populações para os centros urbanos, fazia da vida nesses locais – geralmente sem infraestrutura, saneamento básico e água potável – foco para a propagação das mais variadas doenças. Segundo Maria Lúcia Boarini, nas condições de vida insalubres de muitos centros urbanos nesse período, doenças como diarreia, gastroenterite, sífilis, tuberculose e coqueluche, por exemplo, eram fatais e se alastravam rapidamente (BOARINI, 2012, p. 26). Nesse sentido, a perspectiva higienista em saúde mental tem um espaço fértil e propício para se desenvolver e atuar.

A higiene aparece, então, como um problema central para se pensar o desenvolvimento brasileiro como nação moderna. Tudo isso, aliado às concepções morais da época e seus desdobramentos em políticas de controle populacional que previam a evolução humana, no sentido biológico. As teorias higienistas e eugenistas dialogavam diretamente com o evolucionismo de Charles Darwin e instrumentalizavam práticas de racismo científico e o escrutínio da loucura e dos doentes mentais na primeira metade do século XX, por exemplo. É emblemática a fala do médico sanitarista Belisário Penna¹², na I Conferência Nacional de Educação, onde comparece como chefe do serviço de Propaganda e Educação Sanitária:

Quem percorre o território brasileiro e observa a apavorante condição patológica do povo, com a mentalidade envolta nas trevas da ignorância e do vício alcoólico, quem atenta à anarquia mental das classes dirigentes, chega fatalmente à conclusão de que o trabalho improdutivo, a miséria econômica, a falência financeira e, pior ainda, a do caráter, são consequências inevitáveis

¹² Belisário Penna nasceu em Barbacena, Minas Gerais em 1868 e formou-se pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1890. Atuou na Diretoria Geral de Saúde Pública, no Rio de Janeiro, a partir de 1904. Foi chefe do Serviço de Propaganda e Educação Sanitária e percorreu o Brasil nesse cargo, durante os anos de 1927 e 1928. Após a Revolução de 1930, é nomeado diretor do Departamento Nacional de Saúde Pública e em 1931, ministro da Educação e Saúde, ficando no cargo por três meses. Ingressa na Ação Integralista Brasileira (AIB) também na década de 1930. *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Ed. FGV, 2001. Disponível em www.cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/belisario_pena. Acesso em 19 de março de 2016.

da doença multiforme e generalizada, da ignorância e do vício do povo, inapto para cumprir a finalidade biológica do homem, para constituir uma mentalidade equilibrada e firmar a consciência nacional. (PENNA apud BOARINI, 2012, p. 27-28)

Podemos destacar desse texto expressões que vão compor o imaginário de algumas classes sociais – especialmente as classes dominantes - sobre as mazelas do Brasil e o que seria necessário para revertê-las. A ideia do Brasil como um país atrasado, ignorante e até patológico, e esse atraso sendo explicado pela condição biológica do seu povo e pelo seu caráter, vai embasar as ações intervencionistas na saúde pública a partir de então. Podemos notar que Belisário Penna usa a expressão “*condição patológica do povo*” e atribui o cerne dessa condição a uma questão de caráter, muito mais do que de miséria, de falência financeira ou de problemas sociais. “*As trevas da ignorância*” deveriam ser combatidas com ações específicas, educativas e higiênicas que pudessem dar conta de “equilibrar a mentalidade”, “firmar a consciência nacional” e cumprir, assim, os desafios históricos daquele momento. O papel do Estado seria o de promover condições de desenvolvimento da população, baseado em ações de caráter higienista e profilático, combatendo e evitando as moléstias mentais.

Assim, vamos acompanhando como, no Brasil, a preocupação com a saúde mental seguiu um padrão europeu de construção dos asilos e isolamento do louco, incorporando a perspectiva científica e racionalista da loucura, entregando à psiquiatria a tarefa de curá-la. As necessidades de um país moderno exigiam medidas drásticas de intervenção que dessem conta não só do tratamento da loucura, como da higienização dos centros urbanos. A terapêutica psiquiátrica desse momento ganha forças consolidada em suas bases morais, onde a noção de degeneração tem um forte impacto nas medidas propostas e adotadas. Todo esse momento de conformação de discursos e práticas sobre a loucura nos fornece uma perspectiva para compreendermos os argumentos lançados sobre o surrealismo, a arte moderna e a arte de Cícero Dias, mais tarde, que muito irão trazer da perspectiva científica e do higienismo sobre os fenômenos considerados anormais.

2.2.1 O tratamento moral e a psiquiatria no âmbito legislativo

Só é, portanto, possível compreender o nascimento da psiquiatria brasileira a partir da medicina que incorpora a sociedade como novo objeto (...) (MACHADO, 1978, p. 376)

Toda uma série de medidas de regulação dos hábitos dos doentes passa a ser pensada com o objetivo de diminuir o possível espaço doentio de manifestação e propagação da loucura.

Na maioria das vezes, a identificação de um ambiente e hábitos nocivos estava direcionada às camadas mais pobres da população, como imigrantes, ex-escravos e seus descendentes. O cuidado paternalista e moral dos doentes não se restringia à conformação do espaço dos hospícios, mas também ao que os doentes poderiam ler, comer, conversar, como repousar e que tipo de exercícios eram mais adequados, por exemplo. A regulação da sexualidade também aparecia como fator importante no combate às “taras” e às imoralidades, geralmente separando os doentes por gênero e impedindo qualquer contato sexual. A autora Lygia Pereira aborda o surgimento da perspectiva moral no tratamento dos doentes mentais e como ela influencia toda uma terapêutica da época:

O tratamento moral abrange um amplo leque de dispositivos institucionais que vão desde a reprodução de um ambiente socialmente saneado até condutas bastante específicas que visam a determinadas doenças. O controle da agitação psicomotora; a higiene do meio; a promoção de exercícios ao ar livre; a ênfase no trabalho agropecuário e manufatureiro; a possibilidade de usufruir de pequenas regalias por trabalhar; a repressão a quaisquer atividades sexuais; a valorização do bom comportamento; o resguardo do decoro; o cultivo dos bons sentimentos e dos bons hábitos; a importância da firmeza serena do alienista e dos cuidados benevolentes dos enfermeiros – tudo faz parte do instrumental terapêutico que objetiva, em última instância, o resgate dos valores morais que os doentes perderam. (PEREIRA, 2002, p. 37)

Do chamado *tratamento moral*, baseado nas concepções de Pinel, derivou todo um movimento de crescente prestígio e legitimação do campo da psiquiatria no Brasil. Associada à pedagogia e à disciplinarização dos costumes, a psiquiatria vai sendo autorizada e convidada a opinar sobre diferentes questões sociais, no intuito de prevenir comportamentos e ambientes nocivos, propícios ao aparecimento e propagação da loucura. Como ramo do conhecimento que se pretendia racionalista e científico, a psiquiatria ganha forças aliando-se a posicionamentos políticos mais conservadores. O tratamento moral pretendia-se científico, mas estava calcado em um conjunto específico de valores para a regulação de comportamentos. Não somente entregava-se ao médico o saber e a verdade sobre a loucura, como se conferia a ele, o direito de disciplinar e moralizar os comportamentos sociais como medida de prevenção. Para Eleonora Antunes, nesse contexto, a medicalização da sociedade seria uma das formas de racionalização utilizada, denotando uma nova articulação para a medicina no espaço social (ANTUNES, 2002, p. 83).

O tratamento de base moral levava em consideração uma visão sobre a loucura definida, segundo Foucault, a partir, do século XIX. Nesse momento, em especial, para além de todas as mudanças nas concepções de louco e loucura, da construção dos asilos e configuração do poder

disciplinar centrado na figura do médico, há outra mudança substancial na forma de encarar a loucura na sociedade ocidental. Para Foucault, até finais do século XVIII, a doença mental era vista, basicamente, como um engano, como um fenômeno relacionado intimamente a um sistema de crenças. O que a medicina no século XIX percebeu na loucura foi uma força incontrolável, abrupta e potencialmente destruidora. Dessa forma, fazia-se necessário conter essa força, dominar e subjugar o louco, colocando-o sob a influência de uma personalidade que lhe fosse moralmente irresistível – primeiro o médico, depois vigilantes e serventes. Para além da dominação física, a dominação moral era, nesse momento, um ponto importante na terapêutica psiquiátrica (FOUCAULT, 2007, p. 24).

Roberto Machado também contribui com essa reflexão quando se refere ao século XIX como o momento de busca da originalidade da psiquiatria, diante da medicina como um todo. Para ele, a necessidade desse momento estava em integrar o novo campo do saber ao pensamento médico e, ao mesmo tempo, destacar sua especificidade. Esse dilema levou a psiquiatria a encruzilhadas sobre a origem orgânica ou psíquica das doenças, ou sobre a definição de loucura como uma questão da inteligência ou das paixões. Poderia ela ser entendida como erro ou ilusão – do domínio da inteligência – ou estaria ligada ao desregramento dos instintos, aos comportamentos desviantes? – da ordem das paixões. *“É a questão da verdade ou a do comportamento que preferentemente se encontra tematizada na teoria da doença mental?”* (MACHADO, 1978, p. 385). Essa discussão e a perspectiva da doença mental ligada aos comportamentos desviantes estarão na base da atuação social da psiquiatria, na recomendação de medidas de prevenção e na contenção da loucura. Aqui, abre-se a prerrogativa da intervenção social da psiquiatria na medicalização dos comportamentos, uma vez que a loucura estaria diretamente ligada a um processo de desvio. Essa concepção é que vemos embasar a escrita de Gonçalves Fernandes sobre a arte moderna e a arte de Cícero Dias, atentando para o fato de aquela expressão ser fruto de uma força desregrada.

Um dos exemplos significativos dessa relação entre psiquiatria e comportamentos desviantes, está na própria teoria desenvolvida por Esquirol e seguida pelos primeiros médicos brasileiros a refletir sobre uma terapêutica específica para as doenças mentais. Com base evidentemente moral, as considerações de Esquirol apontavam no sentido de uma intervenção de cunho educativo, a fim de sanar as depravações e os vícios que conduziam o ser humano à loucura. A disciplina estaria na base dessa terapêutica e uma crítica aos modelos de educação, especialmente no âmbito familiar se fazia presente. A civilização era vista como o último

estágio do desenvolvimento social e, portanto, o indivíduo deveria ser preparado moralmente para o desenvolvimento sadio de suas virtudes, sendo os excessos condenáveis. Sobre essa ideia de depravação dos comportamentos, e que muito se aproxima do conceito de degeneração desenvolvido no âmbito da eugenia¹³, diz Esquirol:

Esta depravação dos espíritos e costumes que se perpetua pelos vícios de nossa educação, pelo desdém pelas crenças religiosas e pela falta de moral pública, exerce sua influência sobre todas as classes da sociedade (...). Ela [a corrupção] dá nascimento a muitas loucuras ao mesmo tempo que produz mais crimes do que nas classes superiores. (ESQUIROL apud MACHADO, 1978, p. 416)

Além disso, umas das grandes preocupações do tratamento moral e do programa higienista da psiquiatria nesse momento, era com o rendimento e a produtividade dos pacientes, demonstrando uma relação direta entre saúde mental e condições de adaptação às exigências sociais e ao efeito moralmente sadio do trabalho. Dessa forma, compreendia-se que as patologias estavam intimamente ligadas ao desenvolvimento social e suas demandas, sendo necessário um intenso programa de prevenção e educação para melhor adequar os cidadãos aos desafios que a modernidade exigia, sendo as classes consideradas inferiores o alvo mais frequente da preocupação médica e política nesse sentido¹⁴. Pode-se entender como, nesse contexto, uma arte que não correspondia aos parâmetros saudáveis de expressão da mente poderia ser marginalizada e mal compreendida, entendida nos termos de uma grande confusão e perturbação psíquica. Colocada em termos de um “capital de energia psíquica”, essa preocupação com a produtividade e adequação à vida social é exposta por Gustavo Riedel, fundador da LBHM, num relatório ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores em 1924:

É o psiquismo dos indivíduos que forma a condição essencial de toda a atividade social. (...) no que se refere ao rendimento de um indivíduo, elemento da prosperidade nacional – a integridade psíquica é de primordial importância. Por isso mesmo, devemos todos concentrar também esforços em prol da reconstituição permanente do nosso capital de energia psíquica. Até então promovia-se a intervenção tão somente nas psicopatias declaradas. Hoje, em toda parte, desenvolve-se um grande movimento profilático para prevenir as moléstias mentais. (RIEDEL apud REIS, 2000.)

¹³ Esse conceito tem íntima relação, também, com a crítica de manifestações artísticas, como podemos ver na expressão “arte degenerada”. Abordaremos essa temática no item 2.1 do capítulo 2 deste trabalho.

¹⁴ Essa visão é referendada, especialmente pelos trabalhos de Sigmund Freud e a difusão da Psicanálise no meio da Higiene Mental. Em 1930 é publicado em Viena *O Mal-Estar na Civilização*, onde Freud apresenta sua reflexão sobre o sofrimento psíquico relacionado aos processos civilizatórios. FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo; Companhia das Letras, 2011.

Como a integridade psíquica dos indivíduos estava diretamente ligada à ideia de desenvolvimento da Nação, era necessário que alguém capacitado tomasse conta do “capital de energia psíquica”. Nessa “missão”, vista como parte de um projeto de construção da modernidade e da cidadania brasileira, os médicos psiquiatras são chamados a atuar, visto que seriam possuidores de um saber “técnico” que lhes permitia estender seu campo de atuação das doenças diagnosticadas a uma imensa gama de comportamentos sociais indesejados. Tudo aquilo que fosse entendido como ameaça à sanidade e à integridade psíquica dos indivíduos e da sociedade como um todo, era objeto de intervenção da psiquiatria. Desenvolve-se e consolida-se a noção da função social do médico, e sua atuação para garantir o direito à saúde, junto ao poder público. Em discurso na Assembleia Nacional Constituinte – ANC, no ano 1934, o psiquiatra Pacheco e Silva – médico que também é chamado a discorrer sobre a relação entre arte e loucura¹⁵ -chama a atenção para essa questão:

O poder público é obrigado a empenhar os maiores esforços na conservação da saúde do povo, e a este assiste um novo direito – o direito à saúde...o principal papel na execução desse programa cabe ao médico...a função social do médico é incalculável...o médico é hoje chamado a cooperar com suas luzes nos mais diversos problemas, não só naqueles que se prendem diretamente à sua profissão (...). Daí a razão porque os médicos que estudam os fatores sociais e suas relações com a medicina e com a higiene devem ser ouvidos, pois a eles cabe estabelecer os postulados indispensáveis para melhorar as condições de miséria fisiológica, e por que não dizer moral, em que vivem as camadas menos cultas do país. (PACHECO E SILVA apud ANTUNES, 2002, p. 103)

A inserção de médicos psiquiatras no âmbito político também se fez importante para consolidar o poder normativo da psiquiatria no Brasil e para que ela pudesse, então, intervir nos problemas sociais de modo mais efetivo e garantir o chamado direito à saúde da população. Em 1903, o médico João Carlos Teixeira Brandão é eleito deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro, e empenha-se na aprovação de uma lei de assistência aos alienados, que trouxesse respaldo jurídico aos novos tratamentos para as chamadas moléstias mentais. O decreto 1.132 é sancionado em dezembro de 1903 e sua disposição reorganiza a assistência a alienados no Brasil. Por mais que esse texto pretendesse se afastar dos tratamentos adotados anteriormente, como o encarceramento dos doentes, vemos que a proximidade com a linguagem e o tratamento

¹⁵ A contribuição de Pacheco e Silva para a reflexão sobre arte e loucura na década de 1930 será abordada no capítulo 2, mais especificamente no item 2.3.2 – Mês das Crianças e dos Loucos.

policial ainda é muito presente no texto desse decreto. Seu artigo 1º dispõe não só sobre a integridade do louco, mas sobre a “ordem pública e a segurança das pessoas”¹⁶:

Art. 1º O indivíduo que por moléstia mental, congênita ou adquirida, comprometer a ordem pública ou a segurança das pessoas, será recolhido a um estabelecimento de alienados.

§ 1º A *reclusão*, porém, só se tornará efetiva em estabelecimento dessa espécie, quer público, quer particular, depois de provada a alienação. (DECRETO 1.132/1903)

A admissão ou detenção nos asilos, como o decreto determinava, ficaria a cargo de requerimento de uma autoridade pública ou particular. No caso de requerimento por autoridade pública, todo um escrutínio se fazia necessário, com vistas à seleção e classificação dos doentes:

Art. 2º § 1º No primeiro caso, a autoridade juntará à requisição:

- a) Uma guia contendo o nome, filiação, naturalidade, idade, sexo, cor, profissão, domicílio, sinais físicos e fisionômicos do indivíduo *suspeito da alienação*, ou a sua fotografia, bem como outros esclarecimentos, quantos possa coligir e façam certa a identidade do enfermo.
- b) Uma exposição dos fatos que comprovam a alienação, e dos motivos que determinaram a detenção do enfermo, caso tenha sido feita, acompanhada, sempre que possível, de atestados médicos afirmativos da moléstia mental.
- c) O laudo do exame médico-legal, feito pelos peritos da Polícia, quando seja esta a requisitante. (DECRETO 1.132/1903)

O decreto continua a regulamentar a constituição dos asilos, enfatizando as medidas disciplinares, com especial enfoque para as noções de moralidade, o controle da sexualidade, e a importância da autoridade médica para o sucesso do tratamento, deixando claro que os doentes não deveriam mais ser mantidos em cadeias públicas ou entre criminosos. No entanto, a perspectiva do decreto 1.132/1903 coloca no médico e a autoridade máximas sobre a loucura e não abre mão das prerrogativas hierárquicas e normativas, muito menos das práticas de controle e classificação. Dessa forma, não se afasta muito de uma abordagem policial, como podemos perceber anteriormente. Sobre os asilos, hospícios ou casas de saúde, deveriam preencher as seguintes condições, segundo o texto:

1º ser dirigido por profissional devidamente habilitado e residente no estabelecimento;

2º instalar-se e funcionar em edifício adequado, situado em lugar saudável, com dependência que permitam aos enfermos exercícios ao ar livre;

¹⁶ Aqui nota-se o que Foucault chama a atenção em *O Poder Psiquiátrico* sobre a mudança de visão sobre a loucura a partir do século XIX. O autor coloca que, diferente de uma perspectiva médica anterior que via a loucura como um engano, um erro, a medicina do século XIX vai identificar na loucura uma força incontrolável, que solicitava medidas disciplinadoras e violentas para refreá-la. (FOUCAULT, 2007)

3º possuir compartimentos especiais para evitar a promiscuidade de sexos, bem como para a separação e classificação dos doentes, segundo o número destes e a natureza da moléstia de que sofram;

4º oferecer garantias de idoneidade, no tocante ao pessoal, para os serviços clínicos e administrativos. (DECRETO 1.132/1903)

Essa série de exigências visava especificar o tratamento da loucura, dando-lhe um caráter científico de acordo com as prerrogativas da época. A mudança na concepção de loucura como uma patologia a ser tratada pela medicina e ao mesmo tempo uma força a ser contida e disciplinada, estava na base de todas essas mudanças, tanto na construção dos asilos quanto na elaboração de leis que regulamentassem o atendimento no Brasil. Nesse primeiro momento, muitos esforços serão empregados na discriminação de como deveriam ser os espaços físicos dos hospitais e as medidas de classificação dos doentes, no sentido de especificar quem era o louco e qual seu espaço social. Além disso, a terapêutica de base moral buscava um resgate de valores através de influências saudáveis sobre o doente, tanto vindas do ambiente quanto das pessoas encarregadas de cuidá-lo. Esse primeiro momento será muito importante na constituição da Psiquiatria no Brasil e servirá de base para uma posterior atuação intervencionista da medicina, visando criar condições ideais de sanidade em diferentes aspectos da vida social.

2.2.2 A atuação normativa: a medicina social e intervencionista

As primeiras décadas do século XX marcaram, então, a consolidação do saber/poder psiquiátrico no Brasil através da construção dos asilos, do tratamento moral e da atuação na esfera legislativa, com ênfase nos procedimentos disciplinares. O espaço de intervenção estava criado e legitimado e, a partir de então, se estenderia para além da esfera da doença mental. Segundo Roberto Machado, o decreto 1.132/1903 faz do psiquiatra a maior autoridade sobre a loucura, nacional e publicamente reconhecida. (MACHADO, 1978, p. 484). A medicina é chamada a legislar e regulamentar os comportamentos sociais. Ela serviria de base para o regramento da sociedade por, supostamente, estar mais próxima da verdade sobre a vida humana. Podemos ver claramente essa concepção a partir da fala do médico e deputado José Martins da Cruz Jobim – um dos fundadores da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro e membro da Mesa Administrativa do Hospital D. Pedro II:

É da medicina e das ideias que ela fornece que os legisladores de todos os países têm procurado tirar os fundamentos de grande número das leis, tanto mais sólidos e estáveis quanto elas têm por base o conhecimento da natureza

humana e das mais verdadeiras necessidades (...). (JOBIM apud MACHADO, 1978, p. 186)

A associação entre o saber/poder médico e a atividade legislativa não seria possível sem a consolidação do campo da medicina social. Para esse campo, estaria designado uma atuação política no âmbito de medicalizar a sociedade e os comportamentos, saindo de uma perspectiva individual da doença e atuando no coletivo de forma preventiva. A aliança com o Estado e a atuação normativa garantiu aos médicos o poder e prestígio que vemos na declaração acima e uma quase irrestrita atuação no sentido de regular e definir o que era saudável e o que era patológico nos comportamentos, inclusive no campo das artes. Com um pretenso saber total, a medicina era autorizada a legislar sobre quase todos os assuntos que diziam respeito à vida em sociedade. Segundo Machado, a medicina social está ligada a uma ação permanente de controle, visto que *“o médico não é apenas alguém que possui uma técnica, conhece os grandes tratados teóricos, observa e, portanto, detém um saber. É também uma autoridade, alguém que intervém: decide, executa, fiscaliza e pune.”* (MACHADO, 1978, p. 258)

Nesse sentido, é que Eleonora Antunes vai apontar esse período como de uma conformação normativa da psiquiatria. Os campos de atuação da chamada medicina social ou das Ligas de Higiene Mental se expandem a tal ponto de a autoridade do médico versar sobre assuntos os mais diversos, incluindo os artísticos, identificando nas produções do período, especialmente na arte surrealista, os focos possíveis de doenças mentais ou desenvolvimentos anormais da personalidade e do intelecto. A prática intervencionista da medicina lhe autoriza a legislar sobre a arte e a subjetividade, o que se torna um tanto perigoso, pois não se coloca limites para a ação normativa da psiquiatria e demonstra quanto poder foi conquistado pelo saber médico numa atitude corporativa e reguladora. Sobre o aspecto cultural da loucura e sua construção conceitual, Elizabeth Roudinesco diz:

Em lugar de afirmar (...) que o surgimento de uma parafernália conceitual, a da psicopatologia, permite explicar a presença da loucura na natureza humana, mais vale mostrar que essa parafernália se construiu sobre a ilusão retroativa de uma loucura previamente existente na natureza. Consequentemente, a loucura não é um fato de natureza, mas de cultura, e sua história é a das culturas que a dizem loucura e a perseguem. Da mesma forma, a ciência médica só intervém como uma das formas históricas da relação da loucura com a razão. (ROUDINESCO, 1994, p. 15)

Seguindo as reflexões de Foucault sobre a loucura e sua construção social e histórica, Roudinesco chama a atenção para as delimitações culturais dos comportamentos desviantes ou considerados loucos. Dessa forma, traz para a análise argumentos para desmistificar o tratamento moral ou biológico da loucura e nos faz atentar para as regras que, em determinados

momentos históricos, são hegemônicas na construção desse fenômeno social. Passa-se a considerar quem estabelece as regras, de que forma veicula seus discursos e como se consolida institucionalmente, fortalecendo espaços de poder político, econômico e cultural. Apesar de considerarmos que a autora supervaloriza o aspecto cultural da loucura, em detrimento de suas bases orgânicas – que existem – achamos de extrema importância ressaltar sua análise neste trabalho, uma vez que desnaturaliza o conceito de loucura, nos ajuda a compreender suas dimensões culturais e as bases para a intervenção social da medicina.

O ato de versar sobre assuntos estéticos demonstra essa normatização da criatividade e expansão do poder médico para assuntos além dos seus domínios específicos e para a construção social do fenômeno da loucura. O poder de dizer o que é arte e o que não é, não cabe mais ao crítico ou ao próprio artista, mas ao médico, que advoga o direito de definir o que é ação criadora normal e o que é doença, e pode usar a expressão artística como instrumento de classificação de patologias e exemplificação. É a arte ao serviço da medicina, da patologização dos comportamentos, da medicalização da sociedade, segundo a visão de alguns profissionais da área. O debate que se forma em torno, especialmente do surrealismo e da arte moderna, vai fortalecer a ação profilática das Ligas de Higiene Mental, trazendo para o primeiro plano da discussão sobre saúde mental, a expressão da criatividade saudável e normal e de seu oposto, uma estética claramente “deformada” e “degenerada”, entendida como um claro indício de perturbação psíquica e, conseqüente, perigo à ordem social.

É importante salientar que quando falamos aqui da relação entre a arte e a psiquiatria, não estamos nos referindo, nesse momento, à expressão artística como promotora de saúde mental, como instrumento na análise e melhora da qualidade de vida do paciente. Essa perspectiva vem a se fortalecer anos depois, por volta da década de 1940 com a criação do setor de terapêutica ocupacional do hospital D. Pedro II pela psiquiatra Nise da Silveira e tem outro enfoque. Até então, nos referimos ao uso da arte por um saber/poder instituído e crescente da medicina social e da psiquiatria como instrumento de classificação, segregação e avaliação de processos considerados patológicos no campo da saúde mental. Além disso, abordaremos a forma como a arte moderna, em especial o Surrealismo, construiu seu diálogo com a loucura e se apropriou, também, das discussões da Psicanálise no início do século XX, constituindo outro viés dessa relação arte/loucura.

Segundo Eleonora Antunes, a relação entre arte e loucura vai se construindo ao longo do tempo a partir de diferentes eixos: quando a arte é tida como louca pelo poder autoritário;

quando a loucura tem voz na criação artística – momento de experimentação na arte do século XX; quando as artes são apropriadas pelas terapias – formação das terapias criativas, Arteterapia; quando a psicanálise é apropriada pelas artes – inserção dos debates e conceitos da psicanálise no ambiente artístico. Desses momentos, os dois primeiros e o último são abordados nesse trabalho como fundamentais na relação entre arte e loucura. O terceiro diz respeito às terapêuticas desenvolvidas com base na expressão artística e tem espaço no Brasil a partir da psiquiatra Nise da Silveira, como mencionamos anteriormente. Esse aspecto da relação não nos interessa aqui, pois o entendemos como específico da discussão sobre desenvolvimento das psicoterapias no Brasil. (ANTUNES, 2002, p. 23)

2.3 A HIGIENE MENTAL

No âmbito internacional, o movimento da Higiene Mental surgiu, primeiramente, nos Estados Unidos, local onde a pesquisa científica em Psicologia já vinha se desenvolvendo de forma acentuada ao longo dos séculos XIX e XX, fortemente baseada no Estruturalismo e, posteriormente, no Funcionalismo. A Higiene Mental, especificamente, se consolidou a partir da atuação de Clifford Beers em Connecticut e, posteriormente, em Nova York onde ajudou a fundar a *Connecticut Society for Mental Hygiene* e o *Nacional Committee for Mental Hygiene* nos anos de 1908 e 1909 respectivamente. Em 1931 criou a *International Foundation for Mental Health Hygiene* com o intuito de expandir e internacionalizar o movimento, instrumentalizando organizações em diversos países para a atuação em saúde mental, na perspectiva da higiene mental. Clifford Beers foi extremamente atuante na divulgação dos seus propósitos e na defesa de uma ação preventiva e de cuidados em saúde mental, para além da institucionalização. Em 1908, a publicação do seu livro *A mind that found itself* tem grande impacto nos Estados Unidos, especialmente por ser a reflexão de um homem que havia passado por processos psicóticos e internamentos ao longo de 3 anos e decidido atuar em defesa da saúde mental a partir de então.

No Brasil, um dos suportes operacionais no trabalho da Higiene Mental e consolidação do trabalho da moderna Psiquiatria foram as Ligas de Higiene Mental, com destaque para a Liga Brasileira de Higiene Mental - LBHM. Criadas a partir do movimento da Higiene Mental de Beers¹⁷, as Ligas se dedicaram a atuar, no âmbito nacional e nos estados, a partir de propostas

¹⁷ Um dos fundadores do movimento da Higiene Mental nos Estados Unidos (1876-1943). Nascido em New Haven, Connecticut e graduado na Universidade de Yale, Beers é conhecido como um dos pioneiros na defesa de uma reforma institucional no tratamento das doenças mentais. Tendo sido internado em instituições psiquiátricas

de intervenção profilática a partir de problemas específicos das realidades no Brasil. Trabalharam no sentido de divulgar a Psiquiatria e a Psicologia no país e suas pesquisas, adaptar e aplicar testes psicológicos a grupos específicos da população brasileira e elaborar propostas de intervenção no sentido de educar a população para a saúde mental, prevenir as patologias e alertar para possíveis riscos e comportamentos sociais nocivos. Grande parte do trabalho da Higiene Mental no Brasil está associado, também, à Pedagogia e atuação nas escolas.

De caráter assistencial, essas organizações estavam baseadas em orientações teóricas que poderiam ir desde a biologia/eugenia, até a Psicanálise, passando pela Antropologia/Sociologia, como aponta Eleonora Antunes (2002). A atuação e propostas de intervenção das Ligas variavam de acordo com suas principais filiações teóricas. Assim, teremos no Brasil, Ligas de Higiene Mental em diferentes estados, com perspectivas diferentes no que diz respeito às suas responsabilidades e atuação social. No entanto, a Liga mantinha sua unidade, sem perder de vista que a questão da saúde mental era entendida como uma questão de saúde pública e que necessitava de intervenção social por parte dos médicos e prevenção de hábitos e comportamentos considerados nocivos da população.

Na América Latina, os comitês de higiene mental passaram a se consolidar a partir de 1921, sendo que no Brasil o mesmo aconteceu em 1923, no Rio de Janeiro. Como parte de um movimento maior que aliava a noção de higiene às práticas assistenciais e intervencionistas, a Liga Brasileira de Higiene Mental – LBHM - desdobrou sua atuação nos estados a partir de três tendências principais: a eugênica – representada pela liga nacional e pela paulista; a antropológica/sociológica, na qual se destacam higienistas pernambucanos e baianos; e a psicanalítica representada pelo Serviço de Higiene Mental do Escolar, de São Paulo – considerando-se que a Psicanálise, nesse momento, não participava dos grupos hegemônicos da Psiquiatria no Brasil, atuando em paralelo a partir da Sociedade Brasileira de Psicanálise.

2.3.1 A Liga Brasileira de Higiene Mental – LBHM

A LBHM foi fundada pelo psiquiatra Gustavo Riedel, médico radicado no Rio de Janeiro que em 1918 assume a diretoria da Colônia de Alienados do Engenho de Dentro. Essa

por três anos, ele buscou concentrar esforços em um programa de prevenção e educação – a Higiene Mental – contendo muito de sua perspectiva como paciente. Em 1908 publica um livro de grande impacto nos Estados Unidos, contando suas experiências, *A mind that found itself*, que conta com a introdução do já conhecido psicólogo Willian James. MANON, Perry. From a Patient's Perspective: Clifford Whittingham Beers' Work to Reform Mental Health Services. *Am J Public Health*. 2010 December; 100(12): 2356–2357. Disponível em <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2978191/>. Acesso em 25/04/2016.

Colônia foi criada a partir do decreto nº 8.834 – legislação que tenta mais uma vez reorganizar a assistência aos alienados no Brasil. Nesse momento, o Hospital de referência, o D. Pedro II, já passara a se chamar Hospício Nacional de Alienados e vinha passando por problemas na sua estrutura e organização, recebendo grande número de pacientes. A Colônia do Engenho de Dentro surgiu, então, como alternativa ao atendimento hospitalar do Hospício Nacional de Alienados, bem como a Colônia de Psicopatas, conhecida como Colônia de Alienados de Jacarepaguá (1924). A primeira era destinada ao atendimento de mulheres, a segunda de homens. Gustavo Riedel assumiu a direção da Colônia do Engenho de Dentro (1918), participou da fundação da LBHM (1923) e da criação dos *Archivos Brasileiros de Hygiene Mental* a partir de 1925.

A LBHM é reconhecida no mesmo ano de sua criação como um órgão de utilidade pública pelo decreto nº 4.778, e pode, assim, contar com incentivos do governo de Artur Bernardes. Os Arquivos Brasileiros de Higiene Mental foram o grande veículo de divulgação dos ideais e do trabalho da Liga em seu combate a diferentes formas de doenças mentais e suas causas. Justificava o apoio governamental defendendo um programa de Higiene Mental e Eugenia no domínio das atividades individual, escolar, profissional e social¹⁸. Dentre as campanhas criadas pelo órgão, estavam aquelas destinadas ao combate do alcoolismo, da sífilis, do suicídio; medidas de orientação para as escolas, para a organização do trabalho, e a assistência a alienados e delinquentes. Os Arquivos contaram com subvenção federal a partir de sua criação em 1925. Com a ausência desta, houve interrupção em sua publicação, que só voltou a ser efetuada no ano de 1929¹⁹. No editorial de outubro de 1929, está colocado o que seria a missão do órgão e suas publicações:

Os Arquivos, como órgão oficial da Liga Brasileira de Higiene Mental, têm uma grande e nobre missão a realizar: órgão de doutrina e de combate, eles se propõem a abrir, em nosso meio, a senda por onde possam enveredar, crescer e frutificar os ideais de higiene mental e eugenia, que consubstanciam o programa daquela instituição. (CALDAS, 1929, p. 1).

As concepções de intervenção da Liga Brasileira de Higiene Mental iam no sentido de identificar possíveis causas da loucura e atuar para erradicá-las, bem como prevenir seu aparecimento. Vemos, por exemplo, essas ramificações nas tendências de atuação, onde cada grupo buscava uma origem específica para o problema da doença mental, frequentemente associando-a a uma base social e a tendências hereditárias. As argumentações de base biológica

¹⁸ *Archivos Brasileiros de Higiene Mental*. Nº 3. São Paulo, 1930. P. 71

¹⁹ De 1929 a 1935 há regularidade nas publicações. Há um corte nos anos de 1935/1936 e a produção retorna no ano de 1938 até 1947.

focavam na questão da hereditariedade e eram associadas a grupos “de risco”, considerados degenerados, identificados com o alcoolismo, a ignorância, fanatismo religioso, criminalidade, pobreza, etc. De forma contundente, os profissionais da Liga identificavam a loucura com os grupos socialmente excluídos e marginalizados, selavam esse argumento com a noção de hereditariedade e suas bases biológicas e atuavam propondo, entre outras coisas, esterilização e eutanásia dos indivíduos pertencentes a esses grupos. A uma noção de que a eugenia viria a aperfeiçoar a seleção natural, se junta o racismo científico da época, na perspectiva de construção de uma sociedade moderna e mentalmente saudável.

Podemos observar esses pressupostos a partir da atuação do fundador da Liga Paulista de Higiene Mental, Antonio Carlos Pacheco e Silva – também diretor do Hospital do Juqueri de 1923 a 1950 e colaborador no “Mês das Crianças e dos Loucos”, evento que busca aproximar o pensamento de artistas, intelectuais e médicos sobre a relação arte/loucura, organizado por Flávio de Carvalho e Osório César. Pacheco e Silva assumiu a direção do Juqueri em 1923, envolveu-se com a construção da Liga Paulista a partir de 1926. De tendência conservadora, aproximou-se de intervenções terapêuticas como a malarioterapia e a eletroconvulsoterapia²⁰, opondo-se à Psicanálise. Sua longa trajetória profissional incluiu atuações como médico, gestor, professor e, posteriormente, até mesmo militante da Liga Anticomunista Internacional e apoiador do Golpe civil-militar de 1964, num raio de ação temporal que já não nos cabe analisar neste trabalho. Também alcançando postos políticos, sendo indicado a deputado pelo setor industrial paulista, Pacheco e Silva foi um grande divulgador da noção de eugenia e controle populacional, afirmando abertamente que, se a loucura e os loucos fossem eliminados em sua origem - na esterilização - maior quantidade de recursos financeiros se destinaria ao progresso social, ao invés de serem desperdiçados em asilos e prisões, com indivíduos que, segundo ele, seriam portadores de um “vício de origem”. Em um de seus discursos como parlamentar, compilados no livro chamado *Direito à Saúde*, ele diz:

Os que se dedicam ao estudo das questões sociais verificam que há um perigo crescente a ameaçar a sociedade moderna, o número de anormais que aumenta anualmente, os quais provocam reações anti-sociais, dificultando a vida dos

²⁰ A malarioterapia, também chamada de “choque humoral” era uma terapêutica que consistia em inocular nos doentes mentais o protozoário causador da malária, considerando que, uma vez contaminados, estes desenvolveriam estados febris que, geralmente, melhoravam seu quadro clínico. Essa técnica foi bastante criticada na época de sua implantação no Hospital do Juqueri (1925), pois se corria o risco de, para tratar as chamadas moléstias mentais, se causar um surto de malária nos pacientes. O desenvolvimento da malarioterapia e sua utilização estão associados às concepções biológicas da psiquiatria, que buscavam a causa das patologias e sua cura, em bases orgânicas. A eletroconvulsoterapia é uma técnica que já foi conhecida por eletrochoque e consiste em aplicação de estímulos elétricos no cérebro de pacientes a fim de provocar convulsões que, supostamente, estão relacionadas à melhora do quadro clínico. É aplicada até hoje, conhecida como ECT.

seus semelhantes. A sociedade não pode assistir impassível a esse espetáculo e deve defender-se adotando medidas que impeçam a multiplicação dos grandes anormais físicos e mentais. (...) êsses problemas (...) tocam de perto a formação racial e visam um alto objetivo, que é o de diminuir o número de infelizes inocentes que vieram ao mundo trazendo um vício de origem, única herança que, na maioria das vezes, recebem dos pais. Impedir a perpetuação das estirpes taradas, evitar a procriação de indivíduos malsãos, cuja prole tudo leva a crer ser inferior, é incontestavelmente um grande passo na solução de problemas sociais. Só assim poderá a sociedade, *livre de parte das despesas feitas com a manutenção de tantos asilos e prisões, fazer reverter maiores somas para o progresso e para o bem da sociedade.* (PACHECO E SILVA, 1934, p. 97) ²¹

Aqui, mais uma vez, vemos a constante preocupação dos psiquiatras e de parte do campo médico com a manutenção da ordem, a segurança dos cidadãos “saudáveis”, a conservação dos valores da sociedade moderna e, especialmente, o progresso da Nação. Nota-se que a questão racial é mencionada, de certa forma, como elemento crucial para o desenvolvimento ou para a eliminação dos males da loucura. Atacar o problema na sua raiz – a biologia das raças consideradas inferiores – impedindo indivíduos “anormais” de se reproduzir, seria a fórmula certa para higienização da sociedade e seu progresso. Não se pode ignorar um fato explícito nesse texto que é a menção aos fatores econômicos envolvidos na manutenção dos asilos psiquiátricos e no tratamento de loucos. Era muito mais fácil, prático e econômico impedir que eles nascessem, do que dispensar somas de dinheiro para custear uma parcela considerada “inútil” da sociedade.

O argumento econômico também motivou a atuação da Liga Brasileira de Higiene Mental no sentido de angariar apoio do poder público para a causa. Com uma finalidade bem pragmática, o órgão buscava justificar a necessidade de sua existência através da defesa do trabalho valoroso que empreendia em favor dos setores produtivos da sociedade. Por ocasião da proximidade do I Congresso Internacional de Higiene Mental, a se realizar em Washington em maio de 1930, a LBHM publicou no seu editorial de janeiro do mesmo ano as motivações a que esse evento se propunha e sua importância. Tendo passado por dificuldades financeiras que ocasionaram uma pausa nas atividades da Liga, fazia-se necessário, neste momento, convencer diferentes setores sociais a apoiarem o trabalho da Higiene Mental. Dessa forma, o

²¹ Esse discurso também é muito próximo ao disseminado na Alemanha nazista sobre as medidas a serem tomadas com relação aos doentes mentais. Como forma de convencer a população a “exterminar o mal na origem” lançava-se mão, justamente, do argumento econômico: numa inversão, a população “sadia” era levada a acreditar que estava em desvantagem com relação aos “loucos”, os verdadeiros privilegiados. E esses privilégios se traduziam em prédios públicos para moradia, alimentação, vestimenta, medicação, etc. coisa que os saudáveis deveriam conquistar com muito trabalho e esforço, enquanto os “anormais” eram custeados pelo Estado. Ver ARQUITETURA da Destruição. Direção: Peter Cohen. [S.I]: Versátil Filmes, 1992. 1 DVD (121 min). Título Original: *Undergångens arkitektur*.

argumento de que se gastaria menos prevenindo a doença mental do que tentando curá-la ou encarcerá-la, recuperando vidas para o trabalho e a construção da Nação, parecia um atrativo nesse contexto. Era um dos objetivos do Congresso:

Utilizar-se dos resultados e conclusões do Congresso para despertar maior interesse mundial pela higiene mental e assegurar a aceitação da ideia de que as doenças mentais podem, em sua grande maioria, ser evitadas; o aumento de despesas em benefício da saúde mental, quer por parte dos governos, quer por parte dos filantropos encontra, portanto, a sua justificação no considerável número de vidas que se salvam para a atividade produtiva, o que constitui uma boa política pública. (CALDAS, 1930, p.2)

A atuação das ligas de higiene mental possuía, como podemos perceber, um caráter de política pública, onde o médico estava apto a atuar nos mais diversos segmentos sociais, instruindo a população e evitando o seu adoecimento e sua degeneração. Para tanto, a educação tornou-se uma dimensão importante nessa tarefa de esclarecimento sobre os vícios, comportamentos perigosos e possíveis causas da loucura. O espaço escolar era um dos espaços de atuação médica, um local privilegiado de divulgação dos saberes higienistas e de construção de uma nova nação. As pesquisadoras Milena de Souza e Maria Lúcia Boarini chamam a atenção para essa inserção da medicina e da higiene mental, em particular nas escolas, como uma estratégia curta e rápida de consolidar os ideais da LBHM e sua proposta de “(...) *regularizar e fortalecer as funções afetivas, intelectuais e morais do indivíduo, bem como combater as causas determinantes das perturbações psíquicas.*” (SOUZA; BOARINI, 2008, p. 274). A relação entre a higiene mental e a pedagogia, com a inserção da LBHM nas escolas é interessante nesse contexto e pode ser entendida como um desdobramento da intenção de normatizar as subjetividades através da educação, passando pela criatividade e os processos artísticos. Tudo isso, como forma de estabelecer padrões “saudáveis” de expressão, sensibilidades equilibradas e ações produtivas e racionais. A manutenção de um equilíbrio idealizado da vida social em seus diferentes aspectos era um objetivo importante da LBHM, uma vez que a desorganização da cultura era claramente entendida como um fator de degeneração, desagregação e inadaptação social. (CALDAS, 1930, p. 4)

Dessa forma, a colocação de Roberto Machado vai ao encontro dessa perspectiva, ao reiterar o poder efetivo de intervenção da psiquiatria brasileira nesse período:

A psiquiatria não se constitui como uma ideia, uma idealidade discursiva, um simples efeito ideológico, uma justificação ou legitimação (...). Sua ação é muito mais penetrante, eficaz e positiva. Ela atinge diretamente o corpo das pessoas; é uma realidade que desempenha o papel de transformação dos indivíduos, assumindo o encargo de suas vidas, gerindo sua existência,

impondo uma norma ou conduta a um comportamento desregrado. Denota, assim, a presença da medicina em um aspecto da realidade que até então lhe era estranho, desconhecido, exterior. Através da psiquiatria, o médico penetra ainda mais profundamente na vida social (...). (MACHADO, 1978, p. 447)

Essa tendência intervencionista a que viemos dando atenção ao longo desse trabalho, podemos considerá-la como uma das dimensões mais pragmáticas na construção social do conceito de loucura. Se através da literatura, observamos teórica e amplamente a construção discursiva da qual participa a medicina sobre o fenômeno da doença mental, na atuação das Ligas podemos fazer um recorte e analisar sua construção prática, num determinado momento histórico, que envolveu a dimensão da loucura e as disputas de poder em torno do seu conceito e das problemáticas que suscitou. A própria LBHM se via nesse lugar intervencionista, até militante, e devotava grande importância aos feitos de Gustavo Riedel e Ernani Lopes, sendo este último, um dos responsáveis pela introdução da preocupação social na medicina psiquiátrica da época, apresentando em 1916 o trabalho *Nota sobre a prophylaxia das doenças mentaes* no 1º Congresso Médico Paulista, onde defendia que “a psiquiatria já não se ocupa em exclusivo com o tratamento dos alienados durante a sua internação” visto que “cada vez mais se verifica a necessidade que há da intervenção do psiquiatra em numerosos casos da vida social.” (LOPES, 1930, p. 70). Essa também é a perspectiva compartilhada por Gonçalves Fernandes e expressa em seu trabalho na Liga de Higiene Mental de Pernambuco, com ares de inovação por se dedicar ao estudo dos fenômenos artísticos e culturais.

A LBHM e o movimento da Higiene Mental, em geral, foram de grande importância para a atuação da Psiquiatria nas primeiras décadas do século XX e o entendimento de sua função social. A partir dessa concepção, era função do médico psiquiatra educar, alertar para possíveis riscos de doença mental, zelar pela ordem e o progresso sociais, o avanço da ciência, a racionalidade econômica. Como podemos observar, ao longo dos anos a Psiquiatria foi formando e consolidando seus referenciais teóricos e metodológicos e, nesse momento, percebemos o quanto de seus preceitos científicos vinham carregados dos valores morais, em especial das classes dominantes no Brasil, dirigindo o foco do seu olhar e da sua terapêutica, principalmente, a setores sociais marginalizados e seus possíveis distúrbios. Os conceitos de normal e patológico vão se formando, também, a partir dessas atuações e não estão isentos dos preconceitos dos grupos que os formulam, baseados em noções que se pretendem científicas.

Acompanhamos até aqui, brevemente, o desenvolvimento do campo científico da Psiquiatria e sua atuação social, para compreendermos como seus argumentos vão adentrando as esferas artísticas e construindo, também, conceitos médicos sobre as possíveis patologias

associadas às expressões simbólicas. Um campo do saber, também muito importante, que se desenvolveu em parte afastado dessas discussões, em parte colaborando com os objetivos da Higiene Mental, foi a Psicanálise. Seu potencial extremamente revolucionário inseriu novas perspectivas no tratamento da doença mental; além disso, forneceu conceitos e métodos para fortalecer intervenções da Psiquiatria, através de ações terapêuticas e educativas.

2.4 O INCONSCIENTE, CONCEITO REVOLUCIONÁRIO

Não é exagero dizer que a consciência da civilização que reina hoje em dia, na medida em que reflete sobre si mesma filosoficamente, ainda não aceitou a ideia do inconsciente e de suas consequências, se bem que esteja confrontada com ela há mais de meio século. É ainda uma tarefa do futuro integrar a noção geral e básica de que nossa existência psíquica tem dois pólos. (JUNG, 2006, p. 204)

Le poète a venir surmontera l'idée déprimant du divorce irréparable de l'action et du rêve. (BRETON, 1932, p. 170)²²

No outro pólo do desenvolvimento das teorias psicológicas/psiquiátricas, temos em finais do século XIX e princípios do século XX o surgimento e popularização da Psicanálise - como cura pela palavra - e o revolucionário conceito de Inconsciente. Mencionamos “outro pólo”, pois as teorias psiquiátricas que abordamos até então, caminhavam no sentido de unir sintomas e manifestações físicas de perturbações mentais às situações orgânicas. O esforço cientificista nesse sentido abriu caminho para uma série de medidas terapêuticas que culminaram com as perspectivas intervencionistas e higienistas. No cerne dessas atuações estava um olhar pragmático e a tentativa de institucionalizar medidas que, além de terapêuticas, eram ações de controle do louco e da loucura e de comportamentos em geral. O advento da psicanálise, portanto, irrompe nesse cenário como algo profundamente perturbador e transformador. A ideia de cura pela palavra, colocando o afeto e os significados que os pacientes davam às suas próprias vivências no primeiro plano da análise, deslocou a doença mental de uma suposta origem orgânica, para as dimensões desconhecidas da psique humana. A terapêutica psicanalítica ia no sentido oposto ao de moralizar e controlar a loucura. O conhecimento das perturbações psíquicas passaria pelo afrouxamento das repressões e por levar

²² O poeta que virá ultrapassará a ideia deprimente do divórcio irreparável entre a ação e o sonho.

a sério fragmentos da vida subjetiva até então ignorados como os sonhos, os atos falhos, os lapsos de memória, as criações artísticas.

Sem dúvida a contribuição da Psicanálise e a divulgação do conceito de inconsciente principalmente por Sigmund Freud no início do século XX constituem uma das maiores revoluções científicas do mundo moderno. Suas teorias abalaram a raiz do que se imaginava ser o homem ocidental e sua principal contribuição no desenvolvimento da civilização: o primado da consciência. Ao propor a existência de diferentes instâncias psíquicas, que transcendiam o domínio racional e a vontade consciente, Freud descentra o sujeito, afirmando que suas ações seriam regidas por forças misteriosas e suas decisões carregariam muito mais intenções inconscientes e afetos desconhecidos do que poderia supor sua ilusão de individualidade. Toda essa revolução paradigmática no campo do conhecimento científico se expande às mais diversas áreas e vai dialogar, também, com os movimentos artísticos das primeiras décadas do século XX, em especial com as artes modernas e o Surrealismo.

Os postulados de Freud sobre a existência de uma realidade outra que se manifestava através de sonhos, fantasias, atos falhos e associações livres, por exemplo, foi de extrema importância para o desenvolvimento do Surrealismo. Em sua busca para transcender a realidade ordinária, chegando o mais próximo possível de uma expansão do espírito através da linguagem e da criação artística, afastou-se de dois caminhos conhecidos para isso: o êxtase religioso e as drogas. Dessa forma, a Psicanálise e o Surrealismo – apesar de apresentarem importantes diferenças - irão se cruzar na busca por experiências que, como definiu Breton, pudessem se encontrar suspensas de “(...) *qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.*” (BRETON apud SANTOS, 2002, p. 3). No reconhecimento de uma atividade inconsciente praticamente autônoma, mais rica e muito além do pensamento racional, identificado com o “eu”, Psicanálise e Surrealismo se aproximam, estabelecendo diálogos e afastamentos, na via artística e na via terapêutica. Tanto um caminho quanto o outro, escolheu como alvo de suas principais críticas o que Baratto chama de uma *superestima outorgada à consciência* (BARATTO, 2009, p. 75). Segundo ela:

Com a descoberta do inconsciente, ele [Freud] opera uma verdadeira revolução, denominada por Lacan (1985) de “copernicana”. De fato, ao afirmar que o inconsciente pensa, Freud desaloja a consciência de seu lugar de centro, alterando assim o privilégio conferido aos pensamentos conscientes. O cerne de sua descoberta vem demonstrar que os processos de pensamentos inconscientes se produzem à margem da consciência e dela independem. Freud coloca em cena a concepção de um sujeito dividido, não

centrado em torno da consciência. O que ele descobre é a ausência de um eixo à volta do qual os processos psíquicos se ordenam (BARATTO, 2009, p. 75).

Nesse caminho aberto por Freud, outros importantes pensadores seguiram desenvolvendo as teorias do inconsciente. Dentre eles, Carl Gustav Jung também irá tecer importantes e profundas contribuições para o desenvolvimento do conceito na Psicanálise ou na sua posterior *Psicologia Analítica*, campo que funda após a ruptura com Freud. A grande contribuição de Jung foi, ao nosso ver, uma ampliação do conceito de inconsciente para além da esfera sexual e dos mecanismos de repressão dos desejos²³. O inconsciente de Jung abarcou os processos criativos, as mitologias e símbolos, processos pelos quais a humanidade, civilização após civilização, pôde dar sentido a sua própria existência. Além disso, Jung aprofundou os estudos sobre o inconsciente trilhando por contribuições de outras culturas, especialmente as orientais, saindo do núcleo ocidental da Psicanálise de Freud e da centralidade do complexo de Édipo e do inconsciente pessoal. Nessa abordagem, uma camada mais profunda da psique estava sendo levada em consideração, abordando propriedades herdadas, como instintos e impulsos e revelando padrões coletivos que corresponderiam aos chamados *arquétipos*. No entendimento dessa questão, é interessante a colocação de Sérgio Britto na apresentação da autobiografia de Jung “*Memórias, Sonhos, Reflexões*”:

Freud pensava a libido como uma manifestação ligada ao sexo, Jung via a libido com maior amplitude, acreditando que valores como a espiritualidade, a criatividade e a nutrição, poderiam mover os homens com tanta força quanto o sexo. Tentou fazer com que Freud ampliasse seu conceito inicial de libido. Não conseguiu. E pior: Freud, por esse motivo, cortou relações com Jung, chamando sua doutrina de mística e a ele, Jung, de profeta (...). Dizem que Freud, quando rompeu relações com Jung, literalmente desmaiou, tão fortes eram as relações de amizade/afinidade entre os dois. (BRITTO in JUNG, 2006, p. 11-12)

É interessante destacar essas diferenças, pois a Psicanálise freudiana será uma aliada da Higiene Mental no Brasil. O conceito de libido aparece nas análises de Gonçalves Fernandes extremamente associado à esfera sexual, aos traumas individuais, especialmente os da infância. Dessa forma, a análise artística que se conduz a partir daí será semelhante à empreendida por Freud com Leonardo da Vinci em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (FREUD, 1910b -1977): praticamente irá colocar o artista no divã, através de sua obra, e analisar um personagem do passado, nos moldes de uma “psicobiografia”, como comentam

²³ Sobre a sexualidade, Jung afirma que é um erro pensar que esta não adquire grande expressão em sua obra. Para ele, assim como para Freud, a sexualidade é de importância fundamental. No entanto, não é a única dimensão a se considerar e, além disso, apresentaria uma expressão para além do biológico, tocando o espiritual e o numinoso, estando na raiz dos processos criativos e simbólicos.

Autuori e Rinaldi (AUTUORI; RINALDI, 2014). A crença de que as manifestações artísticas indicavam complexos sexuais reprimidos se tornou bem presente a partir dessas considerações e análises. E, ao mencionarmos as contribuições de Jung, pretendemos apontar para uma outra dimensão da Psicanálise que não se ocupa da criatividade dessa maneira. A criatividade como manifestação da libido, para Jung, seria como a expressão de uma força vital e não o desvio para o inconsciente, de forças sexuais reprimidas. Porém, é importante destacar os relacionamentos da psicanálise com a arte que Freud inaugurou, visto que esse método onde a vida do autor explica a obra e vice-versa e onde complexos sexuais podem ser “decifrados” pelo psicanalista nos símbolos da pintura é extremamente presente na análise e texto de Gonçalves Fernandes sobre Cícero Dias. Dessa forma:

Freud propõe em seu texto que, em Leonardo, os afetos eram transformados em objeto de interesse intelectual (...). A ânsia por descobertas que dominou Leonardo é tida por Freud como sendo herança de sua primeira infância. A sublimação da pulsão sexual é o que garante a atividade profissional intelectual (...). Leonardo, para Freud, tinha uma homossexualidade ideal sublimada (...). Freud acredita que a ternura de sua mãe foi o que lhe determinou o destino, supondo que lhe fazia carícias que a consolavam por não ter marido e ao mesmo tempo visavam compensar o filho pela falta do pai, tendo operado uma substituição do marido pelo filho pequeno. (AUTUORI; RINALDI, 2014, p. 303-304).

Por outro lado, no caminho trilhado por Jung abre-se espaço para que as manifestações inconscientes sejam entendidas em sua ligação com uma instância maior do indivíduo e que, naturalmente, lhe conduz a auto realização, ou *individuação*, na Psicologia Analítica. Nesse sentido, as primeiras experiências sexuais e afetivas não têm tanta força e centralidade como em Freud, onde praticamente elas moldam o destino do indivíduo. De qualquer forma, pode-se considerar que história do nascimento e desenvolvimento da Psicanálise – desde as experiências de Breuer, Charcot e Freud – é uma história revolucionária, onde a certeza da importância dos processos afetivos, da dimensão subjetiva inconsciente e da cura pela palavra irão definir novos rumos para o pensamento filosófico, psicológico, médico e artístico. As investigações acerca de uma dimensão inconsciente remontam a momentos anteriores ao dos pensadores referenciais da psicanálise e encontram as contribuições de Nietzsche, Spinoza, Schopenhauer. No entanto, a terapêutica psicanalítica, centrada na palavra e desenvolvendo os métodos de associação livre e interpretação dos sonhos, desenvolvida a partir de Freud, realmente serão imprescindíveis para assentar a ideia do inconsciente no pensamento ocidental. Além disso, será o ponto de referência para onde o Surrealismo se voltará em suas incursões pelos processos automáticos de criação, explorando estados alterados de consciência, alucinações, sonhos e suas revelações no processo criativo.

Freud, em seu texto *O Inconsciente*, de 1915 fundamenta as bases desse conceito e oferece material teórico e metodológico para o trabalho analítico. Se até então seu trabalho intelectual vinha preparando o terreno para a consolidação da noção de uma psique inconsciente, este texto se torna um marco referencial, pois explicita os mecanismos de seu funcionamento e aprofunda a reflexão sobre suas manifestações na vida cotidiana. Além disso, representa um esforço em ultrapassar as resistências científicas à Psicanálise e legitimá-la como campo do saber, inclusive buscando provar a existência do inconsciente. Nesse texto, fundamental no desenvolvimento da Psicanálise e na popularização do conceito de Inconsciente, Freud irá definir a constituição do aparelho psíquico – dividido em consciente, pré-consciente e inconsciente – e estabelecer as diferenças entre os atos psíquicos e repressões baseados em ideias (registros mnemônicos), afetos e instintos. Em sua construção, esclarece também o que seria considerado o desenvolvimento “normal” da atividade psíquica:

Também é possível dizer que, na medida em que o sistema consciente controla a afetividade e a motilidade, chamamos de normal o estado psíquico do indivíduo (...). Enquanto o domínio do consciente sobre a motilidade voluntária é firmemente estabelecido, resiste regularmente ao assalto da neurose e apenas na psicose desmorona, o controle do desenvolvimento dos afetos pelo consciente é menos firme. Mesmo no interior da vida normal percebe-se uma constante luta entre os sistemas consciente e inconsciente pela primazia sobre a afetividade, certas esferas de influência delimitam umas às outras e ocorrem misturas entre as forças operantes. (FREUD, 1915, p. 85)

Nesse caminho, o pensamento psicanalítico vai aproximando-se cada vez mais da definição e das características fundamentais do que Freud chamou, nesse momento, de sistema inconsciente. Ele seria, portanto, uma instância psíquica que guardaria conteúdos instintuais, cujos objetivos seriam descargas do desejo. Este seria um lugar próprio dos paradoxos e contradições, onde esses impulsos poderiam coexistir entre si – mesmo que incompatíveis – sem eliminar o outro, sem sofrer censura, negação ou certezas (FREUD, 1915, p. 93). Além disso, esses processos inconscientes seriam, primordialmente, atemporais e desvinculados do princípio da realidade. Os conteúdos inconscientes seriam vivos e dinâmicos, seguindo o fluxo da vida, interferindo no funcionamento dos outros dois sistemas – pré-consciente e consciente – e podendo ser influenciados por eles. Voltando às reflexões de Jung, e o prosseguimento que ele deu ao legado de Freud, temos a seguinte definição de inconsciente – levando em consideração, também, sua existência coletiva:

Tudo que conheço mas não penso num dado momento, tudo aquilo de que já tive consciência, mas esqueci, tudo o que foi percebido por meus sentidos e meu espírito consciente não registrou, tudo que involuntariamente e sem prestar atenção (isto é, inconscientemente), sinto, penso, relembro, desejo e

faço, todo o futuro que se prepara em mim e que só mais tarde se tornará consciente, tudo isso é conteúdo do inconsciente. A esses conteúdos se acrescentam as representações ou impressões penosas mais ou menos intencionalmente reprimidas. Chamo de inconsciente pessoal ao conjunto de todos esses conteúdos. Mas além disso, encontramos também no inconsciente propriedades que não foram adquiridas individualmente, foram herdadas, assim como os instintos e os impulsos (...). Os instintos e arquétipos constituem, juntos, o inconsciente coletivo. (JUNG, 2006, p. 488-489)

2.4.1 Psicanálise e Surrealismo

É, portanto, relevante a influência que a teoria psicanalítica teve sobre o movimento surrealista. Apesar de algumas discordâncias e de Freud não reconhecer, a princípio, na arte surrealista semelhanças com seus postulados, a contemporaneidade e a busca por alguns objetivos comuns, marcam a aproximação entre essas duas manifestações. Como um movimento intelectual, científico e terapêutico, a psicanálise estava interessada num método de acesso ao inconsciente que regularia a vida psíquica dos indivíduos. Mas, para além da terapêutica, ela faz, também, uma crítica profunda e incisiva à vida social moderna e seu conjunto de repressões em nome da cultura e da civilização. Toda essa reflexão sobre os processos culturais que impediam a livre manifestação do desejo e expressão dos conteúdos inconscientes estão na base do Surrealismo e de seus principais interesses. Com o foco de suas investigações no processo criativo, o surrealismo se manifesta em favor de uma dimensão inconsciente e de seus arranjos, aqueles que perpassam a premeditação e a intenção: “ *a criatividade deveria se alimentar nos níveis mais profundos do inconsciente, dos sonhos e alucinações e, ao mesmo tempo, excluir o pensamento racional. Era preciso banir a razão, o gosto e a vontade consciente do processo criativo.* ” (BRETON, s/d).

No *Manifesto Surrealista* de 1924, Breton posiciona-se de forma contundente com relação aos processos de repressão empreendidos contra o indivíduo na sociedade moderna. Critica o predomínio de uma razão utilitária sobre a imaginação e supõe, a partir desse predomínio, o esvaziamento do homem, a falta de sentido, a escassez de sonhos e desejos. Os processos de repressão são aqui atribuídos, em parte, à educação positivista e predomínio do materialismo nas ciências e na filosofia. Na literatura, critica fortemente o realismo e sua tendência às descrições detalhadas de cenas, ambientes, ações e estados de espírito dos personagens. Além disso, a ilusão de um sujeito *formado*, de um herói, também é colocada em questão por Breton, como uma pretensão de nivelar os indivíduos a partir de um modelo ideal, numa “*intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável (...)*”

(BRETON, 1924). Esse sujeito formado, pronto, seria, então, um sujeito classificado, previsível e alheio às singularidades, um sujeito racional ou racionalizado pelo autor que o “digeria” e entregava ao leitor devidamente analisado.

Nesse ponto, Breton se afasta ligeiramente de Freud. Primeiro, porque o esforço da psicanálise, mesmo mostrando a monumental influência do inconsciente em nossas ações, não deixava de ser um esforço da consciência e da razão. O caminho trilhado por Freud e outros nesse sentido era o de trazer à racionalidade os conteúdos mais instintivos e obscuros da psique humana, o de vencer as repressões e tornar conscientes os complexos, era, em última instância, um desejo de sobrepor luz à escuridão. No entanto, existe a visão de um sujeito formado, composto de instâncias psíquicas definidas, um sujeito que pode ser analisado, compreendido, comparado com outros. Existe um modelo de normalidade e de patologia, existe a influência de um ser humano sobre outro – o analista sobre o paciente -, existe um destino final do processo analítico mesmo que não se queira falar de cura. Na arte, o processo de experimentação não prevê explicitamente essa metodologia, nem aponta para o mesmo final, apesar de percorrer e reconhecer as mesmas – ou semelhantes – dimensões do espírito humano. De qualquer forma, do ponto em que essas duas manifestações se encontram surge uma crítica potente ao “império da lógica”:

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apoia (...) na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e de progresso conseguiu-se banir do espírito tudo o que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera. (BRETON, 1924, p. 4)

A pesquisadora Lúcia Grossi dos Santos, em seu estudo sobre o Surrealismo e as relações de Breton com a Psicanálise, aponta a existência de uma série de contrapontos entre um e outro que são fundamentais na experiência surrealista com a linguagem. Apesar de buscar os pontos de contato entre esses dois campos, a autora não deixa de mencionar diferenças importantes que separam a teoria de Freud e o pensamento de André Breton. Por mais que possamos ver diversas semelhanças e um impulso fundamental em relação à dimensão inconsciente, a um desvelar de máscaras e uma superação do racional, segundo a autora, a via surrealista pretendia um saber total, uma espécie de revelação e talvez confundisse o próprio desejo com a sua interpretação ou as narrativas produzidas a partir dele (SANTOS, 2002). Além

disso, afasta-se também da Psicanálise por não se aproximar de uma via terapêutica de acesso ao inconsciente.

É importante destacar que, nos anos iniciais do Surrealismo, na sua fase dita intuitiva (1919-1925), o acesso que Breton tem à Psicanálise vem de forma indireta, a partir de dois livros de Régis: *Précis de Psychiatrie* e *La Psychanalyse* e de seu trabalho com psiquiatria em hospitais de Paris durante o serviço militar. No ano de lançamento do Manifesto Surrealista, uma obra de Freud já estava traduzida para o francês e era significativa nesse contexto: *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. Segundo Lúcia Grossi dos Santos, “*não se trata aqui de um simples fascínio pelo discurso científico, mas antes, de um deslocamento desse discurso que passa a ser percebido como poético, provocando a ruptura de limites entre arte e ciência, antes evocada.*” (SANTOS, 2002, p. 232). Nesse momento, tanto o caminho poético do Surrealismo, quanto o caminho terapêutico e científico da Psicanálise vão se preocupar com o potencial revolucionário do inconsciente, o seu impulso de transformação da vida. Irão construir, a partir da observação e experimentação, métodos muito próximos de ultrapassar as barreiras da razão: o automatismo psíquico e o método da associação livre, subvertendo os significados das imagens que se apresentam à consciência. Para Maria Inês França:

(...) a subversão freudiana do valor da imagem significa constituí-la como representação-coisa, como signos, alguma coisa que está no lugar de outra coisa. É este caráter estrutural e de escritura psíquica que se torna um traço de união entre o projeto surrealista e a psicanálise, pois é o fato de o sonho em relação à lógica pré-consciente/consciente ser considerado um amontoado caótico de imagens sem sentido que o torna, referido a uma outra lógica, a do inconsciente, capaz de revelar as múltiplas possibilidades de sentido que as imagens carregam. (FRANÇA, 2008, p. 98)

É esse revelar de múltiplas possibilidades da imagem que, unindo Surrealismo e Psicanálise, confere valor ao olhar como um ato subjetivo, de significação na relação entre o eu e um objeto exterior (FRANÇA, 2008). Para essa autora, baseada também nos estudos de Lacan e Nasio, o que se coloca entre o eu e o objeto seria um vazio desejante, vazio esse que abre o espaço das possibilidades para a criação de significados, tornando-se um “vazio iluminado”. É por esse motivo, que o olhar não se encerra no eu e também não está contido nos objetos. Nesse *entre*, nesse *vazio iluminado*, é que se constroem os significados, e um objeto exterior ao sujeito pode se tornar uma imagem e, posteriormente, um símbolo. É justamente por esse espaço das possibilidades que se interessam a Psicanálise e o Surrealismo, na subversão dos significados cotidianos dos objetos que nos circundam, tomando a lógica do sonho, onde “*(...) o objeto é excêntrico, pois quem é que olha no sonho, se estamos de olhos fechados, dormindo?*”

(FRANÇA, 2008, p. 100). No sonho, as lógicas se invertem e uma coisa nunca representa a si mesma, sempre há a possibilidade de um desdobramento do seu sentido mais aparente para algo além do que foi expresso.

Neste território de incertezas e múltiplos significados, nesse *vazio iluminado* que abre a possibilidade do desdobramento e inversão de sentidos das coisas cotidianas, temos também a presença marcante da incompletude. O movimento da incompletude sempre marca um limite para mais além do que se vê. Uma imagem transformada em símbolo não esgota seus significados, é como uma utopia: sempre que se chega a uma definição consciente, a um nome, a uma palavra, ela transcende a si mesma e se abre a novas possíveis interpretações. Dessa forma, sua apreensão total por um saber nunca é completamente possível, visto que nos escapa seu “real significado”. Aliás, ele nem mesmo existiria, na forma que podemos conscientemente conceber. É nessa zona metafórica que os surrealistas vão buscar chegar, construir seus objetos, subverter sentidos, mostrar o fascinante e absurdo poder de evocação de uma imagem aparentemente comum na consciência. Nela também a Psicanálise irá mergulhar, dedicando-se a uma lógica subvertida expressa na linguagem do inconsciente, através dos sonhos, dos atos falhos e da associação livre no processo terapêutico.

(...) psicanálise e arte, através do além da imagem, evocam o mistério, mostrando que o saber que se sabe nunca é definitivo, pois o resto que jamais se esgota se coloca em permanente deslocamento compondo o conceito de verdade parcial do desejo (...). Nesse sentido, a psicanálise freudiana, quando se depara com o excesso de clareza, cujo risco é de matar o paradoxo de suas ideias e os enigmas propostos pela psicanálise, busca a poesia como território singular que toca no poder da palavra e da imagem, apresentando a infinitude da verdade, que se subtrai de todo e qualquer saber estabelecido (FRANÇA, 2008, p. 101-102).

Em 1932 Breton publica *Os vasos comunicantes*. Neste livro, aprofunda suas considerações sobre a relação entre consciente e inconsciente, além de mergulhar no próprio processo criativo e onírico. De forma experimental, narra suas experiências em estado de vigília e sonho, além de relacioná-las com seu contexto afetivo e social. Esse livro organiza e sistematiza as reflexões surrealistas já colocadas no Manifesto de 1924, explorando, num tom autobiográfico, a extensão do inconsciente nos atos da vida cotidiana de Breton. É importante destacar que esse livro dialoga de forma mais direta com *A interpretação dos sonhos*, de Freud, originalmente publicado em 1900 e traduzido para o francês como *La Science des rêves*, em 1926. Em *Os vasos comunicantes*, tanto Breton se aproxima da Psicanálise - ao considerar o enorme poder do sonho diante da realização dos desejos latentes e manifestação da dimensão inconsciente - como se afasta - ao afirmar a existência de sonhos premonitórios e levar a

discussão sobre o inconsciente para o terreno artístico, vendo como uma de suas maiores riquezas, a potencialidade da criação. Com relação aos sonhos premonitórios, Breton considera que seria possível, sim, o sonho manifestar uma realidade que já estaria plasmada no inconsciente, antes mesmo de vir a se concretizar. Dessa forma, as ferramentas do Surrealismo, entre elas a principal, a escrita automática, construiria um caminho para o acesso a essas realidades ainda ocultas e seus mistérios (ANDRADE, 2011).

2.4.2 Hasard Objectif e Sincronicidade

Um conceito que se torna central nessa reflexão de Breton sobre uma sabedoria mística e misteriosa de eventos ocultos, ligados a uma lógica inconsciente e relacionados à realidade física do indivíduo é o de *hasard objectif* – algo como “acaso objetivo”. Esse conceito é pensado para se referir a fenômenos de natureza fantástica, maravilhosa, coincidências no mundo “real” que mantém íntima correspondência com as dinâmicas do inconsciente e a realidade psíquica de alguém. Eventos que prescindem de uma ordenação causal, mencionados por Paul Eluard como uma “verdadeira precipitação do desejo”, uma “física da poesia”. Seria algo como a concretização dos acasos, seguindo lógicas misteriosas do inconsciente.

A dimensão do *hasard objectif* pressupõe, também, um reconhecimento da unidade sensível do universo. A conexão do artista ou do poeta com essa sorte de eventos, com essa misteriosa unidade sensível, poderia se manifestar e ser fortalecida a partir da criação de uma série de obras chamadas de poemas-objetos, objetos fantasmas, objetos de função simbólica, ou os próprios objetos surrealistas (LEAL, 2007). O próprio André Breton produziu uma obra a qual nomeou de *le hasard objectif* em 1959 – uma placa de cortiça onde há a inscrição de um vulto sinuoso junto a uma fita circular preta e uma espécie de amêndoa de vidro. Para Brigitte Leal, essa obra e sua apresentação na exposição Éros, de 1959 na Galeria Cordier “*parece responder plenamente às proposições mais secretas do desejo*”, concluindo que “*o diálogo do inconsciente e da natureza é, para o surrealista, como aquele de um contato vital.*” (LEAL, 2007). A imagem de Breton sugere a ideia de um vulto feminino, de um ser envolto em brumas, uma espécie de sombra, algo que mostra força na sua delicadeza. Como o mistério de um registro mnemônico, evoca as regiões ocultas da psique, ancorada no aparente paradoxo do efêmero e do permanente. A imagem de *le hasard objectif*, nos lembra mais uma marca, um vestígio deixado pela impressão de algo na cortiça, uma marca perene e sutil, e que parece sobreviver ao tempo.

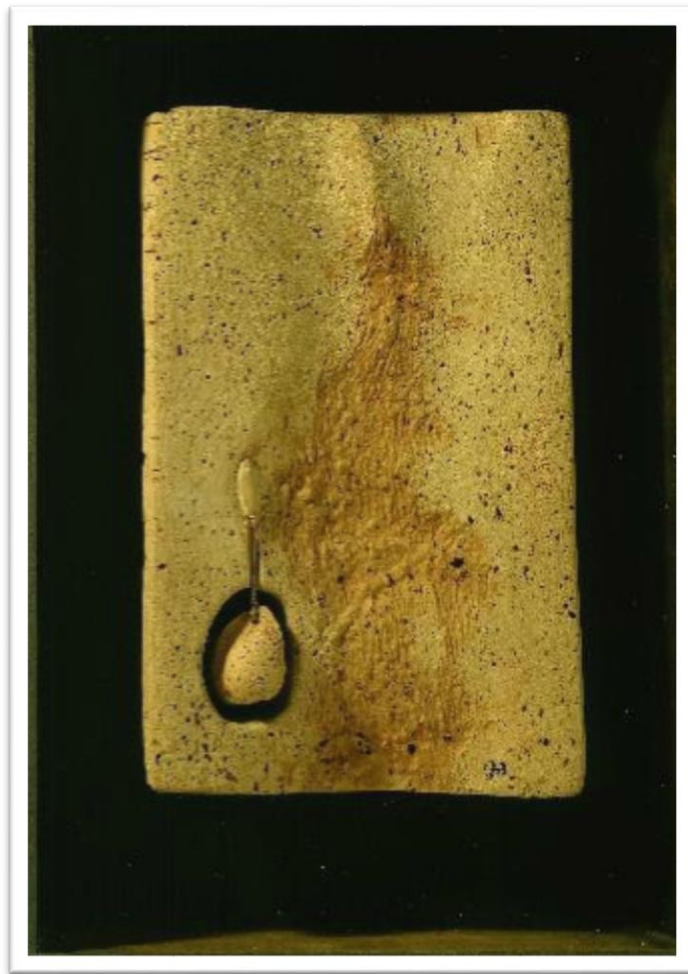


FIGURA 3 - LE HASARD OBJECTIF. ANDRE BRETON, 1959

FONTE: Centre Pompidou. Disponível em <http://www.centrepompidou.fr>

A ideia de *hasard objectif* busca, assim, dar conta de uma dimensão espiritual da vida psíquica e criativa; um momento crucial em que o inconsciente individual alcança algo do coletivo, maior do que ele mesmo e, desse encontro, algo significativo se produz. Ela fala, portanto, de uma conexão profunda e do pertencimento a uma ordem de coisas para além da consciência individual, algo que fala da própria natureza das coisas e fenômenos reais e oníricos. A relação com o *hasard objectif* é, assim, essencialmente involuntária, não provocada intencionalmente e apenas deixa entrever a existência de séries de fenômenos completamente alheios às ordens da causalidade. Essas séries misteriosas de fenômenos compartilham de uma atmosfera onírica onde o exterior (objetivo) parece estranhamente unir-se a interioridade (subjetivo) do indivíduo (ABOLGASSEMI, 2009). Dialoga também com as memórias involuntárias de Marcel Proust, a sensação fugitiva de um passado perdido e a redescoberta de

sensações profundas e singulares, em um momento de rememoração e recuperação do sentido profundo da própria existência.²⁴

Essa noção de *hasard objectif* é, a partir de nossas observações, um ponto importante de contato do Surrealismo com a Psicanálise, mais especificamente com a Psicologia Analítica de Jung. Ao afastar-se da psicanálise freudiana, Jung buscava transcender o inconsciente individual e alcançar suas esferas coletivas e suas manifestações a partir de arquétipos – padrões coletivos de comportamento inconsciente. As manifestações do inconsciente, para Jung, iam além da dimensão pessoal que se relacionava exclusivamente à história de vida do indivíduo, seus traumas, repressões, sua infância. Ultrapassando essa dimensão, o inconsciente seria, também, coletivo e estaria intimamente ligado a questões de uma época, de uma cultura. As manifestações do inconsciente coletivo deixavam-se perceber, por exemplo, nas produções culturais de um dado momento histórico, que poderiam seguir padrões expressivos e externar conteúdos afetivos de grupos. As mitologias também seriam fonte de acesso a essa dimensão, bem como os contos, as histórias infantis, a tradição oral e toda uma série de manifestações que buscam não só transmitir e manter tradições e experiências herdadas, quanto comunicar pontos obscuros, difíceis ou traumáticos de uma geração, um grupo étnico, uma sociedade. Na definição de Jung:

Podemos distinguir um inconsciente pessoal, que abrange todas as aquisições da existência pessoal, isto é, tudo o que é esquecido, reprimido, percebido, pensado e sentido para além do limiar da consciência. Além desses conteúdos pessoais inconscientes, existem outros que não provém de aquisições pessoais, mas da possibilidade herdada do funcionamento psíquico, quer dizer, da estrutura cerebral herdada. São as conexões míticas, os motivos e imagens que, a todo momento, podem reaparecer sem tradição histórica nem prévia migração. A esses conteúdos chamo o *inconsciente coletivo*. (JUNG, 1976, p. 524).

Avançando no entendimento das manifestações do inconsciente, até o nível coletivo, Jung vai também propor o conceito de *sincronicidade*. Dessa forma, trabalhando com séries de eventos não causais, ele vai buscar demonstrar a existência de uma conexão profunda entre a psique individual, o inconsciente coletivo e os fenômenos físicos; entre a realidade subjetiva, interior e a realidade objetiva, exterior. Como cientista, Jung vai buscar o princípio que rege esses fenômenos, que ele identifica como *coincidências significativas*, tentando construir uma teoria sobre o que ele chama de conexões acausais. Em algumas definições que Jung construiu para esse princípio ao longo de seu trabalho, podemos perceber a proximidade com a *hasard*

²⁴ PROUST, Marcel. No caminho de Swann. Editora Globo: São Paulo, 2006.

objectif dos surrealistas. Assim, ele define a sincronicidade, basicamente como: “(...) coincidência, no tempo, de dois ou vários eventos, sem relação causal mas com o mesmo conteúdo significativo. ”; ou como, por exemplo, “(...) a simultaneidade de um estado psíquico com um ou vários acontecimentos que aparecem como paralelos significativos de um estado subjetivo momentâneo e, em certas circunstâncias, também vice-versa. ” (JUNG, 2011, p. 35). Ao conceituar o termo *sincronicidade*, Jung considera fundamental a existência de uma dimensão da realidade para além da consciência individual:

Minha preocupação com relação à psicologia dos processos inconscientes, obrigou-me, há muito tempo, a procurar – além da causalidade – outro princípio de explicação (...). Encontrei, assim, fenômenos psicológicos paralelos, que não podiam ser ligados entre si casualmente; deviam ser ligados de outra forma, por outro desenrolar de acontecimentos (...). Escolhi o termo “sincronicidade” porque a aparição simultânea dos dois acontecimentos, ligados pela significação, mas sem relação causal, me pareceu um critério decisivo (...). Sua “inexplicabilidade” não é devida à ignorância de sua causa, mas ao fato de que nosso intelecto é incapaz de pensá-la. (JUNG, 2006, p. 494-495)

Tanto a teoria de Freud sobre o inconsciente, as explorações de Jung sobre a dimensão coletiva da Psique e os conceitos *de hasard objectif* e de *sincronicidade* buscam dar conta do componente de mistério da vida humana. Deslocando a razão de seu lugar de hegemonia, essas experiências irão colocar a subjetividade como dimensão primordial da experiência. Os fluxos da memória, os acasos e suas correspondências com estados psíquicos, os sonhos em geral e sonhos premonitórios, e toda uma série de estados alterados de consciência passam ao primeiro plano de investigações científicas e das experiências artísticas. O início do século XX traz para o pensamento ocidental uma profunda certeza de que a razão instrumental não dava conta da profundidade e multiplicidade das experiências humanas. Era necessário deslocar os sentidos aparentes das coisas, mergulhar profundamente nas impressões e memórias pessoais, tocar o coletivo. Na arte, essa experiência muito próxima de um caminho místico, irá abrir as portas do inconsciente para uma criação mais espontânea e relacionada aos fluxos do acaso e da memória. Não há a necessidade de correspondência com algo externo, objetivo e reconhecível. A fidelidade do artista seria com seu mundo interno, o que não tardaria a ser compreendido como alienação, psicose, esquizofrenia ou outras patologias.

Nesse sentido é que, tanto a Psicanálise quanto o Surrealismo encontrarão fortes reações e tentativas de encapsular seu potencial revolucionário. No caso deste trabalho, temos a experiência de Cícero Dias como exemplo dessa interpretação. Suas manifestações artísticas aparentemente não compreensíveis, sua carga de fantasia, cultura popular e erotismo, revelando

um processo artístico mais espontâneo e ligado aos fluxos do inconsciente foi ameaçador. E no seu caso, a própria Psicanálise, já tendo vencido muitas de suas barreiras no campo científico, se tornou parte importante no processo do “diagnóstico” e da própria atuação psiquiátrica, no sentido de alertar, prevenir e, se possível, erradicar os desajustes e focos da desintegração e da doença mental. No próximo capítulo, falaremos sobre essa relação entre a arte e a loucura, agora a partir da perspectiva dos movimentos artísticos: como eles percebiam o universo inconsciente e as dimensões além da razão; como foram interpretados e controlados; como encontraram maneiras na arte dos ditos loucos a inspiração para uma busca interior. Enfim, como puderam transgredir e resignificar padrões, buscando motivação muito além dos limites culturais estabelecidos.

3 DA EMOÇÃO À REGRA: O OLHAR DA ARTE SOBRE AS EXPERIÊNCIAS DA LOUCURA

No caminho inverso, gostaríamos, agora, de abordar a questão da loucura a partir do olhar das artes. Se nosso objeto de pesquisa encontra-se numa intersecção entre essas duas áreas, difícil delimitar suas fronteiras específicas. Neste caso, optamos por construir trajetórias que partem dos discursos e práticas médicas/psiquiátricas e, por outro lado, do campo artístico. Esses dois segmentos constroem visões bem diferentes sobre a loucura e formas de lidar com ela. Se no campo psiquiátrico, ela é vista como doença a ser tratada, evitada ou mesmo curada, como uma ameaça à ordem e o bem-viver social, no campo artístico, alguns movimentos de vanguarda verão na experiência da loucura uma porta para além dos limites da cultura e da racionalidade; como acesso a uma linguagem mais rica e profunda, às forças inconscientes e a um núcleo da criatividade. Em muitos momentos, essas visões se manterão radicalmente afastadas; em outros, se aproximarão e buscarão tecer, juntas, considerações sobre a irracionalidade, a especificidade e o valor da arte dos loucos ou a criação espontânea. Nesses movimentos de aproximação, veremos tendências que vão desde a estetização do louco e da loucura, à busca de valores terapêuticos na prática artística, até a concepção de arte como sintoma de uma patologia ou mesmo um complexo “mascarado”.

O interesse das artes e dos artistas pela experiência da loucura pode ser considerado um fenômeno complexo e multifacetado. Por muitos momentos, o foco estava na representação do louco e da loucura como algo pitoresco, como personagens da vida social em seu aspecto doentio, bizarro, exótico. Dessa forma, uma iconografia sobre a loucura foi se formando e, em parte, alimentando estereótipos e concepções sobre o tema. Por outro lado, o impacto da arte moderna na Europa Ocidental abriu caminho para que algum valor estético em obras de arte produzidas por internos de instituições psiquiátricas pudesse, realmente, ser levado em consideração (AMIN, 2009, p. 30). Nesse sentido, não só a arte produzida em manicômios ganha destaque na discussão estética moderna, como os próprios padrões artísticos tradicionais passam a ser questionados, na busca por uma maior liberdade criativa e espontaneidade, a princípio, encontradas nessas produções. Dessa forma, gostaríamos de pontuar nessa parte do trabalho experiências que foram marcantes nessa relação arte/loucura e que, em nosso ponto de vista, dialogam com a experiência de Cícero Dias.²⁵

²⁵ A escolha por alguns momentos específicos que consideramos marcantes não segue, necessariamente um desenvolvimento cronológico na relação arte/loucura, mas apontam para impactos significativos na discussão. São

3.1 A ARTE DOS LOUCOS, DEGENERADA

O caso das obras de Cícero Dias não foi um fato isolado de tentativa de controle da arte a partir de argumentos médicos, apesar de apresentar suas singularidades. A busca por diagnosticar os espaços de criação – espaços internos e externos – parece ser uma prerrogativa de períodos autoritários. A suposta loucura de Cícero Dias, a interpretação da sua obra por um discurso médico normativo, vem no ensejo de um movimento bem mais amplo, a nível internacional e que ganhou forças a partir de fins da década de 1930, com a ascensão do nazismo na Alemanha. Naquele momento, o alvo era a arte moderna, especialmente o expressionismo, pela experimentação, tom de crítica social e desapego das formas tradicionais de arte e de representação da realidade. Não descartamos essa experiência pelo fato de que, mesmo radicalmente mais incisiva e politicamente específica, os discursos se aproximam, especialmente no que diz respeito à desvalorização da arte moderna – vista como degenerada moralmente – e aos princípios da higiene mental e da ação médica na sociedade.

A estética moderna tornou-se alvo de uma constante perseguição por parte do regime nazista e um momento emblemático dessa questão foi a exposição organizada em Munique no ano de 1937, chamada de “Arte Degenerada”. Era entendido como arte degenerada, naquele momento, especialmente a arte moderna e as criações das chamadas vanguardas artísticas do início do século XX. É um momento importante na construção dessas relações entre arte e loucura, onde leva-se ao extremo um ideal de beleza baseado na proporção das formas de acordo com o ideal clássico, juntando-se a isso conceitos de saúde física e psíquica, a ideia de degeneração moral e uma intensa perseguição social. Segundo Peter Cohen, em *Arquitetura da Destruição*, “a ofensiva contra a arte moderna tinha caráter higiênico. Segundo eles [nazistas], as obras dos artistas modernos mostravam sinais de doença mental de seus criadores.” (ARQUITETURA da Destruição, 1992). Esse caráter higiênico é o que vai sedimentar as bases da perseguição, da exposição e humilhação pública de artistas modernos. E é, também, o que irá dialogar com as ações intervencionistas de parte da Higiene Mental no Brasil na década de 1930. Esta, mesmo sem levar aos extremos sua atuação, fortalecia ideais de saúde psíquica muito semelhantes.

eventos que, de alguma forma, influenciaram o momento analisado nas décadas de 1920 e 1930 ou foram desdobramentos das perspectivas ali inauguradas. De toda forma, a escolha foi feita com base na sua significância e aproximação dos olhares e conceitos desenvolvidos em torno da produção de Cícero Dias e a relação estabelecida com a doença mental.

A campanha nazista para associar a ideia de degeneração à arte moderna remonta a anos anteriores, ao momento de maior popularidade do movimento na Alemanha. Em 1892, Max Nardau já havia feito a comparação dessa ideia à arte simbolista e nos anos 1920, tanto Alfred Rosenberg, como Paul-Schultze Naumburg publicaram trabalhos popularizando a associação entre as vanguardas artísticas e o conceito de degeneração. Este último autor, será contundente ao comparar imagens de doentes mentais com obras de arte moderna em seu livro *Arte e Raça*, de 1929. Essa reação toma corpo e se fortalece nos anos seguintes até a organização da emblemática exposição *Arte Degenerada* em Munique. Segundo Arouche, em 1933 a arte moderna já estava intimamente ligada à imagem da degeneração, na Alemanha, sendo que Hitler, quando chegou ao poder, destacou o valor negativo dessas obras, chamando a atenção, especialmente, para a necessidade do controle médico sobre os artistas modernos. Segundo ele, se essas obras eram “*resultado de uma experiência interior, então eles são um perigo público e devem ficar sob supervisão médica (...) se era pura especulação, então deviam estar numa instituição apropriada para o engano e a fraude.*” (HITLER apud AROUCHE, 2008. Grifo nosso.)

Em sua ofensiva contra a chamada degeneração, o nazismo também atacou fortemente toda uma população de doentes mentais, tornando clara a correlação entre a decadência moral – perda de virtudes - e a loucura. A arte moderna seria, nesse contexto, um veículo de expressão da morbidez e depravação a que estava sendo submetido o povo alemão. Além disso, toda rejeição e perseguição ao que era considerado degenerado, baseava-se também na ideia de pureza, saúde, limpeza, trabalho e ordem. Todo traço de decadência era associado à depravação dos costumes, à sexualidade mórbida, à doença mental e pessoas com deficiências e às minorias étnicas, e tratado como uma ameaça sorrateira que precisava ser combatida e eliminada. O expurgo era uma questão fundamental, pois era necessário limpar a Alemanha desses perigos, tratados como epidemias. No caso da arte, o esforço seria constante para que os trabalhos perseguidos e expurgados fossem vistos pelo público, como exemplos de que a degeneração estava sendo combatida.

A exposição *Arte Degenerada* representou o marco de uma forma de pensar a criação artística e a cultura, de forma geral, baseada principalmente nos ideais clássicos de harmonia, beleza e proporção das formas, levados ao extremo pelo regime nazista e diretamente associados às discussões sobre raça, loucura e degeneração. Para Hitler, a expressão da perfeição na arte estava resumida em Wagner e dele vinham suas principais inspirações: o anti-semitismo, o culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro. Dentro dessa perspectiva, o que

era belo e harmônico, era também saudável - *gesund* – e prova moral da superioridade da raça ariana. O conceito de degeneração carregou, aqui, claramente uma conotação moral, que ligou a desproporção das formas, o afastamento da realidade “concreta” e a experimentação estética da arte moderna, à deformação dos costumes, à doença psíquica e à desintegração social. Todas essas ideias estão, portanto, intimamente interligadas: degeneração moral, psíquica e espiritual; decadência cultural; deformação social e doença; Tudo isso seria o oposto do modelo virtuoso pretendido pelo regime, da arte para uma nova civilização e sua ideia de artista-príncipe – também inspirada em Wagner - vindo do povo e unindo vida e arte, anunciando um Estado Novo.

Tendo como ideal norteador a noção de que “o maior princípio da beleza é a saúde”, Hitler não só traçou o limite da normalidade na arte como na expressão física e psíquica dos indivíduos. A união entre saúde e beleza vai buscar na antiguidade clássica e no renascimento as formas da perfeição e nos indivíduos arianos, sangue puro, saudáveis e trabalhadores, a expressão atualizada desse ideal. É nesse contexto, que a escultura atinge um lugar de destaque dentro das manifestações artísticas louváveis, pois ela poderia dar expressão máxima à proporcionalidade do corpo humano íntegro e saudável. A beleza física era o ideal de elevação. Os fortes e sadios é que necessitavam de auxílio, necessitavam de leis de proteção, pois estavam sendo substituídos por indivíduos e expressões deformadas e decadentes da espécie humana e, segundo o ideal nazista, a arte e outras expressões da cultura moderna eram responsáveis por propagar isso, por incentivar que pessoas “loucas e doentes” tomassem o lugar dos “virtuosos e fortes”.



FIGURA 4 - HITLER E O DISCÓBOLO DE LANCELOTTI (RÉPLICA DO DISCÓBOLO, DE MIRON), 1936.²⁶

Essa perseguição à doença mental e à decadência, deu lugar a extremas medidas de controle das populações-alvo, como esterilização e extermínios em massa. Mesmo que não nos aprofundemos aqui nessas medidas, é importante mencioná-las pois guardam importante relação com a perspectiva higienista sobre arte, cultura e a saúde psíquica e suas consequentes intervenções profiláticas. É, portanto, nesse contexto que o médico é chamado a ser um perito em estética e que situações de ordem cultural passam a ser problemas sanitários. É nessa atmosfera que as medidas normativas tomam força e que se naturaliza a relação arte moderna/loucura. Não só essa relação passa a ser tão evidente, como a noção de que indivíduos que a propagavam eram ameaças claras. Fortemente embasados numa espécie de darwinismo social, o regime nazista e seus programas de perseguição acreditavam e propagavam a vitória dos fortes, numa inversão de valores onde os doentes e fracos eram os privilegiados, onde o caos estava sendo incentivado, enfim, onde a degeneração reinava absoluta. Como

²⁶ A escultura era considerada o ideal máximo da expressão artística elevada. Símbolo da perfeição, o Discóbolo, de Míron, obra da antiguidade clássica, encarnava as virtudes físicas e psíquicas desejadas pelo regime. Hitler adquiriu uma réplica da obra original, o Discóbolo de Lancellotti, em 1938.

manifestação disso, temos essa declaração, um trecho do documentário nazista *Vítimas do Passado* – 1937 – e reproduzido no trabalho de Peter Cohen, *Arquitetura da Destruição*. *Vítimas do Passado* foi exibido em 5300 salas de cinema alemãs e enquadrava-se na categoria de “filmes médicos” que “(...) buscavam mostrar a inferioridade das pessoas com doenças mentais e estimular a esterilização e eutanásia delas.” (PEREIRA in CARNEIRO; MONTEIRO, 2012, p. 323).

Tudo o que é inviolável na natureza perece. Nós, humanos, pecamos contra a lei da seleção natural nas últimas décadas. Não só aprovamos formas de vida inferiores, mas encorajamos sua propagação (...). Hoje, as pessoas saudáveis vivem em guetos e casebres. Porém, foram construídos palacetes para os loucos. E eles nem sequer se dão conta de toda beleza que os cerca (...). Indivíduos que são inferiores a qualquer animal. (BOCK-STIEBER, 1937).

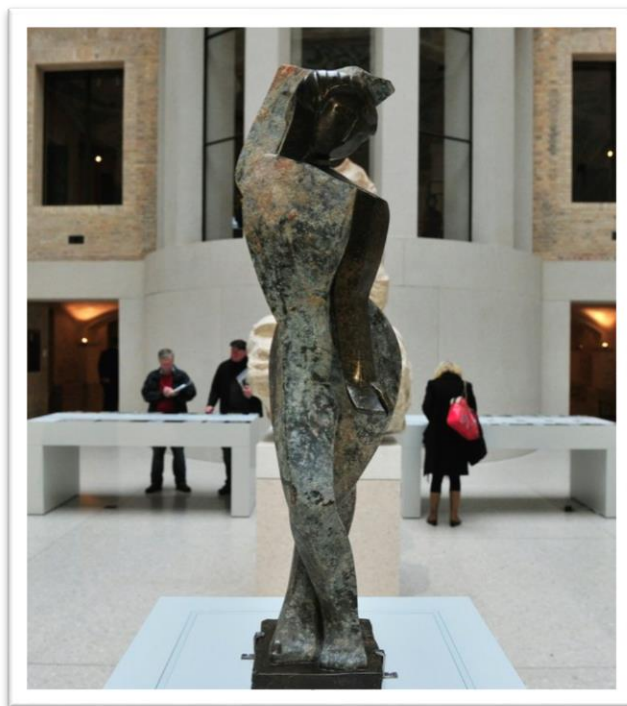


FIGURA 5 - DANCER – MARG MOLL – DÉCADA DE 1930²⁷

FONTE: The New York Times - John MacDougall. Disponível em [http:// www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

A exposição *Arte Degenerada* reuniu 650 obras provenientes de um confisco de mais de 5000 peças de coleções públicas e privadas da Alemanha, feito pelo presidente da Câmara

²⁷ A escultura *Dancer*, de Marg Moll (década de 1930) foi encontrada em escavações em Berlim em janeiro de 2010. Junto com outras obras “degeneradas” foi exposta no Neues Museum como uma “sobrevivente” do regime nazista. Disponível em <http://www.nytimes.com/2010/12/01/arts/design/01abroad.html>.

de Cultura do Reich e também pintor, Alfred Ziegler. Obteve mais de 2 milhões de visitantes em sua apresentação por cidades alemãs e austríacas até o ano de 1941. Dentre os artistas que foram alvo da perseguição e expostos como degenerados estavam Paul Klee, Pablo Picasso, Kandisky, Matisse, Mondrian, Lasar Segall, entre outros. Em crítica posterior à inauguração, o jornal nazista *Der SA.-Mann* publicou uma nota destacando a ação dos curadores e responsáveis por instituições de arte logo após a divulgação dos trabalhos degenerados, aumentando a propaganda nazista e reforçando o suposto perigo patológico representado pelas obras desses artistas:

Os curadores de todos os museus públicos e privados e os responsáveis por coleções particulares estão se desfazendo dos mais terríveis frutos de uma humanidade degenerada e de uma geração patológica de ‘artistas’. (DER SA.-Mann apud CARPETAS DOCENTES DE HISTORIA, s/d)

A exposição buscou desempenhar um papel pedagógico e normatizador para a sociedade alemã da época, através da difamação e perseguição às artes e a liberdade de criação. Além disso, concomitante à sua realização, estava preparada a exposição da *Grande Arte Alemã*, com os melhores exemplares da arte considerada bela, para que o público pudesse comparar as duas propostas. Ressaltamos que a exposição *Arte Degenerada* representou um momento fundamental de força dessa perseguição – e ela é exemplar pelo número de visitantes que mobilizou e pela sua institucionalização – porque ela reuniu diversos argumentos que já vinham sendo construídos em torno da arte, raça e loucura pelo menos desde o século XVIII. As noções de degeneração e decadência são trabalhadas pelo historiador da arte Johan Wickelmann (1717-1768) ao se referir ao momento em que uma cultura, tendo atingido seu ápice com a perfeição dos estilos artísticos – colocando como ideal de origem a antiguidade clássica – começa a apresentar sinais de desestruturação e sincretismo. Essa visão evolucionista da história da arte fomentou a ideia de que os padrões clássicos, retomados por movimentos como o naturalismo e o realismo no século XIX, eram a forma perfeita da arte, principalmente porque expressavam beleza e simetria.

À essa noção evolucionista da arte e da cultura, viriam a se somar os argumentos biológicos das teorias racistas alemãs do século XIX. O estudo de Max Simon Nordau (1849-1923), *Degeneração – Entartung* - publicado em 1892, apresentou as noções de degeneração ou corrupção, usando como exemplo a arte simbolista e pré-rafaelita. Nesse momento, já se colocava a questão da decadência cultural associada a estilos artísticos específicos e uma exemplificação da arte moralmente edificante, bela e saudável. Nordau transpõe para o campo da cultura os argumentos biológicos da teoria evolucionista de Darwin e esses argumentos vão

sedimentando e preparando o espaço para a atuação da Câmara de Cultura do Reich, criada em 1933, e a posterior perseguição política à arte moderna. Além de tudo isso, a arte degenerada era associada ao chamado bolchevismo cultural e claramente considerada uma expressão judia e, portanto, fruto de uma raça inferior, o que abria o caminho também para a perseguição étnica.

Outro autor que criou relações extremamente importantes para o fortalecimento dessa rede de difamação pública e perseguição da arte moderna foi Paul Schultz-Naumburg. Teórico do regime nazista, Naumburg publicou seu livro *Arte e Raça* em 1928 e foi um dos primeiros autores a associar claramente os conceitos de arte, raça e loucura. Baseando-se na noção de degeneração, Naumburg atacou diretamente a arte moderna e trouxe o conceito de loucura para o primeiro plano da discussão sobre arte. Suas tentativas de justificar a superioridade racial aariana caminhavam junto com o empenho em desqualificar a loucura, mostrá-la como exemplo de decadência e, conseqüentemente, associar a arte moderna aos doentes mentais e a degeneração de valores sociais. Este autor fez, inclusive, a comparação entre as obras de artistas modernos com fotografias de pessoas internadas em manicômios, deformadas ou com algum comprometimento psíquico. A partir daí, também construiu-se o percurso onde o saber/poder médico se viu, mais uma vez, autorizado e justificado a regular a arte como forma de profilaxia da doença mental. Para Idanise Hamoy “(...) *a partir dessas comparações, o médico passa a ser o perito em estética.* ” (HAMOY, 2013, P.457)

O catálogo da exposição Arte Degenerada, *Ética da Alienação*, expunha as bases da perseguição cultural da qual ela era o exemplo principal naquele momento. Os organizadores do evento falavam sobre a arte, associando-a à sanidade psíquica, à superioridade racial e à evolução biológica, dirigindo insultos à arte “degenerada”: “*Em torno de nós vê-se o monstruoso fruto da insanidade, imprudência, inépcia e completa degeneração. O que essa exposição oferece inspira horror e aversão em todos nós.*” (ZIEGLER apud TEIXEIRA COELHO, 2002, p. 152). O que a exposição oferecia era a própria sombra do regime nazista e o que ele buscava expurgar: exemplos de desorganização, caos, ausência de limites claros, deformidades, loucura, feiura, imoralidade. Inclusive, a expografia foi pensada no sentido de confirmar o suposto estado doentio e caótico da arte exposta, priorizando a desordem, títulos trocados e legendas pejorativas, o que causaria rejeição e impacto ainda mais negativo no público (AROUCHE, 2008). Em seu “*Discurso sobre a arte moderna*”, Hitler assim se expressava sobre as obras, como em uma trincheira contra o que considerava a degeneração cultural:

De agora em diante, iremos empreender uma guerra implacável contra os últimos remanescentes da desintegração cultural (...). Por tudo que apreciamos, esses bárbaros pré-históricos da Idade da Pedra podem retornar às cavernas de seus ancestrais e lá realizar seus rabiscos primitivos internacionais. (HITLER apud TEIXEIRA COELHO, 2002, p. 152)

Como podemos notar, a perspectiva evolucionista da história e da história da arte em particular, se faz presente em todo esse discurso. O ataque do regime nazista tinha alvos específicos, localizados na arte moderna: o “selvagem” ou primitivo – relacionado à infância da cultura -, a criança – o protótipo do homem adulto - e o louco – forma mal-acabada do indivíduo “normal”, “civilizado”. A noção de normalidade estava intimamente relacionada com a de civilização, numa visão evolucionista e eurocêntrica. O pesquisador Teixeira Coelho menciona a perseguição que o regime nazista empreendeu contra o artista Paul Klee e sua obra *Santa da Luz Interior* (1921), como exemplo dessa aversão ao infantil e ao primitivo na arte moderna. Exatamente as mesmas noções das quais partiu o médico Gonçalves Fernandes para avaliar as aquarelas de Cícero Dias nos Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco, em consonância com ideais eugênicos também propagados pela LBHM.

Um dos motivos de inspiração de Klee era a arte das crianças, que o atraía não tanto pela suposta *inocência infantil* mas pela tendência de ater-se àquilo que é essencial para a forma e para o conceito. Talvez Hitler e os ideólogos nazistas não percebessem isso *conscientemente* diante da gravura de Klee mas deveriam *sentir* e *intuir* que havia ali uma ameaça, e séria, ao programa nazista, que nunca permitiu a infantilidade. O nazismo era sério e se levava a sério. Todos os ditadores e ditaduras, aliás, são sérios. Tomam-se a sério, extremamente a sério. (TEIXEIRA COELHO, 2002, p. 154; grifos do autor)

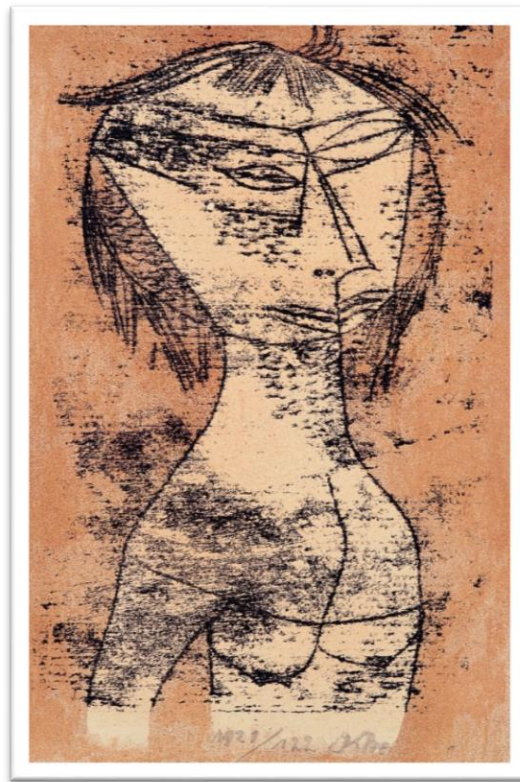


FIGURA 6 - SANTA DA LUZ INTERIOR – PAUL KLEE, 1921

FONTE: Museu de Arte Contemporânea/ USP. Disponível em <http://www.mac.usp.br>

As referências ao primitivismo e suas relações com uma suposta degeneração moral e cultural também mostram as bases do pensamento eurocêntrico, racionalista e evolucionista dessas teorias sobre a arte, a história e a cultura em geral. Indo no sentido oposto ao da experimentação artística moderna, as práticas políticas autoritárias que visavam disciplinar a criação, não consideravam, como podemos perceber, séculos de desenvolvimento artístico, suas próprias teorias e proposições. Assim, nos aproximando do que os artistas buscavam no primitivismo, talvez possamos melhor compreender o que seria motivo de perseguição política. O que se mostrava nas obras naquele momento, ou a experiência proporcionada por elas, é que era o próprio alvo da perseguição. A criação de novos valores, de novas perspectivas, o eterno devir da arte eram os alvos das tentativas de controle dos regimes autoritários. O que Teixeira Coelho argumenta sobre a obra de Paul Klee e suas tentativas de chegar ao essencial das formas e conceitos, pode ser complementado com a colocação do historiador Ernst Gombrich acerca da necessidade do criar na arte moderna:

O artista moderno quer criar coisas. A ênfase está em criar e em coisas. Ele quer sentir que realizou algo que antes não existia. Não apenas a cópia de um objeto real, por mais habilidosa, não apenas uma peça de decoração, por mais

engenhosa, mas algo mais importante e duradouro do que ambas, algo que ele sente ser mais real do que os objetos vulgares da nossa trivial existência. Se quisermos entender essa disposição de espírito, devemos voltar a nossa própria infância, a uma época em que ainda éramos capazes de fazer coisas de tijolo ou areia, em que transformávamos uma vassoura num veículo mágico e um punhado de pedras num castelo encantado. (GOMBRICH H, 2011, p. 585)

Nesse trecho, Gombrich busca compreender a motivação dos artistas modernos na busca pelo primitivo e o que parecia ser tão atraente nesse movimento. O autor constrói sua própria visão do primitivismo, também relacionando-o com qualidades essenciais da infância, onde a imaginação e a capacidade criativa são intensas e menos marcadas pelas limitações culturais. Ele aponta que essa dimensão era o grande desejo e fonte de inspiração para os artistas modernos em busca da originalidade. Para construir algo novo em sua cultura, teriam que se mover em direção ao seu próprio passado, às suas memórias e às experiências marginais em seus sistemas de crenças. Nesse sentido, o movimento das vanguardas artísticas em direção às culturas ditas primitivas, marcou um outro momento importante na relação da arte com suas fronteiras e seus territórios “marginais” como a loucura, por exemplo. Num momento de intensa experimentação e rompimento de padrões estéticos e comportamentais, a busca no primitivo, no louco e no infantil apresentou-se como nova possibilidade, como a esperança de um terreno fértil que pudesse não só renovar, mas revolucionar a arte tradicional europeia e sensibilidades marcadas pela aridez de uma guerra.

3.2 PRIMITIVISMO, FAUVISMO e ART BRUT – AS “ARTES SELVAGENS”

Sempre me entendi perfeitamente com o mistério do mundo. O que vivia dentro de mim era o sonho. Contradições que a natureza criava: o invisível e o visível. As raízes da infância, profundas mesmo, inseparáveis de mim. Vivia de costas para o realismo, ao encontro da poesia. (DIAS, 2011, p. 17)

A inspiração na arte infantil e nas chamadas culturas primitivas, bem como na arte dos alienados, que os regimes autoritários tanto atacaram, estava no centro dos movimentos artísticos mais expressivos do início do século XX. Se falamos de arte moderna, a referência ao chamado primitivismo ou fauvismo é de fundamental importância. Ainda de acordo com Gombrich, esse movimento representou uma influência ainda mais duradoura sobre a arte moderna do que o expressionismo ou a abertura para o cubismo e as experimentações da forma. Essa abertura de perspectiva na busca do ideal primitivo era uma jornada pela essência da criatividade, pelo centro da ação criadora, semelhante ao que os surrealistas buscavam na exploração do inconsciente. Para os artistas envolvidos, ela deveria estar mais próxima do gesto

espontâneo e da intuição do que da técnica, da erudição ou da formalidade. Buscando um caminho que se afastasse da perspectiva acadêmica, artistas como Paul Klee, Gauguin, Rosseau, Chagall e Picasso, por exemplo, iniciaram suas incursões no universo das chamadas culturas “primitivas”. Esse movimento impactou toda a busca artística do século XX e alimentou o debate sobre a proximidade entre a arte dos loucos, das crianças e dos “primitivos” com as vanguardas. Para Dantas:

Primitivismo é um termo (...) utilizado também para descrever uma multiplicidade de objetos artísticos não-ocidentais, como as antigas culturas egípcia, persa, indiana, javanesa, peruana e a chamada “arte tribal” da África e Oceania. O primitivo foi explorado no século XIX pelo seu exotismo e por se afastar das convenções acadêmicas (...). Contudo, não são somente tais povos os excluídos no conceito de civilização. ‘No início do século XX o mundo ocidental também passou a ter seus próprios primitivos, aqueles que viviam à margem da sociedade: os loucos, os criminosos, os perversos, os camponeses.’ (DANTAS apud BRUSSOLO, 2010, p. 3-4).

Esse caminho parecia levar em conta, claramente, a potência criadora do sonho, da imaginação e da intuição, vinda à tona no ato espontâneo e na suposta simplicidade dos materiais, formas e temas. Ele representava uma trajetória de desconstrução da racionalidade e da forma como a arte ocidental vinha se desenvolvendo nos seus centros acadêmicos tradicionais. Muitos artistas viam o limite dessas experiências e buscavam longe do seu lugar de origem, de sua zona de conforto, a inspiração necessária para criar o novo. E esse mergulho, não visava apenas novas criações, mas também novos valores, novas perspectivas sobre a vida, um olhar renovado sobre a arte e o espírito humano. Nesse sentido, é que a arte de culturas africanas e indígenas viraram fontes de inspiração para a arte moderna. A desconstrução e experimentação são temas importantes nesse momento: desconstrução da forma, desconstrução da racionalidade, desconstrução de valores da cultura eurocêntrica; experimentação de novos olhares, de cores, técnicas, motivos.²⁸

Na busca pela experiência essencial, a relação com a memória e, especialmente, com as memórias de infância passa a ser valorizada por esses artistas. As obras de Cícero Dias se aproximam muito dessa proposta chamada de “primitivista” e ele mesmo faz referências a esse termo – primitivismo nostálgico - quando fala da “atmosfera mágica do engenho” e suas

²⁸ Vemos nessa desconstrução também uma referência ao racionalismo e ao eurocentrismo, mas numa tentativa de se afastar de seus valores. No entanto, não deixa de reafirmá-los quando identifica na espontaneidade e força da arte primitiva, das crianças e dos loucos um estado de infância da cultura, um estágio naturalmente já superado pela erudição das academias de belas artes europeias. Então, os artistas “descobrem” a força criativa de experiências de vida não centradas no homem, adulto, racional e europeus passam a valorizá-las, a desejá-las, mostrando os limites de sua cultura e ao mesmo tempo seus preconceitos.

“sonoridades noturnas” (DIAS, 2011). Em suas obras e suas narrativas, é muito presente a força poética das memórias de infância e da terra natal e suas histórias. Elas aparecem, em diversos momentos, para evocar uma relação de pertencimento, de originalidade e de identidade, centrados em torno das vivências e lendas do Engenho Jundiá em Escada. A relação com a infância na arte de Cícero Dias – não só no que diz respeito aos temas, mas às técnicas, formas e expressão – é, justamente, um dos argumentos usados para desqualificar suas obras e seu processo criativo, e associá-los à doença mental – um possível retardo mental, um “infantilismo” inadequado às Belas Artes, uma obra sem valor estético, uma afronta. Nessa perspectiva, a persistência e evocação da infância num adulto só poderiam significar algum tipo de demência, comprometimento intelectual ou farsa. Se a tradição artística construída e ensinada até então estava baseada em pintar o mais fielmente possível o que se via, quem parecia ver e pintar formas desconexas e seres imaginários, logicamente, estaria mergulhado na loucura.

Esses argumentos vão, pouco a pouco, se construindo não só para desqualificar experiências estéticas, como para normatizar subjetividades e formas de criação, em geral, dissonantes com relação aos padrões culturais da época. Os discursos hegemônicos, centrados no poder político e no saber médico, buscavam destituir a infância, a loucura e a diversidade de culturas do projeto de civilização ocidental na modernidade. Buscavam reduzir os espaços dessas experiências desviantes a partir de discursos e práticas normativas que organizariam a vida urbana e garantiriam a produtividade e a ordem, baseados num paradigma racional e pragmático. Se uma experiência artística pode ser perturbadora a ponto de questionar a ordem das coisas, então, ele deve ser atacada, perseguida, suprimida. Vemos que a busca pelo controle das subjetividades passa pela normatização de experiências desviantes e que a arte tem um papel importante ao, incessantemente, tentar subverter o status quo e propor novas perspectivas, novos olhares. Essa reação à diversidade vai ao encontro da proposição de Castoriadis, quando aponta que a manutenção de um sistema de crenças é o fundamento da própria identidade de uma sociedade:

Toda sociedade é um sistema de interpretação do mundo (...). Toda sociedade é uma construção, uma constituição, uma criação de um mundo, de seu próprio mundo. Sua própria identidade nada mais é que esse “sistema de interpretação”, esse mundo que ela cria. É por isso que (da mesma forma que qualquer indivíduo) ela percebe como um perigo mortal qualquer ataque a esse sistema de interpretação; ela o percebe como um ataque a sua identidade, contra ela mesma. (CASTORIADIS, 1987, p. 232).

Outro tema que merece destaque nessa discussão é da abertura da arte chamada primitivista aos temas fantásticos e oníricos – o que será desenvolvido também de forma preponderante no surrealismo. A busca pelo espontâneo na arte passa por uma abertura ao inconsciente e seus processos, seus mistérios. Desde o Impressionismo, os artistas vinham buscando se distanciar da imperatividade do “real”, passando por profundas buscas interiores e desenvolvimento de técnicas novas. Porém a “entrada” do inconsciente no fazer artístico e na sua reflexão significou uma grande transformação na atitude estética do início do século XX. A compreensão de que não havia uma única realidade objetiva e, portanto, o artista não poderia pintá-la fielmente como via, abriu as portas para um mergulho profundo em novas percepções, a exploração de novas paisagens interiores e o abandono de uma tarefa agora considerada ingrata: a de corresponder ou estar à altura de representar a natureza das coisas e dos fenômenos de forma realista. Nesse período, se torna preponderante a necessidade de o artista criar coisas radicalmente novas, entendendo que o público não se acercava de suas obras para conhecer objetos reais, visto que já possuíam essas noções elementares, mas para que lhes fossem ofertadas novas visões e para participarem da construção de uma ideia a partir de fragmentos, por exemplo (GOMBRICH, 2011, p. 574-575).

Sendo o realismo identificado com o passado da arte, a noção de que o artista cria novas realidades, a partir do olhar individual, subjetivo, se torna ainda mais presente. A preocupação moderna com o rompimento das tradições e com a criação de algo original é alimentada ainda mais pela exploração do inconsciente na arte. Se a arte considerada primitivista colocou temas fantásticos e culturas distantes em evidência, os surrealistas irão fazer da exploração do mundo onírico uma das suas principais preocupações. Nesse sentido, a arte moderna também se torna ameaçadora, pois propõe trilhar caminhos desconhecidos, onde a forma continua se desconstruindo, onde as referências “reais” são cada vez mais apagadas, em detrimento das imagens interiores e sua força e amplitude de significação. A aparente desconexão, fragmentação, diluição da forma e pluralidade de significados de uma imagem não tardam a ser considerados sintomas de degeneração e associados às patologias e distúrbios mentais.

O pintor russo Wassily Kandinsky escreveu algumas reflexões sobre a arte e sobre a arte moderna em 1912, em seu livro *Do espiritual na Arte*. Para além das reflexões sobre a dimensão espiritual e intuitiva do ato criativo, levando em consideração cor, forma e movimento, Kandinsky apresenta, também, um panorama do desenvolvimento da arte moderna, em especial da pintura naquele período. Especialmente sobre essa busca por novos horizontes e o encontro do “primitivo” por parte dos artistas europeus e de inspiração europeia, Kandinsky ressalta a

existência de duas formas de arte moderna: uma dedicada a reviver criações de outros momentos históricos, voltando-se para referências objetivas externas e obras já existentes; e a outra, que ele considerava um *“toque na alma dos primitivos”*, o encontro de semelhantes aspirações espirituais com povos antigos e de culturas distantes, após longo período de materialismo na arte. A esse movimento de abertura das fronteiras espirituais na arte, ele atribui uma falência do paradigma racionalista ocidental e sua hegemonia na ciência e na estética de seu tempo:

(...) aumenta o número daqueles que perderam toda confiança nos métodos da ciência materialista para tudo o que não é a “matéria” ou para tudo o que não é acessível aos nossos sentidos. Tal como na arte que busca socorro nos primitivos, esses homens voltam-se para épocas semi-esquecidas e seus métodos a fim de lhes pedir ajuda, pois esses métodos ainda estão vivos em povos que estamos acostumados a olhar com piedade e desprezo do alto de nossos conhecimentos. (KANDINSKY, 1996. p. 46- 47)

Na arte de Cícero Dias, esses elementos simbólicos que se relacionam, de alguma forma, com essa arte “primitivista” – referências à infância, poética baseada na memória, desconstrução da forma, experimentação estética, temas fantásticos e oníricos – estão presentes especialmente nas aquarelas dos anos 1920 e 1930. Além dessas referências, que foram base para o seu “diagnóstico” e as reflexões sobre a aproximação entre arte e loucura, o contato com a cultura popular, o afastamento das tradições artísticas acadêmicas e o erotismo também compuseram o horizonte de perspectivas desse artista, seu potencial criador e o que foi considerado subversivo no momento de suas exposições.

Levando em consideração experiências internacionais na arte moderna, entendemos a criação de Cícero Dias e sua posterior utilização como exemplo de diagnóstico através da arte e controle das subjetividades, como significativo de um movimento amplo de normatização a partir da racionalidade que se fortalece em meados do século XIX e tem um momento de ápice durante a 2ª Guerra Mundial e as perseguições de toda ordem. Toda uma reflexão e definição de parâmetros sobre o que deveria ser a arte bela, o que deveria ser o sentir e o imaginar normais, e a experiência civilizada adulta e saudável vão se fortalecendo paulatinamente, até se tornarem referências normativas médicas, ancoradas no poder político dominante.

Nesse contexto, outros movimentos artísticos também impactaram de forma profunda o ambiente cultural ocidental no século XX. E esse impacto, também lança luzes a toda uma construção de normalidade psíquica baseada em uma “correta” percepção da realidade. Os padrões se alternam seguidamente e, a cada mudança, novas dimensões da subjetividade

humana, antes obscurecidas, se lançam em imagens e reflexões sobre a arte e a realidade. Assim como a “descoberta” do inconsciente revolucionou as bases da compreensão dos fenômenos psíquicos, as vanguardas artísticas do século XX também vão alterar as estruturas da percepção e representação do real a partir do fenômeno artístico. E esses movimentos são importantes para pensarmos como se desconstrói a relação naturalizada da pintura com a realidade exterior e se adentra outros níveis de reflexão e exploração de paisagens interiores e realidades subjetivas, e se rompe com o formalismo. Essas mudanças não só trazem realidades inconscientes para o primeiro plano da representação artística, como questionam a normalidade da percepção e abrem caminho para uma relação entre arte e loucura – ou estados alterados de consciência, estados “anormais” e supostamente patológicos.

Além do primitivismo e a relação com os elementos infantis na pintura, o Fauvismo também foi um movimento que colocou a expressão instintiva e espontânea do pintor como questão central da criação artística. Os “Fauves” como eram chamados os pintores desse movimento, receberam o nome de “Feras Selvagens”, em francês, devido a uma colocação do crítico de arte Louis Vauxcelles quando da exposição de suas obras no Salão de Outono, em Paris, 1905. O comentário de Vauxcelles se referia, então, a uma das principais proposições dos Fauves: o uso de cores puras, intensas, colocadas na tela de forma arbitrária, indicando um movimento instintivo ao pintar. Henri Matisse (1869-1954), um dos artistas mais expoentes desse estilo, se tornou referência na utilização de cores intensas, sem gradação, representando figuras planas e dotando suas imagens de passionalidade, buscando exaltar as sensações e se afastar de uma pintura dita mais “intelectual”. Além da utilização das cores fortes, o sentido decorativo dessa pintura também estava presente, na intenção de que as obras representassem cenas alegres, não mais o sofrimento, e pudessem explorar a beleza a partir desse ponto de vista.

Houve no Fauvismo, também, a ligação com os elementos ditos primitivos e os estados naturais de graça, contentamento e comunhão com a natureza que, para esses artistas, era encontrado nos “selvagens” e crianças. A pintura de Henri Rousseau (1844-1910) é um exemplo nesse sentido. Maurice de Vlaminck outro pintor ligado ao fauvismo, coloca em carta a um amigo: *“Nunca vou ao museu. Fujo de seu odor, de sua monotonia e de sua severidade. Reencontro ali as iras do meu avô quando eu cabulava a aula. E complementa: “Empenho-me em pintar com o coração e os rins, sem me preocupar com estilo.”* (VLAMINCK apud CHIPP, 1996, p. 140). Essa conexão com uma arte instintiva, sensorial, afastada dos cânones tradicionais também vai buscar inspiração em tudo aquilo que era marginalizado no sistema cultural eurocêntrico do final do século XIX e início do século XX. Deriva de uma preocupação

que os simbolistas e primitivistas já demonstravam e irá influenciar a arte expressionista alemã. A questão da espontaneidade na pintura é um tema central aqui, e que liga esses movimentos ao fenômeno da loucura. A atitude rebelde dos fauves também será seguida pelos futuristas, desprezando de forma contundente o formalismo das instituições de arte e ensino, especialmente os museus. Há uma intensa exaltação da paixão, do movimento e do futuro, em detrimento do passado e das tradições.

Museus: cemitérios!...Idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes! Que os visitemos em peregrinação uma vez por ano, como se visita o cemitério no dia dos mortos, tudo bem. Que uma vez por ano se deponha uma coroa de flores diante da *Gioconda*, vá lá. Mas não admitimos passear diariamente pelos museus nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa mórbida inquietude. Por que devemos apodrecer? (MARINETTI apud CHIPP, 1996, p. 292).

No caminho aberto por esses movimentos, é que em 1945, Jean Dubuffet irá definir o termo Art Brüt – Arte Bruta²⁹, para designar uma arte marginal, de caráter espontâneo e impulsivo, uma nova reação ao sistema tradicional de arte. Jean Dubuffet, assim como fizeram os *fauves*, segue buscando novas formas de expressão artística afastadas da hegemonia cultural europeia – especialmente aqui, no contexto pós-guerra. Influenciado pelo surrealismo e a psicanálise, o movimento Art Brüt irá contar, inclusive, com a participação de André Breton na organização de um centro de pesquisa e exposição, a Compagnie d'Art Brut. É um movimento artístico que busca afastar-se da figuração, dos conteúdos realistas e das formas geométricas, separando-se de uma expressão artística mais intelectualizada, racional. A valorização da pintura espontânea traz semelhanças com o fauvismo, na utilização de cores fortes e traços mal definidos. As experimentações da arte bruta buscam não só a força da criação espontânea, como a ação direta nos materiais, incluindo na produção das obras matérias-primas não convencionais como areia, gesso, matéria orgânica, etc. Uma das criações de Dubuffet nesse sentido foram as assemblages – colagens com sobreposição de objetos diversos. A relação com a loucura também é um traço a ser destacado. Na coleção produzida por Dubuffet, localizada hoje na cidade de Lausanne, na Suíça, quase metade das obras são de pacientes psiquiátricos.

²⁹ Cícero Dias utiliza o termo Art Brüt para se referir à construção do seu painel *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* (1926-1929). Segundo o artista: “*Esse quadro (...) é o que o francês chama de art brut, pintura de ímpeto, mais movida pelo instinto do que pela construção do quadro. É uma cena rural brasileira que se passa mais ou menos desde o norte até o Rio de Janeiro. (...) eu me inspirei em Pernambuco.*” (DIAS apud VIEIRA, 1984, p. 69)

Entendemos pelo termo as obras executadas por pessoas alheias à cultura artística, para as quais o mimetismo, contrariamente ao que ocorre com os intelectuais desempenha um papel menor, de modo que seus autores tiram tudo (temas, escolha de materiais, meios de transposição, ritmo, modos de escrita, etc.) de suas próprias fontes e não dos decalques da arte clássica ou da arte da moda. Assistimos à operação pura, bruta, reinventada em todas as fases por seu autor a partir exclusivamente de seus próprios impulsos. (DUBUFFET apud DANTAS, 2008, p. 9)



FIGURA 7 - SANS TITRE (BÉDOUIN ET CHAMEU) – JEAN DUBUFFET

FONTE: Galeria Marc Domenech. Disponível em <http://www.galeriamarcdomenech.com>

Além da influência da espontaneidade e da aparente ausência de técnica, novamente a questão da infantilidade desses artistas em suas pinturas se fazia presente, junto à crítica a seus elementos eróticos “perturbadores” para a época. Além de Paul Klee, que teve suas obras postas de lado com o argumento de que “qualquer garoto de sete anos de idade seria capaz de fazer aqueles borrões.”, também os fauvistas como Matisse, Derain e Vlaminck se depararam com comentários críticos a seus trabalhos que destacavam sua “loucura cromática”, classificando-as como “aberração pictórica” ou simplesmente uma “diversão ingênua de uma criança brincando com os lápis de cor que acabou de ganhar de presente de Natal.” (GAY, 2010, p. 28). Esses argumentos não são fortuitos, fazem parte de uma crítica organizada aos movimentos de vanguarda do século XX e muito se assemelham às dedicadas à Cícero Dias, especialmente no que diz respeito ao suposto traço infantil, à ingenuidade que beirava o grotesco, nessa perspectiva. Peter Gay ressalta, desse momento, a tarefa que os artistas modernos tomaram para si de dizer algo importante que os “decentes” não iriam, nem poderiam dizer. Para o autor, parte

da crítica antimodernista não estava pronta para se deparar com algumas verdades inconvenientes. Segundo o autor:

Nessa atmosfera inflamada, os antimodernistas emitiam opiniões que primavam pela veemência, pela recusa obstinada de avaliar qualquer argumento (...). Quando *Espectros* de Ibsen, estreou em Londres, em 1891, os resenhistas multiplicaram os adjetivos incendiários (...). Sem dúvida a peça tem a ousadia de mencionar irregularidades sexuais, apresentando um personagem principal que sucumbe a um ataque de loucura sifilítica, mas dificilmente merecia ser tratada como uma “representação repulsiva”, um “esgoto aberto, uma chaga asquerosa exposta, um ato sujo feito em público”. (...) o que mais surpreende nessas efusões é a histeria descontrolada, a hipérbole impotente dos bons cidadãos ameaçados, forçados a encarar verdades até então reprimidas de suas vidas. (GAY, 2010, p. 29).

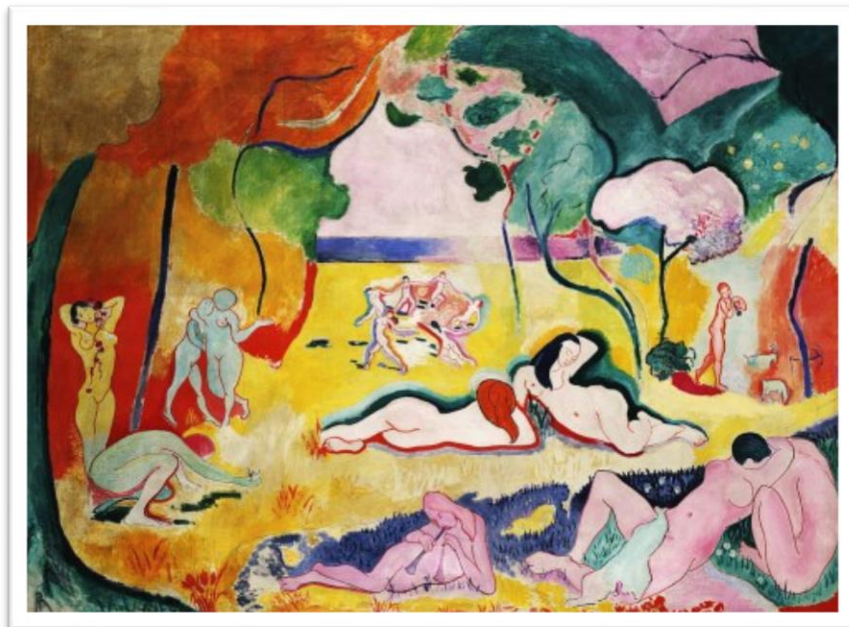


FIGURA 8 - JOY OF LIFE (BONHEUR DE VIVRE) – HENRI MATISSE, 1905

FONTE: <http://www.henrimatisse.org>

Dessa forma, vemos que o ambiente de reação antimodernista já se colocava no campo artístico desde, pelo menos, metade do século XIX na Europa. Ao mesmo tempo, as inovações trazidas por esses vanguardistas, a quem couberam todos os rótulos pejorativos, desde feras selvagens, até loucos, ingênuos ou infantilizados, já anunciavam uma das grandes contribuições das artes do novo século. Uma pintura em que o mundo concreto e objetivo perdia a sua imperatividade na representação da realidade. Aliás, realidade é uma palavra que passa, a partir desse momento, a ser escrita no plural: realidades. A valorização do mundo subjetivo e da

expressão do artista, o flerte com culturas “primitivas” e a criação espontânea de crianças e doentes mentais levaram a arte europeia da modernidade um novo sopro de vida e inspiração. O frescor da novidade, a liberdade representada pela exploração do que até então era oculto e desconhecido, aproximaram as artes do inconsciente e das figuras aparentemente caóticas dos sonhos. O mundo subversivo do inconsciente, de uma grandeza que não tem domínio nem correspondência na realidade ordinária e cotidiana, é o grande convidado dessas artes selvagens, “primitivas”, loucas, surreais. Essas experimentações feitas pelos artistas de vanguarda abriram caminho para novas compreensões sobre o papel da arte na sociedade moderna, sobre as motivações do ato artístico, a paixão e a motivação ao criar, bem como questionaram os limites de suas próprias culturas e as dificuldades encontradas nos ambientes tradicionais. Deram força à crítica e impulsionaram a busca da originalidade moderna.

3.3 SURREALISMO

(...) eu anuncio ao mundo este acontecimento de pequena grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o surrealismo, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, aqui é que começam os reinos do instantâneo. (ARAGON apud NADEAU, 1985, p. 7)

O Surrealismo pode ser considerado um movimento artístico que buscou, especialmente, a transcendência de antigas antinomias da vida e criação humanas: consciente/inconsciente, realidade/sonho, ordem/caos, racionalidade/impulso. Em suas experiências estéticas, os surrealistas pretendiam abrir espaços na linguagem às motivações inconscientes, rompendo os limites da razão e propondo criações mais significativas, mais vibrantes ou espontâneas, pois vindas de um núcleo da psique profundamente misterioso, inexplorado e fecundo. É um movimento que ganha força junto com o aparecimento e consolidação da psicanálise e do conceito de inconsciente, e explora as profundezas do humano a partir de suas manifestações estéticas. O Surrealismo parte de uma concepção de que a racionalidade europeia oferecia fórmulas gastas aos questionamentos modernos. André Breton, um dos mais conhecidos teóricos do Surrealismo, afirmou no segundo manifesto do movimento, lançado no ano de 1930:

A ideia do Surrealismo tende simplesmente à recuperação total de nossa força psíquica (...) pela descida vertiginosa em nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e obscurecimento progressivo de outros, a caminhada perpétua em plena zona interdita. (BRETON, 1930)

Maurice Nadeau (1985) situa o período de maior desenvolvimento do Surrealismo entre os anos de 1918 e 1940, embora outros autores analisem a extensão desse movimento até os

dias atuais e seus desdobramentos contemporâneos³⁰. Nossa intenção nesse trabalho não é a de delimitar um lugar e época específicos para o Surrealismo, mas compreendê-lo em suas dimensões históricas e os significados que são construídos, a partir dele, para a criação artística. Assim, acreditamos poder observar quais eram as motivações principais desse movimento, seu desenvolvimento no contexto brasileiro e de que forma se aproxima da trajetória artística de Cícero Dias – no momento de suas primeiras exposições, Cícero Dias começa a ser considerado um dos primeiros surrealistas brasileiros, ou mesmo supra-realista, junto do pintor Ismael Nery. Além disso, entender como o surrealismo se compreendia e se dizia será importante para a análise de como o pensamento médico entendeu esse movimento, associou-o a patologias mentais e utilizou essa denominação em seus textos/diagnósticos clínicos.³¹ Seguindo as reflexões fundamentais sobre esse movimento, temos a contribuição de Michel Löwy que o apresenta da seguinte forma:

O surrealismo não é, nunca foi e nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas, mas propriamente um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim o quisermos, um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha, o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, e a aspiração utópica e revolucionária de “mudar a vida”. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica, que começou em 1924 mas que está bem longe de ter dito as suas últimas palavras. (LÖWY, 2002, p. 9; grifo do autor.)

Criado como um movimento, a princípio no âmbito literário, o Surrealismo tem seus contornos mais delimitados a partir da publicação do primeiro *Manifesto do Surrealismo* lançado por André Breton, em Paris, no ano de 1924. O Manifesto foi um marco na consolidação do Surrealismo na França e para sua posterior circulação internacional. No entanto, é conveniente destacar que desde 1919, André Breton, Philippe Spupault e Louis Aragon se dedicavam ao método da escrita automática na revista *Littérature*. No Manifesto de 1924 são destacadas as principais motivações do movimento, com destaque para a força de uma dimensão transcendente na criação, para além do real. Essa dimensão, por ora chamada de irreal, supra-real ou surreal, era compreendida como a verdadeira fonte da criação, ou da criação

³⁰ Robert Ponge, por exemplo, é um desses autores. Seu livro *Surrealismo e Novo Mundo* dedica-se à pesquisa da extensão do movimento surrealista na América Latina e surgiu de um evento internacional chamado *Surrealismo Nuevo Mundo*, realizado em Buenos Aires em 1992. Michel Löwy também fala do surrealismo pós 1969 em LÖWY, Michel. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

³¹ Nos referimos aqui especialmente ao trabalho do médico Gonçalves Fernandes sobre a obra de Cícero Dias, que analisaremos capítulo 4.

verdadeira, se expressando através dos sonhos, da intuição, da loucura, do chamado automatismo psíquico. Herdeiros diretos dos dadaístas, os surrealistas concederam bastante ênfase aos processos da escrita automática, onde um poema seria construído a partir da aleatoriedade de palavras e frases. Esse caráter aleatório tornaria claro os padrões inconscientes que subjaziam aos processos de criação baseados na lógica, no planejamento e em regras artísticas conscientes. De acordo com Breton, o surrealismo poderia ser entendido, primeiramente, como:

(...) automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, seja verbalmente seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão fora de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924, p. 12)

Nessa definição, vemos a preocupação surrealista não só em ultrapassar os limites da racionalidade, como também o de revelar o “funcionamento real” do pensamento. Experimentar os limites da linguagem, ultrapassando as fronteiras da lógica e da consciência parecia atrativo, pois carregava um sentido de revelação e de descoberta. Também chama a atenção a necessidade de “ausência de preocupação estética ou moral”. Poderia parecer estranha essa definição, mas a criação surrealista, buscava romper radicalmente com as formas artísticas convencionais e seus padrões estéticos, ligados às noções de beleza, simetria, proporcionalidade e considerada uma arte burguesa com fortes imperativos morais. A crítica à moral burguesa e suas limitações era uma constante nas obras surrealistas, que buscavam uma experiência poética que ultrapassasse o cotidiano e sua suposta banalidade e atingisse esferas misteriosas da existência, sendo muitas dessas criações próximas a dimensões mágicas ou esotéricas, como aponta Walter Benjamin. (BENJAMIN, 1929, p. 28). Federico Testa, ao analisar a relação do Surrealismo com o Outro da cultura ocidental moderna coloca:

O Surrealismo enfatiza essa crítica ao mundo burguês, utilitarista e racionalista do capitalismo ocidental, a partir da pesquisa de outras possibilidades nas produções *outras*, sejam as imagens oníricas os devaneios, os sonhos, o delírio dos loucos, o fetiche, seja a arte dos outros culturais, suas máscaras, suas formas, seu simbolismo. Para os surrealistas, homem moderno é um animal enclausurado nas grades do racionalismo burguês. Trata-se de recuperar a força da fantasia, o direito da imaginação, as forças estranhas e profundas que habitam nossa alma e nosso inconsciente. (TESTA, 2013, p. 38)

É importante mencionar o impacto da experiência da I Guerra Mundial e o quanto esta teve uma influência preponderante na relativização da moral e da razão burguesas na Europa

do início do século XX. O Surrealismo europeu, assim como o dadaísmo³², apareceu impregnado pelo horror da guerra e a ausência de significados, em uma cultura (auto) destrutiva. Se a realidade, as tradições e a ordem do mundo ruíam, que papel era reservado à arte? Não fazia muito sentido continuar a ver e propor um mundo de coesão e beleza diante de uma realidade caótica e seres humanos petrificados. O sentido profundo da experiência humana é questionado ao se considerar os lugares para os quais a lógica e a racionalidade estavam levando a civilização ocidental. Era necessário falar de um outro lugar, legitimar através da arte outra dimensão criativa, outras possibilidades de existência que não mais cultuariam um modelo burguês, que parecia claramente falido e esgotado. O templo da razão parecia ruir sem muita necessidade de esforço, para os surrealistas. Além disso, havia também o impacto da Psicanálise nesse ambiente intelectual e toda a reflexão que a ideia de inconsciente propunha a artistas, intelectuais e médicos nesse período. O inconsciente, como desconhecido, impunha-se como novo paradigma diante da experiência da guerra e a falência dos valores burgueses, centrados na hegemonia de um homem racional.

Aragon, Breton, Éluard, Péret, introdutores do surrealismo, profundamente afetados pelo pesadelo e derrotismo da guerra, voltam seu olhar de sobreviventes para o homem do pós-guerra, dividido entre uma razão consciente hegemônica que agoniza e um domínio desconhecido, percebido como determinante e motor de seus atos. Nesta brecha o surrealismo se inaugura como um manifesto que busca o inexplorado da condição humana: o inconsciente, o sonho, a loucura, ou seja, uma outra razão avessa à da consciência que não cessa de insistir na produção de efeitos tecnológicos sedutores e apaziguantes da condição humana. (FRANÇA, 2008, p. 96)

A forte crítica à moral burguesa também foi o que aproximou os surrealistas de uma atividade política revolucionária. Em seu texto *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, Benjamin faz uma análise do movimento, destacando sua dimensão política e colocando como uma das tarefas primordiais do Surrealismo, a condução das forças da embriaguez para a revolução. Toda a ausência de sentido, a transcendência da moralidade burguesa e a busca pela revelação de uma “força atmosférica oculta das coisas”, destacava a potência revolucionária do movimento. Além da força da embriaguez, uma experiência de iluminação profana e a organização do pessimismo³³, são aspectos levantados por Benjamin

³² Segundo Nadeau, o dadaísmo nasceu em plena guerra, em 1916, se propagou como um rastilho de pólvora pela Alemanha vencida de 1918, para atingir finalmente a França exangue dos anos 1919-1920. (NADEAU, 1985, p.14)

³³ Alguns desses conceitos são esclarecidos por MATOS, Olgária. Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin. Discurso. Nº 23, 1994. 87-108. Dentre eles, destacamos o de Iluminação Profana, entendido por Olgária Matos como uma experiência de apreensão do acaso. Acaso como encontro ou desencontro, “aquilo que se move por si mesmo”, segundo Aristóteles. Esse acaso estaria ligado ao destino e esse entendido como o inesperado do

que levaram adiante a experiência surrealista. Essa experiência lançava o olhar para além da consciência trivial do cotidiano e poderia ser observada em diversas obras, sendo uma das mais emblemáticas a publicação de André Breton, *Nadja* (1928), que Benjamin chamou de um “romance esotérico”. (BENJAMIN, 1929, p. 23-25). De acordo com Lúcia Grossi dos Santos:

Inspirado pelo materialismo dialético, o surrealismo procura esta expansão do espírito fora do êxtase religioso ou daquele provocado pela droga. O termo “iluminação profana” descreve bem a posição assumida por Breton a partir da escrita automática, onde a poesia aparece não como um gênero literário entre outros, mas como instrumento de investigação do espírito e da vida. (...) Breton se alinha a uma tradição literária (...) na qual reencontramos o mesmo caráter sagrado da poesia da Antiguidade clássica. (SANTOS, 2002, p.6)

O universo da imaginação é encarado como o mundo real por excelência e este, como uma verdade a ser revelada por meio da arte, através da experiência surrealista. Havia uma espécie de determinação em desvelar os verdadeiros caminhos da criação, até então negligenciados e subestimados. O caráter político revolucionário do surrealismo para Breton era encarado como uma busca por “(...) *ressaltar a revelação do desejo inconsciente e sua força disruptora versus a violência diante de uma imagem mutilada do homem.* ” (BRETON in FRANÇA, 2008, p. 97). Assim, a proposta surrealista em sua manifestação literária, europeia, se aproxima de algumas experiências no Brasil e na América Latina e tem suas correspondências com a proposta artística de Cícero Dias nos anos 1920. O triunfo da imaginação sobre o poder de uma realidade “concreta” é algo que perpassa as obras do artista, que mantém muitos pontos de diálogo com essa proposta surrealista, de fato. As experiências de Cícero Dias com a diluição da forma (em especial do corpo humano), a proposição de temas oníricos e a ausência de compromisso com a verossimilhança o aproximam do surrealismo, mas não o vemos como um seguidor ou como alguém que buscou desenvolver esse movimento no Brasil a partir da experiência europeia.

Esses pontos de aproximação entre Cícero Dias e o surrealismo é o que nos faz considerar as profundas relações da sua arte com os processos inconscientes e as memórias individual e coletiva. Essa maneira singular de criar e construir narrativas visuais a partir de memórias, ou estabelecer formas e figuras que cada vez mais se afastam das dimensões reais, fazem de Cícero Dias um artista que funda a sua originalidade e encontra pontos de apoio nos movimentos modernista e surrealista. E essa sua relação com o inconsciente, com a espontaneidade das memórias e a fluidez dos processos de criação é o que o aproxima, também,

Real. Assim, para a autora o “ninguém escapa ao seu destino” seria o “ninguém escapa ao Real” e o Real é o acaso. (MATOS, 1994, p. 88-89)

das experiências da loucura na época e o faz ser visto e entendido como desviante, como um artista do absurdo, do incoerente, do irreal, até mesmo do patológico. No *Manifesto do Surrealismo* de 1924, Breton associa o Surrealismo ao poder da imaginação e à loucura:

Reduzir a imaginação à escravidão, ainda que se fizesse pouco caso do que se chama grotescamente de felicidade, é esquivar-se a tudo o que se pode encontrar, no fundo de si mesmo, de justiça suprema. Só a imaginação me faz perceber aquilo que *pode ser* e é o suficiente para levantar um pouco a terrível interdição; bastante também para que eu me abandone a ela sem receio de me enganar. (BRETON, 1924, p. 1)

E sobre a força criativa da loucura e um certo poder “especial” dos loucos, ele diz:

(...)Todos sabem, com efeito, que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis, e que, não houvesse estes atos, sua liberdade (o que se vê de sua liberdade) não poderia ser ameaçada. Que eles sejam, numa certa medida, vítimas de sua imaginação, concordo com isso, no sentido de que ela os impele à inobservância de certas regras, fora das quais o gênero se sente visado, o que cada um é pago para saber. Mas a profunda indiferença de que dão provas em relação às críticas que lhe fazemos, até mesmo quanto aos castigos que lhes são impostos, *permite supor que eles colhem grande reconforto em sua imaginação e apreciam seu delírio o bastante para suportar que só para eles seja válido*. E, de fato, alucinações, ilusões, etc. são fonte de gozo nada desprezível. (BRETON, 1924, p. 2; grifo nosso.)

Essa visão um tanto romantizada da relação entre a criação, a imaginação e a loucura foi, como vimos, muito do que alimentou a escrita do Manifesto nos momentos iniciais do Surrealismo. À surpresa com as teorias de Freud, somaram-se crenças de que o louco não só teria um acesso mais direto ao inconsciente – por desprezar as regras sociais – como se reconfortava em sua imaginação, encontrando ali fontes de prazer e acolhimento inacessíveis aos homens e mulheres “normais”. Essa perspectiva oferecia a força e a novidade necessárias para impulsionar as criações literárias centradas no automatismo psíquico e a pintura das imagens do inconsciente. Segundo Peter Gay, o manifesto de Breton, além de definir os postulados centrais do movimento surrealista, estabelecia que a real motivação de um verdadeiro artista nunca deveria nascer do cálculo ou do planejamento – verdade distorcida pelas filosofias racionalistas do século XIX.

Segundo a leitura que este autor faz do *Manifesto do Surrealismo*, a única pintura aceitável para o movimento seria aquela que brotasse do inconsciente e deixasse clara suas origens irracionais. Essa seria mais verdadeira e espontânea, falaria de “outra realidade”, de uma “realidade oculta”. E assim, dois artistas que merecem destaque nesse sentido são Joan Miró (1893-1983) e René Magritte (1898-1967). O primeiro, pela busca incessante da

transformação na pintura e o alcance de um estado de pureza e mistério, expresso em formas diluídas e experimentações cromáticas; e o segundo pela intencional incongruência entre imagem e legenda, na criação de “trocadilhos visuais”, como em sua famosa obra *A traição das imagens* (1928-1929). (GAY, 2009, p.154).



FIGURA 9 - PERSONAGEM ATIRANDO UMA PEDRA NUMA ÁRVORE – JOAN MIRÓ, 1926

FONTE: Museu de Arte Contemporânea / USP. Disponível em <http://www.mac.usp.br>



FIGURA 10 - A TRAIÇÃO DAS IMAGENS – ISTO NÃO É UM CACHIMBO – RENÉ MAGRITTE (1928/29)

FONTE: Acervo Los Angeles County Museum of Art. Disponível em <http://www.lacma.org>

Aqui se faz importante destacar a relação do Surrealismo com as Artes Plásticas, em especial com a pintura, pois ela representou um aspecto diferenciado das reflexões do movimento. À época da publicação do *Manifesto do Surrealismo* e dos primeiros escritos em torno do tema, podemos dizer que o movimento apresentava-se dotado de um caráter predominantemente literário. Era definido a partir da sua relação com a literatura e sua expressão pensada a partir das palavras e não das imagens³⁴, nesse primeiro momento. As experiências de acesso ao inconsciente e a transcendência das barreiras da razão e antinomias geradas pela consciência seriam alcançadas através da poesia, do romance, da aleatoriedade das palavras e seus significados, da escrita automática. Esses meios de acesso ao sonho e ao inconsciente eram considerados mais diretos e com possibilidades de expressar de forma mais clara o automatismo psíquico.

A noção de que a literatura e o era um meio de acesso mais direto e claro ao inconsciente é exposta num texto de Max Morise³⁵, no primeiro número da publicação *La Révolution Surrealiste*³⁶ de 1924. Morise reflete sobre as imagens e a pintura surrealista, buscando suas especificidades. Sua argumentação central é construída a partir da noção de que a pintura, por ser uma expressão mais lenta e com certa dose de intencionalidade e planejamento, não conseguiria acompanhar a rapidez do fluxo de ideias gerado na criação surrealista. Para esse artista, a fixação de uma imagem requeria doses de racionalidade que já afastariam a espontaneidade do processo criativo. Assim, a feitura de uma imagem estaria muito mais ligada ao pensamento e à memória de uma revelação, do que a expressão “pura” do momento dessa revelação em si. Isso fez o autor concluir que as imagens artísticas como as de De Chirico, por exemplo, podem ser surrealistas, mas sua expressão não.³⁷ Nas palavras de Morise:

³⁴ Apesar de as revistas que surgem nesse momento serem ricamente ilustradas com obras de arte de artistas modernos ou outras imagens que remetessem ao surrealismo. Apesar da profusão de imagens associadas ao movimento, a reflexão mesma sobre a possibilidade de uma pintura surrealista começa aos poucos e vai se desenvolvendo em um debate profícuo sobre os meios pelos quais o estado de “surrealidade” pode ser alcançado.

³⁵ Desenhista, Ilustrador, escritor. Participou do movimento surrealista francês, escreveu na revista *La Révolution Surrealiste* e compôs obras com Man Ray, Joan Miró, André Masson, André Breton e Yves Tanguy. Nasceu em 1900 em Versailles e faleceu em 1973 em Paris. Em <https://www.centrepompidou.fr>. Acesso em 15/12/2015.

³⁶ Reprodução dos originais disponíveis em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date>. Acesso em 15/12/2015.

³⁷ “D’étranges paysages sont apparus à Chirico; il n’a eu qu’à les reproduire à se fier à l’interprétation que lui fournissait sa mémoire. Mais cet effort de second intention qui déform nécessairement les images en les faisant affleurer à la surface de la conscience nous montre bien qu’il faut renoncer à trouver ici la clef de la peinture surréaliste. Tout autant certes, mais pas plus que le récit d’un rêve, un tableau de Chirico ne peut passer pour typique du surréalisme: les images sont surréalistes, leur expression ne l’est pas.” (MORISE: 1924, p. 26)

(...) ou os elementos plásticos se apresentam ao espírito como um todo complexo e indivisível e são reproduzidos tão sumariamente quanto possível – uma árvore, um menino. Esses elementos são por assim dizer anotados à medida em que chegam à consciência (...) – ou então – e é aqui que tocamos em uma atividade verdadeiramente surrealista – as formas e cores prescindem de objeto, se organizam segundo uma lei que escapa a toda premeditação, se fazem e desfazem ao mesmo tempo em que ela se manifesta (MORISE apud VIRAVA, 2012, p. 27)

De acordo com o pesquisador Thiago Gil de Oliveira Virava, essa postura de Max Morise é reforçada, ainda, pela de Pierre Naville³⁸ publicada no terceiro número da revista. Naville é categórico ao afirmar a inexistência da pintura surrealista. Para Virava, a ideia mesma da surrealidade na pintura estava por ser construída pelos artistas que integravam o movimento e se declaravam surrealistas. Em 1925, os artistas plásticos que se manifestavam publicamente alinhados com o grupo surrealista não passavam de 5 pessoas, enquanto escritores e poetas compunham uma média de 30 integrantes. Dessa forma, a revista *La Révolution Surrealiste* poderia estar repleta de imagens, mas os textos que falavam pelo surrealismo não as incluía plenamente como forma de expressão do movimento. (VIRAVA, 2012, p. 19)

Aos poucos, essa postura reticente dos surrealistas com relação às artes plásticas e à pintura, em especial, vai sendo suavizada. A noção que predominava nos primeiros números da revista estava de acordo com a ideia de que poderia haver pintores surrealistas, mas não pintura surrealista em si. Com a publicação de André Breton de *Le Surrealisme et la Peinture* em 1928, a gama conceitual que compunha o surrealismo vai sendo ampliada e o movimento passa a ser pensado mais em função de sua potência expressiva e criativa, se distanciando de discussões técnicas sobre materiais e suportes, ou sobre a impossibilidade de se expressar a “surrealidade” através de um meio ou de outro. Aqui, a centralidade da reflexão se volta à questão da transcendência dos limites da consciência e possibilidades de encontro entre as dimensões do real e irreal. E essas questões são pensadas a partir das possibilidades que a pintura oferece, com suas particularidades.

Dessa forma, a reflexão sobre a pintura ampliou as dimensões do surrealismo, não fazendo dela apenas uma expressão através de um suporte insuficiente (em comparação com a literatura). Pensar na especificidade da pintura surrealista, colocou a André Breton a necessidade de pensar outras questões, para além do automatismo psíquico e da escrita. No

³⁸ Escritor e sociólogo francês. Foi editor, junto com Benjamin Péret da revista *La Révolution Surrealiste* e participou das atividades do grupo junto a Breton e Éluard. É responsável por uma maior politização da discussão surrealista e atua como um intelectual politicamente engajado. Filia-se ao PCF. Nasceu em Paris em 1904 e faleceu, também em Paris, em 1993. <http://histoire-sociale.univ-paris1.fr/Collo/Naville.htm>. Acesso em 15/12/2015.

amadurecimento de suas reflexões, Breton passou a considerar sobre como a pintura poderia alcançar a transcendência dos contrastes entre real e irreal, mundo interior e exterior. Se antes a pintura era considerada um meio limitado para a expressão do inconsciente, por ser comparada às criações literárias - existia um conceito inicial de surrealismo, construído com base na poesia – agora, a pintura ajuda a redefinir e ampliar o olhar surrealista, aproximando-o dos fenômenos da alucinação e do delírio. Aqui, permanece um cerne da experiência surrealista – unir real e imaginário – não importando a forma artística através da qual isso pudesse ser feito.

É importante destacar que o momento pelo qual passava a revista *La Révolution Surrealiste* e o próprio movimento em si, também vão definindo os rumos que essas reflexões tomam e as declarações públicas em seu nome. Desde as primeiras publicações da revista, ela se proclama um meio que não tende a um fim específico, que não vai trazer verdades ou revelações definitivas. Esses rumos que pareciam incertos, vão sendo ocupados por manifestações que levam o Surrealismo, ora mais próximo de uma experiência estética e literária, ora de uma força política revolucionária. E foi nesse momento que Breton começou a publicar *Le Surrealisme et la Peinture* e buscou retomar as definições do movimento, alcançando seu cerne, como comentado anteriormente, seu fundamento. A pintura vai ocupar um lugar de maior destaque no “furor” surrealista, bem como vai trazer os questionamentos que já agitavam os modernistas e as vanguardas anteriores ao surrealismo.

Se Breton reconhece na pintura um poder equivalente ao que confere à linguagem: “tampouco artificial quanto a outra”, se pensa que a partir do momento em que o pintor se recusa a copiar a natureza para concentrar suas forças no “modelo interior”, a parte engajada é totalmente diferente, se ele acredita notadamente que, sem Picasso “a parte de que tratamos foi rejeitada, senão perdida”, terá razão em proclamar que existe uma pintura surrealista (...)? (NADEAU, 1985, p.75)

De acordo com Maurice Nadeau, a virada do Surrealismo em direção à pintura, teve relação direta com as disputas políticas que se davam no seio da revista *La Révolution Surrealiste* e um posterior afastamento de Pierre Naville da sua editoração. Esse movimento marcou uma afirmação dos propósitos artísticos do movimento e certa contenção de um entusiasmo revolucionário não muito bem definido politicamente dentro do grupo. A opção por repensar a pintura e incluir artistas plásticos, definitivamente, no rol dos surrealistas seria, antes de mais nada, uma opção pela vertente estética do movimento. Nas palavras do autor:

Se até este momento [saída de Pierre Naville da editoração] *La Révolution surréaliste* se limitara a publicar alguns desenhos de Masson que podiam ser qualificados de automáticos, algumas reproduções de Picasso e de Chirico que serviam, sobretudo, de provas e de garantias anteriores e exteriores ao

movimento, eis agora uma inundação de reproduções e, principalmente uma verdadeira retrospectiva das obras de Picasso. Elas querem provar que existe uma “pintura surrealista”. Não é suficiente: Breton empreende uma história da pintura moderna, pretendendo mostrar as suas relações com o movimento. (NADEAU, 1985, p.74)

Nesse ponto, já que não havia definição de técnicas específicas, a pintura surrealista passava a ser compreendida e apreciada por seu valor de imagem e por seu poder de afetar o espectador. Ela podia ser considerada uma imagem surrealista por abrir portas inconscientes e se tornar uma verdadeira janela para a imaginação. Se a pintura possuía essas qualidades, independente de revelar técnicas próprias de produção, ela poderia ser considerada uma pintura surrealista. Essa pintura, então, encerraria em si a capacidade de união dos opostos, de transcendência da realidade objetiva; ela seria a linguagem visual do inconsciente do artista. Os elementos da imagem se ordenariam obedecendo ordens do acaso e ela revelaria qualidades de transparência, de acesso direto ao inconsciente, de fixação do delírio, do sonho. (VIRAVA, 2012, p. 26)

Podemos perceber, então, que a qualificação de um artista plástico como surrealista ia além das necessidades internas do campo artístico e do desenvolvimento da pintura e ia se solidificando a partir de seu valor como linguagem e como experiência de acesso ao irreal. O surrealismo era considerado, assim, um caminho, um processo artístico para se alcançar a transcendência e o ápice dos processos imaginativos, e não um fim em si mesmo. A vontade de ampliar o alcance e os limites do surrealismo como uma experiência psíquica, muito mais do que um estilo literário ou uma experiência cultural, orientavam essas delimitações para além dos aspectos técnicos e aproximavam a pintura do automatismo psíquico e dos processos inconscientes, já expresso através da escrita automática.

A estética surrealista se compunha como uma janela de acesso ao inconsciente e uma captação de estados psíquicos alterados, para além da consciência objetiva e cotidiana. Breton identificava nessa transfiguração do real uma força criadora inigualável, residente no inconsciente pessoal e coletivo, limítrofe, intuitiva, sedutora e escorregadia. Uma força que não poderia passar pelos arbítrios do planejamento racional para se expressar em sua plenitude. Uma força que dependia do acaso e do deixar-se levar pelo fluxo imaginativo. Uma força que ousava transpor a ordem “normal” de representação e percepção das coisas no mundo, desvinculando imagens e significados. Essa seria a essência da experiência surrealista e poderia, então, se expressar por diferentes meios.

Toda essa reflexão sobre a natureza da pintura surrealista e os caminhos pelos quais seus teóricos e os próprios artistas encontraram para definir seu lugar no seio do movimento, nos mostram como as fronteiras dessa experiência vão sendo construídas frente a algumas disputas internas e externas nos finais dos anos 1920 na França. Isso dialoga com o caráter experimental que o surrealismo adquiriu no Brasil e as conotações que ele desenvolveu a partir das obras e reflexões dos artistas latino-americanos. No Brasil, essa experiência vai se organizar em torno das obras de Cícero Dias, especialmente após a sua primeira exposição no hall da Policlínica do Rio de Janeiro em 1928 e as palavras surrealismo, surrealidade e supra-realidade vão aparecer na crítica de arte nesse momento, buscando aproximar o que Cícero Dias fazia, da experiência europeia.

Podemos perceber que essas aproximações foram possíveis pois a própria reflexão que os teóricos surrealistas franceses empreenderam, num primeiro momento, sobre as artes plásticas, admitia muita abertura e de, certa forma, liberdade criativa. Os manifestos lançavam luz sobre processos de aproximação entre real e irreal, entre consciente e inconsciente, mas não delimitavam de que formas ou a partir de que técnicas isso poderia acontecer. E, por isso, dentre outros motivos, podemos entender que a plástica surrealista se mostrou um campo aberto para que alguns artistas que não estavam completamente identificados com uma corrente estética, pudessem se expressar de forma menos engessada, criar a partir das tendências surrealistas, ou mesmo experimentar diluir as formas, abrir-se aos fluxos da memória e do inconsciente e desestabilizar a percepção cotidiana das coisas para, só depois, descobrir o surrealismo como um movimento organizado.

Essa movimentação em torno de uma revolução nas artes plásticas, a busca de inspiração muito além da racionalidade, a construção de novos padrões estéticos e o rompimento com o academicismo também animavam os ambientes artísticos na América Latina, em geral, e no Brasil. Ganhando força através das inovações modernistas, esses questionamentos traziam para a perspectiva das artes plásticas uma ideia de criação desvinculada do formalismo e do realismo que eram hegemônicos no ensino de artes no país. Essas questões não se colocavam como parte de uma proposta surrealista, não necessariamente defendiam a supremacia do inconsciente na criação artística. Porém, o movimento modernista concentrava as forças da transformação de um ambiente artístico conservador no Brasil nos anos 1920. E dentro desse ambiente, Cícero Dias vai encarnar algumas dessas proposições e, por suas peculiaridades, sua técnica, pelos locais que frequenta e expõe, vai sendo aos poucos identificado como surrealista, até se consolidar essa visão sobre sua arte no cenário artístico nacional.

É importante salientar que, além das movimentações modernistas na América Latina, a comunicação com a Europa se fazia presente nos meios artísticos, através, especialmente, dos periódicos. É por meio deles que o Surrealismo no seu formato francês, chega ao contato de artistas e escritores na América Latina. Robert Ponge destaca a experiência de dois países – além do Brasil - que foram importantes nesse processo de “descoberta” do Surrealismo, como a Argentina e o Peru. Na Argentina, a experiência da revista *Qué* liderada por Aldo Pellegrini, na segunda metade dos anos 1920; e no Peru a partir dos debates entre José Carlos Mariátegui e César Vallejo, em seus respectivos periódicos a partir de 1925 até mais ou menos 1930. Mariátegui e Vallejo foram os responsáveis por introduzir o debate sobre o Surrealismo na imprensa peruana e também discutir sobre suas “efervescências” em Paris, a partir de pontos de vista opostos: Mariátegui otimista e em defesa do Surrealismo, e Vallejo decretando publicamente a sua morte. (PONGE, 2004, p. 55)

3.3.1 “Só à noite enxergamos claro”: experiências no Brasil nas primeiras décadas do século XX

Hoje mais do que nunca, toda arte poética há de ser principalmente – por quase nada eu diria apenas – uma declaração dos direitos do Sonho. Depois de tantos séculos em que os homens mais honestos se compraziam em escamotear o melhor da realidade, em nome da realidade temos de procurar o paraíso nas regiões ainda inexploradas. Resta-nos portanto o recurso de dizer das nossas expedições armadas por esses domínios. Só à noite enxergamos claro. (HOLANDA, 1925. p. 273).

Em 1925, Sérgio Buarque de Holanda escrevia esse trecho sobre o irreal e a busca pelo mistério na arte e na poesia, em seu texto *Perspectivas*, na Revista Estética. Fundada em setembro de 1924 por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, no Rio de Janeiro, a revista teve 3 números e contou com a colaboração de diferentes nomes do modernismo nacional como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. O texto de abertura é escrito por Graça Aranha e é uma ode à juventude e ao seu espírito modernizador do Brasil, um país onde “*nascem velhos os jovens de hoje*”. Para o autor, a missão de Estética era a de “*(...) modernizar, nacionalizar, universalizar o espírito brasileiro.*” (ARANHA, 1924, p. 11).

No texto *Perspectivas*, no terceiro e último número da revista, Sérgio Buarque de Holanda se aproxima da reflexão surrealista ao evocar o mistério e o inexplorado na arte e na vida. Essa dimensão estaria, naturalmente, longe da linguagem formal e consciente, que apenas daria conta da experiência já vivida, da energia satisfeita. O absurdo, o divino, o inexplorado

que seguem a “*nutrir subrepticiamente (...) as regiões mais ocultas das nossas ideologias.*” seriam, para ele, forças sempre presentes e atuantes no sentido de levar o homem para além de um estado ordinário, para o irreal. Construindo também uma crítica ao pensamento científico e sua ilusão de uniformidade, Holanda escreve em favor da singularidade, do direito à existência e à diferença essencial. De seu texto emerge uma turbulência, uma tensão, que provoca-nos no sentido de um deslocamento dos significados usuais das palavras, dos gestos, dos pensamentos. Ao mesmo tempo, torna-se um convite ao mistério. Ao considerar que só à noite enxergamos definitivamente claro, Holanda também propõe que (...) “*é em vão que se tentará atrair a tempestade, invocar o demônio ou realizar o mistério dentro do cotidiano quando não se renunciou à virtude ilusória da linguagem dos cemitérios.*” (HOLANDA, 1925, p. 273).

Esse artigo é o início formal de uma série de oposições, divergências e debates centrados nas figuras de Sérgio Buarque de Holanda e Tristão de Athayde –pseudônimo de Alceu Amoroso Lima - sendo que este último é quem, em forte crítica a *Perspectivas*, o acusa de ser uma apologia ao “supra-realismo”. Para Athayde, o texto de Holanda, embora profundamente pensado, não traria nenhuma novidade com relação ao que ex-dadaístas europeus já tinham proposto e, portanto, tratava-se de um hábito de imitar e repetir movimentos alheios. (RODRIGUES, 2006, p. 29). A crítica de Athayde acaba por identificar o texto de Holanda ao dadaísmo e ao surrealismo, mesmo que o autor não tenha mencionado esses termos, especialmente porque ele entende que *Perspectivas* traz uma quebra com a realidade cotidiana e com o pensamento, defendendo, em nome da vida, a esfera do irreal e do sonho. Para Athayde, essa busca pelo irreal representava exatamente o oposto: o caos e a morte, a desorganização. Ele reduz a vida inconsciente a uma “sombra vaga de vida”, a um mero resquício do que realmente seria grandioso e de valor. Como outros modernistas brasileiros, irá entender que o surrealismo seria perfeitamente compreensível como experiência europeia, como fruto de um assombro e desespero diante da morte e da guerra. Porém, no Brasil, não teria sentido, não contribuindo com nada além de delírios, subjetivismo e anarquia. (ATHAYDE in RODRIGUES, 2006, p. 28-29).

Ver o fervor revolucionário reduzido a uma mera cópia sem sentido de um movimento europeu que pregava mais o caos do que a verdadeira arte, motivou uma resposta interessante de Holanda. No artigo *O lado oposto e outros lados*, de 1926, ele critica diretamente os acadêmicos modernizantes e suas tendências construtivas, que não fariam mais do que impor uma hierarquia e ordem que “*estrangulem de vez esse nosso maldito estouvamento de povo moço e sem juízo.*” E afirma diretamente: “*(...) esses não significam mais nada para nós.*”.

Para Sérgio Buarque de Holanda nessa sua resposta incisiva, o medo da desordem, o apego à tradição, aos legados culturais e ao pensamento abstrato eram o que realmente indicavam a servidão intelectual brasileira, uma tendência a se fazer “apresentável e bonito às vistas dos outros.”. Na busca radical pela transformação e quebra não só do passadismo representado pelas Belas Artes, mas de um modernismo que se pretendia novo e que, segundo o autor, havia falhado irremediavelmente, pois atado às convenções e tradicionalismos, Sérgio Buarque de Holanda questionava:

Porque para eles, por enquanto, nós nos comprazemos na desordem. Desordem do que? É indispensável essa pergunta, porquanto a ordem perturbada entre nós não é decerto, não pode ser a *nossa ordem*; há de ser uma coisa fictícia e estranha a nós, uma lei morta, que importamos, senão do outro mundo, pelo menos do Velho Mundo. É preciso mandar buscar esses espartilhos pra que a gente aprenda a se fazer apresentável e bonito às vistas dos outros. O erro deles está nisso de quererem escamotear a nossa liberdade que é, por enquanto pelo menos, o que temos de mais considerável, em proveito de uma detestável abstração inoportuna e vazia de sentido. Não me lembro mais como é a frase que li num ensaio do francês Jean Richard Bloch em que ele lamenta não ter nascido num país novo, sem tradições (...). Aqui há muita gente que parece lamentar não sermos precisamente um país velho e cheio de heranças onde se pudesse criar uma arte sujeita a regras e ideais prefixados. (HOLANDA apud RODRIGUES, 2006, p. 30-31)

Um dos centros tradicionais de criação artística no Brasil nos primeiros anos da década de 1920 era, sem dúvida, a Escola Nacional de Belas Artes – ENBA – criada em 1890 e que mantinha certa continuidade com relação às orientações estéticas da antiga Academia Imperial de Belas Artes (1826), símbolo do ensino tradicional no Império. De modo geral, a atuação da ENBA nos anos 1920 era conservadora e estava ligada ao desenvolvimento tradicional das artes plásticas, à pintura figurativa com predominância de temas paisagísticos, históricos e retratos. Era um ambiente que hostilizava a arte moderna e que representava uma perspectiva artística - na visão modernista – ultrapassada, limitada e carente de imaginação plástica. O movimento modernista se construiu em torno das reivindicações consideradas de vanguarda à época e foi, pouco a pouco, consolidando caminhos e linhas de atuação que tendiam ora para o nacionalismo e identidade nacional, ora para as experimentações estéticas de caráter formal, ora para o futurismo e as inovações tecnológicas da sociedade industrial. Nesse contexto, o surrealismo também aparece e ainda hoje luta para se colocar e permanecer como um estado de espírito revolucionário, como uma experiência mais que literária, libertária (LIMA, 2008).

Essas experimentações surrealistas - que pretendemos explorar aqui a partir de Cícero Dias e das suas aproximações com a questão da loucura - ficam, de certa forma, apagadas no Brasil, em parte por afirmações de que não existiu surrealismo no país (ou pelo menos uma real

adesão aos postulados do movimento) ou que ele não tivesse sido expressivo a ponto de merecer essa denominação. No entanto, alguns autores como Sérgio Lima, trabalham na perspectiva da “construção interessada de uma ausência” ou de um intencional silenciamento do surrealismo no Brasil. Para este autor, o surrealismo teria assumido pouca expressividade na pesquisa sobre artes no Brasil, pelo seu radical questionamento, inclusive dos postulados modernistas, calcados firmemente no nacionalismo. A partir da afirmação de Guillermo de Torre de que as vanguardas dos anos 1920 guardam um único ponto comum - a descentralização - Sérgio Lima constrói uma interessante reflexão sobre o silenciamento do surrealismo da historiografia das artes no Brasil, concluindo que *“o surrealismo questionava também os pretensos nacionalismos e seus confinamentos formais – este pecado, e não dos menores, colidia com praticamente todos os vanguardismos brasileiros.”* (LIMA, 1994)

Dessa forma, ao falar de surrealismo no Brasil, vamos falar também de modernismo. Mas vamos além dele, pois se a princípio o surrealismo parece tomar corpo de forma confusa em meio aos movimentos de vanguarda, aos poucos vai estabelecendo suas diferenças, não só com relação a essas vanguardas, como às influências internacionais organizadas, especialmente, na forma dos manifestos e publicações, a partir de 1924. Se o modernismo oferece um espaço de liberdade e um solo fértil às experimentações, algumas criações vão além dos princípios que se estabelecem para o movimento, resistindo às estagnações e rótulos e propondo a inovação constante. E, nesse caso, o surrealismo contribuiu de forma importante porque colocou novas questões, resistiu à institucionalização do modernismo e ofereceu uma nova força criativa no ambiente artístico nacional. Muitos dos artistas e poetas que hoje identificamos como surrealistas, na época não manifestavam esse pertencimento, como Cícero Dias, por exemplo, não formavam uma “escola” e não se agregavam em torno de uma publicação especificamente surrealista. Outros, buscaram introduzir o conceito e apresentá-lo, como é o caso de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, com a revista *Estética*, ou Oswald de Andrade que associou o surrealismo à Antropofagia, no Manifesto Antropofágico - 1928. (PONGE, 2004)

De qualquer forma, é interessante destacar, mesmo que de forma breve, a atuação desses artistas, escritores e críticos na consolidação de um surrealismo no Brasil, e mesmo da divulgação de seu conceito, dos movimentos europeus e das principais discussões em torno do tema. Sérgio Lima, artista que esteve diretamente envolvido com o surrealismo e as vanguardas do século XX, buscou escrever a história desse movimento, justamente para suprir o que considera uma lacuna na historiografia de artes no Brasil. Como colocamos anteriormente, uma

lacuna intencional, visto que o surrealismo, como vanguarda, não agradara uma parte significativa dos modernistas, segundo o autor. Mário de Andrade, por exemplo, via a arte daquele momento como uma necessidade quase que espiritual na construção da nacionalidade, considerando, então, o surrealismo algo deslocado do contexto brasileiro, pois não demonstrava esse propósito, essa espécie de missão.

Considero o sobrerrealismo a consequência lógica de arte dum país que nem a França. No Brasil, acho que no momento atual, pros que estão deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda. Todas as questões que são de vida ou de morte pra organização definitiva da realidade brasileira (...) nos levam para uma arte de caráter interessado que como todas as artes de fixação nacional só pode ser essencialmente religiosa (no sentido mais largo da palavra: fé pra união nacional, psicológica, familiar, social, religiosa, sexual.). (ANDRADE apud VIRAVA, 2010, p. 453)

Essa necessidade de unidade, junto a uma missão edificante de construção de identidade e busca por raízes culturais, era justamente o que o surrealismo não pretendia. Ao contrário, buscava desestabilizar todas essas estruturas, desconstruir certezas, jogar ao acaso. E, talvez por isso, a observação de Mário de Andrade de que, como movimento, o surrealismo era mais adequado à realidade francesa – um país do velho mundo, onde parte da sua burguesia podia ansiar por destruir valores tradicionais – do que à brasileira – um jovem país, quase que essencialmente rural, que ainda buscava construir sua identidade e traduzir seu lugar no mundo moderno. No entanto, a atividade surrealista existiu, independente do que era considerado adequado aos cânones modernistas, segundo Sérgio Lima como “*expressão do desejo do homem*”, com uma pretensão universalista, não precisando se preocupar, por exemplo, com a identidade nacional, a cor local, etc; não definindo uma política cultural para o país, como o modernismo pretendia. Para Lima, “*o surrealismo é, por definição, uma visão crítica da realidade e está muito longe de ser dogmático, não sendo nem um programa, nem uma escola, nem um juízo: é uma experiência em aberto (...)*” (LIMA apud CRIPA, 2012, p. 288).

Um dos desdobramentos mais revolucionários da Semana de Arte Moderna de 1922 e que apresenta proximidades com o surrealismo é a Antropofagia. Criado inicialmente por Oswald de Andrade, Raul Bopp e Tarsila do Amaral em torno de uma obra que Tarsila havia presenteado Oswald – Abaporu, 1928 – o Movimento Antropofágico compartilhava com o surrealismo a crença na força revolucionária e potencialmente destruidora da arte. Destruidora das tradições, dos costumes, das hierarquias, transgressora. O Manifesto Antropofágico é publicado em 1928 na Revista de Antropofagia, que tem sua duração até agosto de 1929. Como que representando o outro lado do espelho do primitivismo buscado pela arte europeia, a

Antropofagia era a celebração da nossa própria condição “não-civilizada”, entendendo a potência cultural, revolucionária dessa condição anticolonialista. O ato antropófago de deglutir o que vinha de fora, significava não mais importar e copiar valores culturais estrangeiros, mas, radicalmente devorá-los e ressignificá-los. Nesse primitivismo autêntico e transformador proclamado pela Antropofagia, a língua surrealista já existia: o tupi. O instinto caraíba contemplava a magia e a vida. E o Manifesto proclamava-se “*Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema (...). E o esquecimento das conquistas interiores.*” (ANDRADE, 1928).

Para Jorge Schwartz (2008)³⁹, um dos momentos mais surpreendentes da presença do surrealismo no Brasil, é a passagem de Benjamin Péret pelo Rio de Janeiro e São Paulo entre 1929 e 1931. Sobre esse fato, o autor comenta que, diferente da presença de Blaise Cendrars, por exemplo, a chegada do surrealista em terras brasileiras se torna interessante não por impactar o ambiente cultural do período, mas por ser ele quase que completamente absorvido pelo movimento antropofágico. Esse fato chama a atenção para a forma como o surrealismo era percebido nesse ambiente e a maneira como os artistas modernos ligados à Antropofagia encaravam esse movimento e seu próprio protagonismo diante das vanguardas internacionais. Os textos que mencionam as palavras surrealismo, supra-realismo ou super-realismo no período eram quase unânimes em destacar a proximidade dessa arte com o mundo onírico e o inconsciente. E a Revista de Antropofagia não é diferente ao anunciar a presença de Benjamin Péret. No entanto, o faz com certa dose de ironia, ao se referir ao surrealismo como “*(...) um dos melhores movimentos pré-antropofágicos.*”. E o texto continua, ao estilo antropofágico, “deglutindo” o surrealismo:

A liberação do homem como tal, através do ditado do inconsciente e de turbulentas manifestações pessoais, foi sem dúvida um dos mais empolgantes espetáculos para qualquer coração de antropófago que nesses últimos anos tenha acompanhado o desespero do civilizado (...). Depois do surrealismo, só a Antropofagia. (ANDRADE apud AMARAL, 2003, p. 287).

Essa posição da Revista é interessante, pois mostra a recepção do surrealismo, ao estilo europeu, no Brasil e a resposta que se produz a ele por um movimento que buscava ser profundamente nacional e revolucionário. A 2ª *dentição* da Revista, radicalizando as posições da Antropofagia, traz, por exemplo, automatismos de Aníbal Machado e trabalhos de Benjamin

³⁹ Schwartz, diferente de Sérgio Lima, não acredita ter existido no Brasil das décadas de 1920 e 1930 um movimento surrealista. Para o autor, o que se teve foram “impulsos surrealizantes” de artistas que conheciam o movimento francês ou se aproximavam dele de forma intuitiva. Dentre esses artistas, ele destaca Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho e Jorge de Lima.

Péret e André Breton (LIMA, 2008). As polêmicas que acompanham a existência do surrealismo no país, de alguma forma passam pela questão nacional/internacional e as análises não são unânimes sobre quais fatores considerar ao buscar um pertencimento. No caso deste trabalho, consideramos que um pertencimento ao surrealismo passaria mais por elementos como a liberdade criativa, o mergulho no inconsciente e no universo onírico e a busca por ultrapassar a condição cotidiana de domínio da razão, do que necessariamente uma adesão a um movimento organizado, uma filiação declarada. Nesse caso, é que muitos artistas produziram obras que podem ser consideradas surrealistas sem, no entanto, reclamar esse pertencimento ou se aproximar do grupo francês. E as publicações da Revista de Antropofagia mostram que existia um domínio do conceito e uma reflexão sobre ele, bem como, em outros momentos, existiram produções que se nomeavam surrealistas ou apresentavam, em nossa opinião, elementos essenciais dessa experiência.

É nesse sentido que autores com compreensões opostas sobre esse fenômeno no Brasil – surrealismo brasileiro ou apenas “impulsos surrealizantes” – vão destacar obras que mais fortemente trouxeram à tona os elementos inconscientes. Além de Cícero Dias com suas aquarelas das décadas de 1920 e 1930 e sua aproximação com a Psicanálise, através de Juliano Moreira e a primeira exposição individual na Policlínica, as obras de Ismael Nery (1900-1934) terão especial relevância nesse contexto. Considerado por Anônio Bento como “*o pintor da pintura surrealista no Brasil*”, Nery traz às suas obras figuras estranhamente desconexas e até perturbadoras, em imagens que sugerem uma dimensão mais sombria do inconsciente: corpos humanos despedaçados, órgãos internos e veias expostos, a doença e a morte, figuras sobrepostas, o ser humano belo, nu e cru, a solidão. Para Schwartz, o surrealismo de Nery trazia uma vertente metafísica e visionária, com uma liberdade de imaginação e audácia incomuns em seus contemporâneos (SCHWARTZ, 2008, p. 850).

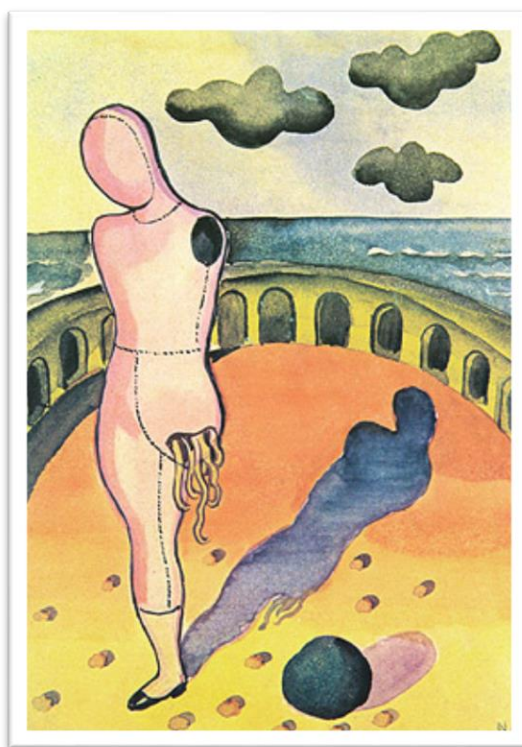


FIGURA 11 - RESIGNAÇÃO DIANTE DO IRREPARÁVEL - ISMAEL NERY, S/D

FONTE: <http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br>

Além de Cícero Dias e Ismael Nery, outra artista que se aproximou dos temas e conteúdos surreais em determinado momento de sua produção foi Tarsila do Amaral. Sem reivindicar um pertencimento ao movimento, Tarsila apresentou, segundo Aracy Amaral, nos últimos anos da década de 1920, um exagero dos “(...) *elementos mágicos e oníricos, quase uma obsessão sonolenta e supra-real* (...)” (AMARAL apud SCHWARTZ, 2008, p. 855). Nesse sentido, marca também a aproximação da Antropofagia com o surrealismo, mas com a convicção de que aquilo que os cubistas procuravam na África, na Polinésia, e nos museus etnográficos, como elemento exótico para compor a arte moderna, era o cotidiano da vida nos trópicos. (SCHWARTZ, 2008, p. 855). Diferente de Ismael Nery, os elementos das obras de Tarsila nesse período estão fortemente implicados com a nacionalidade, trazendo às imagens, histórias e mitos indígenas, as cores vivas, o negro e a cultura popular brasileira. São trabalhos interessantes nesse sentido, *O Sono*, *O Ovo (Urutu)*, *A Lua*, *O Lago*, *Distância* – todos de 1928 –, *Floresta*, de 1929 e *Composição (Figura só)*, de 1930. Sobre alguns desses trabalhos, a própria artista diria que “(...) *havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira em criança, contadas na hora de dormir pelas velhas negras da fazenda.*” (AMARAL apud NECKEL, 2007). Já nas palavras de Aracy Amaral:

A artista nos diria [sobre *O Sono*], quando por nós indagada, que desejou registrar um estado de ânimo no limite entre a consciência e sua perda, no processo de adormecer, imagem que projeta mediante formas ameboides que se sucedem ritmicamente *ad infinitum* perante uma meia elipse, figura que surge com certa frequência à base de várias de suas composições nesse final de década. (AMARAL apud VIRAVA, 2010, p. 455).



FIGURA 12 - O SONO – TARSILA DO AMARAL, 1928

FONTE: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1629/o-sono>

Outra experiência que merece destaque no panorama surrealista no Brasil é a atuação de Flávio de Carvalho. Em Experiência nº 2, em 1931, o artista faz uma espécie de performance em um ato religioso, uma procissão de Corpus Christi, curioso em explorar as manifestações do inconsciente coletivo nas reações das pessoas à sua atitude provocadora – manter-se de boné. Em Experiência nº3 a atitude recai sobre vestimentas, corpo e gênero. Herdeiro direto da semana de 1922 e da Antropofagia, Flávio de Carvalho manteve-se um artista inquieto, crítico e ousado quando o modernismo já dava sinais de institucionalização. Imagens criadas por Flávio de Carvalho também trazem os traços da irreverência, da descontinuidade, da desconstrução das formas tradicionais e acesso a um universo mítico e inconsciente, como em *Ascensão Definitiva de Cristo*, de 1932. Além disso, evocam a associação livre e a condensação de imagens (MOREIRA LEITE, 1998).



FIGURA 13 - ASCENSÃO DEFINITIVA DE CRISTO – FLÁVIO DE CARVALHO, 1932

FONTE: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9016/flavio-de-carvalho>

Flávio de Carvalho, engenheiro civil por formação, foi um dos artistas mais ecléticos e difíceis de “rotular” no modernismo brasileiro. Atuou na arquitetura, artes plásticas e teatro. Foi um dos precursores das performances no Brasil. Nas décadas de 1920 e 1930 pesquisou a arte dos pacientes psiquiátricos do Hospital do Juqueri, em São Paulo, interessando-se pelas temáticas da arte, da loucura e do inconsciente. Aproximou-se de Osório César e junto deste ajudou a organizar no Clube dos Artistas Modernos – CAM – de São Paulo o *Mês das Crianças e dos Loucos*, em 1933. Esse evento, ainda pouco discutido na historiografia de artes no Brasil, foi marcante nas reflexões sobre arte, psicanálise e loucura, reunindo diversos artistas e intelectuais de renome no país para debates sobre os temas. Em viagens para Londres e Paris, estreitou relações com dadaístas e surrealistas, entrevistando Tristan Tzara, Man Ray e André Breton. Participou da organização dos Salões de Maio, apresentando em um de seus catálogos um manifesto, onde pensa de forma particular a revolução estética, e define, por um lado a força inconsciente do surrealismo e, por outro, os valores mentais do abstracionismo. Apresenta uma interessante conceituação desses dois fenômenos artísticos onde o surrealismo é tido como a *ebulição do inconsciente*.

A luta entre abstracionismo e surrealismo são manifestações de um único organismo – porque são forças antitéticas que caracterizam duas coisas que vão sempre juntas no homem: ebulição do inconsciente e a antítese [dos] valores mentais. Uma não pode ser separada da outra, sem decepar e matar o organismo arte. (...) o surrealismo mergulha na imundície inconsciente, se contorce dentro do “intocável” ancestral. A arte abstrata, safando-se do inconsciente ancestral, libertando-se do narcisismo da representação figurada, da sujeira e da selvageria do homem, introduz no mundo plástico um aspecto higiênico: a linha livre e a cor pura (...). (CARVALHO apud SCHWARTZ, 2008, p. 859).

Dessa forma, entendemos essas experiências surrealistas no Brasil como experiências notáveis no desenvolvimento do campo artístico no país. Se por um lado, o surrealismo teve uma existência um tanto conflituosa com o modernismo nesse contexto, foi também junto dele que retirou muitas das forças coletivas de questionamento e radical transformação da realidade. Mesmo que expondo muito brevemente os trabalhos de alguns artistas que adentraram nos caminhos do irreal, devemos destacar que essas obras e atuações são de fundamental importância para fatos e discussões que posteriormente analisaremos neste trabalho. Para Guinsburg e Leirner, o surrealismo representou, junto ao marxismo e ao existencialismo, a última manifestação, no pensamento ocidental, da vanguarda. Nesse sentido, destacam que uma das suas principais ambições não era, especialmente, a de “(...) *fundar uma nova escola artística, mas de representar um instrumento de conhecimento de todos os continentes, até então reprimidos, como o dos sonhos, da loucura, dos estados alucinatórios.*” (GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p. 14). Sendo assim, as experiências brasileiras que apresentamos aqui, de Flávio de Carvalho, Ismael Nery, Cícero Dias e Tarsila do Amaral – além de outros não mencionados – tocam profundamente nessa dimensão humana, do desconhecido e do inconsciente. Trazem à tona, com semelhantes motivações, as experiências e temas surrealistas e se tornam referência para a crítica, para reflexões e futuros trabalhos nesse sentido.

3.3.2 Mês das Crianças e dos Loucos

Uma das iniciativas mais marcantes, e até hoje pouco discutida, no sentido de uma aproximação entre arte moderna e loucura no campo artístico brasileiro foi o evento chamado “*Mês das crianças e dos loucos*”. Realizado no ano de 1933 no Clube dos Artistas Modernos – CAM, na cidade de São Paulo, por iniciativa de Flávio de Carvalho e Osório César, o evento buscava reunir em uma mostra trabalhos artísticos infantis e de pacientes psiquiátricos, juntando a isso uma importante discussão sobre a estética e qualidade diferenciadas dessas obras, bem como sua relação com o ambiente cultural modernista. A exposição incluía desenhos, pinturas e esculturas de pacientes do Hospital do Juqueri, São Paulo, bem como trabalhos de crianças

de escolas públicas e particulares do estado. Já as conferências ficaram a cargo de médicos e intelectuais que, de alguma forma, estavam ligados a essa temática. (AMIN, 2009).

Esse evento nasceu de um ambiente de encontro entre a arte e o universo da loucura, visto o interesse que as produções de pacientes psiquiátricos despertaram no meio artístico modernista. Na busca por uma estética que fugisse aos padrões tradicionais, que rompesse com o formalismo do meio acadêmico e que trouxesse à tona um processo criativo espontâneo e inconsciente, é que artistas modernos buscaram a arte dos loucos, passaram a refletir sobre ela e buscar novos horizontes. Essa aproximação, exemplificada pelo evento do CAM em 1933 e também pela primeira exposição de Cícero Dias, na Policlínica do Rio de Janeiro em 1928, são, também, frutos da divulgação e consolidação da Psicanálise no Brasil. Nesse momento, Durval Marcondes já teria fundado a seção regional da Sociedade Brasileira de Psicanálise no Hospital Nacional de Alienados, com Juliano Moreira e Porto-Carrero, ambos membros da LBHM. Dessa forma, o interesse de médicos psiquiatras pela atividade artística se dava, entre outras coisas, pelas noções de sublimação e de projeção, conceitos desenvolvidos por Freud que apontavam para mecanismos de direcionamento da libido para fins não sexuais, mas criativos e exteriorização de conteúdos inconscientes (BLEICHER, 2007). Do ponto de vista da arte, a relação com a arte dos loucos, representava possibilidade de um mergulho do artista em seu universo simbólico, subjetivo, individual, e exploração de novas possibilidades:

No decorrer do século XIX e com ainda maior velocidade no século XX, a temática do artista se volta cada vez mais para ele próprio. Abandonando qualquer racionalização ou pretexto exterior ele se lança a explorar a sua realidade interior para apresentá-la em imagens que são, muitas vezes, completamente privadas e incompreensíveis. Este movimento de distanciamento da superfície não foi o resultado do contato do artista com a arte do louco. A descoberta dessa nova modalidade de arte foi (...) o resultado de processos que estavam acontecendo tanto na arte quanto na psiquiatria que encaminhavam inexoravelmente em direção ao encontro com o inconsciente. (MACGREGOR apud AMIN, 2009, p. 34)

O fôlego que as produções dos internos ofereciam para a renovação de uma arte acadêmica no Brasil era inegável, assim como o foi internacionalmente. O processo criativo de loucos e crianças interessava aos artistas modernos, especialmente porque parecia revelar um núcleo intocado da criação, puro e não contaminado pelas regras sociais e formalidades - próximo ao entendimento de Breton no *Manifesto do Surrealismo*. A exploração da realidade interior e da psique profunda através desses dois eixos – loucura e infância – mostrava-se como um universo de potencialidades a ser explorado. Assim como na França e na Alemanha, a iniciativa de aproximação entre a psiquiatria e a arte também acontecia no Brasil, sendo notório

o trabalho de Osório César nesse sentido. Artistas também vinham se interessando pela arte dos manicômios e visitando essas instituições, como fizeram Flávio de Carvalho e Tarsila do Amaral no Hospital do Juqueri, em São Paulo, por exemplo.

O Clube dos Artistas Modernos – CAM - onde acontece o evento organizado por Flávio de Carvalho em parceria com Osório César, foi fundado em 1932 a partir de uma dissidência da Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM – em São Paulo. Tinha como objetivo ser uma alternativa à sociedade, sendo um local para reunião de artistas, divulgação de materiais, exposições, biblioteca de arte e um órgão de defesa dos interesses de classe (CARVALHO, 1939). Possuía em seu projeto comissões de pintura, escultura, arquitetura, teatro, literatura, imprensa, estudos gerais, festas e música. Participaram do CAM, além de Flávio de Carvalho, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Antônio Gomide, Noêmia Mourão, entre outros artistas e intelectuais. Tinha sede no Vale do Anhangabaú, próximo ao Viaduto Santa Efigênia, o que lhe conferia o ar boêmio e informal. Se construiu como uma alternativa mais progressista e popular, com relação a SPAM, e segundo Zanini, atraiu intelectuais e artistas com propostas novas para o período como a arte proletária (Tarsila do Amaral), relação entre marxismo e arte (Mário Pedrosa), desenho infantil (Pedro de Alcântara), e arte dos loucos e as vanguardas (Osório César). (ZANINI apud AMIN, 2009, p. 69)

Na intenção de produzir um evento inusitado e surpreendente, que levasse ao público o desconhecido que eram as criações artísticas de crianças e loucos, com uma concomitante reflexão sobre seu valor estético, é que se organiza no CAM o *Mês das Crianças e dos Loucos*. Uma proposta inovadora no cenário cultural paulistano e que fazia jus à intenção radicalmente transformadora do Clube. Flávio de Carvalho, na organização do evento, costumava tecer críticas ao conservadorismo do ambiente artístico brasileiro, bem como ao ensino de artes nas escolas que, segundo ele, possuía o único objetivo de abafar ou matar qualquer traço de originalidade, constituindo-se de iniciativas medíocres. Com relação à arte dos loucos, em especial, Flávio de Carvalho ressalta sua importância por sua força inusitada e surpreendente.

Há uma arte interessantíssima, curiosíssima, uma arte capaz de produzir fundas impressões a quem a admire, uma arte desvairada, mas por isso mesmo atraente, uma arte que nos prega surpresas a cada momento. Essa arte os senhores a desconhecem por completo. É a arte dos loucos. É preciso que os senhores travem relações com ela, quando mais não seja para perder a convicção errada de que a loucura é uma grande noite sem estrelas. Venham ver quanta beleza se desprende das mãos dos pensionistas dos Juqueris e se espalha sobre o papel branco. Venham abandonar essa presunção inabalável

de homens normais e procurem convencer-se de que a normalidade comum – porque a absoluta não existe – é o que se chama em bom latim, de “áurea mediocritas” (...). (CARVALHO apud RUMO, 1933, p. 16)

Na programação do evento, estavam previamente agendadas dez palestras. Elas seriam abertas ao público e aconteceriam paralelamente à mostra, aberta das 17h às 1h. As conferências de destaque traziam temas pertinentes ao evento e eram as seguintes: *Estudo Comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados*, de Osório César, *Interpretação de desenhos de crianças*, de Pedro de Alcântara, *Psicanálises dos desenhos dos psicopatas*, de Durval Marcondes, *O louco sob o ponto de vista da psicologia geral*, de Fausto Guerner, *A arte e a psiquiatria através dos tempos*, de Pacheco e Silva, *Marcel Proust literariamente e psicanaliticamente*, de Neves Manta, *O valor negativo da psicopatologia na crítica de arte*, de Plínio Balmaceda Cardoso, *A música nos alienados*, de José Kliass, *A noite dos poetas loucos*, poemas recitados por Maria Paula e uma apresentação de Raul Malta, sem título divulgado. (BASE, 1933).

Dentre as conferências, três delas foram publicadas posteriormente: a de Osório César, a de Pacheco e Silva e a de Durval Marcondes. Nesses textos, podemos ver o que animava esses médicos a refletir e discorrer sobre arte, suas perspectivas com relação à arte moderna, a relação entre arte e loucura e o que acreditavam estar fazendo, enquanto psiquiatras, no Clube dos Artistas Modernos. Algumas dessas perspectivas se assemelhavam às de Gonçalves Fernandes e serão pontos de contato para que possamos melhor compreender seu trabalho no Arquivo de Assistência a Psicopatas de Pernambuco e o pensamento da época. O texto *A arte e a Psiquiatria através dos tempos*, de Pacheco e Silva, foi publicado em 1936 na revista que ele dirigia *Problemas de Higiene Mental*, do Hospital do Juqueri. Nele, encontramos um tratamento dispensado aos problemas artísticos e mesmo às artes dos alienados que muito se aproxima de Fernandes, deixando mais clara uma posição de parte da psiquiatria que se mostrava relutante com relação à arte moderna – advinda de uma visão conservadora da arte. Além disso, há uma postura de reforço do saber-poder médico instituído. De um modo geral, na visão de Pacheco e Silva, as artes não serviam para humanizar os pacientes, mas para melhor diagnosticá-los, contribuindo para o desenvolvimento da psiquiatria. No início de seu texto, Pacheco e Silva já deixa claro:

Manda um dever de consciência que eu declare público e raso que sempre andei mais em contato com a arte passadista e que bem poucas vezes me tem sido dado apreciar o esforço dos vanguardeiros da arte nova. Talvez eu possa explicar esse apego ao passado, essa relutância em abandonar a velha escola, pela minha formação mental, embebida em biologia desde os bancos

acadêmicos. O estudo da ciência da vida nos ensina que a natureza não dá saltos, estabelecendo em nosso espírito certa tendência à generalização. Assim, quando se me deparam expressões artísticas que fogem às diretrizes clássicas, que me habituei a ver e a ouvir desde a infância, tenho logo à primeira vista a mesma impressão que me causa, em medicina, a observação de um caso teratológico. (PACHECO E SILVA, 1936, p. 127. Grifo nosso.)

Mantendo uma perspectiva conservadora sobre quase todos os assuntos a que se dedicou, Pacheco e Silva⁴⁰ baseava-se no conceito de eugenia e na teoria da degeneração, vindo a se aproximar do nazismo na década de 1930. Era um defensor da psiquiatria e opositor da Psicanálise, que considerava “(...) *uma das maiores e mais perniciosas mistificações deste século.*” (PACHECO E SILVA apud ASSUNÇÃO Jr., 2003, p. 45). Com relação à arte não seria diferente: sua visão era evolucionista e tradicional, tendo a biologia como modelo de desenvolvimento natural dos fenômenos, incluindo o psiquismo humano e a estética. Os argumentos biológicos também serviam como explicação plausível e justificativa para seu conservadorismo.

Mas, então, o que um psiquiatra, avesso às inovações na arte e declaradamente conservador estaria fazendo num centro de cultura artística moderna? É o que ele mesmo se pergunta durante a conferência, visto que, para muitos “*a arte moderna é (...) sinônimo de ideia desarrazoada, incongruente, absurda, capaz de despertar apenas curiosidade provocada por tudo quanto é novo.*” (PACHECO E SILVA, 1936, p. 131). Ele mesmo se propõe a responder, frente a essa suposta incoerência, que estava a cumprir um dever – bem nos moldes dos higienistas e as medidas profiláticas da LBHM. Segundo o autor, fosse para apoiar, criticar ou combater, não poderia furtar-se a discorrer sobre um assunto de interesse social, quando solicitado. Parte desse dever mencionado por Pacheco e Silva, estava em demonstrar o quanto a arte necessitava dos conhecimentos da psiquiatria, visto que somente a partir dela poderia se aproximar das diferentes expressões dos sentimentos humanos, como o *riso de um idiota* ou a *expressão estagnada de um “parquinsoniano”*. (PACHECO E SILVA, 1936, p. 132).

Demonstrando um afastamento do que costumava ser a perspectiva dos artistas com relação à arte dos loucos, Pacheco e Silva explicita os limites da psiquiatria tradicional no que diz respeito aos próprios pacientes e novas possibilidades na criação artística. De uma forma

⁴⁰ Francisco Assunção Jr. publicou um estudo sobre o conservadorismo de Pacheco e Silva, baseando-se no conceito de Ideologia, para compreender seus posicionamentos com relação a Psiquiatria, bem como outros temas que se desdobraram de sua atuação como médico e político. Para o autor, durante toda a trajetória do médico “(...) persistiram a postura conservadora, presente no afastamento da Psicanálise e de outras posturas humanísticas dentro das cadeiras de psiquiatria, a biologização e medicalização dos fenômenos psicológicos e sociais e a visão política repressiva e hierarquizada, dentro de uma visão autoritária do saber (...).” (ASSUNÇÃO Jr., 2003, p. 50-51)

ou de outra, a arte servia à psiquiatria como complemento de diagnóstico ou, por vezes, como única possibilidade de fazê-lo, visto que muitos doentes estavam seriamente comprometidos na fala ou na escrita. No entanto, não se observa claramente em sua perspectiva a alegria da descoberta das infinitas potencialidades da criação humana, nem a reflexão que os artistas dentro de sua “normalidade” fazem dos conceitos de normal/anormal em sua cultura a partir do impacto que lhes causa a arte dos manicômios. Pacheco e Silva reforça o lugar da medicina, assim como Gonçalves Fernandes, reduzindo arte e artistas ao ponto de vista da psiquiatria tradicional.

Reforçando sua visão conservadora da arte, o médico aponta, ainda, a importância da psiquiatria para a arte e vice-versa. No seu entendimento, a expressão de sentimentos confusos e fisionomias embotadas pela doença mental era algo que a arte deveria se ocupar. Afinal de contas, onde, fora da psiquiatria, artistas encontrariam modelos iguais? Por outro lado, o psiquiatra se utilizaria da criatividade do artista para melhor *“interpretar traços fisionômicos de um doente que se recusa a falar ou escrever.”* Para ele, *“o alienista cultor das artes, senhor dos segredos da mímica facial, da expressão das emoções terá (...) maior número de probabilidade para chegar a conclusões mais precisas.”* (PACHECO E SILVA, 1936, p. 133). Dessa forma, o autor aproxima a prática artística de uma prática médica de “catalogação” dos doentes mentais e suas expressões, bem como se assemelha ao que os idealizadores do conceito e da exposição de *Arte Degenerada* em 1937, na Alemanha nazista, realizaram: a comparação – mas aqui de forma explicitamente pejorativa – da fisionomia dos doentes mentais e de retratos feitos por artistas modernos.



FIGURA 14 – OBRAS DE ARTE MODERNA COMPARADAS COM FOTOGRAFIAS DE PACIENTES
PSIQUIÁTRICOS

FONTE: Paul Schultze-Naumburg, *Arte e Raça*, 1928.

Na perspectiva de Pacheco e Silva a loucura e o conhecimento da psiquiatria seriam, então, interessantes às artes, pois forneceriam modelos de expressão anormais, podendo-se retratar a diversidade dos estados de ânimo humanos. Em pequena passagem do texto, o médico comenta sobre a visão da Psicanálise e a origem sexual das neuroses, bem como dos impulsos que levariam à atividade artística. No entanto, encerra a sua argumentação tocando num assunto “delicado” para ele e para a psiquiatria em geral, que seria a relação entre gênio e loucura. Discorrendo sobre a visão de diversos cientistas, incluindo Lombroso e suas teorias sobre gênio e degeneração, aproxima arte e loucura num sentido individual e personalista: o gênio artístico ou o homem intelectualmente acima da média caminharia muito próximo da doença mental. Essas seriam as principais contribuições da psiquiatria para o campo das artes e a relação arte/loucura, na perspectiva de Pacheco e Silva.

Já o texto de Durval Marcondes, *A Psicanálise dos desenhos dos Psicopatas*, foi publicado em outubro de 1933 na Revista da Associação Paulista de Medicina e aponta para uma outra perspectiva. Sendo o autor um dos primeiros pesquisadores da Psicanálise no Brasil, sua argumentação segue os caminhos propostos principalmente por Freud e Jung. Ele distingue a atividade criadora da doença mental, com a explicação de que a primeira seria uma espécie de sintoma bem utilizado ou utilizado para o prazer do artista e de outros. Já as desordens mentais teriam a mesma raiz num conflito inconsciente, mas que não se resolveria de forma aceitável para o indivíduo, vindo a ser considerado um estado patológico. Segue sua explanação a partir das ideias de símbolo e atividade símbolo para a Psicanálise e as clássicas analogias entre determinados objetos e órgãos genitais. Segundo Marcondes:

(...) há, em ambos os fenômenos uma satisfação vicariante de impulsos instintivos rejeitados pelas instâncias superiores do psiquismo. Esses impulsos (...) derivam sua carga energética através dos sintomas, no caso do enfermo, e da criação estética, no caso do artista. (...) ambos fogem à realidade penosa e mergulham no mundo interno da fantasia, que lhes permite uma liberdade instintiva mais ampla. (...) *Sintoma e obra de arte são criações imaginárias, que compensam até certo ponto, as restrições da vida real.* (MARCONDES, 1933, p. 176, grifo nosso.)

Há, na concepção psicanalítica desse momento, e isso aparece na argumentação de Durval Marcondes, a noção de que a fantasia seria um substitutivo para a vida real e suas

angústias, uma fuga da realidade. Essa fuga seria mais ou menos bem sucedida, quanto mais adaptável e prazerosa fosse a realização desses desejos através da sublimação. De certa forma, nessa perspectiva, a arte cumpriria um papel de “desafogar” os conflitos inconscientes, dando vazão a uma série de complexos que, se não simbolizados, poderiam vir a se tornar um sintoma e uma patologia. Vemos que a reflexão de Durval Marcondes alcança um outro lugar na relação entre arte e loucura, saindo exclusivamente da visão biológica e da arte como meio para representar os modelos de expressão dos doentes mentais, proposto por Pacheco e Silva. Marcondes identifica um mecanismo comum em todos os homens, considerados normais ou anormais: a existência de complexos inconscientes recalcados, reminiscências infantis, distúrbios de ordem sexual e repressões civilizatórias e culturais. No entanto, as diferencia em sua forma de expressão fundamental na realidade externa – como sintoma ou como arte (compensação).

Marcondes segue sua explanação analisando obras de pacientes psiquiátricos, bem ao estilo de Gonçalves Fernandes quando trata das obras de Cícero Dias. Mesmo assim, suas considerações são mais modestas, visto que não ousa nenhum tipo de diagnóstico dos artistas presentes no evento. É, de certa forma, recorrente que se façam comparações e tentem se achar semelhanças entre as obras, uma vez que o evento trata dessa aproximação entre a arte de vanguarda e a arte dos loucos. No entanto, nas palestras publicadas não encontramos esse tipo de observação taxativa sobre a obra de algum artista específico. Os autores, mesmo em suas posições mais conservadoras, mantinham certa diplomacia no trato da questão, deixando claro, quando possível, que não se tratava necessariamente de uma semelhança psíquica entre artistas e loucos.

Essa postura de ressalva quanto ao julgamento das obras de arte transparece na perspectiva de Osório César. Sua palestra é publicada posteriormente com o título *A arte dos loucos e vanguardistas*. Nos comentários sobre sua explanação no evento, também percebemos que César considerava a arte de grande importância para o estudo das desordens mentais, uma vez que ela seria um caminho simbólico para acessar o inconsciente. As análises pormenorizadas foram feitas a partir do olhar da Psicanálise às obras de pacientes internos do Juqueri. A comparação feita pelo conferencista entre arte moderna e loucura fica no âmbito da “aberração da forma”, proposta conscientemente pelos artistas em sua busca pela inovação estética e inconscientemente pelos doentes, na manifestação de seus delírios. Na crítica sobre a palestra de Osório César publicada no *Jornal do Estado*, em 31 de agosto de 1933, vemos a seguinte consideração:

A arte vanguardista, nas suas criações mais arrojadas de pintura e escultura, apresenta certas aberrações de forma. É uma arte essencialmente cerebral. Se estudarmos a arte dos alienados, verificamos nas suas criações monstruosidades, aberrações e fantasias à primeira vista inexplicáveis. Entretanto, como na concepção moderna da estética de vanguarda, os desenhos e as esculturas de loucos constituem um verdadeiro livro aberto que revela semelhanças psicologicamente notáveis com certas obras de simbolismo artístico. (JORNAL DO ESTADO, 31 ago. 1933)

De uma forma geral, o posicionamento de Osório César, aberto às considerações da Psicanálise, seguia um caminho próximo ao de Durval Marcondes. Ambos viam a atividade artística como uma forma privilegiada de expressão dos conteúdos inconscientes sendo, portanto, útil para a psiquiatria conhecer o universo simbólico dos doentes, baseando-se em teorias que lhe permitisse uma observação mais detalhada deste. A aproximação com a arte moderna parecia acontecer, na medida em que o rompimento de barreiras, tanto na arte quanto na psiquiatria, aproximava esses dois campos, abrindo novas possibilidades de investigação para ambos. Já a proposta de Pacheco e Silva, se assemelha em alguns aspectos com a de Gonçalves Fernandes, em Pernambuco. Proposta essa que coloca o olhar da psiquiatria acima da manifestação artística, estando ela a serviço da medicina e do desenvolvimento científico. De tom mais conservador, esse posicionamento será levado adiante nas reflexões de Fernandes, onde a arte aparece como mero instrumento diagnóstico, tanto para aqueles considerados os dependentes da psiquiatria - os doentes mentais - como para os próprios artistas.

Como podemos perceber, o *Mês das Crianças e dos Loucos*, foi um evento de extrema importância na reflexão sobre arte e loucura, construindo caminhos entre a arte moderna, o ensino de artes e a psiquiatria nesse momento, rompendo fronteiras disciplinares. Foi um evento ousado e que buscou construir um diálogo inovador tanto para o campo artístico, como para as discussões em saúde mental. Sua proposta de transgressão estava em romper cânones tanto de uma área quanto da outra, e a organização conjunta de Flávio de Carvalho e Osório César marcou essa busca de linguagens comuns, em um tom, até então, inédito. Segundo Annateresa Fabris, ela foi uma exposição chocante e inusitada, um ataque frontal aos métodos e à estética da ENBA, bem como uma crítica ao “*mediocre gosto da classe média que (...) repele o ‘anormal’ por colocar em crise seu sistema de valores, por revelar (...) o ‘demoníaco, mórbido e sublime.*” (FABRIS, 1981, p. 19)⁴¹. O *Mês das Crianças e dos Loucos* marca o ano de 1933

⁴¹ Essa reflexão de Annateresa Fabris encontra-se no catálogo de um evento, parte da XVI Bienal de São Paulo, chamado *Arte Incomum*, realizado no ano de 1981. Com curadoria de Walter Zanini, a exposição tinha como objetivo “*despertar de forma ampla a atenção do público para uma produção altamente criativa, à margem do sistema da arte cultural, assim como trazer incentivo à sua pesquisa e preservação no meio brasileiro.*” (ZANINI,

como uma referência nessa reflexão, no desenvolvimento da Psicanálise e na aproximação entre arte e psicopatologia no Brasil.

1981, p. 7). Inspirada no conceito de *Art Brut* de Jean Dubuffet, a exposição mantém uma próxima relação com o *Mês dos Loucos e das Crianças*, mesmo realizado quase quarenta anos depois.

4 TRANSGRESSÕES MODERNAS

4.1 CÍCERO DIAS: MODERNISMO, SURREALISMO, REGIONALISMO

(...) outros da família me julgavam um louco. Essa auréola me adornou a cabeça de pintor: verdadeiro gênio do mal, um renegado, um marginal. (DIAS, 2011, p. 38)

Neste capítulo, buscaremos construir uma trajetória do artista Cícero Dias e seus movimentos dentro ambiente modernista, bem como sua aproximação com o surrealismo e momentos marcantes de sua trajetória e desenvolvimento de seu trabalho nas décadas de 1920 e 1930. Além disso, iremos abordar um pouco do ambiente cultural moderno do Rio de Janeiro, as transgressões representadas na reação à Escola Nacional de Belas Artes –ENBA - e suas Exposições Gerais e os movimentos de ruptura com a ordem institucional estabelecida para o ensino e produção de artes no país. Toda essa construção servirá como um suporte para analisarmos o contexto social e cultural onde grandes desejos de renovação e transformação se formavam, em consonância com movimentos internacionais. Por outro lado, abordaremos as tentativas de controle e normatização que também se instrumentalizavam e avançavam para o campo das artes, através, entre outros, dos discursos da psiquiatria e da higiene mental, como apontamos no primeiro capítulo deste trabalho. A experiência de Cícero Dias é marcada por diversos momentos de rupturas, transgressões e momentos de grande impacto no ambiente cultural moderno, como sua primeira exposição em 1928 e as subsequentes perseguições e difamações de seus trabalhos, com a destruição de obras os rótulos de ingênuo e de louco, por exemplo.

Se num primeiro momento, acompanhamos o desenvolvimento da psiquiatria como campo do conhecimento, como uma ciência moderna e seus dispositivos de normatização e controle, podemos ver, posteriormente, o desenvolvimento da arte moderna e as rupturas propostas pelas vanguardas artísticas no meio cultural nas primeiras décadas do século XX. Dessa forma, vimos como esses dois discursos se aproximaram a partir da experiência da loucura tendo-a como referência tanto com relação à desintegração do sujeito normal, como às experimentações e rupturas na arte. Aqui, abordaremos em especial a trajetória de Cícero Dias, para compreendermos seus deslocamentos, suas transgressões, seus movimentos de ousadia e recuos nesses campos, ora aproximando-se da psicanálise e da psiquiatria para propor novas narrativas sobre a sua arte, encontrar espaços para seus “delírios”, para suas inovações, ora

sendo vinculado aos comportamentos psicopatológicos, tendo sua arte sido usada como referência para o discurso médico, na compreensão das perturbações mentais.

4.1.2 Amizades e parcerias – Lasar Segall, Murilo Mendes, Manuel Bandeira e Gilberto Freyre

A atuação de Cícero Dias no modernismo e sua identificação com o Surrealismo é algo que aparece no calor dos acontecimentos de finais dos anos 1920 e meados da década de 1930, e se consolida a partir das críticas às suas primeiras exposições no Rio de Janeiro, nessa mesma época. A definição “surrealista”, ou mesmo “modernista”, se mostrava, de certa forma, como um rótulo que o artista pareceu evitar nas suas reflexões posteriores àqueles momentos (DIAS, 2011). Em sua autobiografia, Cícero Dias vai deixando algumas pistas de como entendia seu processo criativo e seu lugar como artista dentro de um meio intelectual e cultural em plena transformação no Brasil. Em parte por priorizar a autonomia do processo criativo – primeiro a criação, depois a reflexão sobre - em parte por buscar uma diferenciação dos lugares comuns – almejando situar sua obra num lugar de permanência e originalidade – Cícero Dias fala sobre seu trabalho de um lugar que pretende evitar a rotulação.

Mas nossa reflexão, que muitas vezes parece andar por caminhos anacrônicos, vai e volta desses lugares marcados por indefinições. Lançamos alguns olhares sobre a criação de Cícero Dias e o que ela traz para o entendimento, não só do Surrealismo, como da relação dos processos criativos com a loucura e os significados que isso pôde assumir em diferentes momentos históricos. O que em alguns grupos parecia ser identificado como o centro da atividade criadora, a transcendência do real e as chaves de uma percepção ampliada sobre a realidade, em outros era claramente rotulado como um acesso ao ser patológico, a uma dimensão da vida a ser evitada, controlada e, se possível, medicada. E esse trânsito de uma experiência semelhante por dois lugares completamente diferentes de percepção é o que podemos acompanhar através da trajetória de Cícero Dias e o seu fluir pelos caminhos intuitivos da liberdade criadora, a tentativa de controle pelo discurso médico e a perspectiva de patologização das subjetividades, também presentes naquele momento.

Cícero dos Santos Dias nasceu no município de Escada, Zona da Mata Sul de Pernambuco, em 05 de março de 1907. Filho de uma família tradicional da região, viveu sua primeira infância na propriedade da família, o Engenho Jundiá, referência que se tornaria importante para a construção de muitas de suas obras relacionadas ao universo rural nordestino

e seu imaginário popular. Sendo o sétimo de uma família de onze filhos, Cícero Dias recebeu a educação primária em casa, e estudou pintura com as aulas de uma tia, Angelina. Segundo Cícero Dias, sua tia manteve uma escola que se tornou famosa no Engenho Jundiá, onde montou, também, um ateliê de pintura: *“Fazia vir professores do Recife para examinar seus alunos. Foi minha professora, de outros parentes e da gente do eito. Ela nos ensinava de uma maneira empírica. Era a que havia na época. Descobria-se o mundo pela música”* (DIAS, 2011, p. 18). Esse primeiro contato com o mundo das artes e a formação inicial serão de particular importância para o desenvolvimento de Cícero Dias como artista, tanto no que se refere ao conhecimento e aprimoramento das técnicas de pintura, quanto aos temas de suas obras, que partem do mundo rural e suas histórias, um mundo rememorado pelo artista a partir de lembranças e experiências de seus primeiros anos no Engenho Jundiá, em Pernambuco.

Aos treze anos – 1920 - foi enviado pela família para estudar no Rio de Janeiro, no Colégio de São Bento, onde seu interesse pelas artes se intensifica. Em 1926 ingressou na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA – para cursar Arquitetura, sendo essa uma opção mais adequada às expectativas familiares. Frequentando o ambiente acadêmico e intelectual da Escola, estabeleceu parcerias importantes com outros artistas, intelectuais e professores e começou a desenhar e pintar informalmente. Montou seu ateliê e sobreviveu com apoio financeiro da família, desenvolvendo trabalhos artísticos independentes. Começou a frequentar os ambientes artísticos, literários e boêmios da capital como o Palace Hotel, o Bar Nacional e a casa de Eugênia e Alvaro Moreyra. Conheceu Mário de Andrade e estabeleceu com ele uma relação através de cartas, até conhecê-lo pessoalmente, e lhe recebeu e acompanhou no engenho de sua família quando Mário viajou ao Nordeste no projeto de *O Turista Aprendiz*.

Manteve contato com o ambiente modernista de São Paulo, especialmente com Mário de Andrade e Lasar Segall com os quais trocou uma intensa correspondência à época de suas primeiras exposições. Através dela, ficava sabendo o que acontecia na capital paulista e planejava também expor naquela cidade. Esporadicamente, lhes fez visitas e frequentou a casa de Olívia Guedes Penteado. Como veremos adiante, realizou sua primeira exposição em junho de 1928 na Policlínica do Rio de Janeiro e manteve-se em constante produção. Ganhou o prêmio de pintura da Fundação Graça Aranha, em 1930, ao lado de Murilo Mendes, na poesia e Rachel de Queiroz, na prosa. Expôs obras no Salão Revolucionário de 1931. Recebeu críticas positivas de Manuel Bandeira, Paulo Prado, Mário de Andrade e Aníbal Machado. Colaborou na revista *Para Todos* dirigida por Alvaro Moreyra e teve desenhos publicados na Revista de Antropofagia – 2ª dentição. Criou os figurinos do balé *Maracatu de Chico Rei*, com música de

Francisco Mignone, argumento de Mário de Andrade e coreografia de Maria Olenewa. Também foi responsável pela cenografia do balé *Jurupari*, de Serge Lifar com composição de Heitor Villa Lobos, na década de 1930.

A amizade com Lasar Segall lhe rendeu uma fecunda troca de cartas, com desabafos e confidências sobre o meio artístico modernista e a vida de um modo em geral. Angústias de um artista que muitas vezes se sentia desolado e solitário, incompreendido e talvez um tanto desacreditado em seus esforços artísticos. O ano de 1928, além da organização da primeira exposição de Cícero Dias, marca também um momento de entrega a essa amizade, de confidências, reflexões sobre a cidade do Rio de Janeiro, questionamentos sobre o papel da arte e do artista, o meio modernista e idas e vindas a Pernambuco. Além disso, trocas de desenhos e cartas-desenhos, alimentavam essas relações e rendiam, vez ou outra, crônicas, poesias e outros textos publicados em jornais e revistas, como no caso da amizade com Mário de Andrade. Com relação a Segall, ele relata em uma das cartas: *“o que você pinta, eu sinto com toda a alma porque eu sou como você, tudo no mundo é tristíssimo, a começar pela desigualdade social, a fome e a guerra (...)”* (DIAS, 1928).

Essa identificação com a arte de Segall, que fazia Cícero Dias se colocar como sensível às desigualdades sociais e outras tristezas do mundo, também o mobilizava quanto a sua própria arte. Se suas obras não tinham, a princípio, um tom de crítica social ou a intenção de revelar paisagens internas, positivas ou progressistas, suas narrativas íntimas deixavam entrever uma dimensão melancólica e com poucas esperanças nesse momento. Nessas intimidades que compartilhava com amigos, falava de sentimentos de inadequação, do caos, da loucura e da falta de sentido da vida. Podia externar uma dimensão que suas obras nem sempre expressavam, pois tinha nessa relação um ponto de apoio e de confiança daqueles que se uniam *“(...) pela arte, pelo espírito, (...) para o resto da vida.”* (DIAS, 1928). A arte sentida como uma dimensão maior, um destino inevitável, que unia aqueles que dela compartilhavam.

A vida no Rio de Janeiro, o afastamento da família e dos amigos, as partidas iminentes de jovens artistas para a Europa, tudo isso mobilizava a escrita de Cícero Dias, aparecendo hoje para nós como mais um aspecto da sua trajetória, o que nos ajuda a observar sua obra e considerar as diferentes narrativas sobre ela. No ano de 1928, ano marcante na produção do artista, o da sua primeira exposição no Rio de Janeiro, ano de publicação de diversos artigos sobre sua arte potencialmente transgressora e da sua ligação com o universo da psicanálise e da loucura, Cícero Dias se expressa, em carta a Segall como alguém profundamente triste, sem

perspectivas, ressaltando a imoralidade e hipocrisia do mundo, em especial a falta de compreensão para com ele.

(...) cada vez o mundo é mais pobre, mais estreito para mim, tudo nele parece-me imoral, hipócrita; só os que são superficiais, os que vivem como parasitas não me compreendem! Eu não sei como resisto mais a essa vida, se eu me rir é para conter as lágrimas. (DIAS, 1928).

Em suas cartas também projetava uma exposição em São Paulo, dizia que a presença de Segall tinha levado um outro espírito ao meio modernista no Rio, o qual ele cada vez mais acreditava na franqueza e simplicidade. Possíveis exposições de Ismael Nery e Portinari também eram comentadas no ano de 1928. Parecia haver um franco espírito de camaradagem e construção mútua, onde obras eram trocadas, ofertadas como presente, feitas na presença do amigo e depois publicadas em jornais e revistas de outros conhecidos. Este foi o caso de Álvaro Moreyra e a revista *Para Todos*, das crônicas de Mário de Andrade no Diário Nacional, da Revista de Antropofagia e tantas outras obras que aparecem comentadas nessas correspondências.

Em 1929 suas observações mais pertinentes são sobre o ambiente modernista de São Paulo – atualizando Segall que já se encontrava em Paris -, comentários sobre os ambientes mais fecundos para um artista moderno na Europa (França ou Alemanha), seus conflitos existenciais, sua relação com a arte e a necessidade vital de produzir seus quadros frente a um esgotamento emocional e uma situação que ele chama, de acordo com os médicos da época, de neurastenia⁴². Essa situação gerava muitos comentários lastimosos e observações críticas de seu meio. Além disso, as pressões externas, cobranças familiares, a confusão sobre seguir com a Arquitetura – desejo da família - ou mergulhar profundamente em sua arte também eram muito presentes nesses escritos. Em outra carta a Segall, no ano de 1929, ele já comenta uma certa desilusão com o ambiente modernista e seus colegas, reforçando seu lugar de artista incompreendido, original e longe das hipocrisias e brigas de seus contemporâneos.

Fiz tudo para ir a Europa, mas meu pai só deixa quando eu me formar. Arquitetura hoje em dia é, portanto, o meu dever e é por isto que eu mais sofro, porque este dever vem imposto pela família (...). A minha vida ainda vive ora para um lado que é a família, ora para a arte que é a minha vida mais real e mais vivida (...). De forma Segall, que eu vivo entre dois polos, em pura e verdadeira oposição, irreconciliáveis. (DIAS, 1929).

⁴² Termo do século XIX que designava, para a Psiquiatria, um estado de cansaço, exaustão física e psicológica, fraqueza, nervosismo, irritabilidade, humor depressivo, entre outros sintomas. O conceito de neurastenia era um termo genérico que dizia respeito a um estresse psicológico com sintomas físicos e está na origem da observação de uma diversidade de transtornos psíquicos específicos da contemporaneidade.

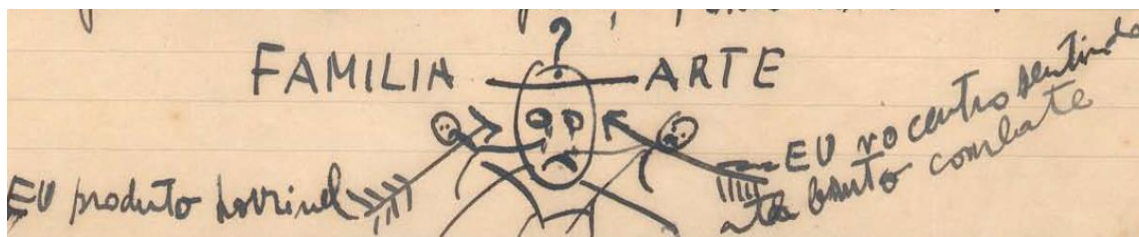


FIGURA 15 - DESENHO DE CÍCERO DIAS EM CARTA PARA LASAR SEGALL, 1929

FONTE: Acervo do Museu Lasar Segall.

Esse momento de confusão marca o período de produção de suas aquarelas, um momento de grande experimentação e de consolidação de um estilo criativo que lhe acompanha ao longo dos anos. Não obstante, também é o momento usado como referencial para a análise de Gonçalves Fernandes das obras de Cícero Dias. Não é nossa intenção aqui avaliar o quanto dos conflitos psíquicos e existenciais do artista estavam expressos em sua obra naquele momento, mas apontar as intersecções e pontuar questões que permeavam sua trajetória artística, seus relacionamentos, suas descobertas artísticas e reflexões, suas narrativas sobre si mesmo e sua forma de ser e estar no mundo. Se a melancolia e uma certa confusão diante das perspectivas profissionais marcaram suas falas e deram a tônica desse momento, a vontade de sair do Brasil e uma descrença com relação a outros modernistas também foi tomando corpo:

Só penso em sair daqui e ir até aí, ir para Paris, pois pelo menos existe mais gente de minha forma! Sobre pintores daqui todos são falsos e sem personalidade! Tarcila [sic], eu agora em São Paulo vi os quadros dela, os originais, é uma copiadora do que se faz aí em Paris. Leger puramente Leger. Tarcila é boa como pessoa. O Ismael coitado até desenha muito bem, tem grande técnica, mas não sai com nada. O Di ao menos tem mais vida interior procura coisas mais verdadeiras sobre certos pontos de vista (...). Eu lhe garanto que eu sou bom daqui sem fazer espalhafate como fazem os outros. (...) fora de todo esse meio de misérias, hipocrisias e coisas que não se falam. (DIAS, 1929)

Se Lasar Segall era um apoio para Cícero Dias, uma referência do modernismo paulista, tornou-se também uma ponte para a Europa e o ambiente artístico de Paris. Como se percebe nesse trecho acima, Cícero Dias no final dos anos 1920 mostrava-se descrente e cético com relação aos modernistas brasileiros, de forma que acreditava-se diferente e deslocado, alguém capaz de avaliar e produzir sem “espalhafate”, alimentando a crença de que na França encontraria um ambiente mais propício ao seu trabalho e pessoas mais ao seu formato. Esse posicionamento revela, em parte, certo isolamento e uma certeza de que o que ele produzia estava além daquilo que poderia ser compreendido por seus pares e pelo público geral do Rio

de Janeiro. Assim é que Dias pede notícias da Europa a Segall, troca revistas, escreve em francês e solicita que, se possível, o amigo lhe envie uma fotografia de um quadro de Chagall, pois, no seu entendimento, “(...) *aqui nessa terra não há um meio artístico, não há um ambiente que vocês têm aí. Se eu aqui faço alguma coisa é porque eu, quando nasci, fatalmente tive que algum dia pintar.*” (DIAS, 1931).



FIGURA 16 - CÍCERO DIAS (QUINTA PESSOA DA ESQUERDA PARA A DIREITA, FILEIRA INFERIOR -ABAIXO DE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA) NA EXPOSIÇÃO DE LASAR SEGALL NO PALACE HOTEL, 1928

FONTE: Acervo do Museu Lasar Segall

A amizade com Murilo Mendes também parece ter sido inspiradora para Cícero Dias no Rio de Janeiro. Numa troca constante, tanto a poesia de um quanto às pinturas de outro, se alimentavam mutuamente e conseguiam expressar universos reais e surreais entre palavras e imagens. Momento de vinte e poucos anos de um grupo de artistas modernos e boêmios: o vai e vem da vida, as instabilidades, a melancolia e os estados eufóricos se alternando. Tudo isso era compartilhado e se tornava poesia e arte, encantamento e transgressão. “*Tocava-se no irreal da vida. Murilo Mendes vivendo de sonhos com sua figura alta de guarda-chuva aberto, pedindo que tocassem músicas modernas.*” (DIAS, 2011, p. 50). A fruição era o componente que marcava esse fluxo poético e criativo, dando aos momentos conotações de algo único, de um rachar da realidade cotidiana, uma janela para a *divina poesia*. Também premiado na Fundação Graça Aranha em 1930, Murilo Mendes escreve nessa época *Glória de Cícero Dias*.

Uma ode ao estilo do artista e seus paradoxos, abarcando seus contrastes, brincando com figuras humanas, mundanas e angelicais; seu erotismo e força juvenil; a festa popular do seu imaginário.

O homem chega no céu que os olhos dele acham a arquitetura muito equilibrada. Traz ainda a lembrança da gente obscura da terra. Os grandes querubins segurando estrelas na mão não conseguem convencê-lo completamente. Ele procura nos recantos da morada celeste os poetas anônimos, jejuadores, dançarinas de cafés baratos, quitandeiros assassinos pobretões. Anjinhos comportados de cabelo rente abrem sanfonas enormes que ele se baba de gozo. Uma banda de música toda pachola acolhe-o com dobrados que aumentam o ar da festa. Meninas convencidas apresentam buquês de flores que formam a palavra Amor. O poeta entra na glória definitiva enquanto os anjinhos gritam, batendo palmas com emoção: meu padrinho! Meu padrinho! (MENDES, 2014, p. 18)

Para Lorenzo Mammi (2012), Murilo Mendes – que foi considerado um poeta surrealista - sempre manteve uma estreita ligação com as artes plásticas, o que transparece em seus escritos e relações que manteve não só com Cícero Dias, como com Ismael Nery e outros. Para Mammi, o viés carnal da poesia de Mendes foi o que estabeleceu analogias com as pinturas de Cícero Dias e sua “fluência fabuladora” da juventude. Assim, tanto *Glória de Cícero Dias*, como o poema *Jandira – O mundo começava nos seios de Jandira. Depois surgiram outras peças da criação...* seriam narrativas que, pela evocação e encadeamento de certas imagens, em muito se referia a *Eu vi o mundo, ele começava no Recife*. Da mesma forma, as imagens que Cícero Dias produzia de Murilo Mendes, continham a força poética de suas palavras, geralmente representando-o cercado de muitas cabeças; ou então, paisagens sobrepostas, quase caleidoscópicas que sincronizam com seu universo poético.



FIGURA 17 - POEMA SUSPENSO DO SR. MURILO MENDES – CÍCERO DIAS, 1930

FONTE: <http://www.guiadasartes.com.br>

Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter...tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamento, não acredito em nenhuma técnica. (...) Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações...me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida. Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça. Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando...presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção, o mundo vai mudar a cara (...). Andarei no ar, dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres...vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar, me insinuarei nos quatro cantos do mundo. (MENDES apud LINS, 2005, p. 131).



FIGURA 18 - CÍCERO DIAS E MURILO MENDES, RIO DE JANEIRO, 1930

FONTE: DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 65

A relação com Manuel Bandeira também foi de grande importância para o artista nesse período. Pernambucano que já vivia no Rio de Janeiro pelo menos desde 1904, Bandeira tinha um trânsito maior entre os modernistas e sua obra, certa relevância no meio cultural da cidade. Atuou como crítico da obra de Cícero Dias, comentando especialmente com Mário de Andrade o surgimento do novo pintor no meio modernista do Rio de Janeiro, um “*Chagall brasileiro, pela sua fantasia surpreendente e desvairadamente poética*” (BANDEIRA apud TORRES, 2016). Acompanhou os trabalhos do pintor ao longo de sua trajetória, sendo também uma voz entusiasta da sua ligação com os elementos regionais, com a cultura de Pernambuco e as experimentações ousadas de seus primeiros anos – as aquarelas. Considerando Cícero Dias um “*intérprete da alma pernambucana em sua maior profundidade.*” (BANDEIRA apud TORRES, 2016). Em contrapartida, concedeu plasticidade aos versos de Bandeira, como se pode ver em *Retrato de Manuel Bandeira*, uma aquarela de 1930 onde cria cena semelhante – representando-o já adulto - ao do primeiro “alumbramento” do poeta diante da beleza feminina, situação descrita em *Evocação do Recife*.

(...) Atrás de casa ficava a Rua da Saudade, onde se ia fumar escondido. Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora, onde se ia pescar escondido. Capiberibe

– Capiberibe. Lá longe o sertãozinho de Caxangá, banheiros de palha. Um dia eu vi uma moça nuinha no banho. Fiquei parado, o coração batendo. Ela se riu. Foi meu primeiro alumbramento (...). (BANDEIRA, 1998, p.25)



FIGURA 19 - RETRATO DE MANUEL BANDEIRA – CÍCERO DIAS, 1930

FONTE: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1381/manuel-bandeira>

Essa imagem traz elementos da poética de Cícero Dias que o acompanharão durante longos anos. Um deles, que já havia sido motivo de censura na exposição da Policlínica em 1928 e também no texto de apresentação de sua exposição em Escada, seria o erotismo. Segundo Mário Hélio Gomes, um “*eterno feminino*” e uma “*sexualidade à flor da pele*”. Para o autor, “*No erotismo solto dos anos 20 os corpos se penetram, se mesclam, amam a proximidade inteira.*” (GOMES, 2007). Esse erotismo foi, em parte, a força transformadora e o potencial transgressor das produções de Cícero Dias nesse período, motivo de tanta polêmica, desconforto ou admiração diante de seus primeiros trabalhos expostos. E nesse sentido, Manuel Bandeira contribuiu com suas observações, dando destaque à radicalidade desse artista novo, sua postura alucinada e o espírito inquietante daquele momento:

O Rio não deve ter esquecido aquele estranho rapaz que um dia expôs na sala térrea do derrubado edifício da Policlínica, à Av. Rio Branco, uma abracadabrante coleção de aquarelas, das quais o visitante incauto era desde logo tomado por uma impressão de atropelamento. Quase toda a gente passou a considerar o rapaz como louco, o que até certo ponto justificavam os seus vastos cabelos revoltos e a expressão meio alucinada dos seus grandes e belos olhos negros. Creio que o próprio Julianio Moreira tinha para com ele aquele paternal carinho que dispensava sempre aos que suspeitava iriam acabar no casarão da Praia Vermelha. (BANDEIRA apud GOMES, 2007)

E o poeta continua sua explanação, falando sobre um ponto que se tornara muito comum na crítica de arte sobre o pintor, tanto para exaltá-lo, quanto para depreciá-lo: o tom supostamente ingênuo, infantil do artista. Sobre essa questão, Mário de Andrade também haveria de se pronunciar, bem como seu crítico Gonçalves Fernandes. Esse “infantilismo”, também visto como uma expressão positiva e espontânea de um temperamento livre e criativo, foi alvo de duras críticas de seus opositores, fosse por dispensar solenemente as técnicas aprendidas na ENBA, fosse por supostamente representar um perigo maior: o de exaltar através da arte surrealista os males da desintegração psíquica e alienação. Nesse sentido, as falas de seus contemporâneos modernistas, como as de Manuel Bandeira, expostas aqui, em muito contribuíram para legitimar Cícero Dias no campo artístico, seu estilo e suas temáticas. Da mesma forma, serviram para contrariar publicamente posicionamentos conservadores, que não só atacavam sua carreira artística, como pretendiam impor resistência aos impulsos gerais de renovação nas artes brasileiras.

A técnica de Cícero Dias pode parecer deficiente mesmo a um artista liberto de toda rotina acadêmica. Mas aqui seguramente não é aquele desequilíbrio a que nos referimos atrás que gera a profunda impressão das suas criações no espírito dos que olham sem preconceitos. Essa impressão é a de um lirismo surpreendentemente ágil e versátil, o qual está constantemente reorganizando a realidade cotidiana com alguns dados humorísticos ou presságios que escapam à generalidade dos homens e no entanto vincam com a agudeza das superstições uma sensibilidade extraordinária como a de Cícero. O que há de infantil nessa sensibilidade é a atitude ingênua diante desses aspectos humorísticos e mal-assombrados da vida. (BANDEIRA apud GOMES)

Durante todo o período em que viveu no Rio de Janeiro, a proximidade de Cícero Dias com Pernambuco se manteve sempre muito constante. Além de buscar os elementos e histórias de sua terra como referência para sua poética, representados em cores, personagens, traços, estabelecia relações com intelectuais e artistas pernambucanos que garantiam-lhe inserção e compreensão de sua obra num contexto regional. Se nos meios carioca e paulista o artista era visto como novidade, em boa parte por seu “exotismo”, por carregar a cultura popular nordestina em suas imagens, em Pernambuco a apropriação de sua obra se dará especialmente pelo viés do regionalismo e os elementos que lhe garantiam pertencimento à tradição e uma identidade do Nordeste que se queria consolidar no momento. No entanto, o mesmo estranhamento com relação ao seu estilo livre e suas imagens também se fez presente na crítica cultural pernambucana e nas reações que suas exposições suscitavam. A “incoerência” de algumas imagens, o erotismo e o traço livre e “infantil” também chamavam a atenção dos seus conterrâneos.

É importante destacar que o próprio modernismo em Pernambuco teve seu desenvolvimento de forma bastante própria, e que não se pode utilizar os mesmos parâmetros do movimento artístico do Rio de Janeiro e de São Paulo – que também carregam suas diferenças – para analisar este período da arte brasileira no restante do país. O modernismo pernambucano teve a característica de se projetar como um modernismo-regionalista, em grande parte centrado na atuação de Gilberto Freyre e seus escritos sobre arte e cultura. Nesse contexto, a produção de Cícero Dias toma outros significados e que são de extrema importância para a sua identidade artística, os caminhos que explora, e as designações que recebe, enquanto um pintor *surrealista, regional, modernista, louco, esquizoide, infantil, original, sur-nudista, pernambucano*...nos espaços onde expõe e cria. No Recife, as obras de Cícero Dias encontraram em Freyre um dos principais entusiastas e a figura de um intelectual que publicamente oferecia significados para suas imagens, atrelando-as ao contexto cultural local e posicionando Cícero Dias nele.

(...) muitas das coisas, das pessoas, das mulheres, dos animais que andam descasados pelos quadros de Cícero são nossos conhecidos velhos, gente de casa, pessoas da família, tias gordas, bacharéis de pince-nez, primas filhas de Maria, negras velhas, cabriolets de engenho, vacas de leite, carros de boi, censores de colégio, cabras-cabriolas, mula-sem-cabeça, luas de Boa Viagem, pitus do Rio Una. Coisas brasileiras, nortistas, pernambucanas (...). Cícero Dias é bem de Escada (...). É daqui na verdade que Cícero tem arrancado inteiras ou pela metade casas-grandes de engenho que vamos encontrar esparramadas pelas suas telas (...) nós sabemos, que são elementos nossos; e os reconhecemos nos desenhos mais desadorados do pintor (FREYRE, 1933, p. 1)

Esse texto “*Cícero Dias, seu azul e encarnado, seu sur-nudisme*” de Gilberto Freyre pertence ao catálogo das exposições de Cícero Dias realizadas em Recife e em Escada entre 1928 e 1933. Freyre foi um dos organizadores dessa exposição e escreveu o texto de abertura que seria, posteriormente, censurado em Escada, especialmente nos trechos em que se referia ao erotismo das obras. Erotismo esse que também foi um dos motes centrais da análise de Freyre sobre Cícero Dias e a criação do termo *sur-nudisme*, para enfatizar a diferença das suas percepções e criações, e do quanto isso também seria motivo de exaltação da cultura regional. Nesse contexto, o *sur-nudisme* de Cícero Dias seria, inclusive, uma alternativa própria frente ao “*sur-realisme da Europa*”, uma criação original, pernambucana, um “*nu além do nu.*” (FREYRE, 1929).

Junto de Gilberto Freyre, Cícero Dias também participou do projeto de Casa-Grande & Senzala, ficando responsável pela ilustração da capa, uma réplica da planta do Engenho

Noruega, feita com a colaboração do arquiteto Carlos Leão. A amizade com Freyre tinha vindo de uma recomendação de Manuel Bandeira e desenvolveu-se a partir daí uma parceria que, na visão do artista, teria sido a responsável por lhe abrir os olhos para muitos elementos regionais de sua pintura. As conversas dos dois e a organização das exposições se davam em longos passeios pelos mercados e ruas do Recife, absorvendo sua geografia, exaltando suas cores, buscando as suas histórias e idiossincrasias. Um Recife extremamente poético era compartilhado pelos dois. Na construção desse *artista regional*, Cícero Dias reflete:

Teria sido Gilberto o primeiro a mostrar-me os verdes que empregava nos quadros? Os verdes dos mares pernambucanos, quando todos os pintores pernambucanos convencionalmente olhavam os mares azuis. Curioso que os pintores copiadores da natureza ao retratar os verdes os faziam azuis. Ignoravam os verdes mares (DIAS, 2011, p. 69).



FIGURA 20 - CÍCERO DIAS, CAROLINA NABUCO E GILBERTO FREYRE, RECIFE, 1936

FONTE: DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 79

A busca pelo regional passa a fazer parte do universo do artista, agora de forma mais intencional, alinhando o que produzia em artes plásticas com o que Freyre escrevia. O mergulho na brasilidade proposto pelos modernistas, com inserção num Brasil profundo, de costumes tradicionais e, especialmente rurais, aqui se traduzia por uma busca de “pernambucanidade”. O modernismo-regionalista buscava construir uma narrativa modernista própria, que não só levasse em consideração as peculiaridades e a cultura do Nordeste, mas que fosse, essencialmente, nordestina, pernambucana. Nesse contexto, José Lins do Rêgo chega a afirmar que “*Para nós do Recife, essa Semana de Arte Moderna [de São Paulo] não existiu.*”, opinião compartilhada por outros de seus conterrâneos que viam o movimento do Sudeste com ares de

desconfiança e sua repercussão como “*simples badalação jornalística.*” (SOUZA BARROS, 1975, p. 25)

Reivindicando uma posição de centralidade nos movimentos de renovação cultural, Recife seria entendida pelos regionalistas como uma espécie de “*pequena Paris do Nordeste*” e Cícero Dias, como pintor, como “*alguém que não se deixara levar pelo mero futurismo de importação.*” (SOUZA BARROS, 1975, p.32). A intenção era a de provar uma espécie de filiação direta com a Europa e os Estados Unidos, com a existência de um movimento cultural que se pretendia autônomo, e em nada dependia dos acontecimentos do Rio de Janeiro ou São Paulo. Em comparação com o desenvolvimento das artes plásticas modernas em São Paulo, o argumento a favor do Recife era a de que se dera apenas por pernambucanos, sendo que a capital paulista havia contado com a experiência do estrangeiro Lasar Segall e dos filhos de estrangeiros Anita Malfatti e Brecheret, por exemplo. Como podemos perceber, os critérios de originalidade e modernidade passavam quase que exclusivamente pelas questões de pertencimento, identidade e lugar de origem, demarcando a posição pernambucana no cenário nacional.⁴³

Antes de ir embora para Paris, Cícero Dias retornou para viver em Pernambuco no ano de 1932. Instalou-se no Recife e montou seu ateliê no Cais Martins de Barros. Sua parceria com Gilberto Freyre facilitou sua inserção no meio modernista-regionalista, e se estendeu a três exposições importantes em Pernambuco – uma em Recife e duas em Escada -, à organização do Congresso Afro-Brasileiro em 1934 e à ilustração de Casa Grande e Senzala, entre outros projetos. Desse momento, o pintor destaca suas referências: “*toda a minha origem artística é puramente pernambucana (...). Recife foi o meu destino (...). Não apenas meu, mas o de Waldemir Maia Leite (...), de Joaquim Nabuco, João Cabral de Melo Neto e Gilberto Freyre.*” (DIAS, 1997). Participou de atividades sindicais com outros companheiros, artistas e intelectuais e com a ascensão de Vargas ao poder, começou a sofrer perseguições policiais e teve seu ateliê invadido e vasculhado. Segundo ele, um dos motivos seria a obra *Condenação dos Usineiros* que representava uma nova ordem social, com personagens usineiros retratados e “nomeados”, simulando um julgamento. O croqui da obra havia sido exposto no Sindicato dos Trabalhadores e, posteriormente, ficara em mãos de Moacir Coutinho. Não houve a possibilidade, porém, de sua ampliação em um painel, como o artista desejara. Em 1937, devido a repressão política e perseguições por parte de movimentos intelectuais conservadores e do

⁴³ Souza Barros chega a se referir a Joaquim Inojosa, um dos modernistas pernambucanos que mais próximo esteve do movimento de São Paulo como um “*representante autorizado do Nordeste*” (SOUZA BARROS, 1975, p. 82).

Estado Novo⁴⁴, mudou-se definitivamente para a França, residindo em Paris até o ano de sua morte, 2003. Segundo o artista:

Todo esse movimento nazista, fascista e integralista iria se concretizar com a Constituição outorgada por Vargas, reduzindo os estados do Brasil a simples províncias. Um retrocesso (...). Pouco a pouco íamos fugindo. Uns para o Rio, outros com destino a países estrangeiros. A debandada foi geral (...). Nuvens pardas, escuras, pesadinhas, acinzentadas se instalavam nessas tristes paisagens (...). Mesmo a classe conservadora era atingida. As usinas de açúcar, ameaçadas. Fugir para o Rio? Para onde? Di Cavalcanti não via para mim outra solução: Paris, onde ele e Noêmia já se encontravam. (DIAS, 2011, p. 85-86)

Na sua autobiografia, Cícero Dias não comenta a existência do texto de Gonçalves Fernandes, de 1933, quando ainda residia e trabalhava no Recife e estava envolvido com as exposições na capital e em Escada, bem como nos projetos regionalistas com Gilberto Freyre. Esse texto, apesar de usar argumentos médicos e psicopatológicos em uma análise estética de obras do artista, endossa o discurso conservador de perseguição política com o qual Cícero Dias já vinha se deparando. Ao embasar-se no argumento da degeneração e comparar as obras do artista com desenhos de pacientes psiquiátricos, esse texto se coloca dentro de um espectro político conservador e mesmo que não se utilize da linguagem específica dos embates políticos da época, atua no campo cultural, reforçando a perseguição, por meios científicos e intelectuais.

45

4.1.3 A Escola Nacional de Belas Artes – ENBA – e o ambiente moderno

Voltando aos primeiros trabalhos de Cícero Dias no Rio de Janeiro, é importante destacarmos o papel institucional da ENBA naquele momento, seu histórico e as reações a ela, bem como o papel das Exposições Gerais, que movimentavam o ambiente artístico da cidade, oferecendo visibilidade e premiação aos artistas. Nas primeiras décadas do século XX, a ENBA e suas exposições mantinham uma tendência predominantemente formalista e tradicional no ensino e produção de artes no país, sendo herdeira da antiga Academia Imperial, e seus critérios de seleção de trabalhos tendiam a ser mais conservadores. Segundo Lúcia Gouvêa Vieira, a tradição dos Salões remonta a Luiz XIV, em 1667, à Academia Real de Belas Artes e às exposições realizadas a cada dois anos no Palácio do Louvre. No Brasil, ela inicia por iniciativa de Debret – então diretor da Academia Imperial de Belas Artes - em 1829. É interrompida e

⁴⁴ Para José Cláudio, a década de 1930 representou um momento de grande evasão de artistas pernambucanos para o exterior, alguns em temporada, outros definitivamente (CLÁUDIO, 1984).

⁴⁵ O artigo será analisado com maiores detalhes no 4º e último capítulo deste trabalho, *Surrealismo e Esquizofrenia*.

retomada em 1840 na gestão de Félix Taunay, e em 1845 passa a contar com o apoio governamental através da concessão do prêmio de viagem aos artistas (VIEIRA, 1984, p. 13).

As Exposições Gerais representavam um lugar de grande importância na carreira de um artista, na projeção e visibilidade da sua obra, sendo um momento de grande prestígio e consagração. Sendo assim, as formas de organização das exposições e do ensino eram marcadas pelo academicismo, pelo menos desde as primeiras tentativas de se institucionalizar o ensino artístico no país. Herdeira da tradição europeia e fruto da Missão Francesa no Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes, criada em 1826, buscava reproduzir o ambiente europeu, visando especializar a produção de arte no país. Dessa forma, a visibilidade dos artistas e alunos e suas premiações – viagens de estudos a Paris e Roma, por exemplo - e reconhecimento social, estavam diretamente ligados à manutenção desse status quo.

O sistema de arte no Brasil passa a ser dominado pela Academia na medida em que os artistas consagrados seriam aqueles alunos que demonstrassem o domínio da técnica, e perfeita subordinação aos cânones acadêmicos. O artista agora passa a ser detentor do saber normalizado por instituição especializada. Sua consagração se dava na proporção em que concorressem ao Salão, prêmios e medalhas que garantissem a boa conceituação e encomendas oficiais (VIEIRA, 1984, p. 14).

Transformada em Escola Nacional de Belas Artes – ENBA- em 1890, com a proclamação da República, a antiga Academia Imperial sofreu transformações em seu regulamento e passou a ser parte da tentativa do Estado republicano de organizar o ensino e a atividade artística em novos moldes. Junto com a criação da ENBA é instituído também o Conselho Superior de Belas Artes – órgão de assessoria do governo, composto por artistas e intelectuais, com a finalidade de organizar a política cultural do país. Este representou um novo momento de intervenção do Estado nas práticas artísticas institucionais, que se estendeu durante a República Velha e teve seu fim com a Revolução de 1930, a nomeação de Lucio Costa para a diretoria da ENBA e tantas outras transformações advindas desse novo contexto político, cultural e institucional.

Na década de 1920, além da realização da Semana de Arte Moderna em 1922, em São Paulo, outras experiências inovadoras e de reação ao modelo artístico da ENBA vinham se fortalecendo e conquistando espaços. Em 1924, Graça Aranha fez seu discurso de rompimento com a Academia Brasileira de Letras – ABL - *O Espírito Moderno*. O termo *moderno* circula, então, com maior popularidade nos meios literários, artísticos e intelectuais do Rio de Janeiro e São Paulo. Foi fundada, também, a Revista *Estética* – um prosseguimento da Klaxon – e ainda

nesse mesmo ano foram publicados o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o livro *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade. Nas artes plásticas há a organização da exposição de Lasar Segall em São Paulo.

No Rio de Janeiro, em 1923, há a organização do Salão da Primavera, umas das primeiras tentativas de construir exposições alternativas às mostras oficiais da Escola. Ele aconteceu no Liceu de Artes e Ofícios e foi divulgado na imprensa, dentre outras formas, como uma “*bela tentativa de independência dos artistas moços do Brasil.*” Apresentando uma proposta de renovação, o Salão da Primavera não contou com júri de seleção, nem com patrocínio oficial do governo. Houve, ainda, uma segunda edição do Salão da Primavera e, posteriormente, o Salão de Maio, com propostas expositivas e perspectivas artísticas semelhantes. Deve-se mencionar também a atuação das revistas literárias durante toda essa década, como *Para Todos* – publicação semanal de artes, moda, eventos sociais, música e teatro, *A Revista* – substitui a *Estética* - e *Terra Roxa e outras terras*, por exemplo.⁴⁶

Os Salões oficiais da ENBA também já davam sinais de que a sua proposta tradicional não acolhia a diversidade artística do ambiente cultural cidade, muito menos a efervescência modernista do momento. A crítica de arte se posicionava quase em consenso nos jornais de grande circulação, ressaltando o modelo “passadista” da ENBA e seu descompasso com as novas tendências. Esse, portanto, foi um momento em que a reação ao tradicionalismo ganhou força, afirmando a necessidade de mudanças estruturais no sistema de ensino e produção de arte no Brasil. O movimento de renovação artística ficou mais evidente ao grande público e foi conquistando espaços até chegar nas instâncias decisivas da ENBA e culminar no Salão de 1931. Em setembro de 1929 foi organizado um novo Salão, o chamado Salão dos Artistas Brasileiros, que aconteceu na Biblioteca Nacional e também se apresentou como alternativa ao modelo oficial. O artigo do periódico *O Jornal* deixou claro como a necessidade de renovação do ambiente artístico se tornava algo mais abrangente e menos restrito aos pequenos grupos de alunos da ENBA e artistas:

O movimento artístico entre nós é bastante irregular e incerto, tendo apenas como única afirmativa o Salão oficial, que com a inauguração da exposição anual de Belas Artes da nossa escola, abre a grande estação de pintura sem, entretanto, interessar aos pintores de novas tendências. Ao lado da evolução

⁴⁶ “Durante a Primeira República, as revistas tiveram um importante papel na conformação da sociedade. Situando-se entre o livro e o jornal, ofereciam uma leitura diversificada e funcionavam ‘como um microcosmo, no interior do qual os intelectuais organizavam suas redes de sociabilidade, difundiam ideias e garantia o sustento’. Era nas páginas das revistas que surgiam as novas formas de linguagem e expressão, através dos experimentos poéticos da literatura, das caricaturas e da propaganda publicitária.” (ALENCASTRO, Lucília, 2013, p. 217)

normal e lenta do ensino oficializado das artes plásticas, é melancólica a nossa quietude, não se realizando, senão raramente, mostras coletivas, onde reúne uma liberdade maior, capaz de revelar valores que não se amoldem aos preceitos escolares e que pela sua agitação e pela sua própria incoerência realizem o milagre de despertar o interesse da nossa população pelas coisas de arte. (O JORNAL, 15 de Ago.1929)

A exposição chamada de *Salão dos Artistas Brasileiros* teve, como ressaltamos, uma crítica positiva nos periódicos de maior circulação do Rio de Janeiro, sendo divulgado de forma entusiástica não só n’*O Jornal*, como também em *A Noite* e *Correio da Manhã*. Este último, publicou uma nota sobre o evento, listando os artistas participantes nas categorias de *pintura, escultura, ilustrações e desenhos, e gravura*. Dentre eles, artistas que já vinham participando do movimento de renovação como Cícero Dias, Ismael Nery, Cândido Portinari, Quirino da Silva, Celso Kelly, Guignard e outros. A ênfase é dada à liberdade estética do evento e a ausência de júri e critérios de seleção. A não interferência em trabalhos alheios pareceu ser a tônica e grande novidade da mostra, fazendo dela um evento de grande porte, alternativo ao Salão oficial da ENBA. De acordo com o jornal:

Dentro de poucos dias, o Rio de Janeiro irá ver uma grande exposição de arte, destinada a reunir, sem atender a credos ou preferências estéticas as obras dos nossos pintores e escultores: será o primeiro “Salão dos Artistas Brasileiros”, que, pela organização há de confirmar, em verdade, o seu próprio título. Nele, terão ingresso todos os artistas, que poderão expor, com absoluta liberdade os seus trabalhos, obedeçam à tendência que obedecer, desde o acadêmico aos ultra-modernos (...). Esse ambiente livre dará oportunidade a que conheçamos a índole de nossos artistas, numa expansão real que se não subordina a quaisquer preconceitos. (CORREIO DA MANHÃ, 13 de Ago.1929)

Sobre as Exposições Gerais ou os chamados “Salões” da ENBA, Manuel Bandeira escreveu categoricamente ao Jornal *A Província*, do estado de São Paulo, em 1928, chamando a atenção para sua perspectiva ultrapassada e conservadora com relação ao ambiente artístico que se formava em torno dele:

O Salão é uma galeria grotesca onde vou mais para exercer o senso humorístico. Não me pode interessar de outra maneira aquela exibição de um monótono realismo anedótico. Os pintores que admiro são outros e não expõem na Escola. Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Gomide, Cícero Dias, é nos quadros destes que encontro fantasia plástica, emoção, poesia. (BANDEIRA apud VIEIRA, 1984, p. 15)

O próprio Cícero Dias, em carta para Lasar Segall, comenta, de forma irônica a ocorrência do Salão anual e compartilha da visão de Manuel Bandeira: o evento mais parecia uma compilação de objetos grotescos. Essa visão parece recorrente entre os modernistas, que viam nessas exposições de caráter tradicional e premiação, um dos exemplos máximos do

conservadorismo que dominava o Rio de Janeiro e suas instituições culturais. A insatisfação dos modernos com os Salões foi acompanhada da criação de uma nova Exposição Geral, alternativa àquela organizada pela ENBA e divulgada na imprensa como uma necessidade do meio artístico brasileiro. Sobre os Salões, Cícero Dias comenta em carta ao amigo Lasar Segall:

O Salão deste ano já abriu-se. Uma verdadeira amostra de coisas bem feias! Não sei, meu amigo como as paredes suportam semelhantes afrontas! Eu, se fosse parede dessa galeria de arte estava [sic] sempre com grandes buracos. É tudo assim?! No mundo o que vale é agradar a alguma elite. (DIAS, 1928)

Nesse trecho, além de fazer a ácida crítica às obras do Salão, Cícero Dias também mostra-se um tanto descrente das possibilidades de se fazer uma arte nova, desvinculada de apoio financeiro e condições materiais efetivas para isso. O que era necessário para manter sua arte e abrir espaço para exposições? “Agradar a uma elite”... Ainda nesse movimento de reflexão sobre possibilidades, sobrevivência através da atividade artística e motivação para criar, ele diz:

Raramente um artista faz impor sua arte. Uns, são mundanos e variam com os vestidos das mulheres. Outros, se dizem comerciais. Outros, verdadeiros, porque sabe [sic] reproduzir bem o que vê! Mas antes destes existem não sei outros que vêm [sic] bem diferente a natureza, o comércio e a moda! Estes morrem com os seus quadros, porque entre os seus quadros e eles não existe diferença. (DIAS, 1928)

Essa sensação de uma relação orgânica com a arte, da necessidade de criar e viver dela, juntamente com a noção de que fazia algo diferente, parecia motivar Cícero Dias na busca por novas possibilidades para sua obra. Se os Salões representavam esse lugar monótono e grotesco, nas palavras de Bandeira, ou uma galeria de coisas bem feias, nas de Dias, eram necessários espaços alternativos, além de uma mudança de perspectivas e grandes transformações no âmbito do ensino artístico. A emergência das novas Exposições e as críticas contundentes que a ENBA recebia, mostravam que a instituição, de alguma forma, não estava acompanhando as mudanças no meio artístico independente e dos grupos intelectuais da cidade. Seria necessário um considerável movimento para instituir as importantes mudanças na direção da instituição, seu currículo e eventos, o que vêm a ocorrer mais fortemente no ano de 1931.⁴⁷ Nas palavras de Cícero Dias, o que havia nessas exposições tradicionais era pouco “mundanismo”, sendo muito frequentada apenas por intelectuais e acadêmicos.

Devemos salientar, entretanto, que esse movimento de reação ao tradicional e às formas clássicas de se produzir e ensinar arte não era específico desse contexto. O fenômeno analisado

⁴⁷ O ano de 1931 ficou marcado na história da ENBA pela ocorrência do chamado Salão Revolucionário, além da reforma educacional que colocou o arquiteto Lúcio Costa à frente da instituição.

nos indica a forma como os grupos modernistas na década de 1920, no Rio de Janeiro, estavam pensando as inovações estéticas e constituindo sua identidade a partir da relação com o velho e o que deveria ser destruído. Essa busca pela originalidade marcou a arte do século XX, em especial a atuação das chamadas vanguardas artísticas, dentre elas o modernismo e o surrealismo, como poderemos observar. Essa tendência estava associada à construção da ideia de progresso e de uma identidade cultural moderna, aliadas à necessidade de uma arte considerada autêntica e nacional, nos países ditos periféricos. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto:

A história da arte no século XX foi marcada pelo ideário vanguardista, sendo narrada como a busca do grau zero, do valor de choque e da inovação constante. A tradição da ruptura, nos dizeres de Octavio Paz, associou o novo à ideia de autenticidade, entendendo a citação e a referência ao passado como pastiches originados pela falta de imaginação. A noção de qualidade estética, antes ligada ao domínio técnico, ao talento e às questões de estilo transmissíveis por gerações, tornou-se indissociável da ideia de originalidade, pelo menos até os anos 1950. (COUTO, 2006, p. 2)

Como podemos perceber, a ideia de ruptura com a tradição é central no desenvolvimento das artes do século XX. As artes modernas e o surrealismo, em especial, vão reafirmar seu valor de originalidade baseados no mergulho mais profundo na imaginação e nas raízes da criatividade, entendido como esse grau zero, mencionado por Morethy Couto, com relação às tradições artísticas estabelecidas. Por outro aspecto, nas discussões em saúde mental e no campo da psiquiatria, essas mesmas artes serão julgadas por seu “excesso de imaginação”, por sua ousadia, por sua rebeldia e também pela tradição de ruptura, ajudando a compor diagnósticos clínicos e sendo facilmente associada aos quadros psicóticos e esquizofrênicos dos chamados alienados.

Com relação a chamada “tradição da ruptura”, bem demarcada pelas artes do século XX, Peter Gay também vai afirmá-la como uma preocupação constante da arte moderna. Para esse autor, o fascínio pelo novo e pelo experimental moldou as perspectivas em comum dos modernistas e ultrapassou suas visíveis diferenças. Peter Gay salienta que o único ponto que pode, incontestavelmente, ser considerado comum aos movimentos da arte moderna é a crença desses artistas de que muito superior ao conhecido é o desconhecido, assim como o experimental é mais atraente do que o rotineiro, e o excepcional e raro, melhor do que o comum (GAY, 2009, p. 18-19). Como colocamos acima, será justamente por essa busca incessante da originalidade e pelos movimentos de ruptura e singularização que a arte moderna e o surrealismo serão avaliados e julgados pela perspectiva médica como perigosos.

Outra importante reflexão sobre a dinâmica colocada nesse ambiente artístico em que Cícero Dias estava inserido é colocada por Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte*. Nesse trabalho, em especial na observação sobre o que o autor chama de *lutas internas e revolução permanente*, Bourdieu chama a atenção para a dinamicidade na relação entre estrutura e mudança, que se dá nos chamados *campos de produção restrita*. Para ele, essas mudanças dizem respeito à relação entre posições antagônicas – dominante/dominado, consagrado/novato, ortodoxo/herético, velho/jovem, etc. – e são colocadas pelos novos dentro de um campo específico - nesse caso o da produção artística -. O objetivo principal seria o de construir sua legitimidade e consagração diante do que já está instituído. A demarcação da diferença e da singularidade são partes constituintes e fundamentais da busca desses grupos pela sua identidade e estabelecimento em um cenário já consolidado.

(...) as tomadas de posição definem-se em grande parte negativamente em relação com outras (...): os escritores mais “jovens” estruturalmente (que podem ser quase tão velhos biologicamente quanto os “antigos” que pretendem superar) ou seja, os menos avançados no processo de legitimação, recusam o que são e fazem os seus predecessores mais consagrados, tudo que define aos seus olhos a “velharia”, poética ou outra (...), e afetam também repelir todas as marcas de *envelhecimento social* a começar pelos sinais de consagração interna (academia etc.) ou externa (sucesso); por seu lado, os autores consagrados veem no caráter voluntarista e forçado de certas intenções de superação os indícios indiscutíveis de uma “pretensão gigantesca e vazia”, como dizia Zola. (BOURDIEU, 1996, p. 271)

A posição de Pierre Bourdieu é um tanto crítica com relação a esses movimentos, conferindo a eles um caráter de repetição e previsibilidade. Sua análise não está centrada, necessariamente, nas questões estéticas mas nas disputas de poder inerentes aos campos artísticos. Apesar de observar especificamente as transformações no campo literário, seus escritos são referência também para o campo das artes plásticas e outras manifestações culturais. Apesar de não estabelecermos o foco do nosso trabalho na dinâmica dessas relações, é importante destacar, a partir da análise sociológica de Bourdieu, essas movimentações, uma vez que nos chamam a atenção para a formação e constituição de grupos e suas buscas por legitimação. Para além disso, essa análise ajuda-nos a tomar certa distância do momento pesquisado e observar algumas dinâmicas para além de um acontecimento isolado.

Retomando a análise do momento das exposições e da reação a ENBA, vemos que a insatisfação com o ensino artístico tradicional nos principais centros urbanos do país, aproxima os modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, tendo intelectuais como Graça Aranha, Mário de Andrade, Paulo Prado e Manuel Bandeira, por exemplo, intermediando o diálogo entre esses grupos e consolidando uma rede alternativa aos espaços oficiais de produção, circulação e

exposição de arte. Nessa circulação entre os grupos modernistas, a ENBA, tratativas da primeira exposição, crítica e público, Cícero Dias assim se compreende e localiza sua obra e suas principais motivações:

Nessa época eu ainda cursava a Belas-Artes. Na escola as discussões foram tremendas e as opiniões bem variadas. Tanto da parte dos meus colegas como de alguns professores. Houve protestos ridículos. Como sempre eu remava contra a maré. Ficava firma nas minhas ideias. Via que o que eu pintava era muito diferente do que até então fora mostrado ao público. O nosso grupo cada vez mais solidário. Fazia-se a exposição. (DIAS, 2011, p. 57)

O trânsito de Cícero Dias por esses lugares fica bem marcado no evento de sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, em 1928. O lugar escolhido para a apresentação das obras é o hall da Policlínica do Rio de Janeiro, durante a realização de um congresso de Psicanálise. Entre os contatos que possibilitaram a realização da exposição estão Graça Aranha e os médicos Juliano Moreira⁴⁸ e Moura Brasil⁴⁹. A aproximação com os lugares onde se refletia sobre a loucura, o inconsciente e a psicanálise não parece fortuita. Os significados que emergem das obras e vão sendo associados às aquarelas de Cícero Dias expostas na Policlínica, orbitam em torno dos temas da arte, da loucura, do irreal, do obscuro e moralmente condenável e da dissolução das formas e das percepções usuais. Dessa forma, buscamos construir nesse capítulo caminhos que nos levem a compreender as aproximações de Cícero Dias com os temas do irreal e do inconsciente, demarcando pontos em que a exposição de suas obras, a crítica e suas próprias declarações apontam para a emergência de uma singularização a partir de sua arte, no campo em que estava inserido.⁵⁰

4.2 A EXPOSIÇÃO NA POLICLÍNICA, 1928

Cícero Dias começou, no ano de 1928, no Rio de Janeiro a organizar sua primeira exposição individual. Sua trajetória nesse momento vinha de uma intensa criação de aquarelas, geralmente com temáticas míticas e imagens que remetiam ao imaginário rural nordestino. A

⁴⁸ Médico psiquiatra, formado pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1891. É considerado um dos precursores da Psicanálise no Brasil, divulgando as ideias de Freud desde 1899. Em 1903 assume a direção do Hospital Nacional de Alienados, no Rio de Janeiro. <http://www.museuafrobrasil.org.br>. Acesso em 12/01/2016.

⁴⁹ José Cardoso de Moura Brasil. Nascido no Ceará em 1849. Formou-se pela Faculdade de Medicina da Bahia em 1872. Fundador e Diretor da Policlínica Geral do Rio de Janeiro. http://www.anm.org.br/conteudo_view.asp?id=470. Acesso em 12/01/2016.

⁵⁰ Aqui apontamos para o conceito de singularização pensado por Guattari que se coloca para “(...) *designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente (...) através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc. Guattari chama a atenção para a importância política de tais processos, entre os quais se situariam os movimentos sociais, as minorias – enfim, os desvios de toda espécie (...)*” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 45)

diferença representada pelo artista, nesse período, era a de ser uma novidade despretensiosa no cenário modernista carioca, trazendo temas e figuras de um mundo considerado distante e exótico aos olhares dos artistas do Rio de Janeiro e São Paulo. Havia, então, um fértil encontro entre o entusiasmo modernista por um Brasil mítico e profundo, pelas raízes de uma cultura genuinamente nacional e o universo de Cícero Dias expresso em suas aquarelas tão marcadas pelas memórias de infância, pelas histórias regionais, pelas figuras e casos do Nordeste. O artista se inseriu no meio modernista despertando curiosidade, não só pelas temáticas regionais e populares mas, também, pela diferença no tratamento das formas e cores, pelo deslocamento da percepção usual de objetos e figuras cotidianas, pelo erotismo, por uma expressão artística que era considerada ingênua e infantil e pela sua aproximação com a proposta surrealista.⁵¹

Era junho de 1928. As tratativas para uma primeira exposição individual começam a tomar forma. A princípio, a aceitação dos trabalhos de um artista novo, que transitava entre a ENBA e os grupos boêmios da cidade, que ousava em suas aquarelas a marca da fantasia e até das imoralidades e da loucura, não era algo tão fácil. Apesar de circular por diferentes ambientes artísticos e intelectuais na cidade, os caminhos necessários para uma exposição individual ainda deveriam ser construídos. Cícero Dias contava com um ateliê próprio, à rua Correia Dutra, centro do Rio de Janeiro, e frequentava os espaços culturais da cidade como o Palace Hotel – local de exposições de destaque na época – e o Bar Nacional – ambiente boêmio e de encontro entre artistas e intelectuais. Nesses espaços estabelecia suas parcerias, conquistava admiradores e se aproximava de futuros apoiadores e críticos de sua obra. Dentre eles, Ismael Nery, Murilo Mendes, Di Cavalcanti e Lasar Segall foram alguns dos que passaram a frequentar seu ateliê. Desse momento, Cícero Dias destaca a efervescência, os novos valores representados pelos grupos modernistas e a transgressão com o academicismo da ENBA. Além disso, regionaliza sua obra, situando-a no universo da cultura popular nordestina.

Tinha razão o Di Cavalcanti ou José Lins do Rego quando se referia ao grupo como um bando, uma legião, defendendo novos valores. Tudo explodia, um vulcão. Havia grande inquietação no meio intelectual. Eu representava novos valores? Uma nova filosofia? Apresentava-me com qualquer coisa de novo. Verdadeiras assombrações. Longe de tudo o que os professores ensinavam. Não fazia obra de escândalo. Trazia para a minha pintura o sentimento popular do Nordeste. (DIAS, 2011, p. 61)

As negociações para a exposição individual começam e os apoios vão se definindo, os espaços traduzem diferentes interesses e, assim, fecham ou abrem suas portas para o evento. O

⁵¹ A crítica de arte desse período começa a se referir a Cícero Dias como um artista surrealista, para divulgar a exposição, como veremos mais adiante.

objetivo de Cícero Dias era expor nos locais de maior visibilidade e prestígio como o hall do Palace Hotel – e não só no Rio de Janeiro, como demonstra seu incessante desejo de ocupar o hall do Teatro de Santa Isabel no Recife. Mas os acontecimentos não vão se desenrolando de acordo com essa intenção inicial. Os recentes contatos e os fluxos do acaso vão lhe conduzindo a um espaço, a princípio disponível e também despretenso. O contato de Cícero Dias com Moura Brasil e depois com o médico Juliano Moreira, através de uma mediação de Graça Aranha, garantiram lugar para as aquarelas do artista junto com as obras de “alienados”, no Congresso de Psicanálise, no saguão da Policlínica Geral do Rio de Janeiro.

Minha primeira exposição foi em 28. (...) eu tive a maior dificuldade de expor no Rio (...) eu tive muita dificuldade de expor no Palace Hotel, na Avenida Rio Branco (...) o Graça conhecia muito bem o Juliano Moreira, psiquiatra muito importante, e fui procurar o Juliano Moreira lá no hospital, mostrei o desenho e ele me disse: “- Está muito bem porque lá no hospício está havendo um congresso de Psiquiatria Mundial... (DIAS, 2011, p. 67-68)

O ambiente cultural do Rio de Janeiro à época era, de certa forma, diversificado, mas não amplo o suficiente para oferecer opções e visibilidade, principalmente para os artistas modernistas. Ângela de Castro Gomes ao investigar essas redes de sociabilidade do modernismo carioca, vai destacar três grupos que vão se tornar referência cultural no Rio de Janeiro dos anos 1920 e 1930: um grupo ligado a Academia Brasileira de Letras, ABL – e aqui podemos incluir também a Escola Nacional de Belas Artes, ENBA –; os grupos boêmios localizados na Rua do Ouvidor; e o movimento católico, representado nas figuras de Jackson de Figueiredo e na do crítico literário Tristão de Athayde (GOMES, 1993). Com relação às galerias e centros de arte, a iniciativa maior se dava no âmbito privado com encontros, saraus e pequenas exposições em casas ou ateliês de artistas e mecenas do período, como é o caso das residências de Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho ou do casal Eugênia e Álvaro Moreyra. No restante, a burguesia carioca, que detinha o poder aquisitivo para movimentar o mercado de obras de arte, no geral, possuía uma inclinação estética mais tradicional e conservadora, optando pelos artistas consagrados e as pinturas de tendência mais clássica.

Fazia-se a exposição. Mesmo com todos os percalços fazia-se. O que Cícero Dias define de si mesmo e sua obra é que ela era “diferente”. Não utiliza nenhuma denominação específica, não se vincula a nenhum movimento estético. Apenas dá a entender que estava “à frente” da compreensão do grande público, na vanguarda. O termo surrealista não aparece nas declarações do pintor que, como afirmamos, procurava se manter distanciado do que ele chamava de “ismos”, apesar de buscar boa parte da sua rede de apoio, diálogo e também aprendizado entre os modernistas do Rio de Janeiro, São Paulo e nos modernistas-regionalistas de Pernambuco,

além de algumas referências estrangeiras. Por ele mesmo era visto como “diferente”, um “espírito inquieto”, não afeito aos rótulos; por seus pares como uma grande novidade, um jovem ousado, criativo; pela crítica como moderno, surrealista, bizarro; por seus opositores, um louco.

Fiz a exposição no salão da Policlínica, quando houve esse congresso...foi um escândalo...até consegui vender quadros. O público não aceitava aquilo de maneira nenhuma (...). Você viajava no escuro porque a não ser o grupo que você convivia, o resto era uma coisa infernal, a sociedade não aceitava aquilo de maneira nenhuma, aquilo era uma loucura (...) se eu vendi alguns quadros (...) quem comprava eram amigos seus que chegavam, achavam interessante e levavam; mas a sociedade mesmo você não penetrava. (DIAS apud VIEIRA, 1984, p. 68)

Certamente um dos textos mais marcantes e que aproxima, definitivamente, Cícero Dias do Surrealismo no imaginário cultural da época é o artigo publicado no dia da abertura da exposição, no jornal *A Manhã*, de 19 de junho de 1928, *Cícero Dias e a pintura surrealista*. O texto é um convite entusiasmado para a exposição que seria inaugurada às 17hs na Policlínica e uma crítica positiva da obra e do lugar de Cícero Dias no meio artístico do Rio de Janeiro. Contando com uma ilustração do próprio artista, feita especialmente para *A Manhã*, o texto começa apresentando Cícero Dias como um artista único, de tom corajoso e revolucionário. Destaca sua originalidade e audácia, como algo nunca antes visto no Brasil. O desenho, no topo da publicação, é denominado de autorretrato, de tom irreverente, sem cores, ao estilo de uma caricatura, em nada se assemelhando a autorretratos tradicionais. E, apesar do título destacar o Surrealismo, num determinado momento o autor segue a ideia de Cícero Dias como um artista único, como ele, talvez, preferisse se apresentar:

Cícero Dias não tem escola e não lembra ninguém. É um solitário na sua arte. Os próprios modernistas brasileiros sentem receio de apresentá-lo oficialmente ao público, preferindo exaltá-lo em particular quase a medo. É que a sua temeridade chega a parecer loucura nesse meio visceralmente acadêmico que repeliu Celso Antonio e olha com desconfiança Di Cavalcanti. (A MANHÃ, 19 de Jun.1928)

O artigo de *A Manhã* ressalta: Cícero Dias não tem escola e não lembra ninguém. Logo, um artista único, original. O movimento parece ser o de não construir filiações e gerar no público a curiosidade necessária ao impacto que a exposição deveria causar. A palavra “surrealista” aparece no texto apenas uma única vez, quando o autor se refere a um panorama do Rio de Janeiro que estaria compondo a exposição. O artigo provavelmente é escrito por alguém próximo do pintor – o texto não apresenta autoria – pois revela o conhecimento de obras antes de serem expostas ao público e a reação de outras pessoas diante delas, como Graça Aranha ou Renato Almeida, por exemplo, o que significa que a pessoa que o escreveu

frequentava o ateliê do artista ou estava a par da organização da exposição. Um destaque especial é conferido à obra *O enterro*⁵², dita como uma das mais extraordinárias a serem apresentadas na mostra. O artigo encerra com a seguinte declaração:

A inauguração é hoje às 17hs. Cícero Dias receberá com o mesmo sorriso os passadistas e os modernistas, permitindo que eles fumem e comentem em altas vozes no recinto. As agressões corporais entre os dois grupos serão toleradas, desde que as sobras não atinjam os desenhos. (A MANHÃ, 19 Jun.1928)

O tom irônico da conclusão do artigo já nos conduz ao que o autor colocava no princípio do texto: Cícero Dias não teria escola e seria único em sua arte; estaria acima das rivalidades entre os grupos estéticos. O humor com que o artigo trata dessa questão e da rivalidade entre os grupos antagônicos nos sugere isso, afirmando que o artista permite, inclusive, que se digladiem em plena exposição, desde que as obras não sejam atacadas. Modernistas, passadistas e suas brigas parecem aqui uma futilidade tolerável pelo artista que prefere dedicar atenção a sua pintura ao invés de disputas dessa natureza. Se Cícero Dias não se coloca entre as disputas de modernos e passadistas, o adjetivo surrealista vêm bem a calhar, visto que o surrealismo nesse momento ainda é uma novidade no país e associar Cícero Dias a ele, ressalta seu valor de originalidade, como alguém único em seu meio, não precisando tomar posição diante de disputas específicas entre seus pares, já que mantinha-se delas estrategicamente afastado.

⁵²Segundo Mário Hélio Gomes, esta obra também foi cogitada para compor o Salão Revolucionário de 1931, mas foi substituída pelo painel *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Posteriormente, aparece com o título de *O cortejo*. GOMES, Mário Hélio. *Todos os motivos de Cícero Dias*. In: Agulha Revista de Cultura. Fortaleza/São Paulo: março/abril, 2007. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag56dias.htm>. Acesso em 19/01/2016.

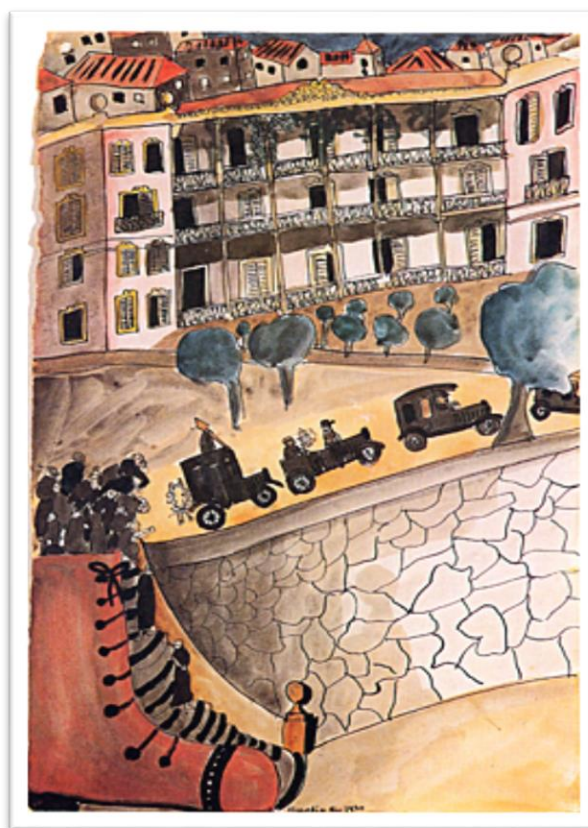


FIGURA 21 - O ENTERRO (POSTERIORMENTE NOMEADA CORTEJO) – CÍCERO DIAS, 1928

FONTE: Coleção Mário de Andrade, MAM/SP.

O artigo de *A Manhã* é certamente um dos que mais confere destaque à realização da exposição de Cícero Dias. Porém, as publicações *O Jornal*, *A Noite* e *Para Todos* também lançam artigos que dão grande destaque tanto à obra de Cícero Dias, como ao evento de Psicanálise na Policlínica. O jornal *A Noite* também menciona o termo “surrealismo” e dá grande ênfase ao que considera “a primeira exposição de pintura surrealista no Brasil”. Escrito um dia depois da abertura da exposição e com o título *Pintura Surrealista*, o texto utiliza termos como inconsciente e imaginação e busca definir o que seria o surrealismo, manifestando a expressão vanguardista de suas obras e o fato de Cícero Dias participar desse movimento e ser uma espécie de seu representante no Brasil. O texto associa claramente surrealismo, sonho, imaginação e liberdade.

(...) é a primeira manifestação da pintura surrealista no Brasil. O surrealismo é uma libertação ainda mais intensa do que o expressionismo. Depois da rigidez matemática do cubismo, o surrealismo surgiu para exprimir liricamente a realidade transcendente, que não é a dos cinco sentidos, que é a do sonho, é da imaginação, indiferente às leis da geometria e da mecânica. Esta é a arte atual de Max Ernest, Tanguy, Miro, Man Ray, Arp, que

procederam de Cherico, Bracque e Picasso. A eles se junta o pintor Cícero Dias, que com extraordinárias qualidades pintoricas (sic), exprime em seus trabalhos a poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente. (A NOITE 18 de jun. 1928)

Assim como o texto de *A Manhã*, este também tem um caráter de elogio à Cícero Dias e sua obra, com destaque para seu vanguardismo e originalidade. Mas, diferente do primeiro texto apresentado aqui, o artigo de *A Noite* busca uma familiarização do leitor com o surrealismo. Ele não tenta destacar o caráter único de Cícero Dias, afastando-o de qualquer influência possível. Pelo contrário, busca situá-lo em um movimento e explicar esse movimento ao leitor. Vê-se que não é algo tão comum, dada a escrita didática do autor, mas que o termo surrealismo já tem uma certa circulação nos meios culturais brasileiros. O destaque para a importância do artista se dá ao associá-lo a artistas internacionais como Picasso, Miró, Man Ray, entre outros. Além disso, alinha a poética de Cícero Dias com as intenções do surrealismo de transcender o real e fazer uma arte a partir da imaginação, do sonho e do inconsciente.

Já o destaque de *Para Todos* é dado para o caráter, a princípio, ingênuo e despretensioso das produções do artista. De alguma forma, fica ressaltado o tom informal, leve, afastado das exigências formalistas e das técnicas tradicionais, da arte de Cícero Dias. O diferencial da exposição é oferecer “(...) *alegria para os olhos cansados de olhar a igualdade e a fraternidade das velhas telas consagradas pelo público e pelos seus amigos.*” (PARA TODOS, 24 de Jun. 1928, p.27). A revista ressalta uma poética ao mesmo tempo despretensiosa e supostamente ingênua, e original, um avanço com relação a tudo que estava sendo feito no meio artístico nacional. Experimentação, inovação e criatividade são atributos ressaltados nesse texto, bem como uma pintura feita a partir dos sentidos e das sensações. Cícero Dias pintava como via e sentia, segundo o autor, sem copiar modelos.

O *Jornal* publica um texto sobre a realização da exposição, com especial destaque para a presença dos chamados “líderes do modernismo”. Não há nenhuma referência ao surrealismo, mas é ressaltado o teor de vanguarda das obras do artista. O valor atribuído a elas parece estar diretamente ligado à apreciação desses líderes do modernismo. Cícero Dias também fala dessa reação positiva dos “mestres do modernismo”, como ele se refere a Graça Aranha, Di Cavalcanti e Lasar Segall: “*Na exposição, o velho Graça não escondia o seu contentamento. Recebeu cumprimentos como se ele próprio fosse o pintor. (...) da parte do Di e do Segall, um perfeito entusiasmo.*” (DIAS, 2011, p. 58-59).

Além dessas publicações, *O Jornal* também lança uma nota sobre a exposição do “artista de vanguarda”; o *Correio da Manhã* traz uma chamada para o evento no dia 17 de junho de 1928; e *O Paiz* noticia no dia 20 de junho de 1928 a ocorrência do evento e ressalta que estava muito concorrido. Não foram encontradas nesse momento críticas contundentes em jornais de grande circulação logo após a exposição, apesar de o próprio artista afirmar em seu livro de memórias que o evento teve uma forte reação conservadora, inclusive com a destruição de algumas das obras. Essa reação terá como base argumentos de que as obras eram imorais, obscenas, dignas de uma pessoa mentalmente perturbada, o que ofendia qualquer princípio estético tradicionalmente conhecido.

Ao mesmo tempo da realização dessa exposição, Cícero Dias também estava às voltas da criação do painel *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*. Trabalho de grandes proporções, demarca bem esse momento do artista, de intensa produção e entrega aos fluxos inconscientes, às imagens míticas, ao sonho. A realização da exposição de 1928 é como ápice de um processo de autodescoberta e afirmação com relação aos padrões da ENBA. Momento de definir um estilo, de marcar seu espaço no ambiente artístico, de ousar. Em *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* o artista volta à sua origem e a atualiza, a faz presente, numa criação onde o desejo maior era o de criar um painel “(...) onde o imaginário se espalhasse para todos os lados. O mais representativo seria a realidade onírica.” (DIAS, 2011, p. 55). E na exposição da Policlínica esse imaginário ganha o grande público e a crítica, transborda de seu próprio ateliê, conquista as “ruas”. Tanto que, ao rememorar o final do evento o artista declara: “Um novo capítulo na história da arte no Brasil aparecia.” (DIAS, 2011, p. 61).

4.3 O SALÃO REVOLUCIONÁRIO DE 1931

A continuidade nesse ciclo de transformações no meio artístico brasileiro é representada, em grande parte, pela atuação de artistas fora das esferas tradicionais. As estruturas de ensino, pesquisa e exposição de artes mantinham-se alinhadas às tradições acadêmicas e, segundo os modernistas, deixavam pouco espaço para a inovação e experimentação. No entanto, a necessidade de mudança de perspectivas a partir de dentro das instituições também ganhava espaço e ampliava o movimento de renovação que teve como marco o Salão da ENBA do ano de 1931, o *Salão Revolucionário*. Desatacamos a importância desse evento, por ele ser um marco não só para renovação do ambiente artístico no Rio de Janeiro e sua repercussão no restante do Brasil, como também na trajetória de Cícero Dias, na publicidade dos seus trabalhos e no encontro da sua atuação com as novas políticas culturais

dessas instituições naquele momento. O Salão de 1931 é um momento de triunfo do modernismo dentro das instituições e importante na formação de uma nova perspectiva sobre as artes plásticas no país.⁵³

Em carta para Lasar Segall, em 1931, Cícero Dias se mostra mais otimista com relação às suas obras e comenta a possibilidade de exposição de um “quadro de 15 metros por 2 metros de altura” no “Salão de Pintura”. Diz ao amigo que tem feito desenhos ótimos e que esse quadro é uma das boas coisas do mundo. Estreita relações com Paulo Prado e comenta que ele também gostou muito de seus desenhos. No entanto, a sensação de um certo isolamento, ou de que a maioria dos pintores estava indo para a Europa e ele não, permanece, junto com a crítica ao ambiente artístico brasileiro. Sem personalizar tanto suas críticas e comentários, ele diz: “(...) como você vê eu sou o único que vai ficando por estes bons lugares, aqui (...) aos pés do Pão de Açúcar, a contar as estrelas do Atlântico. ”. E complementa: “(...) cada vez o meio artístico aqui é pior. Se não fosse o calor e estas noites no trópico, isto seria um princípio de selvageria, eu forçosamente cairia na inércia. ” (DIAS, 1931).

No início da década de 1930 veremos propostas de reformulação e mudanças estruturais na ENBA, no sentido de modernizá-la e abri-la às iniciativas artísticas que já vinham se realizando em anos anteriores, fora da instituição. A partir da Revolução de 1930, dois novos ministérios são criados pelo Governo Vargas, o Ministério do Trabalho e o Ministério da Educação e Saúde. Francisco Campos é nomeado como ministro deste último, tendo como seu chefe de gabinete Rodrigo Melo Franco de Andrade, advogado e jornalista, pesquisador do patrimônio cultural brasileiro e futuro diretor do SPHAN – projeto de autoria de Mário de Andrade enquanto Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1936-1937. No âmbito das artes plásticas, a mudança vem com a nomeação do arquiteto Lúcio Costa para a direção da ENBA, com a proposta de renovar o ensino artístico na instituição. Segundo Lúcio Costa, seu grande desafio era realizar uma profunda renovação do ensino artístico no Brasil e uma das suas primeiras ações nesse sentido foi a composição de uma nova equipe de professores para a instituição, mais próxima do movimento modernista. Outra preocupação de Lúcio Costa era a de alinhar o país aos movimentos internacionais de arte e compensar um certo “atraso” nesse sentido:

⁵³ A pesquisadora Lúcia Gouvêa Vieira considera o Salão de 1931 o marco da implantação do modernismo no Brasil, analisando-o como um desdobramento da Semana de Arte Moderna de 1922. Para essa autora, com a qual compartilhamos, em parte, essa perspectiva, a Semana de 1922 seria a eclosão do movimento, enquanto o Salão de 1931 o momento de implantação e difusão no Modernismo.

O alheamento em que vive a grande maioria dos nossos artistas a tudo o que se passa no mundo é de pasmar (...) as nossas últimas criações correspondem ainda às primeiras tentativas do Impressionismo. É preciso que os nossos pintores, escultores e arquitetos procurem conhecer (...) todo esse movimento que já vem de longe, compreender o momento profundamente sério que vivemos (...). O importante é penetrar-lhe o espírito o verdadeiro sentido, e nada forçar. Que venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos. (COSTA apud VIEIRA, 1984, p. 24)

A postura do novo diretor enfrentou duras críticas e resistências por parte de antigos professores e alunos da ENBA que se negaram a enviar seus trabalhos para o futuro Salão, organizado pelo diretor modernista no ano de 1931. Como membros da organização no novo Salão, estavam Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Celso Antônio e Cândido Portinari, entre outros. Por almejar ser um Salão diferente dos até então organizados pela instituição, o Salão de 1931 aboliu o júri e a premiação, o que fez com que antigos participantes não enviassem seus trabalhos, por ver no evento a organização de um Salão modernista, por excelência⁵⁴. Mesmo assim, a mostra acontece, inaugurada em 01 de setembro de 1931, contando com algumas salas para os trabalhos modernos e outras para os trabalhos acadêmicos tradicionais.

Cícero Dias participou do Salão de 1931 e nele expôs pela primeira vez seu painel *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, uma obra que compôs durante os anos de 1926 a 1929. Com essa participação, o artista ganhou uma enorme repercussão, causando furor entre o público, outros artistas e imprensa da época, destacando-se como a novidade do evento segundo alguns críticos. O painel *Eu vi o mundo...ele começava no Recife* era um trabalho de mais de 15 metros de comprimento e que surpreendeu tanto pelos temas, como pela técnica e material utilizado. Apresentava uma sobreposição de figuras e temas do imaginário popular nordestino, quase como uma narrativa mítica, em aquarela sobre papel Kraft. Foi considerado imoral e obsceno, atacado e rasgado por um grupo de participantes, perdendo algumas de suas partes. A expectativa pela exposição desse painel já se criava na imprensa da época há pelo menos um mês antes do Salão, quando o periódico *O Jornal* noticiava que “*A grande sensação do ‘Salão Oficial da Escola de Belas Artes’, este ano, vai ser um enorme quadro de Cícero Dias que mede 15 metros (...), devendo só ele ocupar toda a extensão de uma galeria da exposição.*” (*O JORNAL*, 30 de julho de 1931.) Junto com Cícero Dias, que era considerado um artista “*ultra-avançado de superealismo*”, outras “*novidades palpitantes*” segundo o jornal eram os quadros modernos de Bellá Paes Leme, Henrique Cavalleiro e Portinari.

⁵⁴ Entre alguns tradicionais participantes que ficaram de fora do Salão de 1931 estão Eliseu Visconti, Rodolfo Chambelland, Lucílio de Albuquerque, Antônio Parreiras, Osvado Teixeira e Georgina de Albuquerque.



FIGURA 22 - EU VI O MUNDO...ELE COMEÇAVA NO RECIFE

FONTE: BORGES, R. C. Fotografia feita na exposição *Zona Tórrida*, Santander Cultural, Recife, 2012.

O mesmo periódico, no dia 04 de setembro de 1931, três dias depois da abertura da exposição, publica um texto de autoria, possivelmente, de Peregrino Júnior, onde faz um extenso elogio ao Salão e ao organizador Lúcio Costa, destacando a importância dos trabalhos modernistas e da revolução que eles vinham causando no meio intelectual e artístico. O mesmo autor escreve também para a revista *O Cruzeiro*, onde afirma que o Salão de 1931 teria sido mais revolucionário que a própria Revolução de 1930. Diz que o Salão destinou espaço também aos “*inconvertíveis coronéis da velha guarda*”, mas ataca os conservadores e reacionários afirmando que mantinham o evento, até esse ano, de forma monótona e previsível. Afirma ainda que a grande vitória desse Salão pertencia aos “*artistas da extrema esquerda*”, entre eles Cícero Dias, Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, entre outros, visto que suas salas eram as mais concorridas, mais comentadas e mais elogiadas. Segundo o texto, o Salão dinamizou e deu vida aos debates intelectuais da época e esse era seu grande mérito. Nas palavras do autor:

O sr. Lúcio Costa pode sorrir satisfeito: o Salão deste ano é uma vitória integral (...). Tendo sido ao começo de surpresa e espanto, a nossa impressão diante da Exposição Geral da Escola de Belas Artes é agora de alegria, de entusiasmo e de esperança (...). Acho, aliás que o nosso Salão devia ser sempre assim – porque só assim ele seria capaz de dar uma ideia exata e honesta do nosso adiantamento cultural (...). E a prova de que tinha razão o sr. Lúcio Costa quando pleiteava a livre entrada dos artistas de vanguarda no Salão (...).

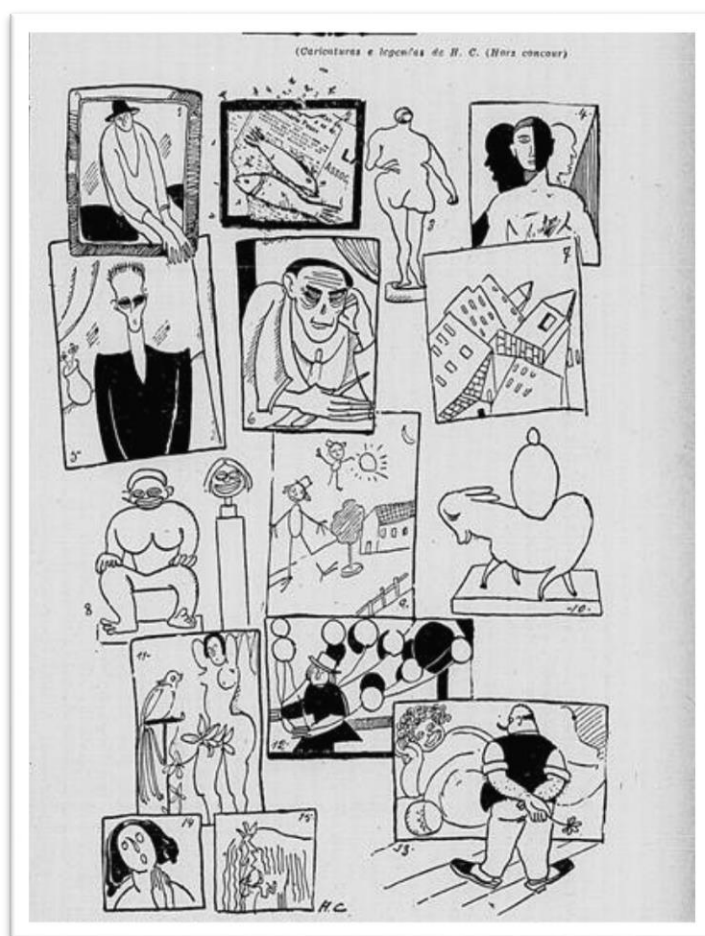
E finaliza:

(...) Por tudo isso, consideramos o Salão nº 38 o maior acontecimento intelectual do Brasil, na era da Revolução. Depois: é preciso não esquecer a maior utilidade do Salão deste ano: ele foi uma ducha oportuna e salutar na indiferença nacional. (O JORNAL, 04 de setembro de 1931.)

O jornal *Diário de Notícias* publica no dia 6 de outubro de 1931, um artigo do jornalista Carlos Lacerda, “*Pintura da Escola de Bellas-Artes*” onde o mesmo ironiza os professores “passadistas” e a arte oficial “coberta de medalhas, recheada de adjetivos como um leitão de farofa (...)”. Cita conflitos da ENBA que desencadearam reações estudantis ao conservadorismo dos professores e elogia a atuação de Lúcio Costa, o primeiro a fazer o que deveria ser feito contra o derrotismo, a indiferença e o pessimismo. Sua visão das disputas entre “a tendência que puxa para trás” e aquela que “arrasta para frente” é resumida no parágrafo abaixo, com destaque para a fala do jornalista sobre a relação entre a arte extraoficial – o autor não menciona o termo arte moderna ou modernista - e “subconsciente”, bem como seu caráter espontâneo e alheio às convenções das escolas:

O contraste fundamental entre as duas correntes está na diferença de colorido. De um lado o cinzento brumoso e europeu, empregado por alguns pontífices da arte nacional quando querem reproduzir a Cidade Nova na tela (...). De outro, o arco-íris de todas as tendências, todos os matizes, procurando-se, aproximando-se, combatendo-se, repelindo-se, mas unidos, no fundo, pela convicção profunda de que todos fazem arte, porque interpretam um estado subconsciente que não sofreu a filtragem dos preconceitos desta ou daquela escola complicada, com nome terminado em ismo. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 06 de outubro de 1931, p. 6; grifo nosso.)

No entanto, nem todas as críticas foram tão positivas, visto que o Salão causou enorme polêmica. O mesmo periódico *O Jornal* publicava opiniões diversas que iam desde o elogio entusiasmado à sátira, passando por posicionamentos mais “neutros” e que buscavam avaliar os discursos de ambos os lados – acadêmicos e modernistas. No tom de escárnio e sátira, é publicada uma espécie de charge, no dia 13 de setembro de 1931, com o título de “*O Salón Humorístico*” onde ironiza o evento, com caricaturas de obras expostas e suas respectivas legendas, ressaltando aspectos infantis, desproporcionais ou supostamente cômicos das obras. Entre elas: “*Paulo Rossi Osir – Elefantiasis ou moléstia dos pés*”; “*Vittorio Gobbis – Peixe podre apreendido pela Saúde Pública*”; “*Ismael Nery – Um retrato de meia cara de Nicolas*”; “*Tarsila do Amaral – Ora bolas...*”; “*Lasar Segall – Lon Chaney em ‘O Corcunda de Notre Dame’*” e também “*Cícero Dias – 1º Prêmio no concurso ‘O Jornal das Crianças’*”.



1. Paulo Rossi Osir — "Elefantiasis, ou molestia dos pés"; 2. Vittorio Gobbis — "Peixe pôdre apreendido pela Saude Publica" (S. Paulo); 3. Amadeu Zani — "Pintura esculpida de Hernani de Irajá"; 4. Ismael Nery — "Um retrato de meia cara de Nicolas"; 5. Candido Portinari — "Uma esmolinha para o pobre cego"; 6. Lazar Segall — "Lon Chaney em 'O corcunda de Notre Dame'" (Projeto de cartaz para a Universal Picture); 7. Valdemar Costa — "O terremoto de Lisboa"; 8. Celso Antonio — "Maria Mannela Perez"; 9. Cícero Dias — "1.º premio no concurso do 'O Jornal das Crianças'"; 10. Brécheret — "Estatua equestre de um ovo"; 11, 14 e 15 (Juntos) "Cartaz de propaganda contra a psitacosis (molestia do papagaio) e o Cristo e a Madona scandalizados"; 12. Tarsila do Amaral — "Ora bolas!..."; 13. Di Cavalcanti — "A torcedora do Vasco"

FIGURA 23 - O "SALÓN" HUMORÍSTICO

FONTE: O Jornal, 13 Set.1931.

Como podemos ver, a obra de Cícero Dias é ironizada pelo seu tom infantil. Se por um lado, ele era visto como uma novidade no meio modernista e aguardado com grande expectativa por causa das polêmicas que suas obras costumavam causar, por outro era alvo de deboche junto com outros modernos por, aparentemente, não apresentar nenhuma preocupação formal, com obras cujo único objetivo seria o de causar espanto. O argumento da infantilização é aqui trazido à tona como um fator a diminuir a importância da obra e a seriedade da sua proposta, bem como ridicularizar seu trabalho. É também um argumento utilizado, em outros momentos, para elogiá-

lo – a inocência infantil, a liberdade de expressão, a “pureza”, as cores, a espontaneidade -. E é, por fim, um dos motivos utilizados por Gonçalves Fernandes, justamente, para comprovar sua teoria de que a arte de Cícero Dias era o perfeito exemplar de alguém com problemas mentais – o “infantilismo” das obras de Cícero. No relato de Mário de Andrade, a perspectiva é bem mais entusiasmada:

Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do Salão em que o Lúcio Costa permitiu a entrada de todos os modernos, e o Cícero Dias apresenta um painel de “quarenta e quatro metros de comprimento” com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é eminentemente “freudiano”, pergunte pro Osório. (ANDRADE apud VIEIRA, 1984, p. 87.)

A recepção dessa exposição no meio artístico modernista foi positiva, o que mostra o apoio que Cícero Dias tinha dentro desse movimento, mesmo que não quisesse “receber rótulos”. Seu trânsito era entre os modernistas, e sua reação à ENBA e ao formalismo acadêmico que parecia dominar suas salas de aula e salões de exposição. Porém, as repercussões e os significados atribuídos às obras de Cícero Dias, principalmente desse período, ultrapassam as fronteiras do meio artístico e vão alcançar outros campos do saber, nas fronteiras entre arte e loucura, resultando em usos da sua obra para fins de diagnóstico de doenças mentais e comparação com a “arte dos loucos” como analisaremos no próximo capítulo.

Como vemos, já existia uma centelha desses discursos nas avaliações de suas obras expostas de 1928 a 1931. O escândalo que elas causavam estava, em sua maioria, relacionado às “imoralidades” dos trabalhos, suas características infantis, bem como seu caráter espontâneo, o que as aproximava da *Art Brut*, das artes “selvagens”, “primitivas”, instintivas. O final da década de 1920 e início de 1930 já viviam uma aproximação das artes plásticas com a psiquiatria e as teorias da psicanálise. Exemplo disso, seria a aproximação de Flávio de Carvalho e Osório César na organização do “*Mês das Crianças e dos Loucos*” em São Paulo em 1933. Se tornava algo mais ou menos comum a noção de que a psicologia teria o que contribuir na explicação da arte e da criatividade, como aponta, por exemplo, uma nota do *Diário de Notícias* sobre o Salão de 1931 em que o autor lamenta que os ataques e represálias se sobressaíam, muitas vezes, à “(...) natureza criadora da arte, o seu fundo poético (...) que a poesia tem, e a psicologia explica suficientemente.” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 6 de setembro de 1931.)

Fora isso, nos deparamos constantemente com declarações publicadas nos jornais da época, sobre possíveis comentários às exposições que vão desde a anteriormente mencionada, “*Cícero Dias – 1º prêmio no concurso ‘O Jornal das Crianças’*” (O JORNAL, 13 de setembro de 1931) à “*ah terra sem polícia...*” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 06 de setembro de 1931), passando por pedidos de camisa-de-força e o grito, simplesmente, de “*loucos!*” (O CRUZEIRO, 12 de setembro de 1931.). Sobre *Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, o próprio Cícero Dias comenta: “*Esse quadro (...) é o que o francês chama de art brut, pintura de ímpeto, mais movida pelo instinto do que pela construção do quadro.*” (DIAS apud VIEIRA, 1984, p. 69).

O surrealismo ultrapassou as fronteiras do meio artístico quando buscou aproximar a arte do inconsciente. A transcendência que ele propunha representava uma inovação revolucionária não só para a poesia e, depois, artes plásticas, mas para o espírito humano de forma geral. Alcançar e romper os limites da consciência, transcender o real, buscar uma dimensão acima da consciência e, portanto, maior, mais profunda e mais viva era sua experiência e seu desafio. E, relativizando ordens e medidas, brincar com as formas e significados parecia ser uma aventura instigante para aqueles dedicados às explorações psíquicas e criativas. Porém, para uma parcela de profissionais da medicina, em especial a psiquiatria, o surrealismo poderia representar uma porta para a experiência da loucura, expressa e legitimada como experiência artística.

Baseando suas noções estéticas nas tradições acadêmicas, esses médicos e intelectuais não consideravam as diferenças e a historicidade dos estilos artísticos, mas sim a arte como um fenômeno essencial e puro. Essa arte pura, correta e pretensamente normal, era a arte que se apresentava como tradicional e consagrada nas instituições, era a arte “passadista” na visão dos modernos. Como trabalhamos anteriormente, os princípios que orientavam o julgamento estético desses profissionais estavam também ligados às noções da Higiene Mental e, portanto, à necessidade de uma arte que pudesse expressar sanidade psíquica. Sendo assim, a psique saudável se expressaria através da proporcionalidade, do realismo, da coerência, do equilíbrio e da proporção, além da justa correspondência com o real.

Portanto, não é de se estranhar que as tradições acadêmicas de pintura eram aquelas que melhor poderiam representar essa arte saudável. Aqui, vemos como noções tradicionais de arte se somam a preceitos supostamente científicos e argumentos médicos para construir uma perspectiva preconceituosa do que seria normal e patológico na expressão criativa. Essa

perspectiva foi a base de desenvolvimento do chamado “método comparativo”, apontado por Andriolo como suporte de modelos de interpretação como a “Psicopatologia da arte”, a “*Gestaltung* artística”, a “Psicanálise da arte”, etc., desenvolvidas a partir do século XIX (ANDRIOLO, 2006.). O surgimento, consolidação e aplicação do método comparativo é algo que iremos explorar no próximo capítulo. Nesse momento, vale destacar, segundo Andriolo, as bases dessa metodologia de análise de obras de arte, cruzando-as com as teorias psicopatológicas e a teoria da degeneração:

Dentre os instrumentos que compuseram o complexo aparato da percepção daquelas produções plásticas, aparece o método comparativo. As interpretações que consideravam obras como indícios de patologia propunham a comparação com as criações de grupos humanos diversos, habitantes da África ou Oceania, considerados inferiores aos membros da cultura europeia ocidental (...). Nesse particular, é exemplar o caso de César Lombroso. Conforme lembrou Osório César, Lombroso reunira “produções artísticas” de 107 doentes mentais (...): “Ele foi o primeiro observador que chamou a atenção para a semelhança da arte de alguns alienados com a arte primitiva e considerou as obras artísticas desses alienados como um retorno à infância da humanidade.” (CÉSAR apud ANDRIOLO, 2006, p. 46.)

Na primeira parte desse trabalho buscamos observar a forma como o campo da saúde mental vinha se desenvolvendo e se consolidando no Brasil nas primeiras décadas do século XX, suas influências, discussões e principais motivações. Nosso intuito foi o de construir um horizonte para compreendermos quais as referências eram construídas no campo da medicina e da saúde mental, em especial, que lhe permitiu emitir pareceres médicos através da observação de obras artísticas. Num segundo momento, buscamos observar a relação arte/loucura a partir da perspectiva artística. As rupturas, as descobertas e os mergulhos no universo inconsciente como forma de alimentar o potencial criativo. A experiência de Cícero Dias aparece mergulhada nesse contexto, assumindo significados que ultrapassam suas próprias declarações sobre sua obra e tocam discursos artísticos e pareceres psiquiátricos. O diálogo e, por vezes conflito, que se dá entre esses dois campos – médico e artístico - não é simples. E dessa forma, buscamos separá-los, nesse trabalho, para fins didáticos, tendo a real compreensão de que eles estão intrincados de forma complexa. Sendo assim, separamos discursos e práticas para melhor compreensão. O artigo de Gonçalves Fernandes sobre a arte de Cícero Dias representa nesse trabalho o elo entre a perspectiva médica e a experiência artística e os significados e práticas construídos a partir de dois diferentes pontos de observação de um mesmo fenômeno.

5 SURREALISMO E ESQUIZOFRENIA: FRONTEIRAS PARA ALÉM DA ARTE

A infantilidade de uma tela de Cícero ninguém pode negar. Que ele é sincero na sua arte nós o sabemos. Sabemos, também, que é um esquizoide. (FERNANDES, 1933, p. 148)

A associação do Surrealismo com o fenômeno da loucura foi algo que foi se construindo em paralelo às experiências no meio artístico, construindo formas de lidar com as doenças mentais e de compreender a criação artística. O interesse parecia ser não só o de disciplinar a loucura, mas as subjetividades como um todo, visto que o movimento da Higiene Mental, que ganhava força nesse período, pretendia eliminar vícios e degenerações arraigados em comportamentos considerados nocivos. Os limites da medicina e da psiquiatria não estão definidos apenas no campo médico e toda uma noção de sanidade vinha sendo fortemente calcada em preceitos morais, que tinham como objetivo principal erradicar focos de degeneração e doença mental.

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o chamado *tratamento moral*, baseado nas concepções psiquiátricas de Pinel, em muito influenciou a concepção de saúde mental de médicos e higienistas brasileiros a partir das primeiras décadas do século XX. Se ele pode ser considerado um avanço no tratamento dos distúrbios mentais, visto que dá um passo adiante do mero ato de enclausurar os doentes, logo se transforma num mecanismo de forte controle e disciplinarização, alcançando extratos sociais que não necessariamente tinham relação com as doenças psiquiátricas, mas eram considerados focos de possível desequilíbrio. O tratamento moral, portanto, inaugurou medidas de profilaxia e higiene, afastando os doentes do convívio social, tratando-os especificamente e, em especial, buscando eliminar a causa das doenças, agindo nos comportamentos. Essa nova noção de tratamento ajudou a construir novos parâmetros para o que seria considerado saudável e o que seria patológico, geralmente identificando a doença em grupos mais pobres da população, além de agir diretamente no controle das sexualidades, um dos focos de hábitos nocivos.

Só é possível compreender o nascimento da psiquiatria a partir da medicina, no momento em que esta incorpora a sociedade como novo objeto e se impõe como instância de controle social dos indivíduos. É no seio da medicina social que se constitui a psiquiatria. Do processo de medicalização da sociedade surge o projeto - característico da psiquiatria - de patologizar o comportamento do louco, somente a partir de então considerado anormal e, portanto, medicalizável. (MACHADO, 1978, p. 376)

Nessa introdução da vida social como objeto da medicina, a arte vai entrar como um terreno específico a ser regrado. Considerada uma manifestação do espírito em seu impulso

para o belo e nobre, a arte é entendida segundo critérios clássicos. Os finais dos anos 1920 e início da década de 1930 já apresentava sinais de uma disciplinarização da cultura, através do autoritarismo político. Desse modo, não tardou para que a medicina, em sua tarefa de erradicar comportamentos nocivos e indesejáveis, fosse buscar nas concepções artísticas mais conservadores – e que também davam suporte ao controle político da arte – as noções de beleza, proporção, perfeição, e associá-las aos critérios de sanidade. O historiador Johann Winckelmann é uma das bases teóricas para o classicismo na arte e a noção de decadência de estilos e da atividade criadora de algumas culturas:

O tema de uma história da arte fundamentada consiste sobretudo em voltar até as origens, seguir seus progressos e suas variações à sua perfeição; marcar sua decadência e queda até o seu desaparecimento e difundir os diferentes estilos e características da arte dos diversos povos, épocas e artistas, demonstrando todas as afirmações, na medida do possível, por meio dos monumentos da Antiguidade que chegaram até nós. (WINCKELMANN apud HAMOY, 2013, p. 455)

Essa perspectiva clássica e conservadora da arte é a que subjaz nos artigos e avaliações de médicos sobre a obra de artistas, o que não demonstra desconhecimento da história da arte, mas, antes, afinidade e uma postura conservadora da questão estética. Essa posição será a do médico Gonçalves Fernandes, que escreveu um artigo, *Surrealismo e Esquizofrenia*, especialmente sobre as obras de Cícero Dias, publicado nos *Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco*, no ano de 1933. O texto de Gonçalves Fernandes traz uma série de imagens comparativas: desenhos de Cícero Dias, ao lado do que ele chama de “desenhos espontâneos” de esquizofrênicos, alertando para a semelhança entre eles e reafirmando, através de sua análise de arte e de termos técnicos médicos, o perigo da arte moderna e do surrealismo. O chamado “método comparativo” é utilizado aqui como ponto de observação das obras.

A Divisão de Assistência a Psicopatas de Pernambuco foi criada no ano de 1931, a partir de um convite feito pelo interventor Carlos de Lima Cavalcanti ao médico Ulysses Pernambucano. Um dos principais objetivos do órgão era o de reformar o sistema de atendimento aos doentes mentais em Pernambuco, ampliando e dividindo o serviço em especialidades. Esse serviço já contava com o Instituto de Psychologia de Pernambuco, fundado em 1925, e que já havia passado pelo Departamento de Saúde e Assistência, pelo Departamento de Instrução para, enfim, ser anexado ao serviço de Assistência a Psicopatas. A partir dessa reforma, segundo Anita Paes Barreto, o campo de pesquisa ligado à chamada psicologia patológica – ou psicopatologia – pôde desenvolver-se consideravelmente. Os estudos realizados, então, focavam especialmente no desenvolvimento intelectual, debilidades mentais,

adaptação e aplicação de testes de Q.I. e inteligência, para que, com isso, se pudesse traçar perfis psicológicos dos doentes mentais estudados. (BARRETO, 1933, p. 175). As reformas, no geral, eram entendidas como necessárias à modernização dos serviços e se destacariam, segundo Carrilho, por três aspectos principais: a feição científica, o caráter assistencial e o aspecto social. (CARRILHO, 1937, p. 9).

Segundo Carlos Alberto Miranda, os planos de Ulysses Pernambucano foram postos em prática no Recife nos moldes já executados por Juliano Moreira no Rio de Janeiro e Franco da Rocha em São Paulo (MIRANDA, 2007, p. 1). Essa nova organização compreendeu uma reforma no antigo Hospital de Alienados, a criação da Colônia Agrícola de Barreiros, o Manicômio Judiciário e o Programa de Higiene Mental. Fora ampliado o número de leitos do hospital, através da construção de um novo pavilhão, feminino, e também a criação de um serviço de fotografia e identificação, a fim de acompanhar a evolução do paciente através de suas imagens de entrada e saída do hospital.

A estrutura hospitalar psiquiátrica do Recife nesses primeiros anos da década de 1930 passou a contar, então, com uma rede mais complexa de órgãos de atendimento, visando as diferentes condições dos pacientes. Os serviços para doentes mentais “não-alienados” eram oferecidos num ambulatório e no hospital aberto; os doentes mentais “alienados” contavam com um hospital para doenças agudas e colônias agrícolas para pacientes crônicos; o manicômio judiciário, destinado a pacientes perigosos e envolvidos em questões criminais; e o serviço de higiene mental, atuando na prevenção de doenças e em pesquisas junto ao Instituto de Psicologia. As chamadas “enfermidades sociais” eram alvo de pesquisas e medidas de prevenção, sendo que doenças crônicas, alcoolismo, sífilis, a “degenerescência” e a chamada “loucura moral” formavam a grande parte dos problemas psiquiátricos enfrentados na instituição.⁵⁵ Nesse caminho, Susan Sontag em *A Doença como Metáfora* chama a atenção para a propagação de medos coletivos acerca de doenças que ainda representavam ou representam mistérios – o que se pode estender às doenças mentais.

Qualquer doença encarada como um mistério e temida de modo muito agudo será tida como moralmente, senão literalmente, contagiosa (...). O contato com uma pessoa acometida por doença tida como misteriosa malignidade afigura-

⁵⁵ Ver MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. *Vivências amargas: a divisão de assistência a psicopatas de Pernambuco nos primeiros anos da década de 30*. Clio Revista de Pesquisa Histórica, Recife, 2006, v.2, n.24, p. 63-102.

se inevitavelmente como uma transgressão ou, pior, como a violação de um tabu. (SONTAG, 1984).

Com relação à higiene mental, os principais focos de atuação estavam alinhados com as tendências psiquiátricas do Rio de Janeiro e São Paulo. A profilaxia previa uma ação junto ao Estado para disciplinar e conter práticas indesejadas que pudessem contribuir para a disseminação das doenças mentais. Essas ações envolviam estudos antropológicos sobre a população do Recife, biometria, pesquisas sobre o papel da hereditariedade e de agentes tóxico-infecciosos na população masculina (alcoolismo, sífilis e algumas psicoses), sobre o desenvolvimento físico e mental de escolares e sobre a influência da religião no desenvolvimento de perturbações mentais (fetichismos, cultos de origem africana, panteísmo, etc.) (MIRANDA, 2007, p. 6). Já os Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco seria a publicação responsável por cumprir o papel científico do trabalho de Ulysses Pernambucano e sua equipe, divulgando as pesquisas mais recentes e dando a conhecer os principais avanços na área.

5.1 GONÇALVES FERNANDES, A ASSISTÊNCIA A PSICOPATAS DE PERNAMBUCO E CÍCERO DIAS

O que pode, então, indicar o traço de infantilidade numa obra de um adulto a não ser a *loucura*? O que pode significar a presença de traços infantis na arte senão loucura, uma vez que a arte é *evidentemente* uma coisa de *adultos*? E de adultos são? (TEIXEIRA COELHO, 2002, p. 156)

Se todo o neuropata não é poeta, a verdade é que todo poeta é neurótico. (AURELIANO, 1934, p. 3)

Gonçalves Fernandes era médico e pesquisador dedicado, especialmente, ao estudo das manifestações culturais, das chamadas superstições e crenças populares. Atuava nas áreas da Antropologia, Neuropsiquiatria, Sociologia e Psicanálise, com ênfase na Psiquiatria Social e na Higiene Mental, em Pernambuco e na Paraíba. Formou-se pela Faculdade de Medicina do Recife em dezembro de 1934. Logo depois de formado, atendeu em seu consultório junto ao médico Ladislau Porto, dedicando-se ao tratamento das “doenças nervosas e mentais”, utilizando a terapêutica da malarioterapia e oferecendo tratamentos modernos para a epilepsia e psicose neuroses. Nesse momento apresentava-se como “médico especialista da Assistência a Psicopatas do Serviço de Higiene Mental”. No ano de 1935 anunciava no Diário de Pernambuco, o serviço de Psicoterapia para “Nervosos”. Apresentou no I Congresso Interestadual Médico-Acadêmico, em 1933, no Recife, o trabalho que analisaremos aqui *Surrealismo e Esquizofrenia contribuição sucinta ao estudo da arte na psiquiatria*, onde avalia

as obras de Cícero Dias a partir das teorias da chamada Psiquiatria Aplicada e da Psicanálise. Nele, compara as obras com desenhos de internos do Hospital da Tamarineira. No mesmo congresso, no ano seguinte, apresentou seu trabalho *Espíritos e Mediuns*, onde se deteve no estudo do espiritismo em Pernambuco e seu possível “exercício ilegal da medicina” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 19/10/1934, p. 3).

Foi professor da Faculdade de Medicina e da Faculdade de Direito e conquistou notoriedade entre seus pares, especialmente pelo trabalho junto a Ulysses Pernambucano na Assistência a Psicopatas de Pernambuco e pelas grandes transformações e modernizações no atendimento psiquiátrico empreendidas pela chamada Escola do Recife. Suas observações, geralmente, buscavam alinhar métodos da Psiquiatria e da Antropologia ao estudo do Folclore e das manifestações da cultura popular. Publicou trabalhos reconhecidos sobre as manifestações religiosas dos negros como *Xangôs do Nordeste*, em 1937, seguindo caminho aberto pelos trabalhos de Nina Rodrigues e Artur Ramos. Também escreveu sobre folclore – *O Folclore mágico do Nordeste*, 1939 -, espiritismo, sincretismo religioso, bem como psicopatologia criminal.⁵⁶ Era membro da Liga de Higiene Mental de Pernambuco e trabalhou na Assistência a Psicopatas, fundada por Ulysses Pernambucano até 1935. Participou da organização do Congresso Afro-Brasileiro com Gilberto Freyre, Cícero Dias e o próprio Ulysses Pernambucano, entre outros, em 1934, apresentando trabalho intitulado *Notícias da pintura e escultura religiosa entre os afro-brasileiros*.

No ano de 1935 é convidado a assumir o cargo de médico assistente no Hospital Colônia Juliano Moreira, em João Pessoa, na Paraíba. Muda-se, então, para este estado, assumindo grande responsabilidade ao liderar as reformas que a instituição demandava, junto ao diretor Onildo Leal, ao estilo do trabalho feito no Hospital da Tamarineira, no Recife. Visto como um discípulo de Ulysses Pernambucano, Gonçalves Fernandes era celebrado como “uma grande aquisição” para a Paraíba; alguém que modernizaria os serviços psiquiátricos, legando ao lugar de peças de museu as famigeradas camisas-de-força, abolindo os uniformes militares dos vigias, destruindo grades e correntes. As reformas para as quais Gonçalves Fernandes havia sido chamado a atuar no Hospital Colônia passavam também por uma maior profissionalização das equipes, inauguração de novos setores - como o de Higiene Mental - e a terapêutica pelo trabalho, chamada de labor-terapia, onde os doentes cultivavam alimentos, costuravam,

⁵⁶ FERNANDES, Gonçalves. *Elementos de Psicopatologia Criminal*. Recife, 1942; FERNANDES, Gonçalves. *Xangôs do Nordeste: investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

limpavam e cozinhavam, por exemplo. Nesse sentido, seu trabalho na Paraíba teve uma considerável repercussão, sendo Gonçalves Fernandes considerado um jovem médico “reformador”, transformando o Hospital Colônia Juliano Moreira e afastando-o de “(...) *praxes retrógradas e desaconselháveis por serem não somente anti-científicas como anti-humanas, pelo seu barbarismo medieval.* ” (BARROS, 1935, p. 6).

No ano de 1938 vai para o Rio de Janeiro e colabora na Faculdade de Medicina, inicialmente, com o curso *Semiótica Neuro-Psiquiátrica*. Em janeiro de 1939 é classificado em 1º lugar em concurso para livre docente de Psiquiatria na Escola de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro. Volta a oferecer consultas no Recife, no mesmo ano, apresentando-se como Docente Livre da Clínica Psiquiátrica da Escola de Medicina e Cirurgia do Rio e membro da Sociedade Brasileira de Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal. Suas especialidades nesse momento eram os distúrbios nervosos como a insônia, obsessões, fobias, angústias, estados depressivos, etc; além de oferecer tratamento para perturbações cardíacas e digestivas de origem nervosa e para as psicoses endógenas, através do método de Von Meduna - convulsoterapia. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 29/07/1939, p. 9).

Para além das preocupações sócio antropológicas e das terapêuticas, como a convulsoterapia, que eram consideradas as mais modernas no tratamento psiquiátrico da época, Gonçalves Fernandes também dedicou-se de forma mais detida à Psicanálise. Exemplo disso é o próprio artigo *Surrealismo e Esquizofrenia*, onde a reflexão, a linguagem e os conceitos são psicanalíticos. O olhar para a obra de arte como sintoma de um complexo inconsciente recalcado, oculto na psique de artistas e pacientes é o que predomina nesse trabalho, que analisaremos a seguir. Além disso, Fernandes também publicou um texto no jornal Diário de Pernambuco, chamado *Psychanalyse & Psychoneurose*, onde apresenta de forma bem didática as principais contribuições desse campo do conhecimento ao tratamento dos distúrbios psíquicos. Nele, fala da importância dos sonhos, dos atos falhos e da produção artística para a psicanálise. O sintoma seria, então, uma compensação dos conflitos interiores, o que faria da obra de arte manifestação de um quadro clínico:

O sentido do sintoma, chocando-se sempre em impulsos de ordem sexual, deixou ver mais claro o reduto do inconsciente, onde esses impulsos, não tendo possível uma exteriorização, transformavam-se, apresentando um quadro clínico. (FERNANDES, 1935, p.2).

Em 1958, publicou o trabalho *Iniciação a Psiquiatria Social*, onde explora mais detalhadamente as referências teóricas e metodológicas de seu trabalho como psiquiatra e

aprofunda e explícita pontos de vista que já estavam presentes desde *Surrealismo e Esquizofrenia*. Nesse trabalho cita como referências da Psiquiatria Social no Brasil, Ulysses Pernambucano e Gilberto Freyre. A obra é dividida em três partes: a primeira, uma introdução sobre o conceito de Psiquiatria Social, seus objetos e métodos; a segunda, um estudo sobre criminalidade, vícios e uma breve reflexão sobre religiosidade; e a terceira, sobre a Higiene Mental. Neste capítulo, o autor irá definir a Higiene Mental como parte integrante da Psiquiatria Social e deixará claro seus objetivos principais, corroborando com o que já fora apresentado em suas reflexões sobre a arte surrealista. Nesse sentido, a função da Higiene Mental seria, primordialmente, “(...) preservar das psicopatias o indivíduo dito normal, o predisposto e o anormal, e conservar em equilíbrio o estado mental e melhorá-lo.” (FERNANDES, 1958, p. 33). Ainda sobre a atuação específica da Higiene Mental, Gonçalves Fernandes esclarece:

Os objetivos imediatos da Higiene Mental assim foram especificados: proteger e melhorar o psiquismo, 1º) procurando estabelecer as bases racionais e científicas do seu funcionamento; 2º) dando as diretrizes decorrentes, que constituem a profilaxia das psicopatias no indivíduo normal, no predisposto e no anormal; 3º) procurando condicionar as diversas vivências a princípios ditos profiláticos, que favorecerão o funcionamento harmônico das faculdades mentais. (FERNANDES, 1958, p. 34).

O artigo *Surrealismo e Esquizofrenia* foi publicado no ano de 1933, quando Gonçalves Fernandes ainda era um acadêmico da Faculdade de Medicina do Recife, nos Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco. Ele tem o propósito de analisar a arte moderna, especialmente o surrealismo, a partir de obras de Cícero Dias, entendendo-as como manifestações de doenças mentais. O trabalho também fora apresentado em julho de 1933 no Congresso Interestadual Médico-Acadêmico, na seção de Neurologia, realizado na Faculdade de Medicina do Recife, e teve divulgação publicada no Diário de Pernambuco, primeiramente, com o nome de *Superrealismo e Esquizofrenia*.⁵⁷ (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 12/05/1933, p. 3). Nesse congresso, dois trabalhos pernambucanos chamam a atenção por analisarem sob perspectiva médica aspectos culturais, sendo o primeiro o de Gonçalves Fernandes sobre o surrealismo, e o segundo o de Luiz Costa sobre tatuagens nos criminosos e prostitutas de Pernambuco. Esses trabalhos figuram ao lado do que eram as mais recentes pesquisas médicas sobre asma, hipertireoidismo, esquistossomose ou febre tifoide, por exemplo. É interessante

⁵⁷ As grafias Superrealismo e Supra-Realismo, eram relativamente comuns nas publicações da época ao se referirem ao Surrealismo. Aqui, não sabemos se foi um erro de grafia na redação do jornal, ou mudança no título do artigo de Gonçalves Fernandes.

notar, também, que junto à divulgação do Congresso Interestadual Médico-Acadêmico, o jornal publica uma matéria com o título *Um caso de cura pela Psicanálise*.

Nos dias de realização do Congresso, o jornal acompanha e divulga as apresentações dos trabalhos, narrando com detalhes os acontecimentos do evento. Sobre Gonçalves Fernandes, salienta que sua pesquisa estava muito bem elaborada, comentando que ela era uma síntese da evolução da arte até os dias atuais, detendo-se especificamente na “*escola Superrealista*”. O jornal transcreve de forma indireta algumas falas do autor sobre a sensibilidade artística moderna e a dos esquizofrênicos alienados, destacando suas semelhanças. Por fim, comenta que foram analisadas minuciosamente, sob o ponto de vista psicanalítico, “*14 telas desenhadas por loucos do Hospital de Alienados.*” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 29/07/1933). No entanto, não há nenhuma menção a Cícero Dias e seus trabalhos, o que nos faz crer que essa reflexão, utilizando o pintor como exemplo, foi acrescentada posteriormente ao trabalho do médico. Outro fato importante a ser destacado é relativo aos desdobramentos desse Congresso: em setembro do mesmo ano, Gonçalves Fernandes apresenta os desenhos dos pacientes da Tamarineira no Salão de Arte Independente, em Recife. O acontecimento fora publicado também no Diário de Pernambuco, na seção *Artes & Artistas*, sob o título *Desenhos de Esquisoides*. A nota do jornal destaca:

O acadêmico de medicina Gonçalves Fernandes no recente Congresso Médico de Estudantes, que aqui se realizou, apresentou uma tese muito interessante subordinada ao título “*Surrealismo & schizofrenia*”. O trabalho do acadêmico Gonçalves Fernandes despertou um interesse tanto maior quanto era acompanhado de uma série de desenhos, recolhidos entre os alienados da Tamarineira. Agora, aproveitando o Salão de Arte Independente, o acadêmico Gonçalves Fernandes fez expor ali esses desenhos, que constituem inegavelmente uma documentação muito interessante. (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 10/09/1933, p. 9).

O trabalho, após a divulgação no Congresso e a exposição das obras, obteve bastante reconhecimento no meio acadêmico e médico, rendendo a Gonçalves Fernandes prestimosos elogios do desembargador João Aureliano, então presidente da Liga de Higiene Mental de Pernambuco, em artigo publicado no Diário de Pernambuco em agosto de 1934. O desembargador, que é apresentado como “*um dos mais autorizados pesquisadores de psiquiatria entre nós*”, escreve uma carta a Gonçalves Fernandes agradecendo o envio de seu trabalho e corroborando-o ponto a ponto, a luz das mais recentes teorias em psiquiatria aplicada. Segundo Aureliano, o estudo da psiquiatria aplicada às criações da arte e da literatura era, naquele momento, o que estava em evidência nas discussões dos grandes centros científicos e literários. Cita também diversos autores que se dedicaram ao tema, concedendo grande

legitimidade e importância ao estudo feito por Gonçalves Fernandes. Entendendo a atividade artística, basicamente, como fruto de complexos narcisistas, especialmente do Complexo de Édipo, Aureliano, sob o ponto de vista da psiquiatria aplicada e da psicanálise, praticamente condena todos os artistas à doença mental, insistindo na hipótese de que a arte seria uma compensação fantasiosa aos sofrimentos da vida “real”. Bastaria, então, que os médicos se dedicassem a “decifrar” os símbolos que denunciavam os complexos, na esteira do que Freud havia feito com Leonardo da Vinci. O prazer visual e a atividade criadora se tornam, assim, patologias, segundo o autor:

A pintura ou a arte gráfica é a expressão disfarçada dos complexos recalcados, produto de uma impressão recebida pelo pintor a qual, mediante um processo de evocação, ou de associações de ideias determina, por sua vez, a vibração dos complexos afetivos, produzindo assim a visão da arte. E quase sempre, segundo afirma o doutor Karl Abraham, ao fazer a análise do pintor italiano Segantini, a expressão artística da pintura apresenta uma forte tendência do autor ao prazer visual. (AURELIANO, 1934, p. 8).

E continua, com uma declaração que consideramos uma das mais expressivas para exemplificar essa visão médica sobre a arte:

Certas formas de arte são criações de um mundo imaginário que possa satisfazer os ideais do autor, *criações destinadas a substituir o mundo real que aguilhoa ou tortura, por um outro mundo fantasioso e aprazível*. De modo que, a este respeito, se pode falar de introversão, de narcisismo, de esquizoidia. Os artistas de constituição esquizofrênica perdem, com efeito, o contato com a realidade, vivendo num mundo de fantasias, no que encontram satisfações aos seus desejos, sendo que esse mundo irreal, esse mundo autístico é para o esquizofrênico o mundo real. (AURELIANO, 1934, p. 3. Grifo Nosso.).

No decorrer de seu trabalho, Gonçalves Fernandes também busca conduzir a reflexão sobre a esquizofrenia sob o aporte teórico da psicanálise, apoiando-se no higienismo intervencionista da psiquiatria, ou no que Aureliano chama de Psiquiatria Aplicada. O artigo *Surrealismo e Esquizofrenia* tem uma relevância especial pois, além de cruzar os universos da arte e da loucura, sob a ótica de um médico, coloca a arte como centro de um debate sobre perspectivas, sobre a centralidade do sujeito e sua forma de olhar e representar o mundo, sobre normalidade/anormalidade. Além disso, é uma reflexão importante sobre o ambiente cultural do Brasil e, especialmente, de Pernambuco e do Recife nas primeiras décadas do século XX e as formas como a psicanálise vinha sendo praticada. Se por um lado, ele explicita a urgência da modernidade, do domínio das teorias relativamente mais novas sobre os fenômenos psíquicos, como esta última, há uma visão conservadora e tradicional sobre arte, de perspectiva

evolucionista, aliada a uma proposta higienista, de atuar contra a propagação de doenças mentais.

Por outro lado, esse trabalho de Gonçalves Fernandes, mostrava-se claramente alinhado com os pressupostos teóricos e práticos da Higiene Mental, pressupondo uma atuação do médico, de caráter educativo e profilático. Com as reformas empreendidas por Ulysses Pernambucano, esse serviço passou a ser visto como de grande relevância, pois tirava o médico de uma posição estritamente técnica e lhe colocava em face dos problemas sociais. Além disso, passava a ser tarefa desse profissional alertar a população para os riscos das doenças mentais, o que Gonçalves Fernandes faz de forma expressiva no artigo. Ele cumpria exatamente um dos primeiros princípios do programa de Higiene Mental para Pernambuco, qual seria “*a educação neuro-psiquiátrica do grande público, através de conferencias, artigos nos jornais e revistas, palestras pelo rádio e etc.*” (PERNAMBUCANO apud CARRILHO, p. 14). A Higiene Mental nesse momento era entendida como um grande avanço modernizador na atuação psiquiátrica no Recife. Algo que, junto com os demais serviços que passaram a ser oferecidos à população, era fruto de uma renovação cultural, o que colocava a cidade junto às mais novas tendências no tratamento das doenças mentais e em consonância com a atuação de médicos em outros grandes centros urbanos, como Juliano Moreira no Rio de Janeiro e Franco da Rocha em São Paulo. Além disso, o texto *Surrealismo e Esquizofrenia* mostra-se de acordo com o que o próprio Fernandes definirá, posteriormente, como Psiquiatria Social:

A Psiquiatria Social não se limita ao estudo dos fatores sociais nas enfermidades da mente, nem na pesquisa das causas das doenças do espírito. Ela transcende teleologicamente esta simples função para envolver a *investigação dos fatores neurotizantes duma cultura, prevê-los e despistá-los em tempo útil de ação sócio-terapêutica.* (FERNANDES, 1958, p. 7. Grifo nosso.).

Essas questões nos falam um pouco sobre o desenvolvimento desses dois campos intelectuais – artístico e médico/psiquiátrico - em Pernambuco nesse momento. É importante destacar que, com relação ao desenvolvimento artístico esse período foi marcado pelas propostas de educação estética no Recife que, segundo Brito, “*pretendiam promover condutas pautadas no desenvolvimento da arte erudita*” (BRITO NETO, 2012). O tradicionalismo do meio artístico pernambucano evidenciava-se também nas propostas dos Salões de Belas Artes e na consolidação de espaços oficiais de contemplação e guarda de obras, como aponta o autor, como o Museu de Arte Antiga e a Escola de Belas Artes. Esse é um momento, portanto, de grande efervescência cultural e de desenvolvimento urbano que possibilitou importantes investimentos no campo das artes. Porém, esses esforços iam no sentido de alinhar as

manifestações culturais da cidade a uma tradição erudita e de criar e consolidar instituições de arte aos moldes europeus, educando o público para a contemplação do belo. Nesse contexto, as propostas de vanguarda ainda pareciam muito excêntricas e foram, como podemos ver, facilmente associadas à doença mental. Segundo José Brito:

Uma metrópole que vinha se formando, desde surtos modernos do século XIX, sobre bases conturbadas de pensamentos vanguardistas, onde a pintura modernista dá suas contribuições cubistas e surrealistas, em meio ao mote regionalista freyreano, com traços e pinceladas de Cícero Dias. Homem proveniente de engenhos, sua arte não era comum para um filho da tradição aristocrática ruralista, de acordo com os princípios da Higiene Mental. A cidade não estava pronta para brincadeiras de criança em formato de tela, o projeto desenvolvimentista do Estado previa a estética clássica que apreciava o belo e não o distorcido. (BRITO NETO, 2012, p. 3)

Para o autor, a visão da excentricidade das propostas vanguardistas e o estranhamento que causavam, não eram somente fruto de uma incompreensão e falta de referências artísticas de alguns intelectuais pernambucanos. A exposição pública, a comparação com obras de doentes mentais, o “diagnóstico” e associação com as perturbações mentais eram, também, uma espécie de silenciamento, de isolamento de um artista e de percepções sobre o mundo que não se encaixavam nos projetos desenvolvimentistas daquele momento. Portanto, faziam parte de um projeto político onde não havia espaço para a irracionalidade, para a desordem, para a desorganização. Buscava-se em termos sociais um modelo de civilização baseado no progresso e isso, em arte, se expressaria através da harmonia, da beleza, da simetria. Na saúde mental, isso significava uma higiene de costumes. Essas duas propostas, aliadas, partem de pressupostos comuns na busca pela modernização: educar os sentidos e higienizar os comportamentos.

Na visão médica, a arte surrealista não estava somente desalinhada das propostas mais nobres e edificantes da arte clássica. Além de ser associada às patologias e distúrbios psíquicos, com toda uma análise de possíveis complexos, ela era claramente identificada como uma arte “primitiva”. E, por isso mesmo, era considerada uma arte fora de propósito, fora de contexto, “atrasada”, que evidenciava os instintos mais incivilizados da natureza humana, assim como a loucura também o fazia. No artigo de João Aureliano, ele fala claramente de um *sistema pictural primitivo* e da franca semelhança das obras dos *artistas neuróticos, de constituição esquizoide* com a *produção artística dos homens fósseis da época quaternária*. Ignorando o primitivismo como movimento artístico, como busca intencional pelo “primitivo” como crítica ao modelo de civilização urbana e industrial, Aureliano não vê nessas tentativas mais do que a expressão de formas pré-culturais, uma imitação da arte dos primitivos. No entanto, sua postura é de certa

condescendência, uma vez que se tratava de patologias – algo que trazia limitações e incompreensão para o próprio artista- e não de escolhas conscientes.

Nessa semelhança com o mundo primitivo, essa “arte esquizoide”, alheia à linguagem da razão, se expressaria mais facilmente pela linguagem simbólica, pelo mitológico e pelos sonhos. Tudo isso é avaliado no texto de uma perspectiva evolucionista, não só da história da arte, como do próprio desenvolvimento cultural humano. Portanto, o que seria irreal seria ilógico, pré-consciente e num nível social, pré-cultural, não civilizado, primitivo. No nível individual, seria patológico, esquizofrênico, algo que colocava o homem na “infância” de sua vida e da cultura, que lhe tirava autonomia, pois lhe privava da razão. Nessa perspectiva racionalista, certamente, uma arte que se expressa a partir do irracional não pode ser, senão, uma arte anormal, distorcida e desajustada. E tudo isso, pelo simples motivo de que nela a consciência – uma virtude moral - não seria forte e desenvolvida o suficiente para impedir os conteúdos inconscientes, espontâneos, de virem à tona. Todo esse processo se veria nos “primitivos” - dominados pelo instinto -, nas crianças⁵⁸ - onde a consciência ainda não havia se desenvolvido como no adulto - e nos loucos – que por algum motivo patológico estavam mergulhados no inconsciente, alheios à razão. Nas palavras de Aureliano:

Nas obras dos artistas desequilibrados ou neuropatas há alguma coisa de mitológico; mas aí o mito não apresenta somente um conjunto metafísico ou fantasioso, senão muitas vezes um sentido real e profundo. O sonho, o mundo ideal constante dos esquizofrênicos, está estreitamente ligado com o mito. Apenas difere no que o sonho exprime múltiplas nuances dos complexos, enquanto o mito se relaciona com os complexos primitivos peculiares a todas as raças. (AURELIANO, 1934, p. 8).

O artigo de Gonçalves Fernandes, *Surrealismo e Esquizofrenia*, começa com uma referência teórica em arte. Uma citação de Camille Mauclair⁵⁹ que já nos indica em grande parte a perspectiva artística a ser considerada ao longo do texto. A citação é específica sobre a arte do século XX e diz: “*L’état de la peinture au début du XXe. siècle est un état de crise, de violent inquiétude, et de confusion.*” – O estado da pintura, no início do século XX é um estado de crise, de violenta inquietude e de confusão. Assim, o autor inicia sua jornada de análise das patologias mentais e da sua expressão em símbolos e obras de arte de seus pacientes e de Cícero

⁵⁸ Não é à toa que a Higiene Mental se preocupou intensamente com a chamada *Higiene do escolar*. A atuação na infância era de extrema importância para impedir que as doenças mentais se manifestassem. A psicanálise aliada à pedagogia ganhou espaço nas pesquisas psiquiátricas e psicológicas na década de 1930, sendo um grande impulso para o desenvolvimento dos testes psicológicos.

⁵⁹ Camille Mauclair (1872 – 1945) foi um escritor francês, poeta e crítico de arte. Seus escritos mais conhecidos sobre arte são sobre o Simbolismo e Impressionismo – *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, 1904 -. Considerado um defensor das tradições francesas e opositor das artes de vanguarda. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100140981>. Acesso em 28 Ago. 2017.

Dias, com o tópico: *Artistas Esquizotímicos – a esquizofrenia na arte*. A obra de arte é compreendida no seu valor de registro sintomático, sendo alçada à categoria de documento clínico, o que permitiria ao médico traçar diagnóstico e propor tratamentos, à maneira dos primeiros alienistas que traçaram paralelos entre arte e psicopatologia (ANDRIOLO, 2006). O artigo é, então, uma longa comparação e tentativa de comprovação de que se poderia encontrar facilmente traços das doenças mentais na arte moderna. Além disso, parecia demonstrar o estado de caos e ausência de sentido em que estava mergulhado o ambiente cultural ocidental do início do século XX.

Logo após essa breve citação, o autor nos concede a sua própria avaliação do fenômeno artístico daquele momento, o que reitera a perspectiva de Camille Mauclair e aponta para a tendência à degeneração da arte, presente na arte moderna em geral e, especificamente, no surrealismo. Sobre o conceito de degeneração, já o abordamos no segundo capítulo deste trabalho, especialmente sobre a *arte degenerada* e a construção de sentidos que se fez em torno dessa ideia. O rótulo de *arte degenerada* pressupunha uma arte que se relacionava com experiências subjetivas do artista e que era potencialmente alienada e alienante, desintegradora; uma arte que dava voz às fragmentações do espírito humano, às suas fragilidades e, sobretudo, glorificava o “anormal”, estetizava o patológico. Uma arte *vulgarizada*, nas palavras de Gonçalves Fernandes:

No curso dos séculos a arte tomou uma particular extensão, uma importância sociológica de dia a dia acrescida. Sua necessidade se ampliou, sincera e imperiosa. Depreciada ou elevada sempre, é ela que, puramente individualista ao princípio, se deixou cair, infiltrada e vulgarizada – ao extremo – hoje em dia. (FERNANDES, 1933, p.140)

Podemos observar nesse trecho de que lugar o autor parte para avaliar as obras e como se posiciona com relação ao desenvolvimento dos estilos artísticos e as expressões modernas. Ele reconhece a extensão e a importância social da arte, inclusive fala da sua dimensão sociológica, afirmando-a como uma necessidade imperiosa. No entanto, sua avaliação conservadora o conduz a creditá-la mais valorosa em tempos remotos, bem ao estilo classicista e conservador de Winckelmann, considerando-a, em seu tempo presente, uma expressão *vulgarizada ao extremo*. Essa perspectiva de Gonçalves Fernandes alinha-se às considerações feitas à chamada arte degenerada, a partir do momento que seus parâmetros estéticos estão baseados em critérios morais de perfeição – os estilos puros do passado clássico – e a degeneração, decadência e vulgarização – a arte moderna, a arte dos loucos e o surrealismo. Há também nesse trecho, além da indicação à necessidade social da arte – entenda-se aqui a “grande

arte” ou o que seria reconhecido como – uma tendência a reconhecer na arte moderna o “subjetivismo” que a tornaria vulgar. Afastando-se dos parâmetros estéticos clássicos, das Belas Artes, a arte se veria tomada pelo mundo interno do artista, subjugada a “caprichos individuais”, refém de “delírios de mentes perturbadas” e, portanto, diminuída, vulgarizada. Nessa perspectiva, os grandes valores morais que deveriam orientar a criação artística estariam, assim, vilipendiados.

O sentido da palavra *degenerar*, em arte, foi levado ao extremo, segundo Idanise Hamoy, pelo arquiteto e teórico do Terceiro Reich Paul Schultze-Naumburg, ao definir que a arte seria o espelho da “saúde racial”. Essa concepção, levando em consideração as particularidades da Alemanha nazista, em muito se aproxima da que é expresso por Gonçalves Fernandes, onde a arte parece ser o espelho da saúde mental, além de uma saúde social. Não podemos esquecer, no entanto, que mesmo que o critério “raça” não aparecesse explicitamente nas declarações de alguns médicos psiquiatras brasileiros, a categoria estava subjacente às suas análises, direcionando o olhar de forma indireta, mas efetiva, às questões raciais.⁶⁰ As palavras de Schultze-Naumburg sobre a arte moderna, em geral, são esclarecedoras nesse sentido:

Vendo os quadros, não se pode associá-los a nada além da desgraça observada nos manicômios, onde reúne a degeneração de nossa espécie (...). Espiritualmente não é preciso convencer ninguém que a visão aqui demonstrada deve ser banida da Alemanha. (SCHULTZE-NAUMBURG apud HAMOY, 2013, p.456)

Uma prática que era constante nessa relação da arte com a loucura, especialmente na avaliação da arte moderna, era a de colocar lado a lado fotografias de doentes mentais, especialmente com expressões embotadas, e obras de arte modernas. Essa prática fundamentou o desenvolvimento do chamado *método comparativo*, utilizado para traçar paralelos entre a expressão artística “saudável” e as patologias. De acordo com o pesquisador Arley Andriolo, esse método foi uma ferramenta específica de comparação de obras produzidas por grupos sociais bem diferentes, unindo obras de crianças, loucos e povos chamados “primitivos” através do discurso psicopatológico (ANDRIOLO, 2006, p. 43-44). Podemos dizer também, que ele é um mote para as ações intervencionistas que se criaram a partir da perspectiva da Higiene Mental, uma vez que abriu o precedente para comparar diretamente e destacar semelhanças

⁶⁰ Em muitos casos essa associação raça e saúde mental foi explicitamente colocada por médicos psiquiatras brasileiros e utilizada como critério de avaliação. Porém no artigo de Gonçalves Fernandes sobre arte, a noção de raça não aparece como central na observação, por isso não vamos nos deter em sua análise neste trabalho.

entre a arte moderna e a loucura, entre a expressão criativa de uma personalidade dita saudável e a insanidade.

O artigo de Gonçalves Fernandes utiliza-se do método comparativo. Com o propósito de buscar as semelhanças entre as aquarelas de Cícero Dias e as produções de doentes mentais, toda a argumentação do texto é construída com base nas semelhanças entre obras do artista e desenhos de seus pacientes psiquiátricos. O objetivo é claramente conduzir o leitor, através dessa comparação e de todo um aporte teórico da psicanálise e da higiene mental, do perigo simbólico que ameaçava a cultura brasileira, através da arte moderna e do surrealismo. Método semelhante é observado nas publicações de Schultze-Naumburg, onde fotografias de pessoas com deformidades físicas são colocadas ao lado de obras de Karl Schmidt-Rottluff e Amedeo Modigliani, em 1928. Essas comparações tem o objetivo de criar uma aura de rejeição às novas manifestações artísticas, mostrando à população seu perigo real e sua tendência maliciosa ao se associar, conscientemente, ao mundo de caos e sofrimento da loucura. É como se, em algum momento, fosse dito que a arte dos loucos, essa arte desintegrada, sem sentido, poderia ser pacientemente tolerada, visto que produzida por indivíduos em sofrimento e em falta de suas faculdades mentais; por outro lado, uma arte que deliberadamente se associava ao universo da loucura e se propagava como vanguarda não deveria ser aceita, pois não passava de um engano, de uma tentativa de mascarar conflitos psíquicos, atacando grandes valores morais e estéticos e vangloriando o caos.

Especificamente sobre a reflexão da Psicanálise na Higiene Mental, o texto de Gonçalves Fernandes aproxima-se de uma tendência nas publicações da LBHM, que tem nos trabalhos do professor Porto-Carrero, Ernani Lopes, Juliano Moreira e Artur Ramos, por exemplo, referências teóricas e metodológicas. No ano de 1930, os Arquivos da LBHM publicam a resenha de um trabalho vinculado a *L'Hygiene Mentale* de Paris e destacam, especificamente, a relação entre arte e as psicopatologias de um modo geral, mas conferindo à arte o poder de uma visão privilegiada sobre a loucura, e não sendo a própria manifestação da perturbação. Há a crença deliberada de que, para alguns indivíduos, só lhes falta o diagnóstico e é isso que Gonçalves Fernandes tenta fazer ao analisar as obras de Cícero Dias – sua atividade “aparentemente normal”, o impedia de ser internado ou preso, mas sua loucura seria um fator

óbvio, claramente expresso em sua arte tão próxima daquela produzida pelos doentes mentais. Comentando o livro de Laforgue e Nacht⁶¹, o autor da resenha, Ernani Lopes, diz:

Depois de algumas considerações (...) passam os autores a descrever diversos tipos de indivíduos perturbados na vida afetiva, mas que, pelo fato de sua atividade aparentemente normal não podem ser internados nem presos (...). Lembram que muitos desses tipos já foram vistos e fixados pelos grandes escritores, como Molière, Flaubert, Balzac, Zola, Maupassant, antes de serem observados pelos psicólogos e clínicos profissionais. E não só aqueles grandes romancistas de ontem, mas também a outros, do momento atual, como Proust e Duhamel, devemos fiéis retratos psicológicos de neuróticos, aos quais só falta a etiqueta com o diagnóstico. (LOPES, 1930, p.182)

Porém, com a introdução do método psicanalítico como uma abordagem de sucesso para a Higiene Mental, outros apontamentos vão sendo feitos no sentido de construir as bases para a análise da sociedade brasileira a partir do olhar da Psicanálise de base freudiana. O médico Juliano Moreira, que foi presidente de honra da LBHM em 1923 e um dos responsáveis pelo espaço para a primeira exposição individual de Cícero Dias em 1928, era também presidente da seção do Rio de Janeiro da Sociedade Brasileira de Psicanálise, criada no mesmo ano. Em 1933, ano de publicação do artigo de Gonçalves Fernandes em Pernambuco, há uma profusão de artigos de Artur Ramos sobre a Psicanálise nos Arquivos da LBHM, destacando temas como as teorias de Freud, Adler e Jung, a psicopatologia e a esquizofrenia, em especial. Neste mesmo ano, observa-se, também, na publicação o aparecimento de artigos sobre a Assistência a Psicopatas de Pernambuco, bem como a reprodução de uma conferência da professora Anita Paes Barreto, parceira de trabalho de Ulysses Pernambucano no Recife.

Dessa forma, pode-se observar o trânsito de ideias que se processava entre os órgãos de Higiene Mental nos estados e o papel da LBHM e seus Arquivos no sentido de organizar a divulgação das produções regionais e também influenciá-las. No ano de publicação de *Surrealismo e Esquizofrenia* percebemos que há uma maior força da Psicanálise nos trabalhos apresentados, bem como um diálogo maior –talvez fruto de uma também intensa produção – com a psiquiatria pernambucana. A psicanálise ganha notoriedade e interesse científico no Brasil nesse momento e se consolida a partir da atuação dos já citados Juliano Moreira e Arthur Ramos, bem como da prática clínica de Durval Marcondes no Rio de Janeiro. Gonçalves Fernandes também segue nesse caminho e irá construir sua argumentação com algumas semelhanças. A Higiene Mental como campo de atuação é vista aqui como parte integrante da Psiquiatria Social e que, graças aos avanços da Psicanálise, teria deslocado seu interesse do

⁶¹ LAFORGUE, R; NACHT, S. *Considerations Psychanalytiques d'Hygiene Mentale*. L'Hygiene Mentale. Paris: 1930.

anormal para o normal. Considerando fortemente que o meio contribui para o adoecimento do indivíduo, uma de suas tarefas primordiais seria a de manter normal o ser humano normal. Enfatizando um trabalho pedagógico, a Higiene Mental a partir da Psicanálise passa a considerar os problemas infantis como a raiz das neuroses adultas, tendo uma atuação mais preventiva e corretiva, sendo essas duas dimensões vistas como “campos de batalha” (FERNANDES, 1958, p. 38-39).

A introdução e difusão da Psicanálise nesse momento da história intelectual brasileira é primordial para entendermos a relação que se estabelece entre essa teoria, a psiquiatria/higiene mental e a arte moderna. A autora Cristiana Facchinetti destaca esse momento como crucial num embate entre usos antagônicos da Psicanálise no Brasil, representados, por um lado, pelo discurso psiquiátrico-higienista e seu instrumental reformador e universalizante, e por outro, pela própria vanguarda modernista, que se encarregou de uma apropriação da Psicanálise em nome da subversão de códigos e linguagens e da busca pelas singularidades. A autora menciona, inclusive, o termo *Psicanálise Modernista* para dar conta desse entrelaçamento da teoria com as vanguardas artísticas do início do século XX no Brasil. (FACCHINETTI, 2003)

O trabalho de Gonçalves Fernandes, apesar de versar sobre a arte moderna e o Surrealismo e citar a Psicanálise, aproxima-se da perspectiva higienista, uma vez que sua intenção é uma ação profilática contra os perigos da desintegração psíquica e dissociação representados por essa arte. Nesse sentido, mostra um olhar artístico conservador e dialoga com os trabalhos dos higienistas desse período, formulando as bases do que entendia ser seu dever para com a sociedade, enquanto médico e membro da Higiene Mental. Em sua obra *Noções de Higiene*, Afrânio Peixoto define o conceito de higiene de forma a orientar ações de saúde pública, e dessa definição podemos estabelecer pontos de contato com o pensamento de Gonçalves Fernandes e seu momento histórico:

A Higiene pode ser definida – ‘a nova medicina’. Enquanto a outra, a velha medicina, procurava, muitas vezes sem o conseguir, curar as doenças, esta trata da saúde, para evitar a doença (...) não nos importa tratar a reação orgânica, que é a doença, ofício este do médico, mas impedir a ação, isto é, que a causa agressiva ofenda o organismo, função sanitária de prevenção, e nosso ofício de higienistas. (PEIXOTO, 1935, p.10)

Em seu texto, Gonçalves Fernandes continua: a arte, dimensão imperiosa da vida humana por sua importância sociológica, começou seu processo de vulgarização a partir de Picasso e Braque, com a revolução cubista. Qual seu maior “defeito”, segundo o autor? Conduzir-nos a um “...*mundo diferente, com uma natureza que não existe.*”. Para o médico,

esse seria apenas o princípio da degeneração do processo artístico, a partir do momento em que o “espírito geométrico” passa a invadir a arte e desestabilizar a percepção “real” das coisas. A falta de correspondência com a “realidade” é o que aparece como primeiro sinal de um processo que levaria a criação artística ao encontro da experiência da loucura. Como a arte é compreendida por sua capacidade de representar fielmente a realidade, logo, uma obra como *Retrato de Murilo Mendes* (Figura 30) de Cícero Dias, por exemplo, só poderia representar o mundo e a figura humana na visão de um alienado, de alguém que perdeu o contato com o mundo dito real.

A partir dessa primeira experiência desestabilizadora representada pelo cubismo, o médico observa um caminho percorrido pela arte do século XX, rumo à sua queda. Primeiro, ela perde a ambiência, com o surrealismo. Perde seu chão; abandona de uma vez por todas a necessidade de corresponder a alguma realidade externa, a um olhar comum. Segundo ele, a arte “tornada subjetiva” ganha terreno. Para Fernandes, o afastamento da arte de seus pressupostos clássicos e de sua tendência realista é o que a estava vulgarizando e abrindo espaço para que patologias se apresentassem como obras de arte, além de uma boa dose de esnobismo dos artistas modernos, como ele afirma. A esse mergulho da arte na subjetividade, estariam associadas duas questões importantes para o autor: além do esnobismo já mencionado, uma chamada reação do caráter. Entendida como um problema de personalidade, a expressão artística esquizotímica, como o autor define, teria seu desenvolvimento da seguinte forma:

A informidade esquizotímica faz irrupção bruscamente como temperamento, como negação da forma, como impressionismo, nessas revoluções episódicas lançadas na arte pelos jovens. Ela pode chegar como em Grabbe, à destruição completa do Eu, ou como no poeta Lena, evoluir em psicose esquizofrênica, ou ainda como em Schiller, pode não passar de um estado de transição para a arte aristocrática da forma (...). É a questão biotipológica. É o fator lepsotomico. É, ainda, a tendência esquizoide. (FERNANDES, 1933, p. 142)

A argumentação do médico e que foi reiterada pelo texto de João Aureliano não é uma exceção na avaliação psicopatológica da arte. A relação entre arte e psiquiatria, permeada pelo discurso da psicopatologia é uma construção que vêm se desenvolvendo, pelo menos, a partir da metade do século XIX na Europa. Um dos trabalhos mais marcantes nesse sentido é o do psiquiatra Paul-Max Simon entre 1876 e 1888. Max Simon, que era médico nos asilos de Blois e Bron, na França, publica o texto *L'imagination dans la folie: études sur les dessins, plans, descriptions et costumes des aliénés*⁶². Esse trabalho é considerado um marco na relação entre

⁶² Paris, E. Donnaud, 1876. 1 vol. 36 pgs.

arte e loucura, através do olhar da psiquiatria. Além dele, diversos outros textos são publicados na segunda metade do século XIX, trazendo a questão da imaginação para o centro das pesquisas em psicopatologia⁶³. Segundo Andriolo, o desenvolvimento do discurso que relaciona arte e psicopatologia vem associado ao positivismo científico, ao evolucionismo e, em parte, também ao imperialismo europeu. (ANDRIOLO, 2006, p. 44)

Com essa base científica, a psiquiatria desenvolveu classificações para as diferentes expressões artísticas e patologias correspondentes. Baseados na observação e catalogação de centenas de obras de pacientes psiquiátricos, é com base no método comparativo e na associação entre imagem e sintoma, que uma área ligada à psicopatologia da arte irá se desenvolver. Paul-Max Simon, por exemplo, elaborou seis categorias psiquiátricas e suas correspondentes expressões artísticas, sendo elas: melancolia, mania crônica, megalomania, paralisia geral do louco, demência e imbecilidade. As ideias de Max Simon também estavam associadas aos trabalhos de prevenção das doenças mentais, através de recomendações médicas, visto que outra importante obra sua publicada no ano de 1882 é chamada *Hygiène de l'esprit au point de vue pratique de la préservation des maladies mentales et nerveuses*.⁶⁴

Outra contribuição de extrema importância no estudo da relação entre arte e loucura e no desenvolvimento de uma metodologia que embasasse a psicopatologia da arte é o trabalho de Hans Prinzhorn. Sua obra *Bildnerei der Geisteskranken – Expressões da Loucura* – foi publicada em 1922 e contava com uma detalhada análise e comparação entre obras de pacientes esquizofrênicos, de crianças, de povos ditos primitivos, artistas naïfs e mediúnicos. Além disso, Prinzhorn estabeleceu um paralelo entre essas obras de arte e obras de arte moderna. Sua coleção, que deu origem à publicação do livro – conhecida como *Coleção Prinzhorn* – foi se construindo aos poucos com a catalogação de trabalhos reunidos entre 1880 e 1933, feitos por internos da Clínica Psiquiátrica de Heidelberg e outras instituições de diversos países. Ao todo, a Coleção Prinzhorn reuniu mais de cinco mil obras produzidas por quinhentos internos de instituições psiquiátricas (AMIN, 2009, p. 35).

É interessante destacar que muitos artistas modernos tiveram contato com a Coleção Prinzhorn, como Paul Klee, por exemplo, e os surrealistas franceses Eluard, Breton e Max Ernst, estudando-a e sendo declaradamente influenciados por essa “estética da loucura”. A

⁶³ Entre eles, podemos destacar os trabalhos de Forbes Winslow (1848), Ambroise Tardieu (1872), Kraepelin e Jaspers (1912), Prinzhorn e Wilmanns.

⁶⁴ *A higiene do espírito sob o ponto de vista prático da prevenção das doenças mentais e nervosas* (tradução nossa). Paris, Librairie J.-B. Baillière et fils, 1882. 1 vol. 173 pgs.

coleção permitia que eles entrassem em contato com uma estética marginal no universo formal da arte e alimentava o desejo de profunda renovação da arte moderna. No entanto, vale salientar que o próprio Prinzhorn, ao refletir sobre sua coleção e o processo de criação dos doentes mentais, não traçou paralelos psíquicos e não comparou, com base na psicopatologia, o universo simbólico dos seus pacientes com o dos artistas modernos ou os surrealistas, como veremos em Gonçalves Fernandes. Segundo ele:

Pessoas não treinadas com doenças mentais, principalmente esquizofrênicos, muitas vezes compõem quadros que possuem muitas das qualidades da arte séria e nos seus detalhes muitas vezes mostram semelhanças surpreendentes com os desenhos de crianças e dos primitivos, assim como daqueles que são de diversos períodos culturais. Devemos, entretanto, evitar a falácia de concluir, com base em semelhanças superficiais, que haja uma equivalência psíquica (com a arte do nosso tempo). (PRINZHORN apud AMIN, 2009, p. 40)

O desenvolvimento da psicanálise e as publicações de Freud também irão fornecer abundante material para esse tipo de aproximação e análise psicopatológica da arte. A ideia psicanalítica do inconsciente, o conceito de sublimação e a noção da fantasia como expressão de pulsões sexuais reprimidas ofereceram um suporte para a observação das imagens artísticas e suas possíveis expressões de complexos inconscientes. O mecanismo de sublimação – processo onde impulsos sexuais reprimidos encontram vias socialmente aceitas para satisfação – passa a ser central na observação de arte feita por Freud, frequentemente considerando a fantasia e a imaginação como processos de desajuste da realidade e compensação de conflitos interiores reprimidos. Nesse sentido, Gonçalves Fernandes mostra-se plenamente de acordo com as reflexões psicanalíticas da época, quando afirma categoricamente que “*o indivíduo, separando-se do real escolhe o melhor que é o estado de infância.*” (FERNANDES, 1933, p. 142).

O caráter regressivo dos símbolos e a ideia de que a fantasia seria a expressão de fuga de uma realidade insatisfatória permearam a contribuição teórica de Freud para o estudo psíquico da arte (BILBAO e CURY, 2006). Em suas palavras, “*a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita*”, visto que “*as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória.*” (FREUD, 1996, p. 152). Também observamos as mesmas ideias nas citações de João Aureliano no começo deste capítulo.

Gonçalves Fernandes manifestava a compreensão de que com a psicanálise “*aprofundamos a observação, e revelamos os complexos mascarados nos símbolos (...),*

sentimos ainda mais se intrincarem os pontos de contacto, e não mais podemos distinguir surrealistas e esquizofrênicos alienados.” (FERNANDES 1933, p. 145). Dessa forma, ele esboça um quadro de desenvolvimento das psicoses para utilizar como parâmetro de análise das obras surrealistas. Resumidamente, do normal para o patológico, Fernandes apresenta: a esquizoidia como a primeira fase, onde a atividade exterior estaria, em geral, mal orientada; a esquizomania, onde se encontram complexos e processos toxi-infecciosos, e a realidade está posta de lado; e a esquizofrenia, momento de agravamento dos quadros anteriores, onde há um desinteresse pelo mundo exterior, inércia e catatonia (FERNANDES, 1933, p. 144). Através desse quadro, o estudo das obras surrealistas permitiria distinguir em que estado de desenvolvimento psicótico o artista estaria, considerando o surrealismo como a principal manifestação da dissociação, ambivalência, descontinuidade, infantilismo e pseudo-percepções da realidade. A atuação do médico psiquiatra, aqui, seria no sentido de evitar que indivíduos que se apresentassem ainda na fase esquizoide, como Cícero Dias, evoluíssem para um estado mais drástico, levando consigo outros sujeitos limítrofes, pelo poder de persuasão e alcance da nova arte, entre jovens, principalmente.

No Brasil, uma das principais referências no desenvolvimento de uma análise psicológica da arte é o trabalho do médico Osório César. Atuando no Hospital do Juquery, São Paulo, desde o ano de 1923 até 1965, Osório César dedicou-se à catalogação e análise de obras artísticas de internos do hospital, vindo a publicar sua principal obra *Expressão artística dos alienados (contribuição ao estudo dos symbolos na arte)* no ano de 1929. Nessa obra, César desenvolveu o método comparativo para estudo da arte dos loucos e sua relação com as psicopatologias, bem como a arte chamada primitiva e a de vanguarda. A perspectiva evolucionista também está presente na sua obra, na medida em que considerava o homem “primitivo” e suas expressões culturais como a infância psíquica da humanidade, o que correspondia aos estados psíquicos primários na cultura ocidental e, portanto, de alienação no indivíduo adulto.

Nesse sentido, Osório César também organizou um *Quadro de classificação das Artes nos Alienados* que, possivelmente, veio a influenciar o pensamento de Gonçalves Fernandes e as suas classificações anteriormente apresentadas. O quadro de César dividia as expressões artísticas em quatro grupos: primeiro, a *arte do primitivo* (desenho e música); segundo, a *arte primitiva ou arcaica* (desenho, escultura, decoração, poesia, música e dança); terceiro, a *arte clássica ou acadêmica* (desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música e dança); e

quarto, a *arte de vanguarda* (desenho, pintura, escultura, decoração, poesia, música e dança).⁶⁵ Nesse contexto, as expressões artísticas dos internos eram classificadas nesse quadro de acordo com seu grau de desenvolvimento e maturidade psíquica, bem como a patologia apresentada. É bem provável que existisse um contato mais próximo e influência de Osório César no pensamento de Gonçalves Fernandes e vice-versa quando, posteriormente, Fernandes já atuava como médico da Assistência a Psicopatas de Pernambuco. Por ocasião de uma breve visita ao Recife, ao se dirigir ao Congresso de Psicologia de Moscou, Osório César visitou o serviço psiquiátrico da cidade, passando pelo Instituto de Assistência a Psicopatas e a Faculdade de Medicina, e declarou:

O Recife é hoje um dos centros científicos mais adiantados do Brasil. Aqui, pelo que já conhecia e pelo que observei agora, estão sendo efetuados estudos originais da mais alta importância. Os trabalhos do Dr. Ulysses Pernambucano e do Dr. Gonçalves Fernandes e de vários outros constituem matéria de grande interesse. (CÉSAR, 1935, p. 10).

Osório César se dedicou ao estudo das artes de vanguarda e manifestou-se, em especial, sobre o futurismo. No entanto, demonstrava uma postura mais contida nesse tipo de crítica de arte, afirmando, por exemplo que *“a estética futurista apresenta vários pontos de contato com a dos manicômios. Não desejamos com isso censurar essa nova manifestação de arte; longe disso. Acho-la até muito interessante, assim como a estética dos alienados.”* (CÉSAR, 1924, p. 123) Cabe salientar, que o médico possuía um trânsito entre os artistas modernos participando, por exemplo, da organização no Clube dos Artistas Modernos, em 1933, do “Mês das Crianças e dos Loucos”, junto de Flávio de Carvalho. Sua fala neste evento é intitulada *Estudo comparativo entre a arte de vanguarda e a arte dos alienados* e foi, posteriormente, organizada em uma publicação chamada *A arte dos loucos e vanguardistas* (1934). No entanto, se os textos de Osório César, em geral, se abstêm de críticas mais duras e taxativas a um artista específico, há neles a mesma postura condescendente que se vê em Aureliano, por exemplo: a arte moderna parece com a dos loucos, mas não devemos condená-la; ela é interessante como manifestação de uma patologia.

Gonçalves Fernandes cita Osório César em sua consideração sobre o futurismo e na avaliação sobre o desenvolvimento da esquizofrenia. Apresentando seu espectro evolutivo da esquizofrenia, Fernandes cita a fala de César quando afirma que *“os artistas futuristas não são alienados, mas não deixam, contudo, de possuir temperamentos esquizofrenicos.”* (CESAR

⁶⁵ Vemos aqui uma tendência que indica diferenças entre Osório César e Gonçalves Fernandes. Se a classificação das manifestações artísticas de César segue um padrão de desenvolvimento e maturidade psíquica, a arte de vanguarda está colocada como o último nível desse processo, depois da arte clássica ou acadêmica.

apud FERNANDES, 1933, p. 144). É nesse sentido que o autor considera, então, Cícero Dias um esquizoide, ou seja, um indivíduo que possui uma predisposição à esquizofrenia, alguém com “*atividade improdutiva no plano da realidade*”. Não atestando, necessariamente, sua demência, ele constrói a argumentação a fim de demonstrar o perigo que a arte moderna e o surrealismo representariam para esses estados limítrofes da normalidade. Numa perspectiva higienista, comportamentos assim poderiam facilmente se espalhar, contaminando indivíduos que se mantinham no equilíbrio da normalidade. Ainda alinhado ao trabalho de Osório César e do psiquiatra suíço Eugen Bleuler⁶⁶ (1857-1939), Fernandes prossegue com uma citação do médico responsável pela elaboração do conceito de esquizofrenia:

O esquizofrênico não é simplesmente um demente, mas um demente com relação com determinadas épocas, certas constelações e certos complexos (...). Os produtos de uma declarada esquizofrenia na literatura e na arte, na maioria possuem o selo do louco e do estranho, o que não raro é encoberto por efeito algo patológico. Nos casos particulares um pequeno desvio do normal dá à obra de arte uma certa originalidade (...). Não raro, algumas excitações esquizofrênicas tendem em seu começo para uma atividade poética (...). (BLEULER apud FERNANDES, 1933, p. 143)

Essa definição de Bleuler para a esquizofrenia, retirada da obra de Osório César por Gonçalves Fernandes, já é bastante indicativa da forma como a doença era compreendida, a partir de uma relação íntima com a arte. Uma vez que, “*não raro, algumas excitações esquizofrênicas tendem em seu começo para uma atividade poética*”, não é de se estranhar a preocupação médica com o possível desenvolvimento dessa patologia, expressa através da atividade artística. Se a raiz da esquizofrenia podia, em alguns casos, ser encontrada na atividade criadora, toda a manifestação que se se assemelhasse a uma sintomatologia específica ou apontasse para uma possível desordem na consciência deveria ser acompanhada clinicamente de forma a não se desenvolver. E a arte moderna, especialmente o surrealismo, e na observação de Osório César, também o futurismo, poderiam representar essa semente de loucura, legitimada por movimentos artísticos da época. Segundo Fernandes, a atitude esnobe, ou mesmo um modismo, seria também o motivo pelo qual pessoas “normais” acabavam admirando o que não viam, para “não soar mal”.

A posição de Gonçalves Fernandes, no entanto, apresenta muito menos ressalvas do que a de Osório César e vai direto ao ponto na crítica pessoal. Enquanto César possui um tom mais

⁶⁶ Eugen Bleuler (1857-1939) é um psiquiatra suíço nascido na cidade de Zollikon, próximo a Zurique. Trabalhou como médico assistente no hospital psiquiátrico de Burghölzli e como diretor da clínica psiquiátrica de Rheinau. Foi um dos primeiros membros da Associação Psicanalítica de Viena junto com Carl Jung e Sigmund Freud. É responsável pela elaboração e introdução na literatura científica do termo *esquizofrenia*, que viria a substituir o de *demência precoce*.

moderado no que diz respeito às avaliações críticas de arte e aos “diagnósticos” de artistas, o texto do médico pernambucano apresenta um olhar mais crítico e intransigente nesse sentido. De qualquer forma, não entendia seu trabalho como algo ofensivo ou que diminuísse o valor estético das obras. Seu olhar científico lhe conferia a legitimidade para falar de “fatos demonstrados”. Ele não seleciona artistas surrealistas que se adequem mais ou menos à sua teoria. Escolhe Cícero Dias como o exemplo perfeito, mas suas observações não parecem conter exceções. Toda a arte surrealista poderia ser enquadrada nos três graus de evolução das psicoses definidos por ele, bastando saber, somente, em que estágio de desenvolvimento da patologia – esquizoidia, esquizomania ou esquizofrenia – o artista se encontrava e a obra expressava. Seu ponto de vista, que buscava ser imparcial e científico é colocado nesta passagem:

A escola surrealista é, pois, uma forma profundamente esquizotímica da arte, que se revela por uma sensibilidade artística semelhante a que encontramos nas pinturas dos esquizofrenicos alienados. Comparemos os desenhos dos esquizofrenicos da Tamarineira com os desenhos surrealistas. Esta analogia perfeita que encontramos não é uma injúria nem um elogio, sob o ponto de vista da estética, mas a confirmação de um fato sobejamente demonstrado. (FERNANDES, 1933. P 144)

Percebemos, então, que a noção de estar contribuindo para a saúde pública era extremamente presente no discurso do médico que, dentro de uma abordagem científica da personalidade, estaria apto a alertar a população sobre o perigo de certos comportamentos e manifestações culturais. O aporte teórico da Psicanálise entra na argumentação para além das classificações das patologias, mas de forma mais aprofundada, a partir do conceito de libido e da teoria da sexualidade desenvolvida a partir de Freud. Além disso, a noção de que alguns complexos se apresentam mascarados através de símbolos e tem correspondência com determinadas cores e formas de expressão criativa, também aparece em seu pensamento e análise, tecendo pontos de contato com a teoria de Carl Gustav Jung. Para Gonçalves Fernandes, uma perturbação no desenvolvimento “normal” da personalidade estaria por trás dessas manifestações “esquizotímicas” na arte: um impulso libidinal dissociado, que sobrepujava o ego, no sentido de submetê-lo aos conteúdos inconscientes. Dessa forma, *“pelo estudo da produção vemos o estacionamento neste ou naquele período, a marcha lenta ou vertiginosa, marcando vivamente a soma de complexos acumulados.”* (FERNANDES, 1933, p. 144).

Além disso, o uso das cores também era problematizado. Geralmente cores consideradas fortes ou “berrantes” eram associadas às perturbações da personalidade, atreladas à libido dissociada e demais questões de ordem sexual. Fernandes cita, especialmente, o uso de vermelho, azul e verde – cores primárias. Os desenhos como representações de estados

patológicos indicavam não só esse desvio libidinal e fraqueza do ego frente aos complexos inconscientes. Também alertavam para uma possível homossexualidade – mais próxima de uma patologia - intimamente ligada a um complexo de Édipo negativo, à castração, e ao “analerotismo” (erotismo anal). Ou seja, toda a construção teórica ia no sentido de indicar que uma força libidinal, além de deslocada de sua função “normal”, se encontrava num estado passivo ou interiorizado, o que fazia com que o simbolismo nas manifestações artísticas deixasse transparecer as questões ocultas da personalidade do indivíduo. Por um mecanismo de compensação, essas questões ocultas, recalcadas, seriam expressas de formas “berrantes” ou chamativas.

A sexualidade que não era exercida na vida real, por algum tipo de inadequação, manifestava sua força, sublimada, na obra de arte. E como essas questões seriam inconscientes, e até mesmo reprimidas, eram expressas de forma extravagante – cores “berrantes”, primárias, formas distorcidas e infantis - num mecanismo de compensação da atividade psíquica. Como a teoria de Freud está calcada, basicamente, na sexualidade como causa inconsciente dos complexos, não é de se admirar que essa reflexão aparecesse também no texto de Gonçalves Fernandes. Nesse ponto de sua reflexão, onde associa os complexos expressos nas manifestações artísticas à sexualidade e suas “perturbações”, segue a falar da fantasia e da imaginação como formas de busca do prazer primário, como fuga e refúgio do indivíduo em estados irrealis e idealizados, não mais correspondentes só à infância, como “*forma ideal de volta à vida intra-uterina.*” (FERNANDES, 1933, p. 145). Teixeira Coelho ao analisar as relações entre arte e loucura, fala sobre esse ponto:

Se o doente mental regride à infância é por nela ver um refúgio; e se a infância é um refúgio é porque não apenas o momento presente se mostra insuportável como também e, sobretudo, porque *o paradigma cultural em vigor estabelece uma fronteira que não pode ser abolida entre o que passou e o que acontece no presente*, impedindo portanto que o passado se integre ao presente e o ilumine e que o presente esclareça o passado. O que pode então indicar o traço de infantilidade numa obra de um adulto a não ser loucura? (TEIXEIRA COELHO, 2002, p. 156 Grifo nosso.).

Podemos notar que o artigo parece ser elaborado como um exercício constante de alerta para os perigos da desconstrução psíquica representada pelo Surrealismo, mas também como uma prova do sucesso da teoria psicanalítica e da intervenção da Higiene Mental. Em cada momento, o autor busca referendar seus argumentos nos conceitos freudianos, e a existência de manifestações artísticas alienadas parecem servir de comprovação do brilhantismo e do alcance da Psicanálise. Não devemos esquecer que esse é um momento importante na consolidação

dessa teoria no Brasil – fins da década de 1920 e início da de 1930 - sendo, portanto, um fenômeno recente e em busca de expansão. Permeada de muito fascínio e resistência, as teses freudianas adentraram o meio psiquiátrico brasileiro especialmente a partir de Juliano Moreira que, em 1899, comentou as teses de Freud na Faculdade de Medicina da Bahia. A partir daí, segundo Porto-Carrero, há uma expansão da teoria a partir de 1914 e uma tentativa de aproximação com a Pedagogia, com um consequente deslocamento da análise clínica para o social. (OLIVEIRA, 2002). Vale lembrar que Gonçalves Fernandes, assim que começou a atender como médico, oferecia o serviço de Psicoterapia.

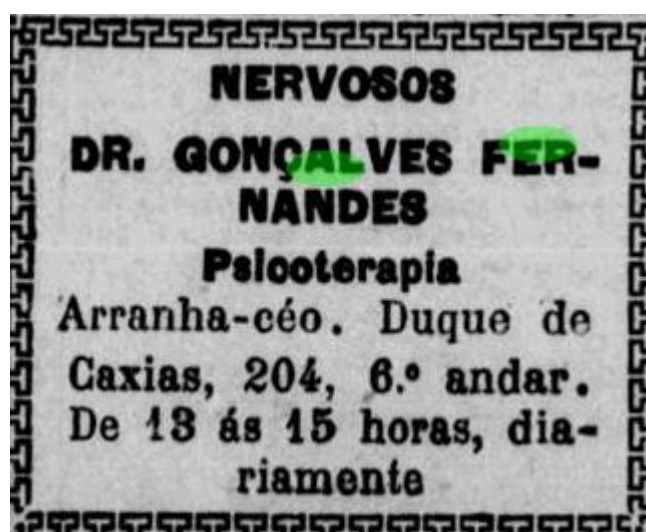


FIGURA 24 - ANÚNCIO DE SERVIÇOS DO MÉDICO GONÇALVES FERNANDES, RECIFE, 1935

FONTE: Diário de Pernambuco

No deslocamento da clínica individual para o social e aproximação com a Pedagogia, buscaram-se provas da aplicabilidade da Psicanálise. Um dos principais entusiastas nesse sentido é o psiquiatra e psicanalista Júlio Pires Porto-Carrero, que começou sua atuação dentro da LBHM em 1923, com um trabalho direcionado a pais, professores e crianças. Seu objetivo maior era a construção das bases da “educação moral do brasileiro”, uma vez que a Psicanálise poderia lidar com questões até então ignoradas, pois de caráter inconsciente e sexual. Porto-Carrero considerava a Psicanálise um método “*que se desenvolveu como sistema filosófico e invadiu a esfera inteira das ciências do espírito*”. Dessa forma, poderia atuar de forma preventiva, em consonância com os ideais da LBHM, provando seu alcance e sua eficácia, “*tendo como núcleo uma educação norteada no sentido de evitar à criança os traumas*”.

emotivos que ordinariamente servem de base futura à perversão sexual e à neurose. ”
(PORTO-CARRERO apud OLIVEIRA, 2002, p. 146).

Porto-Carrero também serviu de referência para o trabalho de Gonçalves Fernandes e apareceu em uma citação direta em seu artigo. O trecho é parte de sua obra *A Psicologia profunda ou Psicanálise*, de 1933 e refere-se, especialmente, à arte moderna. Na sua apreciação sobre as motivações inconscientes da arte e a dissolução dos padrões tradicionais pelas artes de vanguarda – compartilhada por Gonçalves Fernandes – Porto-Carrero diz:

Na arte moderna, onde existe um afan de fugir aos cânones – de quebrar as peias do Super-Ego – pode apreciar-se analogia idêntica; expressionistas, dadaístas, cubistas, futuristas...fabricam uma arte que tem vários pontos de contacto com a arte primitiva e com a arte dos esquizofrênicos; certas produções futuristas aproximam-se das associações de ideias obtidas na psicanálise, o que demonstra da parte dos autores um fenómeno semelhante ao da histeria – em que o doente faz *tabula rasa* das repreensões do Super-Ego: as imagens se sucedem quase que tais como as traçam os impulsos do Id.
(PORTO-CARRERO apud FERNANDES, 1933, p. 146)

Como exemplo de uma análise de Gonçalves Fernandes temos a da figura de número 1, em seu texto, descrita como um desenho espontâneo de um esquizofrênico, o paciente A.C, de 27 anos, de educação secundária. A partir dela, o autor tem a possibilidade de “aplicar” seu conhecimento de Psicanálise, numa avaliação do desenho do indivíduo, à luz das suas teorias. Chama atenção a quantidade de termos e situações psicanalíticas forçosamente vistas e descritas em uma imagem aparentemente tão simples e banal – uma paisagem com uma casa. Praticamente todos os elementos colocados no desenho são interpretados como símbolos sexuais, desde montanhas até um coqueiro. E todos eles, obviamente, representariam complexos psíquicos mascarados. Esse é o momento em que o médico pode demonstrar seu brilhantismo e provar a adequação de sua teoria, na decifração de símbolos herméticos; onde ele mostra ter uma visão muito além da maioria. Onde ele, praticamente, tem acesso ao inconsciente do analisando. Segundo suas próprias palavras:

A figura nº 1 representa uma paisagem. Como motivo saliente vemos, ao fundo, um grupo de montanhas. Um monte alto, vendo-se no cume uma cratera – símbolo fálico. Dum coqueiro vemos apenas a copa – ausência do tronco – castração. Uma casa lisa – corpo masculino – um dragão – símbolo fálico patriarcal (poder do pai), que voa – copula – deixando cair como que uma chuva sobre a casa – ejaculação. Temos nesse simbolismo mascarado uma copula homossexual. Uma séria de linhas vê-se em primeiro plano. Únicas palavras explicativas que ouvi do autor do desenho: “É o grande desvio”. (FERNANDES, 1933, p. 146.)

“O grande desvio”. É o que o autor do desenho diz ao se referir a ele. Uma frase vaga, que não indica, numa observação inicial, nada muito específico. No entanto, isso não é problema para o médico que vê muito mais do que aquilo que o paciente pode dizer sobre si mesmo. E é assim que um voo vira uma cópula, uma chuva, ejaculação, a casa, o corpo liso de um homem, e a figura toda, uma relação homossexual. O símbolo está, portanto, decifrado, e a terapêutica pode seguir por esse caminho. Nessa relação de poder com o paciente, o médico/psicanalista, é que dá sentido à imaginação desregrada e alheia a si mesma. É ele quem, com seu conhecimento, conecta fragmentos irrealis à própria história do indivíduo, desvendando territórios ocultos da sua personalidade e auxiliando na integração desses conteúdos à consciência. Ele rende a imaginação aos seus interesses e a coloca refém no divã, a provar suas teorias. Se o paciente não enxerga isso, o problema está, obviamente, no paciente.

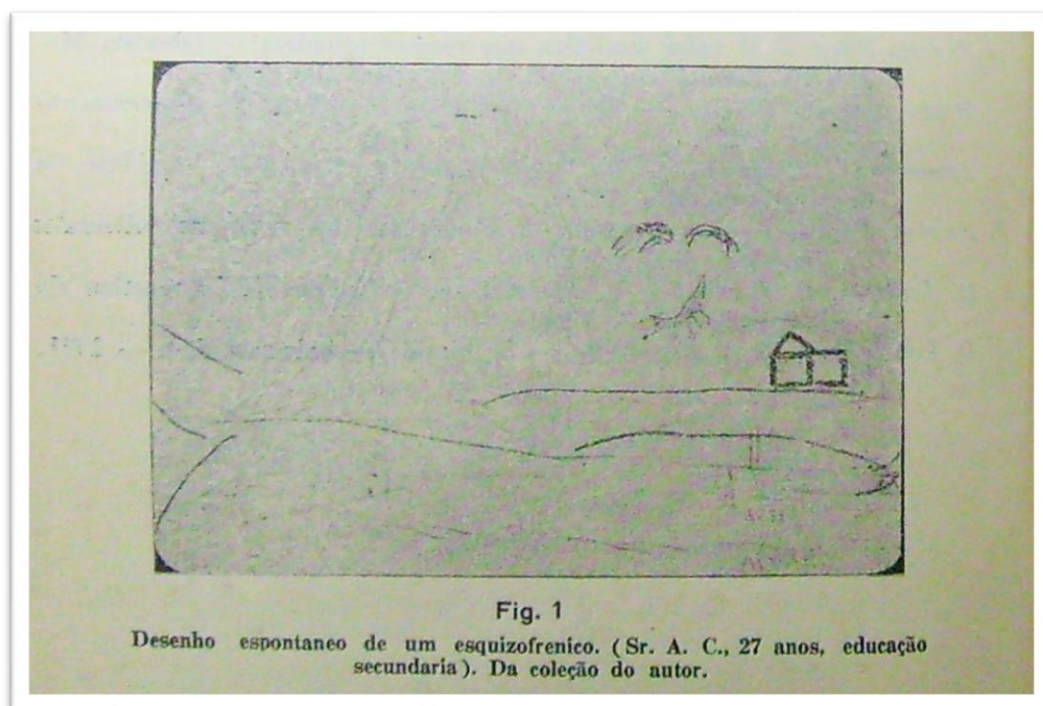


FIGURA 25 - DESENHO ESPONTÂNEO DE UM ESQUIZOFRÊNICO (SR. A.C, 27 ANOS). COLEÇÃO DE GONÇALVES FERNANDES.

FONTE: Arquivo da Assistência a Psicopatas de Pernambuco

É importante notar que Gonçalves Fernandes não se detém na análise das imagens de Cícero Dias como faz com as dos pacientes. Ele analisa as figuras, intercalando-as com as aquarelas do artista, mas não falando diretamente sobre elas, observando-as ponto a ponto. No entanto, elas apresentam semelhanças nos temas, formas e, talvez, cores, de tal forma que a interpretação se estende, por indução, às obras do pintor. As figuras são, assim, agrupadas no

sentido de ressaltar suas semelhanças. Os elementos que são destacados como símbolos regressivos estão todos ali, nas obras de Cícero Dias: cruzes, caixões de enterro, cemitérios, sol, lua, estrelas, anjos, ramos, flores, trens, bondes, homens deformados...não é necessário, portanto, avaliar diretamente cada imagem. Essas figuras são muito frequentes nas aquarelas de Cícero Dias, onde podemos notar os temas da morte, o lirismo, os temas sobrenaturais, o erotismo. Tudo isso visto, especialmente do ponto de vista psiquiátrico, como um conjunto fantasioso onde “*nota-se a regressão, o traço infantil, a renúncia à vida exterior e o desejo ambicionado de volta ao seio da grande mãe – a terra.*” (FERNANDES, 1933, p. 147.). A obra de Cícero Dias que é colocada no texto junto à figura nº1, do paciente A.C., é *Alegoria de uma partida*, uma aquarela de 1928. Esta obra, que provavelmente estava no conjunto de trabalhos expostos na primeira mostra de Cícero Dias no hall da Policlínica, faz parte de uma série de outras imagens que representam de forma lúdica a vida popular do Rio de Janeiro, com os seus morros, as danças, o bondinho do Pão de Açúcar, o trabalho cotidiano e, frequentemente, a prostituição e a vida boêmia⁶⁷. Sobre essa série, Manuel Bandeira comenta:

A novidade aqui é um rapaz de Pernambuco que vive no Rio – Cícero Dias. Uma arte profundamente sarcástica e deformadora, por exemplo, uma entrada da Barra com o fio do carrinho elétrico do Pão-de-Açúcar preso na outra extremidade ao galo da torre da igreja da Glória, e a igreja toda torta. Acho muita imaginação e verve nele. Entre os que entendem e pintam está cotado. No meio modernista, claro. Assim como o Goeldi, o Di, o Nery gostaram muito. (BANDEIRA apud MORAES, 2000, p. 393.)

⁶⁷ São semelhantes a esse trabalho, as obras *Pão-de-Açúcar* – a que Manuel Bandeira faz referência na citação acima – *Homem e Pão de Açúcar* (1928), *Bagunça* (1929) *Rua Aprazível*, 8 (1930) e *O circo* (1929).

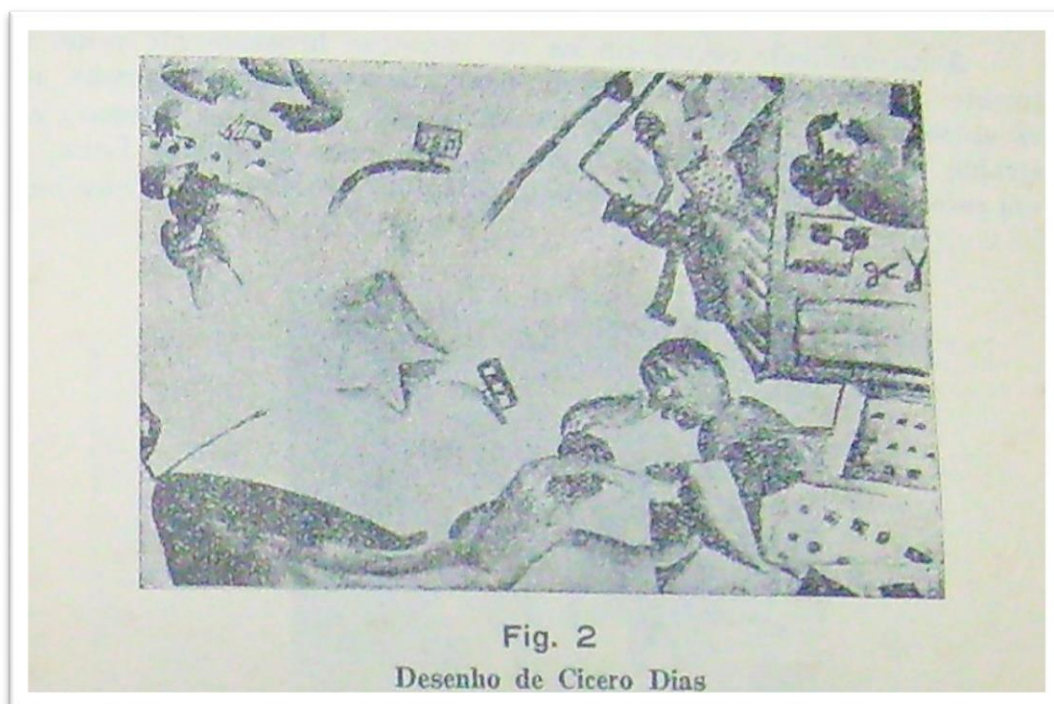


FIGURA 26 - DESENHO DE CÍCERO DIAS

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.



FIGURA 27 - ALEGORIA DE UMA PARTIDA, CÍCERO DIAS, 1928

FONTE: SIMÕES DE ASSIS, Waldir. *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2006. P. 69

O comentário de Manuel Bandeira sobre a obra do pintor enfatiza a imaginação de Cícero Dias e seu caráter de novidade artística, sendo bem preciso: teria uma boa recepção no meio modernista, entre os que entendem e pintam. Nessa obra, podemos ver claramente aquilo a que Gonçalves Fernandes se refere como vulgarização: a arte perde ambiência, a pintura é tornada subjetiva. As figuras muitas vezes não parecem humanas e os cenários são muito mais paisagens imaginárias do que reais. A figura imediatamente seguinte à *Alegoria de uma partida* e analisada mais detidamente pelo médico é a figura nº3, descrita como “*desenho espontâneo a lápis de cor, de um esquizofrênico*”. O autor da imagem é identificado como Sr. L.D.L., 32 anos, educação secundária. Nesse desenho, Gonçalves Fernandes segue analisando os símbolos sexuais e indicativos de complexos psíquicos ou traumas. O fato de o médico já conhecer a história pessoal de cada paciente faz, também, com que ele tenha mais elementos para compor suas análises, acrescentando alguns detalhes que só poderia saber através de uma conversa ou anamnese, como é o caso da figura nº3. Esta, talvez, seja a única das imagens expostas que apresenta nus ou temas sexuais mais explicitamente.

Na figura nº 3 os símbolos sexuais se chocam, masculinos e femininos, uma caixa – um ataúde – tem, no desenho, a configuração fálica. Ramos brancos ao lado de um anjo que voa, ramos escuros junto a um homem deitado, logo adiante de uma mulher, órgãos sexuais externos à mostra. Há na história do paciente um desvirginamento, como ponto de partida, revela a anamnese. As cores preferidas são o vermelho, o roxo, o marrom e o verde. (FERNANDES, 1933, p. 147).

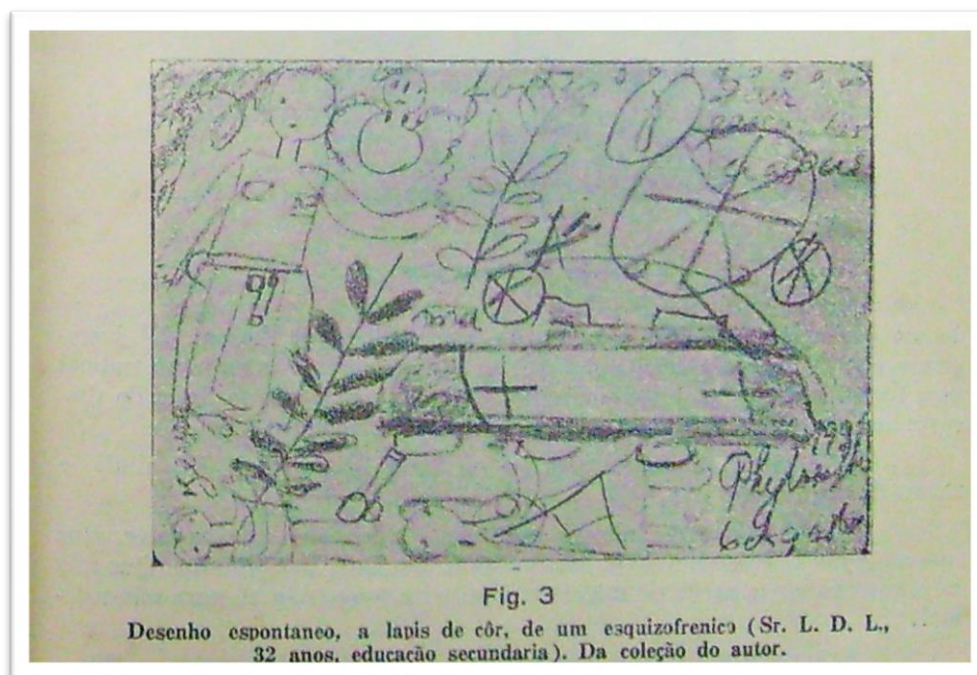


FIGURA 28 - DESENHO ESPONTÂNEO, A LÁPIS DE COR, DE UM ESQUIZOFRÊNICO (SR. L.D.L, 32 ANOS). COLEÇÃO GONÇALVES FERNANDES.

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

Além de destacar a utilização e combinação de cores fortes – vermelho, roxo, marrom e verde – o médico faz alusão aos diversos elementos que se referem à sexualidade e à morte, temas caros à Psicanálise e ainda tabus na cultura ocidental moderna. Por esse motivo – expor temas de difícil assimilação para a maioria das pessoas ditas normais e “civilizadas” – é que a obra de arte feita pelo paciente psiquiátrico torna-se uma espécie de sintoma e que demonstra não só a força dos conteúdos inconscientes na história de vida do analisado, como a debilidade do seu ego para conter esses conteúdos, não demonstrando, muito provavelmente, sentimentos de autocensura, vergonha e pudor ou mesmo noções de intimidade e das nuances da vida privada. Essa situação é descrita pelo autor como um “*impulso libidinal dissociado, sobrepujando o ego.*” (FERNANDES, 1933, p. 145). Os temas líricos e o erotismo, bem como as referências à morte, a nostalgia e a perda, por exemplo, também são presentes nas aquarelas de Cícero Dias e, por isso mesmo, a linguagem utilizada nessas comparações é tão próxima e destaca elementos semelhantes, a ponto de, ao nos determos somente no texto do médico, não sabermos ao certo à qual imagem ele está se referindo. Também, a ênfase na nudez e no erotismo como algo fora de contexto e associado ao patológico realça a força perturbadora e transgressora dessas dimensões da vida humana, que segundo Bataille questionam as individualidades e as identidades estáveis. Não por acaso essas manifestações eram

consideradas chocantes e associadas a uma moral duvidosa e ao universo da loucura. Para Bataille, é na passagem do animal ao humano que se impõem restrições – os *interditos* - que recaem, especificamente sobre a relação com os mortos e a atividade sexual (BATAILLE, 1987). Para o autor:

A nudez se opõe ao estado fechado (...). Os corpos se abrem para a continuidade por esses canais secretos que nos dão o sentido da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, o desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que (...) a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez. (BATAILLE, 1987, p. 17).

Associar os interditos à loucura é, portanto, um caminho que garante à civilização moderna estabilidade, uma possível coerência e o domínio da razão sobre o instinto, sobre o animal. Eliminar vestígios de experiências que nos ligam ao mais primitivo de nossa existência passa por considera-las um distúrbio, um desajuste, uma expressão de desejo *mal orientada*. O discurso médico, como um discurso de poder, tem aqui grande eficácia e uma espécie de *missão*: conduzir os elementos mais desgarrados, selvagens e perturbadores da vida psíquica às luzes da razão, para que deixem de ser uma ameaça, não só pessoal, mas coletiva, de desagregação. Os pactos coletivos fundados na existência de uma realidade objetiva comum não podem ser ameaçados com o discurso da loucura, do irracional que põe em cena a crueza dos impulsos eróticos e as rupturas da morte. A fala dos loucos perturba porque expõe a fragilidade de todos diante de valores civilizacionais supostamente sólidos e bem construídos.

Na figura de número 5, os temas da morte e da sexualidade continuam sendo os pontos principais a serem destacados pelo médico. Reproduzindo uma citação de Pierre Janet, ele diz que “*as diversas neuroses e ainda certas enfermidades mentais, como a demência precoce, têm todas uma origem sexual e tomam formas as mais diversas, segundo a natureza do processo sexual na primeira infância.*” (JANET in FERNANDES, 1933). Dessa forma, é compreensível que a análise efetuada no trabalho procure nas imagens indícios da existência desses complexos e, melhor ainda, se conseguir relacioná-los com a infância do paciente, seja pela anamnese ou por alguma declaração do mesmo. Para Fernandes, seguindo o pensamento psicanalítico, seus pacientes estavam fixados em alguma fase do seu desenvolvimento psíquico/sexual, o que causava os desajustes, a alienação com relação à realidade exterior, o mergulho no mundo do inconsciente. O desenho refletiria, então, esse estado de desenvolvimento onde o paciente se encontrava “preso” e poderia se remeter ao passado mais diretamente do que a fala, muitas

vezes comprometida, dessas pessoas. No caso de Cícero Dias, suas referências constantes à sexualidade, à morte e à infância corroboravam a tese da produção de imagens esquizoides alçadas ao nível de arte de vanguarda. Além disso, representar “um mundo que não existe” seria potencialmente perigoso, como demonstra o comentário feito a partir da figura nº5 produzida por D.H.S de 27 anos.

A figura de nº 5, um cemitério, onde se vê uma casa simples e outros símbolos: um coqueiro, uma cobra, uma espada, pistolas, etc. Vê-se um pênis em ejaculação. Seu autor desenha, às vezes, castelos, damas medievais de longos e afunilados chapéus, cavaleiros armados de lança. “Lembranças da infância”, diz ele. (FERNANDES, 1933, p. 147).

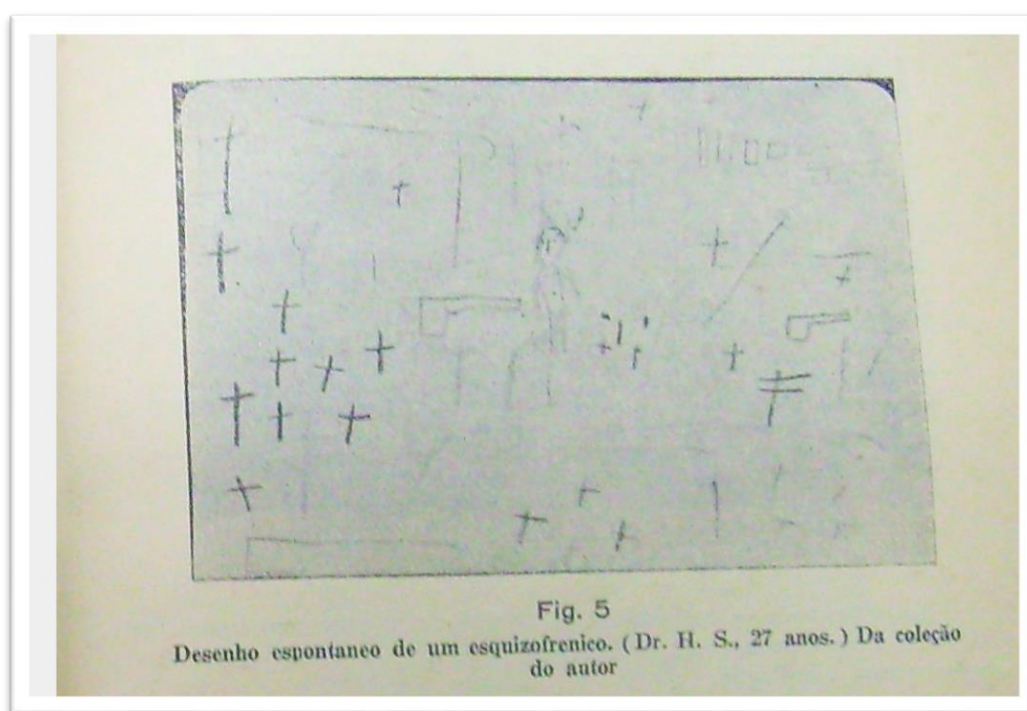


FIGURA 29 - DESENHO ESPONTÂNEO DE UM ESQUIZOFRÊNICO (DR. H.S, 27 ANOS). COLEÇÃO GONÇALVES FERNANDES.

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

Com a produção de imagens esquizoides, a arte surrealista seria uma arte onde a realidade estaria, então, “mal orientada”. Essa relação de desajuste seria a responsável pela criação e reprodução de figuras confusas, deformadas, desproporcionais. Além disso, pela exposição de temas delicados e tabus, pelo traço infantil e os temas fantásticos, as mitologias, as referências ao universo do sonho. Quanto à figura humana, por exemplo, era esperado que se lhe representasse fidedigna à “realidade”: proporcional, harmônica e bela, aos moldes clássicos. Figuras monstruosas, com órgãos sexuais expostos, metade animal, metade humana,

mortas ou “voando” no espaço do quadro eram consideradas alienadas, estranhas, patológicas. Nas imagens apresentadas vemos figuras humanas onde o traço é muito simples, muitas vezes apenas fazendo referência a algum homem ou mulher, geralmente, sem expressão definida, lembrando bastante os desenhos de crianças. Nesse sentido, Gonçalves Fernandes escolhe também uma obra de Cícero Dias em que representa a figura humana. *Retrato de Murilo Mendes* é disposto no texto na página ao lado do “*desenho espontâneo de uma esquizofrênica*”, a Sra. E.F. de 23 anos. O intuito de comparação é evidente, mesmo que o autor não analise as duas obras detalhadamente.

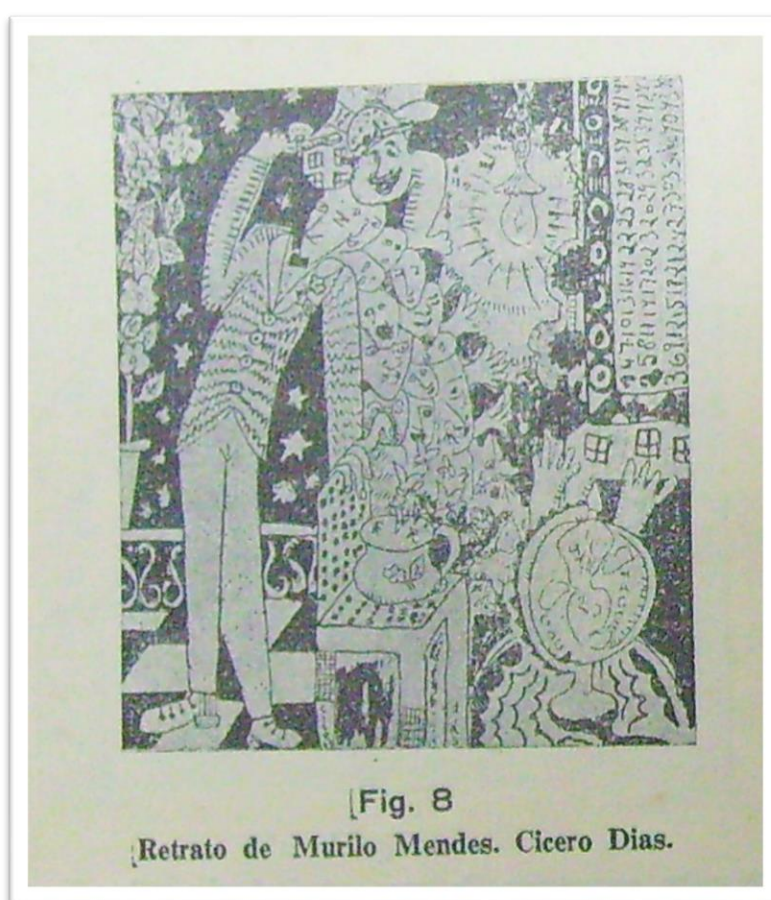


FIGURA 30 – RETRATO DE MURILO MENDES. CÍCERO DIAS.

FONTE: Arquivo da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

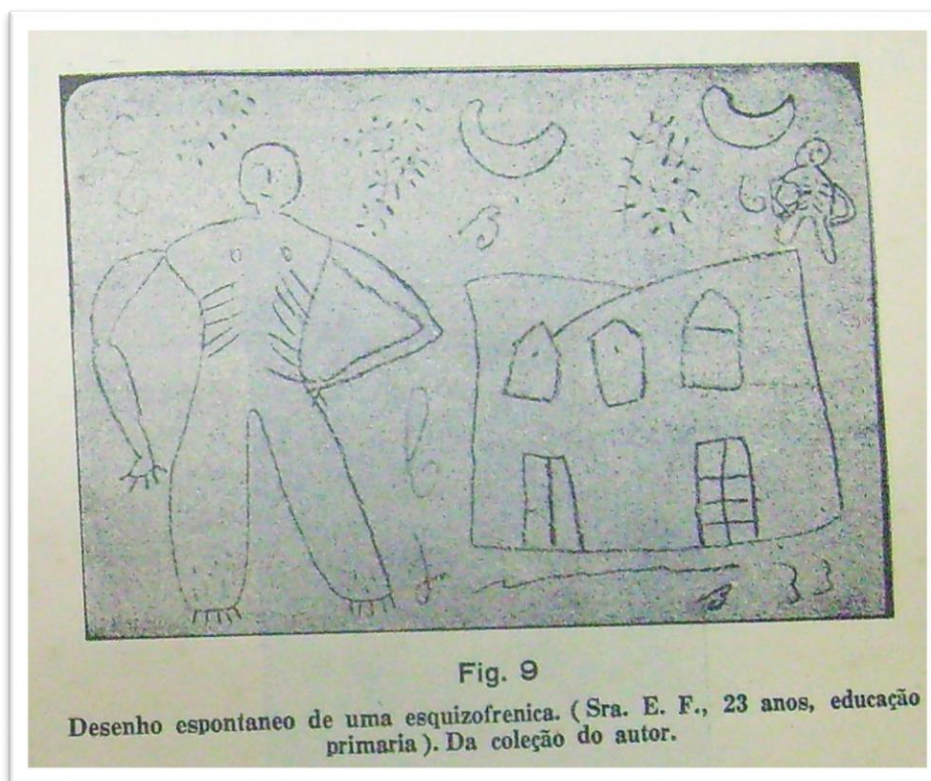


FIGURA 31 - DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRA. E.F., 23 ANOS). COLEÇÃO GONÇALVES FERNANDES.

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

Com relação a obra *Retrato de Murilo Mendes*, Cícero Dias havia pensado em um retrato sarcástico do poeta Murilo Mendes para ser publicado na Revista Para Todos. Em carta ao amigo, em dezembro de 1930, comenta a criação do desenho, chamando atenção para elementos que haviam sido retirados do esboço original, por questões morais. Seguindo as tendências de suas aquarelas naquele momento, o desenho original parecia ser uma brincadeira com o amigo, uma provocação, com aspectos de nudez e um tanto de ironia e irreverência. Na correspondência para Murilo Mendes, Cícero Dias comenta: “*Meu caro Mendes, pessoa fina e invulnerável! Meus parabéns ‘Prêmio de Poesia Fundação Graça Aranha’! (...) eu fiz seu retrato já há uns 18 dias, mas só agora o Álvaro publicou. Não sei se você gostou*”. A imagem da carta, reproduzida abaixo, continha o esboço inicial e a versão final, sobre os quais Dias se refere: “*Esta bunda era colocada sobre a sua cabeça, mas o Álvaro pediu para eu não deixar devido às famílias dos sócios de Para Todos, então apareceram essas caras nas duas faces da bunda, como você vê na figura nº2.*” (DIAS, 1930).



FIGURA 32 - TRECHO DE CARTA ILUSTRADA DE CÍCERO DIAS A MURILO MENDES, 1930

FONTE: IEB/USP

A ironia, o deboche e o questionamento das normas e condutas morais burguesas era uma constante na arte moderna e surrealista. Sua potência transformadora estava, justamente, em não se adequar ao status quo vigente, trazendo à tona temas que não agradariam tão facilmente a um grande público, ávido pelas simetrias e pelos traços seguros das Belas Artes. O humor, compreendido como uma manifestação libertadora do desejo, também fazia parte do repertório surrealista na sua “revolução do espírito”. Trazer a inconsciência ao plano das manifestações objetivas passava pela liberação moral e o humor e a irreverência seriam armas para se afrouxar os limites normativos da realidade. Breton, influenciado por Freud em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, fala sobre essa questão, colocando que “*o humor, enquanto triunfo paradoxal do princípio do prazer sobre as condições reais no momento em que estas são julgadas as mais desfavoráveis, está naturalmente fadado a assumir um valor defensivo.*” (BRETON apud LIMA, 2008, p. 760). O humor manifestava-se e era acolhido, então, como elemento subversivo e não como manifestação patológica ou desajuste social. Ainda sobre o aspecto perturbador desse humor surrealista, Jacqueline Chénieux-Gendron destaca sua proximidade com a morte, mais uma vez citando Breton e Freud. Para ela, essa manifestação do espírito humano teria a capacidade de brincar com a imagem da morte, elevada ao máximo em sua potência de recusa do “real”. (CHÉNIEUX-GENDRON in LIMA, 2008, p. 762). Sérgio Lima refere-se a Freud e as técnicas de condensação e deslocamento como manifestações do humor inconsciente e fala de uma *linguagem subterrânea*:

Linguagem do humor, reveladora de deslocamentos e condensações, de automatismos do ditado do inconsciente, enfim de um todo outro fluxo que o

do discurso habitual. Portadora de estranhamentos e de enigmas incontornáveis, transpondo as luzes de uma nova realidade, como o testamento para a posteridade de uma obra total, apesar de incompreendida e encoberta como tantas outras. (LIMA, 2008, p. 763).

Nesse sentido, as considerações de Gonçalves Fernandes encontraram pontos de apoio na cultura psiquiátrica do momento, dialogando com muitos de seus pares e ignorando ou buscando ignorar todo um universo artístico e suas próprias criações e linguagens. Ancorou suas reflexões sobre a arte moderna, e o surrealismo em especial, tanto na teoria psicanalítica como nos ideais da Higiene Mental, bem como no conceito de degeneração e em perspectivas estéticas tradicionais. Como na apreciação feita pelo nazismo sobre a arte degenerada, as considerações de Gonçalves Fernandes pontuam a marca da loucura especialmente no corromper das noções de tempo e espaço que a arte moderna promove e no afastamento de uma realidade “objetiva” e “concreta” (TEIXEIRA COELHO, 2002, p.156). A experiência de diluição de uma realidade objetiva é posta em jogo pela exaltação do mundo onírico do artista, o que facilmente pôde ser atribuído a uma série de doenças mentais e delírios, e possibilitou a criação de diagnósticos sobre “artes patológicas”.

Além disso, tantos outros recursos que, artisticamente, representavam um grande potencial transformador e questionador da realidade vigente, como o humor, como a alusão à sexualidade e à nudez com naturalidade e os temas relativos à infância, à nostalgia e à morte foram interpretados como reveladores de um movimento psíquico e criativo um tanto mórbido e doentio. A profundidade com que algumas questões foram abordadas na arte não chegaram a sensibilizar o olhar médico, mais preocupado em curar e adaptar os possíveis desajustes. Sem querer esgotar o assunto ou reduzir tema tão complexo, essa tese buscou contribuir para a reflexão sobre a patologização de comportamentos e estados de espírito perfeitamente naturais e humanos em nossa cultura. Sem desconsiderar a realidade do real sofrimento psíquico e da necessidade que este tem de acompanhamento especializado, buscamos apontar para processos que transcendem os limites médicos e fazem de questões sociais e culturais, problemas de saúde e de higiene. Essa tendência, tão presente em nossos dias – na intensa medicalização e na normatização das sensibilidades – não é um fenômeno tão recente e, pelo menos desde o início do século XX, vem se fortalecendo e atuando no sentido da uniformidade e da homogeneização. O domínio do inconsciente passa pelo controle do tempo/espaço e pelo regramento do olhar, na conformação de uma única realidade objetiva possível, compartilhada por todos na esfera da “normalidade”. Sendo assim, o mundo do delírio na sociedade racionalista e pragmática em que vivemos só teria reservado para si o lugar da loucura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrarmos este trabalho, num olhar retrospectivo, refletimos sobre os caminhos da História e as possibilidades narrativas que temos sobre o passado, seja ele distante ou recente. A escolha pelas trajetórias e obras de um artista tão diverso e que lido, relido e interpretado de tantas maneiras ao longo de sua vida, também nos provoca. Cícero Dias foi um artista que, à sua maneira, resistiu à maioria dos rótulos que se lhe tentou atribuir. Quando foi dito surrealista, sua referência era o mágico Jundiá; Quando lhe quiseram regionalista, não abriu mão da universalidade. Quando exaltaram seu figurativismo, iniciou uma jornada abstrata, decepcionando até os mais fiéis e entusiasmados críticos, um deles, Manuel Bandeira. A trajetória desse artista é permeada de pequenas e grandes transgressões, fugas, recriações, que intrigam. E é justamente por isso que sua vida e obra se prestam tão bem a essa reflexão sobre a loucura: também lhe rotularam “louco”, pelos caminhos espantosos de sua imaginação, não afeita aos limites das territorialidades conhecidas.

Sendo a loucura também uma forma de desterritorialização, não surpreende que aqueles mais arraigados ao solo da realidade e da materialidade das coisas, pudessem ver em obras tão fantasiosas, os sinais claros de alguém que ultrapassou os limites de uma realidade aparentemente compartilhada por todos, de um lunático. A arte de Cícero Dias, como todo o Surrealismo e a Arte Moderna se tornaram perigosas: poderiam levar consigo aqueles que já não pertenciam tão fielmente a esse mundo; poderiam abrir os caminhos da poesia e deslocar os sentidos das coisas para quem não estava certo de pertencer totalmente ao mundo real e concreto. Os sonhos passam a ser perigosos se se tornam realidade; se se tem o despudor de apresenta-los como arte, em toda a sua falta de lógica e sentido, com toda a sua bagunça e a aparente desordem dos seus elementos. E dessa forma, somente um olhar ordenador, poderia colocar tudo de volta, em seu devido lugar. Por essa capacidade que a arte tem de desterritorializar as coisas é que clamam seu parentesco com a loucura.

A motivação principal deste trabalho não foi o de fazer uma denúncia, apontar firmemente para esse encarceramento da criatividade e da subjetividade que nos acompanha enquanto civilização, nos seus mais diferentes formatos. Apesar disso, devemos dizer que, em muitos momentos, na escrita e na pesquisa, o sentimento de indignação também tivesse motivado nosso caminhar e nossas reflexões. Indignação por tantas práticas e discursos que, mesmo sem a clara intenção, contribuíram para que muitos de nós continuem vendo, hoje, a

imaginação, o afeto, a criatividade, como uma ameaça. Por um processo que se espanta pelo que trazemos de mais humano e misterioso. E principalmente, por intervenções que pretenderam, de forma consciente ou não, eliminar, controlar ou medicar isso. O exemplo pontual do “diagnóstico” de Cícero Dias é só mais um, dentre tantas manifestações semelhantes de controle, seja através das grades, ou mesmo do conhecimento científico. O olhar que objetifica o outro, que reduz para melhor compreender, que resume a experiência alheia às suas próprias referências, para caber em seus paradigmas, são exemplos disso. Retomando as reflexões de Guattari e Rolnik, presentes na introdução deste trabalho, quantos de nós preferimos o conforto das identidades reconhecidas à criação de territórios singulares e o risco da marginalização? (ROLNIK, 1996). A “linha de montagem do desejo” é uma realidade que apaga as dissonâncias, elimina as singularidades e nos diz que podemos sobreviver seguros do julgamento e da exclusão por parte de nossos semelhantes.

O desejo, potencialmente revolucionário, corre o risco de ser sempre capturado, encapsulado por aquilo que necessita de controle e reconhecimento. Até mesmo a Psicanálise, com toda sua força transgressora, incompreensível para muitos, rejeitada por outros tantos, ao ceder à institucionalização, viu sua linguagem reduzida a uma fórmula de categorização. Os complexos, os desejos desviantes, a surrealidade da imaginação e dos sonhos, tudo isso está presente nas palavras de Gonçalves Fernandes. Só que agora, diferente de um acesso libertador ao inconsciente, temos a busca por um “ajuste” desse inconsciente à realidade das coisas. Temos, então, sublimações, libidos “mal orientadas”, sentimentos desajustados. Basta pouco para que a função do analista seja a de melhor conduzir esses desvios, adaptá-los ao curso “natural” dos fenômenos, eliminando os perigos e garantindo a melhor adaptação do indivíduo ao seu contexto. Quando falamos da Higiene Mental, por exemplo, estamos falando, também, dessas tentativas de criar realidades psíquicas livres de perturbações e dissonâncias; atuar em grande escala; eliminar os ruídos, limpar, sanear.

Numa escala potencialmente mais perigosa, falamos da arte degenerada e da extrema perseguição e humilhação que diversos artistas sofreram por mostrar realidades não tão agradáveis aos olhos do autoritarismo nazista. Toda realidade com a qual não se queria entrar em contato, a realidade “suja”, “feia” ou “doente”, que abria rachaduras nos ideais de beleza, saúde, perfeição, era automaticamente rechaçada, pois representava o perigo da desintegração moral, da inversão de valores, da queda aos níveis mais abjetos da condição humana, da degeneração. Nesse movimento, doentes mentais eram acusados de privilégios sobre os

cidadãos são. E uma arte que os representasse, ou utilizasse uma linguagem próxima a sua, também.

Na construção da modernidade ocidental, eurocêntrica, muitas dimensões da realidade foram deixadas para trás ou relegadas às sombras de um possível esquecimento; ou mesmo foram alvos de práticas de exclusão ou perseguição. Dizemos isso das culturas ditas primitivas, por exemplo, que os artistas modernos buscaram avidamente como fonte de inspiração para a vida e para a criação. Os limites da razão ocidental não poderiam conceber formas de vida tão próximas à natureza, escancarando, assim, nossa ancestralidade animal. A evolução e a civilização pressupunham sacrifícios no sentido de afastar para os primórdios da história humana, fragmentos tão instintivos do nosso desenvolvimento. O *Primitivismo* na arte se valeu das manifestações dessas diferentes culturas, foi inspiração e fuga. De toda maneira, as culturas não ocidentais, “exóticas”, chamadas de primitivas, foram colocadas numa espécie de pré-história da civilização humana, saindo de lá apenas para atestar que alguns grupos ou indivíduos estavam, ainda, desajustados com o compasso do progresso.

Na mesma direção, tem-se a infância como uma dimensão primária, não desenvolvida, em evolução. Se o primitivo era a infância da cultura, o que dizer da infância propriamente dita? Uma dimensão mais ligada aos instintos e aos sentimentos do que à razão, uma experiência a ser superada, no amadurecimento do homem normal. No entanto, o que traços da infância podem significar no homem adulto? As reminiscências não trazem consigo somente a nostalgia e as lembranças afetuosas, mas também o perigo de se ver preso nelas, infantilizado, retardado. No olhar pragmático a infância também é uma experiência dissonante se não se apresentar superada no adulto. E isso inclui, nas artes, o abandono de traços e motivos “de criança”. A ingenuidade e o encantamento, o olhar mágico sobre o mundo, a simplicidade das formas e a falta de proporção e correspondência com a realidade devem ser sumariamente descartados, sob o risco de se ser um indivíduo um tanto demente, um esquizoide.

Acompanha essa reflexão sobre a infância, a experiência da loucura. Mesmo nas culturais mais pragmáticas, ainda há indivíduos que insistem em viver fora dos padrões que a racionalidade construiu. Os “primitivos” estão excluídos por sua suposta distância, as crianças estão em vias de se desenvolver e alcançar a maturidade. Mas e os loucos? Os loucos, nessa perspectiva, são a prova de que algo falhou. E nesse sentido, devem carregar consigo o estigma dessa falha, dessa afronta. Suposta e primeiramente, devem possuir algo orgânico que justifique a falta de pertencimento, a linguagem lunática, a alienação. Muitas perguntas e muitas

intervenções são feitas no sentido de compreender e controlar indivíduos tão perturbadores. Mas o que eles dizem que desestrutura tanto nossos alicerces? E mais, por que a arte se aproxima tanto disso? As artes brutas, as artes selvagens e alienadas, as artes esquizofrênicas, todas elas produto dessa proximidade com a loucura. E, portanto, se é necessário controlar ou conduzir a loucura para uma forma mais adaptada à convivência social, o mesmo se diz dessas artes transgressoras.

O Surrealismo, por reivindicar publicamente seu pertencimento ao universo mais além da razão, foi um alvo das tentativas de controle e adaptação. Nesse movimento, não se escondia o desejo de atravessar a realidade, de virar as palavras e as coisas ao avesso, desestruturando linguagem e sentidos. No Surrealismo, a clareza dos limites impostos pela racionalidade moderna estava muito bem presente, bem como a crítica aos caminhos da civilização ocidental. As imagens já não eram o que aparentavam ser, muito menos as palavras, derramadas no papel de forma automática para obedecer os fluxos do inconsciente. Os seres estranhos dos sonhos, todos eles, foram alçados à qualidade de seres vivos e reais, com vontades próprias, com mensagens, com desenvolvimentos peculiares. Para Gonçalves Fernandes, com o modernismo, a arte perdeu a ambiência, principalmente com o Surrealismo; perdeu o chão. Para Sérgio Buarque de Holanda *“só à noite enxergamos claro.”*

Na experiência de Cícero Dias, que pudemos acompanhar, muitos foram os momentos que essa “falta de ambiência” se manifestou. Ou então, que figuras míticas, saídas dos recantos mais misteriosos da memória e da imaginação se manifestaram, dando clareza e colorido, onde muitos só viam o escuro da noite. Principalmente nas suas aquarelas da década de 1920, momento de muitas transgressões e experimentações. Muitas também foram as qualidades ou os defeitos que lhe foram atribuídos. Desde ser um artista que pintava coisas que qualquer criança poderia fazer, até um rebelde, um provocador, um debochado. No entanto, nenhuma das críticas nos marcou mais profundamente do que a feita pelo médico Gonçalves Fernandes: louco. Palavra que carrega o estigma da exclusão e a força de tanto sofrimento. O associar uma criação artística aparentemente inovadora a uma doença mental, com amplas análises e comparações com internos psiquiátricos foi algo que nos chamou muito a atenção. Que caminhos se abrem a partir disso? Que rotas de controle, de encarceramento, de exclusão podem ser adotadas a partir daí? O uso científico das obras dos pacientes, com sua identidade ocultada, também é algo a ser destacado. Ali, aquelas pessoas são doenças e suas obras sintomas. E o que se faz com a arte é colocá-la lado a lado dessa despersonalização. Já não há mais obras, mas evidências científicas de teses psiquiátricas. Já não são histórias ali contadas, são expressões

das libidos mal direcionadas, da existência e persistência dos complexos, da força da sexualidade desajustada ou reprimida. É, mais uma vez, a serialização dos desejos.

Esse trabalho também não teve a intenção de ser uma denúncia ao tratamento psiquiátrico dispensado no passado e no presente às pessoas que dele necessitam. Ele teve, sim, o desejo de provocar questionamentos sobre a força e o alcance das práticas de exclusão da loucura, reforçadas, muitas vezes, pelos tratamentos psiquiátricos. O exagero de muitas manifestações é evidente. A medicalização das subjetividades, também. O que buscamos trazer aqui é, basicamente, uma pergunta: É tudo isso necessário? Pergunta que imaginamos sem resposta única e que vai muito além desse trabalho. As singularidades, a nosso ver, não devem ser encaradas como patológicas, mas isso fica a cargo de cada leitor e daqueles que tem o poder de lidar com essas realidades diariamente. A nosso ver, é evidente que precisamos de mais humanização, de mais diversidade, de mais respeito ao que é dissonante. Nos tratamentos psiquiátricos e fora deles.

Essa tese também não teve a pretensão de romantizar a loucura, de fazer dela uma simples experiência da diferença. É notável a quantidade de pessoas que necessitam de cuidados de saúde mental e vivem experiências de extremo sofrimento, não só pela exclusão como pela manifestação das doenças em si. Dessa forma, registramos nosso respeito aos campos de saber que possibilitaram e possibilitam a melhora da qualidade de vida de incontáveis indivíduos e grupos, bem como aos profissionais que se dedicam a essa tarefa cotidiana e incansavelmente. É tarefa do historiador, também, buscar compreender as manifestações dentro dos limites de sua realidade espaço-temporal e foi isso que tentamos fazer nesse estudo. De toda forma, acreditamos que esse trabalho possa ter contribuído para um elogio sincero das singularidades, da criatividade e da imaginação. cremos profundamente, nessas imbricações entre a arte e a loucura, que a arte pode ser um caminho importante de humanização e a loucura um potencial de transgressão e questionamento dos nossos próprios parâmetros, como uma porta para “outro lado” da consciência que merece cuidado e antes de tudo, respeito.

REFERÊNCIAS

- A ARTE dos loucos e vanguardistas. *Jornal do Estado*. São Paulo, 31 de agosto de 1933.
- ABOLGASSEMI, Maxime. *Hasard Objectif et Mémoire Involontaire. Solutions d'un même problème*. Le Seuil, Poétique, 2009/3, n° 159, p. 299-310.
- ALENCASTRO, Lucília de Sá. *Revista "Para Todos...": uma história de Carnaval*. Tuiuti: ciência e cultura, Curitiba, 2013, n.46, p.215-232.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.
- AMIM, Raquel Carneiro. *O "mês das crianças e dos loucos": reconstituição da exposição paulista de 1933*. Dissertação de Mestrado em Artes. IA/UNICAMP: Campinas, 2009.
- ANDRIOLO, Arley. *O método comparativo na origem da psicologia da arte*. Psicologia USP, São Paulo, 2006, v.17, n.2, p.43-57.
- ANTUNES, Eleonora; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira; PEREIRA, Lygia Maria de França. (orgs.). *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- AROUCHE, Yeda. *Perseguição nazista à arte: o modernismo como arte "degenerada"*. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, IHU on-line, São Leopoldo, 2008, ano VIII. Entrevista concedida a Márcia Junges. Disponível em http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1963&secao=265. Acesso em 15 Set. 2016.
- ARQUITETURA da Destruição. Direção: Peter Cohen. [S.I]: Versátil Filmes, 1992. 1 DVD (121 min). Título Original: Undergângens Arkitektur.
- AURELIANO, João. Surrealismo e Esquizofrenia. Uma valiosa opinião do desembargador João Aureliano sobre esse interessante assunto de psiquiatria aplicada. *Diário de Pernambuco*. Recife, 04 Ago. 1934, p.3.
- AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. *A Arte em Freud: um estudo que suporta contradições*. Boletim da Academia Paulista de Psicologia, São Paulo, 2014, v. 34, n° 87, p. 299-319.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores. Vol. XXXVIII. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1974.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da Manhã*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.
- BARATTO, Geselda. *A descoberta do inconsciente e o percurso histórico de sua elaboração*. Psicologia, Ciência e Profissão, Brasília, 2009, 29 (1), p. 74-87.
- BARROS, Eudes. *A Assistência a Psychopathas em João Pessoa: visitando o "Hospital Colonia Juliano Moreira"*. Recife: Diário de Pernambuco, 31 Out. 1935. P. 6.
- BARROS, Natália Conceição Silva. *Arquivos da vida, arquivos da História: as experiências intelectuais de Joaquim Inojosa e os usos da memória do modernismo*. Tese de Doutorado em História. CFCH/UFPE: Recife, 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de (orgs.). *Coleção Mário de Andrade: artes plásticas*. 2ª Ed. São Paulo: IEB/USP, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. I – magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLEICHER, Taís. *Arte e psicanálise: dos usos freudianos da arte à arte como terapêutica*. Dissertação de Mestrado em Psicologia. IP/UNB: Brasília, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Raquel Czarneski. *Recife Lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. Dissertação de Mestrado em História. CFCH/UFPE: Recife, 2012.

BRASIL. Decreto 1.132, 22 de dezembro de 1903. Reorganiza a assistência a alienados. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro 24 Dez, 1903, Seção 1, p. 5853. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-1132-22-dezembro-1903-585004-publicacaooriginal-107902-pl.html>. Acesso em 15 Set. 2016.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo* (1924). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Segundo Manifesto do Surrealismo*. Paris, 1930.

BRITO NETO, José Bezerra de. *Surrealismo e esquizofrenia: arte e loucura no Recife dos anos de 1930*. Revista Tempo Histórico, Recife, 2012, v.4, n.1, p.1-13.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

CANGUILHELM, Georges; DERRIDA, Jacques; MAJOR, René; ROUDINESCO, Elisabeth (orgs.). *Foucault: leituras da história da loucura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

CALDAS, Mirandolino. *Os arquivos brasileiros de Hygiene Mental*. Archivos Brasileiros de Hygiene Mental. Out. 1929, ano II, n.1. Disponível em www.ppi.uem.br/gephe. Acesso em 21 Set. 2016.

_____. *Primeiro Congresso Internacional de Hygiene Mental*. Archivos Brasileiros de Hygiene Mental. Jan. 1930, ano III, n.1. Disponível em www.ppi.uem.br/gephe. Acesso em 21 Set. 2016.

CARRILHO, Heitor. Ulysses Pernambucano e a organização dos serviços de assistência a psicopatas em Pernambuco. In: *Estudos Pernambucanos dedicados a Ulysses Pernambucano*. Recife: IJNPS, 1937.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; MONTEIRO, Yara Nogueira (orgs.). *As doenças e os medos sociais* [online]. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012. Disponível em <http://books.scielo.org>. Acesso em 01 Ago. 2017.

CARPETAS DOCENTES DE HISTORIA. *Exposición Arte Degenerado*. Historia del Mundo Contemporáneo: Relato Histórico, Cine, Arte y Literatura. Carpeta 2. Facultad de

Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP, Buenos Aires, Argentina. Disponível em <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar>. Acesso em 21 Set. 2016.

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

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CÉSAR, Osório. *A arte primitiva nos alienados (1924): manifestação escultórica com caráter simbólico feticista num caso de síndrome paranóide*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, São Paulo, 2007, v.10, n.1, p. 118-130.

CHARTIER, Roger. *A história hoje: dúvidas, desafios, propostas*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1994, v.7, n.13, p.97-113.

_____. *El pasado en el presente. Literatura, memória e historia*. História, Antropologia y Fuentes Orales. 2007, v. 2. n. 37, p. 127-140.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLÁUDIO, José. *Tratos da arte de Pernambuco*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1984.

CLUB dos artistas modernos. *Base: revista de arte, técnica e pensamento*. Rio de Janeiro, set.1933, n.2.

CLUB dos artistas modernos: um laboratório de experiências para a arte moderna. *Rumo*. Rio de Janeiro, ago.1933, n.4.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira na primeira metade do século XX*. Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP, Campinas, 2006, v. 8, p. 25-32.

CRIPA, Ival de Assis. *Sérgio Lima, A Aventura Surrealista: cronologia do Surrealismo*. Revista Latinoamerica, México, 2012, nº 55, p.287-294. Disponível em http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166585742012000200012&lng=es&nrm=iso. Acesso em 07 Ago. 2017.

DANTAS, Marta. *A arte de narrar de Ranchinho e de Efigênia Rolim*. Nau Literária: revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. PPG-LET/UFRGS, Porto Alegre, v.4, n.1, jan/jun 2008. Disponível em seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/5889/3478. Acesso em 01 Jun. 2017.

DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *[Carta]* 1928, Rio de Janeiro, [para] SEGALL, Lasar. São Paulo. 2f. Pede notícias, comenta sobre o Salão da ENBA e a possibilidade de uma exposição sua em São Paulo. Acervo do Museu Lasar Segall.

_____. *[Carta]* 1929, Rio de Janeiro, [para] SEGALL, Lasar. São Paulo. 7f. Carta ilustrada. Acervo do Museu Lasar Segall.

_____. [Carta] 1930, Rio de Janeiro, [para] MENDES, Murilo. São Paulo. Carta ilustrada para Murilo Mendes. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP.

_____. [Carta] 1931, Rio de Janeiro, [para] SEGALL, Lasar. Paris. 3f. Agradece duas cartas recebidas, pergunta se poderia arranjar uma fotografia de um quadro de Chagall, diz que tem feito desenhos ótimos. Acervo do Museu Lasar Segall.

_____. Caderno Viver. *Diário de Pernambuco*. 26 Mar. 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Pós, Belo Horizonte, 2012, v.2, n.4, p. 204-219.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FABRIS, Annateresa. *Cosmogonias Outras*. In: ZANINI, Walter (curador geral). *Arte Incomum*. XVI Bienal de São Paulo. Catálogo Out./Dez. Volume III. São Paulo: Funarte, 1981, p. 19-25.

FERNANDES, Gonçalves. *Iniciação à Psiquiatria Social: uma visualização sócio-cultural dos processos psiquiátricos*. Recife: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1958.

_____. *Psychanalyse & Psychoneurose*. Recife: Diário de Pernambuco, 19 Abr. 1935.p.2.

_____. *Surrealismo e Esquizofrenia*. Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco. Recife, 1933.

FOUCAULT, Michel. *Doença mental e Psicologia*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *El Poder Psiquiátrico: curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. IX. “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...intelectuais cariocas e o modernismo*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1993, v.6, n.11, p. 62-77.

GOMES, Mário Hélio. Todos os motivos de Cícero Dias. *Agulha Revista de Cultura*. Nº 56. Fortaleza; São Paulo, Mar./Abr. 2007. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag56dias.htm>. Acesso em 16 Ago. 2017.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HAMOY, Idanise Sant'Ana Azevedo. *Traços de vida, silêncios na arte*. In: 22º Encontro Nacional ANPAP, 2013, Belém. Anais Eletrônicos, p.453-466. Disponível em <http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>. Acesso em 02 Jan. 2016.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Perspectivas*. Revista Estética, nº 3. Rio de Janeiro, 1925.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Tipos Psicológicos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

_____. *Sincronicidade*. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte – e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAST, Verena. *A imaginação como espaço de liberdade: diálogos entre o ego e o inconsciente*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

KOSELLECK, Reinhart. *Terror e sonho. Anotações metodológicas para as experiências do tempo no Terceiro Reich*. In: *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora da PUC-RJ, 2006.

LACERDA, Carlos. *Pintura da Escola de Bellas-Artes*. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 06 de Out. 1931.

LIMA, Sérgio. *Alguns dados sobre a construção interessada de uma ausência: a do Surrealismo no Brasil ou... “a cada um o seu desejo”*. Organon: Revista Do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, 1994, v.8, nº 22. P. 183-206. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/39865>. Acesso em 07 Ago. 2017.

_____. *O Movimento Internacional dos Surrealistas e seu Contexto no Brasil*. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 223-261.

LINS, Vera. *Poesia e Crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

LOPES, Ernani. *A Hygiene Mental no Brasil*. Archivos Brasileiros de Hygiene Mental. Mar. 1930, ano III, n.3. Disponível em www.ppi.uem.br/gephe. Acesso em 21 Set. 2016.

LÖWY, Michel. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MACHADO, Roberto. et al. *Danação da Norma: medicina social e constituição da psiquiatria no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MAMMI, Lorenzo. *Murilo Mendes, crítico de arte*. Remate de Males. Campinas, Jan./Jun. 2012, p. 81-93. Disponível em <http://www.revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/2739/2328>. Acesso em 21 de Ago. 2017.

MARCONDES, Durval. *A psicanálise dos desenhos dos psicopatas*. Revista da Associação Paulista de Medicina. São Paulo, Out.1933, v.3, n.4, p. 175-182.

MENDES, Murilo. *Antologia Poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MIRANDA, Carlos Alberto Cunha. *Vivências amargas: a divisão de assistência a psicopatas de Pernambuco nos primeiros anos da década de 30*. Clio Revista de Pesquisa Histórica, Recife, 2006, v.2, n.24, p. 63-102.

MOREIRA LEITE, Rui. *Modernismo e vanguarda: o caso de Flávio de Carvalho*. Revista Estudos Avançados. vol. 12, nº 33. São Paulo. Mai/Ago 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000200018#not. Acesso em 05 Jun. 2017.

MUÑOZ et all. *O inconsciente, a criação artística e uma experiência de arte-educação com psiquiatrizados em Salvador*. Revista Ohun, ano 3, n. 3, p. 136-152, set. 2007. Disponível em http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/alejandra_hernandez.pdf. Acesso em 12 Set. 2016.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. A tessitura da textualidade em “Abaporu”. Linguagens, v.1, nº1, p. 145-157. Blumenau, mai./ago. 2007. Disponível em <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/686>. Acesso em 10 Ago. 2017.

O “SALÓN” Humorístico. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 13 de Set. 1931.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Tese de Doutorado em Educação. PPGE/UFPR: Curitiba, 2006.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.

PACHECO E SILVA, Antonio Carlos. *Direito à Saúde (documentos de atividade parlamentar)*. São Paulo: 1934.

_____. *A arte e a psiquiatria através dos tempos*. In: Problemas de Higiene Mental. São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juqueri, 1936, p. 127-138.

PADOVAN, Maria Concepta. *As máscaras da razão: memórias da loucura no Recife durante o período do Estado Novo (1937-1945)*. Dissertação de Mestrado em História. CFCH/UFPE: Recife, 2007.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Ulysses Pernambucano e a questão da “Higiene Mental”*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental. São Paulo, 2005, v.VIII, n.1, p. 123-129.

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de Higiene*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1935.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008.

PINTURA Surrealista. *A Noite*. Rio de Janeiro, 18 de junho de 1928.

PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. *A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão*. História, Ciência, Saúde – Manguinhos. Rio de Janeiro, Out-Dez. 2013.v.20, n.4, p.1515-1529.

QUINTAIS, Luís. *Torrente de loucos: a linguagem da degeneração na psiquiatria portuguesa da transição do século XIX*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, abr-jun 2008, v.15, n.2, p. 353-369.

REIS, José Roberto Franco. *Higiene Mental e Eugenia: o projeto de “regeneração nacional” da Liga Brasileira de Higiene Mental (1920-30)*. Dissertação de Mestrado em História. IFCH/UNICAMP: Campinas, 1994.

_____. *De pequenino é que se torce o pepino: a infância nos programas eugênicos da Liga Brasileira de Higiene Mental*. História, Ciência, Saúde – Manguinhos, mar-jun. 2000, v.7, n.1, p. 135-157.

RODRIGUES, André Luis. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. Tese de Doutorado em Letras. FFLCH/USP. São Paulo, 2006.

REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos Modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.

_____. *As sedução do efêmero e a construção da história: as múltiplas estações da solidão e os círculos do tempo*. In: ERTZOGUE, Marina H.; PARENTE, Temis G. (orgs.). *História e Sensibilidade*. Brasília: Paralelo 15, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. *A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise*. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica [on-line], Rio de Janeiro, Jul/Dez 2002, vol.5, nº 2, p. 1-17.

SANTOS, Nádia Maria Weber. *Narrativas do sensível: uma breve história das sensibilidades sobre a loucura (século XX – Brasil)*. Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas. 2010, n.5. Disponível em <http://revistas.um.es/navegamerica>. Acesso em 15 mai. 2016.

SCHWARTZ, Jorge. Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila (orgs.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 847- 864.

SEGAWA, Hugo. Casa de Orates. In: ANTUNES, E., BARBOSA, L.H., PEREIRA, L.M. (orgs.). *Psiquiatria, Loucura e Arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002. P. 54-80.

SESC – Serviço Social do Comércio. *Sombras que assombram: o expressionismo no cinema alemão: mostra de cinema*. – Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013.

SIMÕES DE ASSIS, Waldir (org.). *Cícero Dias: oito décadas de pintura*. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2006.

SIMONI, Luiz Vicente de. *Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento dos alienados*. Revista Médica Fluminense, ano V,

nº 6, p-241-262, setembro de 1839. Acervo da Biblioteca Nacional, disponível em <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 24 Abr. 2015.

SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SOUZA, Milena Luckesi de; BOARINI, Maria Lúcia. *A deficiência mental na concepção da Liga Brasileira de Higiene Mental*. Revista Brasileira de Educação Especial, Marília, Mai-Ago. 2008, v.14, nº2, p. 273-292.

SOUZA BARROS, Manuel de. *Um movimento de renovação cultural*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.

TEIXEIRA COELHO. A arte não revela a verdade da loucura. A loucura não detém a verdade da arte. In: ANTUNES, Eleonora; BARBOSA, Lúcia Helena Siqueira; PEREIRA, Lygia Maria de França. (orgs.). *Psiquiatria, loucura e arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: EdUSP, 2002. P. 147-163.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 16ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

TESTA, Federico. *Perspectiva e alteridade: visões sobre arte, loucura e antropologia*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. IA/UFRGS: Porto Alegre, 2013.

TORRES, Fellipe. Com fino espírito de observação, Manuel Bandeira era crítico da obra de conterrâneos. *Diário de Pernambuco*, Recife, 14 Fev. 2016. Disponível em http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/02/14/internas_viver,626748/manuel-bandeira-foi-tao-grande-na-prosa-quanto-na-poesia-dizem-pesqui.shtml. Acesso em 16 Ago. 2017.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 31: Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. *Uma brecha para o surrealismo: percepções do movimento no Brasil entre as décadas de 1920 e 1940*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. ECA/USP: São Paulo, 2012.

_____. *Surrealismo e modernismo: experiências surrealistas na arte brasileira 1920-1940*. In: VI EHA-Encontro de História da Arte – UNICAMP, 2010, Campinas. Atas. p. 452-459. Disponível em http://www.unicamp.br/chaa/eha/edant_vieha.html. Acesso em 02 Jan. 2016.

VOIGT, André F. *Imaginação e História: um diálogo com Gaston Bachelard*. Revista Anos 90, Porto Alegre, v. 16, n. 30, p. 143-156, dez. 2009.

ZOSCHKE, Camila. *A arte e a loucura: uma aproximação histórica*. In: V Fórum de Pesquisa Científica em Arte-EMBAP, 2006, Curitiba. Anais Eletrônicos. p.88-97. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=32>. Acesso em 01 Set. 2016.

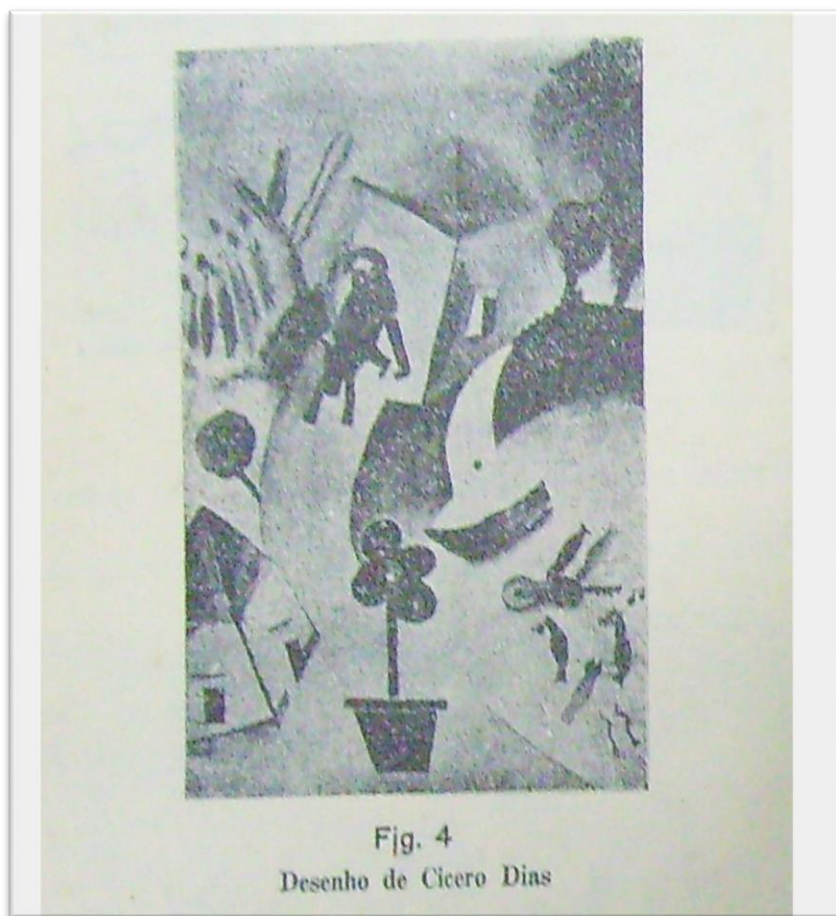
ANEXO A – DESENHO DE CÍCERO DIAS

FIGURA 33 - DESENHO DE CÍCERO DIAS

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

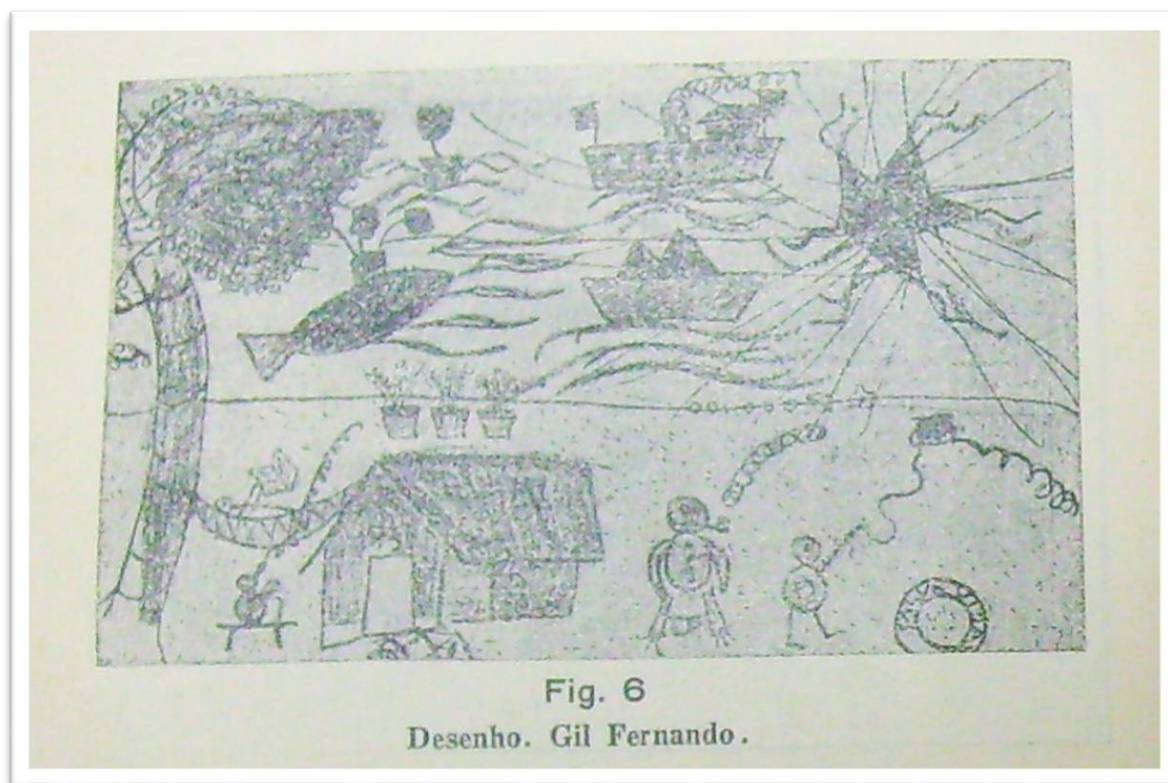
ANEXO B – DESENHO. GIL FERNANDO.

FIGURA 34 – DESENHO. GIL FERNANDO

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

ANEXO C – DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRTA. N., 18 ANOS)



FIGURA 35 - DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRTA. N., 18 ANOS). COLEÇÃO GONÇALVES FERNANDES.

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

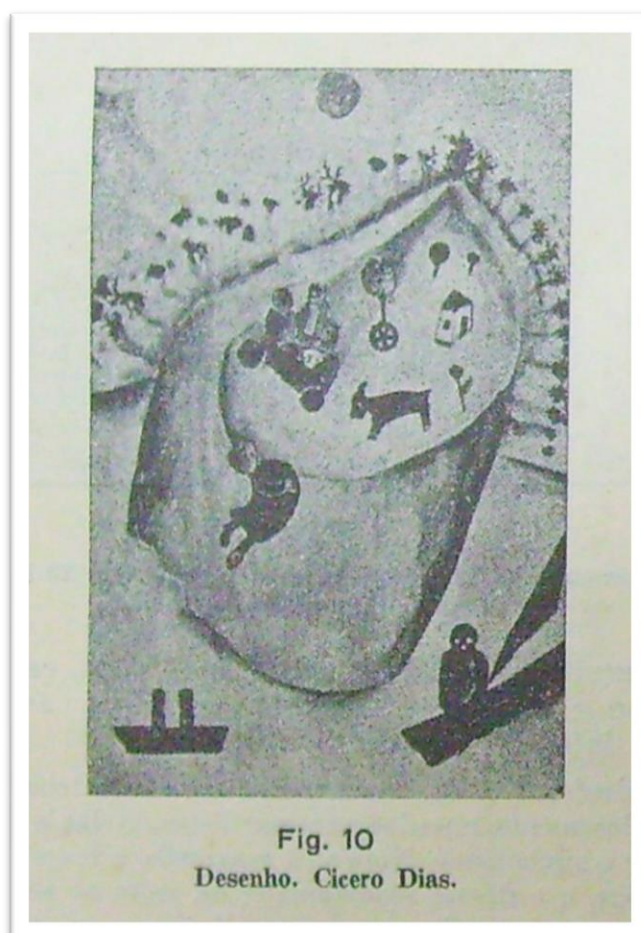
ANEXO D – DESENHO. CÍCERO DIAS

FIGURA 36 - DESENHO. CÍCERO DIAS

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

ANEXO E – DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRA. T., 30 ANOS)

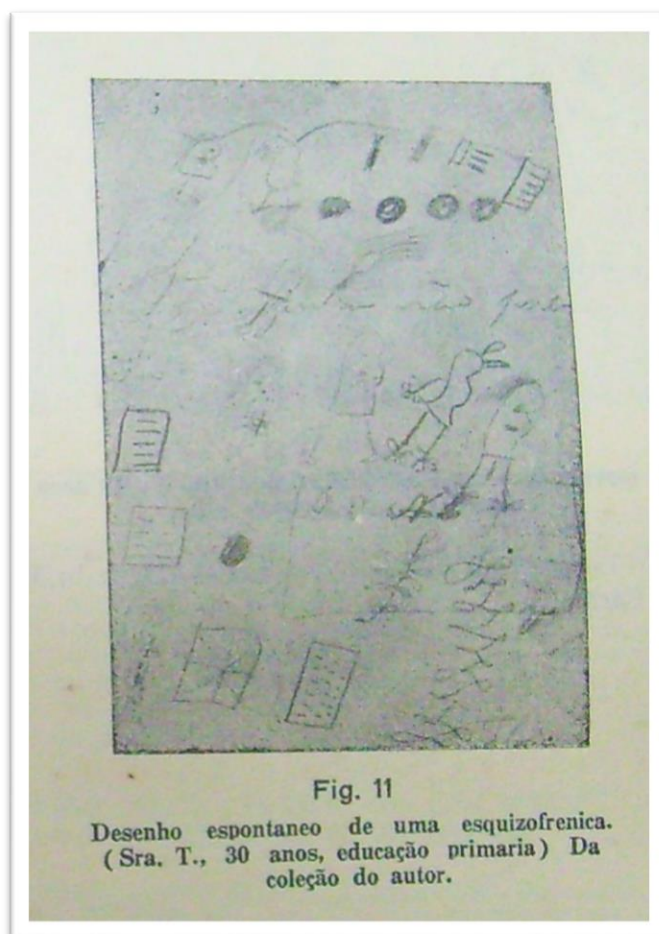


FIGURA 37 - DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRA. T., 30 ANOS). COLEÇÃO GONÇALVES FERNANDES.

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.

ANEXO F - DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRTA. N., 18 ANOS)

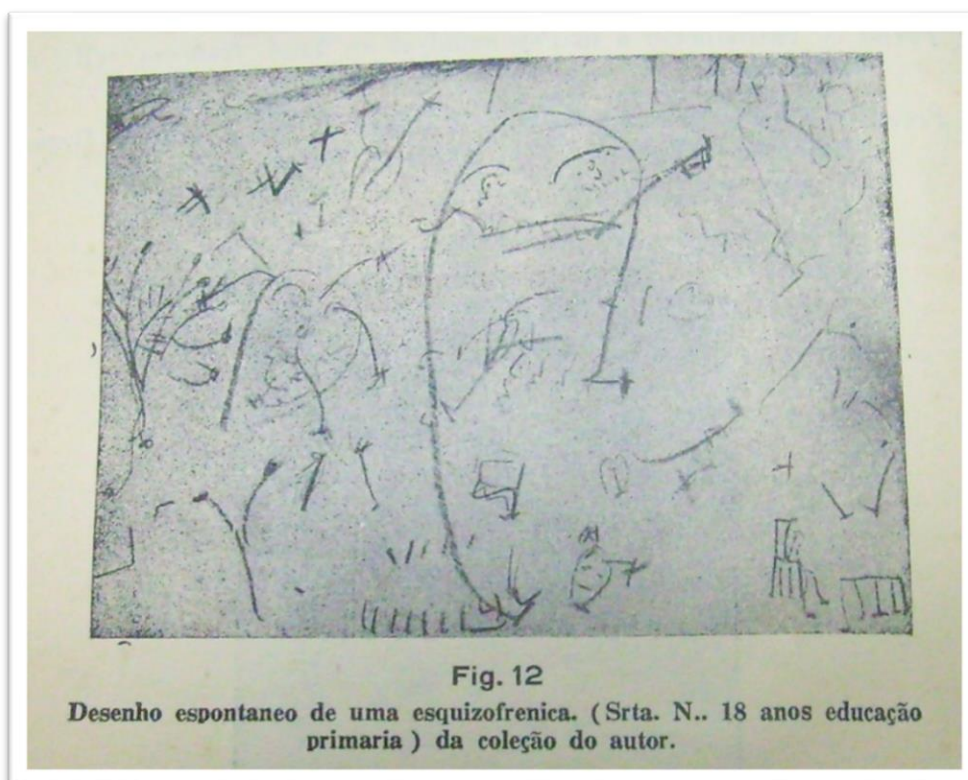


FIGURA 38 - DESENHO ESPONTÂNEO DE UMA ESQUIZOFRÊNICA (SRTA. N., 18 ANOS). COLEÇÃO GONÇALVES FERNANDES.

FONTE: Arquivos da Assistência a Psicopatas de Pernambuco.