

## CRÍTICA OU OPINIÃO? OS CASOS ANITA MALFATTI EM 1917 E ATELIÊ DO ENGENHO DE DENTRO EM 1949

*João Henrique Catraio Monteiro Aguiar*

**Cite este artigo:** AGUIAR, João Henrique Catraio Monteiro. Crítica ou opinião? Os casos Anita Malfatti em 1917 e Ateliê do Engenho de Dentro em 1949. Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 53-66, dez. 2008. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 15 dez 2008.

**Resumo:** O intelectual pode motivar os movimentos sociais. Mário Pedrosa e Monteiro Lobato foram atores sociais que comprovam este fato; cada qual em um período específico analisado no artigo. Pinçando as posições deles – antinômicas – sobre a arte, bem como extraindo um tipo-ideal de suas críticas às artes plásticas, espera-se poder gerar neste ensaio uma conclusão acerca da relação trina entre obra de arte-crítica de arte-loucura.

**Palavras-chave:** Sociologia da Cultura, Sociologia da Arte, Crítica às artes plásticas, Defesa de visões de mundo, Análise de disputas por legitimidade de discurso, Arte e Loucura.

*Astra indicant, non significant*

Provérbio astrológico

*Chi nega la ragion delle cose, pubblica la sua ignoranza.*

Leonardo da Vinci

*A pureza é um mito*

Hélio Oiticica

### 1. Introdução

**O**ra, seria cabotino para um autor não explicitar suas preferências. Ainda mais em se tratando de trabalho científico – onde não sendo uma tabula rasa – o pesquisador muitas vezes se embola em suas próprias preferências e transfere ainda que inconscientemente seus deuses “extra ciência” dando ar menos rigoroso ao trabalho. Ao escrever o autor das presentes linhas não se furtou no seu interesse pela comunicação, pela psicologia, e *last but not least* pela arte. Foi preciso filtrar influências que não viessem das ciências sociais a fim de ser sucinto e preciso [1]. Neste âmbito de atrações intelectuais é preciso mostrar as razões de escolha de Lobato e Pedrosa enquanto tema e qual a época abordada. Pois bem, os anos de 1917 e de 1949 são anos que precederão à agitação cultural que domina os anos 20 e os anos 50 respectivamente. Este caráter de precedente confere para estes anos um tom de início, de surgimento de conceitos e movimentos culturais. Ambos os atores sociais abordados aqui com

enfoque foram escolhidos por representarem papéis importantes na mobilização de artistas em torno de uma ação social nas épocas citadas.

Outro problema metodológico enfrentado foi o fato de abordar uma área da atividade humana onde uma definição isenta de posições, com precisão de descrição, é quase impossível. Quer dizer, geralmente não há distanciamento entre os que realizam o estudo da crítica e os que são artistas ou críticos. Ausente está a diferença entre quem estuda e o objeto de estudo. Contrariar a lógica do distanciamento científico muitas vezes é perigoso para o cientista social, isso quem atenta é o sociólogo francês Émile Durkheim em seu livro: Regras do método sociológico [2]. Wilson Martins apesar de grande estudioso da inteligência brasileira é também crítico, isso também é válido para Antônio Cândido, para Mário de Andrade, entre outros. Poder-se-ia fazer todo um estudo em torno deste tema. *Não é a proposta* deste trabalho. Pois o objetivo do trabalho era a análise de material primário, a crítica em si, obtendo uma conclusão sociológica a partir da mesma. Assim, o peso maior ficou em torno do material primário e não no material secundário.

O que está em jogo nas próximas linhas é a apropriação de um conceito, ainda que de forma diferente e em épocas diferentes. Lembrando de Simmel: “(...) a questão social é não somente uma questão de ética, mas também de estética” (SIMMEL, 1896), vemos nas atitudes tanto de Pedrosa como de Lobato uma proposta social. Ainda que tenham suas peculiaridades, disputam o espaço do discurso [3] e tentam legitimá-lo. Para tanto eles precisaram de meios onde pudessem expor as idéias. Tal meio no caso foi o jornal Correio da Manhã para Pedrosa e O Estado de São Paulo para Monteiro Lobato. Cada qual com sua subjetividade e história de vida, não tendo como igualar os dois somente por serem críticos de arte e “multi-homens”. Temos, contudo, facilidade para esboçar contornos das personalidades ilustres.

## 2. Parte Um: Os atores e a cena

Por ora, analisemos Monteiro Lobato. Desde cedo preocupado em mudar o que não lhe convém, seu nome de batismo foi José Renato e passou a José Bento Monteiro Lobato por esforço próprio. Foi homem de grande vigor crítico, possuidor de ironia e alto poder de divulgação de suas idéias. Vale lembrar o valor de Nietzsche em sua formação intelectual [4] e as muitas experiências literárias que teve em vida; ambos o conferirão o título de homem de letras polêmico e “fiel a si mesmo”. Lobato foi um grande editor brasileiro, sacudindo as estruturas de publicação e difusão de livros (HALLEWELL, 1985) incorporando a metodologia industrial de Henry Ford, publicando escritores desconhecidos, mas com talento pressentido pelo faro comercial do escritor. Fez parte como fundador e homem de negócios da Companhia Editora Nacional, Editora Brasiliense e Editorial Acteon. Como adido econômico do Brasil em Nova York, Estados Unidos, pode descobrir no petróleo um meio de enriquecimento da nação; o que levou mais tarde a se atritar com Getúlio Vargas devido a uma carta em que defendia suas opiniões em relação à exploração do solo brasileiro. Muitas interpretações em relação ao escritor privilegiam a dimensão de criador de contos infantis, ou de contos sobre a realidade brasileira do interior (Jeca Tatu) [5], ou de grande editor. Essas dimensões várias e amplas coabitam com o crítico de arte e escri-

tor de cartas profundamente ferinas, irônicas [6], mediadoras entre seu desejo de ser si mesmo e de transformar a realidade. O crítico é lembrado aqui por “Paranóia ou mistificação” [7]; crítica feroz onde ataca a arte moderna, tentando rebaixar seu valor: “Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural.” (Lobato apud Brito; 1974, 53). Seu ataque é devido à filiação artística da pintora apesar de ressaltar sua capacidade. Lobato reconhece que Malfatti “possui um talento vigoroso, fora do comum (...) através de uma obra torcida para uma má direção (...)” (Lobato apud Brito; 1974, 53). Além de mencionar a má direção faz menção a uma experiência em que um quadro moderno similar aos pintados por artistas modernos poderia ser pintado pelo rabo de um cavalo qualquer, os desqualificando. Anita Malfatti sofreu impacto forte, teve grande dificuldade em manter seu estilo pictórico após este acontecimento; porém foi ajudada por amigos que estariam envolvidos na Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo. Tais como: Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Sérgio Milliet. Não necessariamente nessa época. Oswald foi o que reagiu mais prontamente em defesa de Anita, talvez por ser portador de uma crítica agitadora, provocadora, síntese de estético com político (ZAGURY, 2007).

Cabe antes de proceder a análise de Pedrosa, entender qual cenário se pinta em 1917, e o que ocorreu ao longo dos anos 20 subseqüentes. Espremido entre a primeira guerra mundial e a crise de 29, no panorama internacional e no panorama nacional entre a república do café-com-leite e Getúlio Vargas; esse período foi farto. Combatia-se a presença dos portugueses no comércio e a poesia já dava seus primeiros sinais de vanguarda antes dos consagrados da semana de 22 (MARTINS, 1978). A primeira gravação de samba é feita: Pelo Telefone de Donga. A greve geral rebentava no Brasil, a revolução socialista de Lênin (com a presença também de Stálin e Trotski) rompia na Rússia (NOSSO SÉCULO, 1981). Era a Belle Epoque em São Paulo, e devido às convulsões européias, imigrantes afluíam aos montes para o Brasil. Ao longo de 1910 a 1930 surgiram muitos movimentos artísticos, tais como: Futurismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo (TELES, 1978). Toda agitação desse período é prenúncio de um cataclisma de representações iniciado com os modernos que surgiam (BRADBURY; McFARLANE, 1989). Este cataclisma se aprofundará em 1950, quando se quebram várias representações artísticas, entre elas a extinção de moldura em certos quadros. É de grande conhecimento geral que a arte de 20 pensava o Brasil. Contudo, pensar o Brasil não é exclusividade da década de 20, tendo em vista que anteriormente, no século XIX esse processo já era bem presente (BOTELHO, 2003). Os manifestos que surgem na Europa, talvez devido ao afluxo de imigrantes ao Brasil já dito, talvez à possibilidade de determinados artistas viajarem ou serem parte de uma elite intelectual, com apoio muitas vezes de mecenas poderosos (MICELI; 2003); são trazidos ao Brasil e estimularão a arte daqui. Surge uma arte “*nacional estrangeira*” [8] que incorpora (às vezes com ressalvas, às vezes por inteiro) técnicas e estéticas estrangeiras se voltando para as questões nacionais. Que suscitará reações adversas de Lobato e que será impulsionada por, entre outros, Anita Malfatti.

Mas voltemos a Pedrosa. Fazia parte da atividade intelectual dele: “(...) a tradição marxista a que estava filiado e a crítica de arte baseada nos princípios da *gestalt* (...)” (SANT’ANNA,

2005). Mário Pedrosa vinha de outra tradição diferente do *escritor (e editor e crítico)* já mencionado, se nutria de uma corrente que hoje se consideraria progressista. Envolvimento com amigos modernistas, Partido Comunista, Trotskismo, apoio a uma arte menos elitista; tudo isso passava pelo viver deste crítico influente. Contudo, sua atividade política não é homogênea e sua atividade de crítico também é bem produtiva. Suas grandes bandeiras foram a modernidade, a abstração e a função social da arte (ARANTES, 2004). Ângela Ancora da Luz [9] nos atenta que: “(...) Mário Pedrosa seria fundamental para a construção de uma nova postura crítica nas décadas de 40 a 70.”. Se em Monteiro Lobato é constatado em sua ação como editor e escritor (principalmente ao escrever para as crianças) a veia *avant-la-lettre*, vemos em Pedrosa o talento acadêmico e crítico. Apesar de mal-recebido na academia [10] seu trabalho escrito para concorrer à cátedra de história da arte e estética da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil é o primeiro a abordar experiências estéticas através da Gestalt [11]. Esta última – teoria da psicologia – será de suma importância para o desenvolvimento da arte abstrata de 50. Pensar no *trompe d'oeil* na pintura (em termos de figura-fundo), na questão estética universal e não confinada aos cantos brasileiros é uma das propostas do crítico. Teve frustrada a tentativa de entrar na cátedra, sendo, porém bem sucedido em defender a experiência do ateliê de Engenho de Dentro, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Na primeira exposição do ateliê que data de 1947, no prédio do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, Mavignier conhece Pedrosa, que por sua vez conhece também Nise da Silveira e Abraham Palatnik (VILLAS-BÔAS, 2006). Este grupo será inovador; cada qual em sua área específica. Nise pela aplicação de uma terapia ocupacional baseada em Jung e não mais em brutalidades psiquiátricas, Palatnik com suas invenções e objetos cinemáticos, Mavignier com seus cartazes e pinturas, Pedrosa com a criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte e participando da reforma editorial do Jornal do Brasil, além de outras nuances já afirmadas. Talvez toda essa amizade entre essas pessoas em torno do ateliê fará com que polemize Quirino Campofiorito com o crítico-mentor do grupo do Centro Psiquiátrico Nacional.

Com a construção de novos ambientes culturais como o MAM-RJ e o MAM-SP, a discussão da arte do ateliê do Engenho de Dentro em fins de 40 (LUZ, 2005); foi preparado o emergir de um novo panorama artístico. Vinda de toda uma inovação estética da chamada “geração de 45”, da transferência de pólo cultural de Paris a Nova York, e da manutenção da desigualdade entre letrados e analfabetos (MARTINS, 1979); a década de 50 será inovadora no campo da imprensa e da crítica cultural (COUTINHO, 1968). A profissão do jornalista é a partir dessa época cada vez mais valorizada, deixando de ser mera “ocupação” (RIBEIRO, 2006). Há um crescente aumento no número de jornais, talvez também facilitado pela Lei nº. 1396 de 1951, que conferia subsídio à importação de papel. Isso também auxiliou a expansão na área dos livros também. Nota-se que os grandes jornais da época eram: Correio da Manhã, O Jornal, Diário Carioca, Diário de Notícias, Jornal do Brasil e O Globo [12]. Empenhou-se nessa época em adotar o padrão jornalístico americano: seco, objetivo, “informativo” (RIBEIRO, 2006). Contrastando com a quase verbosidade [13] que contaminava muitos autores anteriores aos movimentos modernos de 20 e de 50. Todo esse aumento da década de 50 cai por terra com os anos, e na década de 80 a concentração da imprensa chega a um ponto crítico se comparado com 50. Três

empresas dominam em 1980 o mercado jornalístico: O Dia, O Globo e Jornal do Brasil. Mas isso está além dos limites desse estudo. Vale lembrar que há também uma mudança na quantidade de leitores. Há nessa época uma redução do analfabetismo, que se comparado ao que existia em 20 é bem menor [14]. Há maior difusão de idéias, surge então a “década da crítica” percebida por Afrânio Coutinho (MARTINS, 1979). Surgem novas polarizações de objetivos como entre ISEB (“mais voltado para pensar a política”) e USP (“mais voltado para pensar a ciência”), (LIPPI, 1999). Surgem órgãos voltados para o fomento acadêmico e estabelecimento de parâmetros científicos: CAPES e CNPq. Lutas estudantis pululam: o Teatro de Arena, O MCP, O CPC propondo “arte engajada” (ROUX, 1991). Coabitando por um esforço de tornar as artes cênicas mais bem qualificadas como com Vera Cruz e o TBC [15]. Retomando tudo o que já foi visto, procura-se, tanto em 50 quanto em 20, à construção de uma nova subjetividade dialogando com os modos de pensamentos ou arte anteriores. Posto isso, e tendo como linha-mestra a análise de certas críticas às artes plásticas específicas; vê-se que construir uma nova arte é construir uma nova forma de análise de obra. Até mesmo pela relação mantida entre os artistas de vanguarda e certos críticos (COCCHIARALE; GEIGER; 1987) [16]. Pilares desta lógica explicitada são Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Mário Pedrosa. Frente a isso, têm-se o discurso oposto que batalha pela manutenção de uma arte anterior e possivelmente enxergará como negativa qualquer arte que fuja a padrões enquadráveis. Neste âmbito temos Quirino Campofiorito e Monteiro Lobato. Bem sabemos que não foram meramente Mário Pedrosa e Monteiro Lobato os pivôs das polêmicas de 1949 e 1917. Hoje vemos que também havia outros atores na época importantes que influíram na construção da opinião da imprensa acerca dos temas. Nelson Rangel Pestana, Sérgio Milliet, Paulo Mendes Campos entre outros poderiam ser enumerados como alguns dos que também enxergaram a importância das questões suscitadas pelas exposições. Os agentes sociais do meio artístico muitas vezes dependem da incursão em grupos sociais diversos; e estes grupos sofrem modificações ao longo do tempo pela atuação dos atores (SIMMEL, 2006). Por isso é importante ver como um ator afetou o outro na história e o que desencadeou tal ato, esse é um dos motes deste texto.

### 3. Parte dois: Desenvolvimento da trama

Mas voltemos a uma pergunta inicial: crítica ou opinião? Ora, devemos entender o que está contido nesta pergunta. Essa dialética entre *episteme* e *doxa*, entre o status do científico e verdadeiro versus o sofisticado e convincente (e nem sempre verdadeiro), é antigo e nos faz voltar à Grécia antiga. Não devemos mergulhar nesse lago enorme e profundo que é a filosofia, aqui não é espaço para tanto. Cabe aqui lembrar que a condição do político é a de saber empregar a força e o cientista de saber empregar a inteligência [17]. Se a inteligência pode vencer a força, um grande espaço para tanto é o jornal, mas essa inteligência é uma força em si. Vira esse espaço de comunicação um meio político permanente, com alto poder de influência em relação às pessoas [18]. Nesse sentido a crítica de arte como mediadora entre o público e obra de arte serve aos desígnios de guia da opinião pública e de propulsora das idéias artísticas de determinada personalidade. Ao crítico pesa nos ombros maior senso de responsabilidade que a outros, devido a sua exposição permanente. O espaço do crítico é um espaço onde “interesse” e “missão” podem

conviver [19], ainda que estas duas categorias tenham gerado discórdias entre sociólogos. Pois, tanto é um trabalho que ajuda a sustentar a vida de quem escreve como possibilita discursos. Resta a nós ter certeza da visão de Max Weber de que a ciência está presa ao progresso enquanto na arte não há progresso no mesmo sentido (expressa em “A ciência como Vocação”). Isso significa que há na arte a convivência de – para usar termos de Gláucia Villas Bôas [20] - “harmonias autoritárias” e “eternos dilemas”. Há tempos diferentes que se mesclam em sincronia e tornando complexa qualquer redução da arte, e no caso brasileiro isso é mais explícito ainda. No caso da crítica podemos dizer que de uma predominância de um viés histórico passou-se a um viés estético de procedimento analítico (ASSIS BRASIL, 1975). Sobretudo a fim de entender o que se passa entre a crítica de Lobato e a de Pedrosa, introduzo o instrumental weberiano de tipo-ideal. Isso é, exagerando os casos em certos pontos para enxergar melhor determinadas características vitais para a compreensão.

Ambos irão usar como eixo o psicológico e a arte pura como forma de legitimação de um discurso. Porém a arte pura de um é diferente da de outro e o louco irá assumir diferentes formas para um como para outro. Aqui assume a sociologia compreensiva (WEBER, 2004) uma posição importante, pois pretende entender os fatos e depois expor conseqüentes conclusões. Como toda crítica, ambos irão defender e atacar algo. E a fim de entender este movimento duplo se destacará adiante somente uma face de cada um. Tomemos a lógica das artes marciais, dos militares, do xadrez. Existe em um movimento um ataque ou uma defesa necessariamente. Lobato cria uma “crítica de ataque” enquanto Pedrosa cria uma “crítica de defesa” [21].

Como entender isso? O ataque de Monteiro Lobato a Anita Malfatti se estende a todos os modernistas, mas enquadra-os em “arte anormal”. Essa atitude é típica de quem está permeado pelo preconceito para com as artes plásticas que exibem o figurativismo de forma não-ortodoxa ou que pendem para o abstracionismo. O escritor paulista não a criticaria com tanta dureza se não tivesse a frustração de não conseguir ter se tornado pintor, provavelmente. Devido a sua maior paixão pelos cânones acadêmicos; ele ataca não como vanguarda, mas como conservador. Diz que estes artistas: “(...) vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva.” (Lobato apud Brito; 1974: 52). Ou seja, a visão dos modernos para Lobato seria anormal e mais:

Embora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo mistificação pura. (Lobato apud Brito; 1974: 52,53).

A evocação ao anormal lembra a cesura imposta aos loucos na idade clássica. É Foucault quem alerta para uma “consciência enunciativa da loucura”, Lobato a segue como crítico de

Anita. O ataque é conduzido através do argumento da loucura, expressa pela expressão “paranóia e mistificação”. A proposta da crítica lobatiana é manter a salvo a produção de uma arte naturalista, calcada em uma *mimesis*. A arte “pura” e repleta de beleza é a que é passada adiante por mestres e que é feita por, de preferência, “gênios” no crítico. O puro é o real, a forma que interessa é a que existe no mundo. Que fique claro aqui que ao definir o que se quer, se define o que não quer. Lobato não queria o modernismo nem qualquer influência externa, ele aqui estava atacando todos os movimentos ditos de vanguarda nascidos nesta época em que escrevia. Este é o cerne de seu ataque. Pode-se evocar a influência do ideário da Escola Nacional de Belas Artes agindo através de Lobato, pois era uma forte influência na época (LUZ, 2005). Seria, contudo, simplista enquadrar a figura “metamorfoseante” de Monteiro Lobato em uma camisa-de-força como o rótulo de conservador. Se nesse momento de Anita ele olhou para o passado e assim quis que fosse ao presente, não o fez sempre. Foi inovador na sua própria escrita. Suas criações literárias são tão modernistas quanto um Macunaíma ou um Serafim Ponte Grande. O tipo ideal crítico não deve se imiscuir com a capacidade de entender a personalidade abordada. Pessoa e ato não devem ser confundidos, uma vez que a pessoa não se reduz a um só ato.

Em termos de recepção, a crítica “de ataque” é assimilada e produz um efeito de rejeição. Ela nega, tem o dom de despertar a vontade de negação, é negativa nesse sentido. Não que seja sempre a crítica de ataque conservadora, às vezes ela pode assumir ares de vanguarda. Como por exemplo, o “plano-piloto da poesia concreta” que assume um plano de abolir o verso como até então houvera sido feito (AMARAL, 1977). Essa proposta ainda que imbuído de iniciativas vanguardistas, é de ataque, pois nega o anterior.

Quanto à crítica de Pedrosa, veremos uma crítica de defesa. Ele evidentemente irá atacar algo assim como Lobato defende algo para atacar. Mas a defesa aqui é mais importante. Mário Pedrosa se interessa por obras que tenham – como diria Walter Benjamim – “aura”. Isso é, em obras que não são afetadas pela massificação, pela mesmice que ataca as obras geradas na indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1975). Talvez a prova maior dessa posição seja a crítica ao artista Emídio: “Emídio, por exemplo, é um pintor consumado, e já agora em vias de consagração” (PEDROSA; 10/01/1949, O Jornal, pg. 17).

A arte que o crítico busca, tal como em Lobato tem de ser “pura”. Mas em outro sentido e para justificar outras asserções. Ele valoriza a pureza da arte dos internos do ateliê – chamando-a de arte virgem – para ressaltar tese defendida em grande parte de sua vida: a arte como uma necessidade vital do ser humano. Prova disso é a crítica “Pintores da arte virgem” escrita em 19 de Março de 1950. Destaco o seguinte trecho:

A Representação visionária do mundo, tão viva e profunda em todo primitivo, em toda criança, em todo artista, em todo ser sensível como êstes que além de artistas são alienados, e o que a arte deles nos dá. Essa transfiguração do mundo ora sob uma dimensão de realidade mais profunda, é o milagre da arte. E ninguém pode negar que êsse milagre esteja presente na obra desses criadores virgens. (Pedrosa; 1950: 10).

O milagre da arte está associado, portanto ao puro, e dentro dos que podem fazer a arte pura estão os alienados do ateliê do Engenho de dentro. Defende acima de tudo os loucos do ateliê, pois representam uma arte sem academicismos para tolher. Também defende os interesses de seu já amigo Mavignier e de sua colega Nise da Silveira. Percebe-se o reconhecimento do valor da arte abstrata ao expor no espaço do jornal a imagem da obra “Figura” de Carlos e a obra “Construção”. A primeira figurativa e a segunda abstrata, como que apontando que ambas formas artísticas têm valor. E o fato de ser feito de forma pura é fundamental. O puro de Pedrosa é o de Lobato, invertido. Mário Pedrosa polemiza com Campofiorito: o primeiro defende que os artistas deveriam nutrir sua sensibilidade e aprender com as faculdades dos internos do Centro Psiquiátrico (em 18/12/1949); enquanto o segundo defende (em mais de um momento) que os internos estariam tirando espaço dos sãos e que os “débeis mentais” (assim ele os chama) deveriam produzir somente para fins terapêuticos. É interessante notar a diferença entre os dois. O primeiro já havia tido contato com vanguardas diferentes, fora exilado político; enquanto Campofiorito era de família de artistas, de origem européia. Duas subjetividades construídas com histórias de vida bem diferentes se digladiam como dois lutadores de Boxe no Ringue. Nesse sentido a crítica de defesa não é meramente uma apologia baseada em impressões e vivências, ela pode ser visceral e guardar todo um questionamento presente na existência do indivíduo que a escreve.

A recepção da crítica “de defesa” gera um efeito de discussão. Ela permite posteriores ataques (de uma crítica “de ataque”), como também permite imediatas alianças. Esse tipo-ideal de crítica pode ser encontrado mais em suas variantes de crítica de cunho sociológico. Muitas vezes se sustenta uma posição frente ao mundo justificando com base em obras ou artistas que comprovem esta sustentação. Por vezes o crítico que faz uso dessa crítica congrega forças para aceitação de um movimento nascente. Devemos lembrar que grande parte das críticas “de defesa” é feita por alguém que tem algum grau de envolvimento com quem está sendo analisado. O próprio Pedrosa teve contato com os internos do ateliê, através de Almir Mavignier e conheceu também Nise da Silveira e Palatnik através do mesmo (VILLAS BÔAS, 2006). Vale lembrar também que ainda persistiam as práticas psiquiátricas da insulina e do eletro choque que paulatinamente iam cedendo lugar às práticas farmacoterápicas [22]; toda essa abertura mais tarde irá desembocar nas correntes da anti-psiquiatria. A crítica “de defesa” em sua forma radical se transforma em uma crítica de resistência:

Nós não temos que fazer arte de vanguarda, nós do terceiro mundo, onde a miséria é crescente e dominante. Nós temos que fazer é uma arte de retaguarda, uma arte que resista, um recuo estratégico para impedir que tudo caia para o lado capitalista. Para ficarmos na defesa das necessidades vitais do homem. Não somos vanguarda, nossa tarefa é mais profunda, é resistir. (Pedrosa apud Moderno; 1984: 36).

Pedrosa ao defender o status de arte das obras de Emídio, por exemplo, torna o espaço de sua crítica um espaço de defesa da arte dos alienados mentais. Não foi o único a pensar nesse sentido, Dubuffet e Prinzhorn anteriormente já pensavam nestas correlações. Também toda uma discussão da época do Romantismo envolvia a genialidade, a loucura, a capacidade de ex-



pressar um eu não-integrado ao meio em uma arte profunda. Mário Pedrosa e Lobato não “descobriram a roda” nas duas polêmicas que são analisadas aqui. Eles são atores que expressam anseios que já dormitavam nas estruturas sociais. Os agentes nos trazem aqui a capacidade de entender o que estava no contexto e que hoje não se pode trazer a tona por convívio, mas só através de pesquisa e estudo.

#### 4. Conclusão: O desfecho dramático

Vimos acima definições de crítica de arte que privilegiavam a técnica, e não a posição tomada pelo escritor da crítica. Pois, ao longo do tempo, podem as categorias ser re-apropriadas e terem nova inserção no mundo. Se o louco tem um sentido no século XIV com suas cesuras ao resto do mundo (FOUCAULT, 2005), terá outro valor para o surrealismo vanguardista do século XX (BENJAMIM, 1985). Além dos dois tipos ideais de críticas delineados acima, há outra concepção do papel do crítico. Principalmente de um crítico que tem como objetivo traduzir e não julgar a obra (SÁ, 1970), alguns sustentam ser vital também uma tentativa de tentar ver a obra de forma aberta [23]. A isso poderíamos dar uma terceira definição típico-ideal de crítica: a crítica “isenta”. Esta última seria aquela que se rebela contra a luta de classificações e tenta ser neutra, ausente de “técnicas argumentativas”. Um bom exemplo disso é o que é chamado de crítica estética, que tenta compreender as propostas da obra sem necessariamente defendê-la. O grande problema desse tipo de crítica é que ela sempre irá flertar com os dois tipos anteriores, pela dificuldade muitas vezes da pessoa controlar suas paixões artísticas, políticas, etc. Os tipos de crítica “de ataque”, “de defesa” e “isenta” foram criadas para se contrapor às maneiras de ver a crítica que não discutem como é posto em jogo um objetivo. A pé de que argumentação se erige um discurso, principalmente em espaços de crítica cultural em jornais (como é o caso tanto de Lobato como em Pedrosa)? Essa foi a pergunta fundamental, o subtexto [24] que permeou todo o trabalho. Há três saídas de se construir uma análise aqui expostas. Duas delas exemplificadas em Lobato e em Pedrosa.

Lembrando que crítico vem do grego *kritikós* [25] sendo, portanto uma prática bem antiga no ocidente, já encontrada em Platão e Aristóteles. E que, se é antigo esse ramo da ação humana; então é possível entender que muitas lutas já se travaram nele. Essas lutas pairam acima de uma suposta missão atribuída aos intelectuais ou aos interesses conhecidos deles. Ela é fria como a tecnologia e o significado, como as apropriações feitas de uma estratégia de luta (ou guerra) que podem ser infinitas. Contudo, discutir o sentido das guerras e das lutas é algo que possui uma amplitude que transborda para além do científico e cai no campo do passional. A partir daqui, saímos da terra batida e dura do campo científico para adentrarmos no espaço pantanoso da política. Aí não cabe comentar nestas linhas, mas talvez nas de um crítico. De ataque. 🌀

## NOTAS

**[1]** Mesmo porque a princípio este texto surgiu como trabalho final da disciplina Laboratório de Sociologia da Cultura, ministrada por André Botelho e Gláucia Villas Bôas no bacharelado em ciências sociais da UFRJ, que cursei no primeiro período de 2007.

**[2]** “(...) é de regra [a ser seguida pelos que desejam seguir o ofício de sociólogo] (...) afastar os dados sensíveis que se arriscam ser demasiado pessoais, retendo exclusivamente os que apresentam um suficiente grau de objetividade.” (No Capítulo 2: Regras relativas à observação dos fatos sociais do mesmo livro, grifo do autor).

**[3]** O discurso aqui é abordado como em Foucault, no livro *A ordem do discurso*. Esta é objeto de desejo em si e para o que a deseja afirmar outras questões que não só o discurso em si.

**[4]** Provavelmente seu espírito “dinamite” já iniciado desde cedo, com a participação em periódicos, se desenvolveu com o contato. Ver o artigo Nietzsche e Lobato de Alves Filho na referência.

**[5]** Se mais tarde Macunaíma surge, ele vem embalado por o “pensar o brasileiro” de Urupês, do Jeca, e de Paulo Prado com seu *Retrato do Brasil*.

**[6]** Muitas vezes a lógica inerente à escrita lobatiana é a da máxima: *Castigat ridendo moris*. Ou em português “castigar os costumes rindo”. Isto é, deseja muitas vezes através do chiste unir não só a persuasão a seu modo de ver o mundo através do provocar o riso ou sorriso alheio; como também provocar a dissuasão nos seus adversários sejam eles quais forem. A *Comedia Dell’Arte* tentava como movimento artístico seguir no caminho da ironia intervencionista – tal como Lobato – mas em outra área do fazer humano, com outras técnicas e em outra época.

**[7]** Antes de ter esse título ela se chamava “A propósito da Exposição Malfatti”. Refiro-me a “Paranóia ou mistificação?”, pois assim foi renomeado e conhecido a todos posteriormente.

**[8]** Sérgio Miceli usa o conceito Nacional Estrangeiro definindo o modernismo de São Paulo nos anos 20, com temas nacionais e técnicas européias.

**[9]** Em *Primeiros frutos: a divisão moderna na SNBA*, capítulo do livro *Uma breve história dos salões*.

**[10]** Dados biográficos extraídos da internet, ver referência. A tese a que me refiro é: *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*.

**[11]** Carlos Heitor Cony em sua memória diz que em 1947 ou 1948: “Ainda não havia televisão no Brasil, a mídia de então era os rádios, os jornais (...) e principalmente, a revista *O Cruzeiro* (...)” (CONY, 1995).

**[12]** Que pensava as relações de percepção, da forma, da configuração imagética. Isso se reconhece no texto do capítulo 4 – *A Gestalt em Psicologia – Uma introdução ao estudo de psicologia*.

**[13]** Mário de Andrade criticará alguns escritores – um deles Gonçalves Dias – por conta disso. Ele defendia uma arte mais breve e ainda assim impactante.

**[14]** Ver Quadro IV do Capítulo III da tese de doutorado de Gláucia Villas Bôas: *A Vocação das ciências sociais 1945-1964*.

**[15]** O livro *Nosso Século: 1945-1960* elucida bem sobre TBC e Vera Cruz.

**[16]** Relações delineadas nos dois livros de Sérgio Miceli que se encontram na referência bibliográfica.

**[17]** A fim de evitar esta simplificação, e entender sua complexidade, ler *Política como Vocação e Ciência como Vocação*.

**[18]** Para entender esta influência de forma nítida e objetiva, assistir o filme “O quarto poder” de Costa Gravas.

**[19]** Vale lembrar Weber: “Somente o jornalista é um político profissional pago.” Trecho extraído de *Política como vocação*.

**[20]** Aqui usados para definir um tempo, no livro dela usados para definir conceitos de determinados autores.

[21] Bem explicada é essa posição na entrevista a João Ricardo Moreno, quando intui a posição do crítico no nosso país – um tipo específico, o qual ele se insere – como uma posição de resistência.

[22] Ver a Enciclopédia Mirador nº 17 – Verbetes Psiquiatria.

[23] Ver a entrevista de Antônio Bento a Cocchiarale e Geiger.

[24] Termo muito usado em teatro, que significa algo como “intenção oculta” na fala (fala pode ser entendido como: palavras, frases ou sons a serem executados pelo ator inscritos no texto teatral).

[25] Significa: “aquele que julga, decide, critica”. Ver Enciclopédia Mirador nº 6 – Verbetes Crítica.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural: esclarecimento como mistificação das massas**, In: *Dialética do Esclarecimento*, Jorge Zahar Editor, 1985.

ALVES FILHO, A. **Nietzsche e Lobato**, Rio de Janeiro: Achegas nº 10, 2003.

AMARAL, Aracy A (org.). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962** MEC/FUNARTE/MAM-RJ/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de ciência e tecnologia do Estado de São Paulo. 1977.

ARANTES, Otilia B. F. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. SP: Cosac Naify, 2004.

BENJAMIM, Walter. “**O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia**” e “**A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**” In: *Obras escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política, trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1985.

BÔAS, Gláucia K. V. **A experiência concretista e a estética do modernismo: o ateliê do Engenho de Dentro**, S.L. Artigo de 2006.

\_\_\_\_\_. **Mudança Provocada - Passado e futuro do pensamento sociológico brasileiro**, 1ª Edição, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. **A vocação das ciências sociais (1945-1964) – um estudo de sua produção em livro**. Tese de doutorado em Sociologia na USP, Orientadora: Maria Isaura Pereira de Queiroz, 1992.

BOCK, Ana M. Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Capítulo 4 – A Gestalt – A psicologia da forma**. IN: *Psicologia: Uma Introdução ao estudo de Psicologia*, 1ª Edição, Editora Saraiva, 1999.

BOTELHO, André. **Jeca Tatu: questão nacional e questão social**. IN: ALVES FILHO, A.: *As metamorfoses do Jeca Tatu*. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **O nome e a natureza do modernismo**, IN: *Modernismo: guia geral 1890-1930*, Editora Companhia das letras, BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James (org.), 1989.

BRASIL, Francisco de Assis Almeida. **História crítica da literatura brasileira – A nova literatura, Volume IV – A crítica**. Companhia Editora Americana/Mec, 1975.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro – Antecedentes da semana de arte moderna**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (orgs.). **Abstracionismo Geométrico e Informal: A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

CONY, Carlos Heitor. **Quase Memória: quase romance**. SP: Companhia das Letras, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **A crítica literária no Brasil**. IN: *Crítica e Poética*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

- DURKHEIM, Emile. **As regras do método sociológico**. IN: Os pensadores XXXIII – Auguste Comte e Emile Durkheim, SP: Abril Cultural, 1ª Edição, 1973.
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL**. Volume 6 e Volume 17. Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1979.
- FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**, 8ª Edição, São Paulo: Edições Loyola, Leituras Filosóficas, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à segunda parte**. IN: História da Loucura na idade clássica, 8ª Edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.
- HALLEWELL, Laurence. **Capítulo XIII – Monteiro Lobato**. IN: O livro no Brasil (Sua História), São Paulo: Edusp, 1985.
- LUZ, Ângela Ancora da. Capítulos: **Sob as asas da República surgem os salões; Primeiros frutos: a divisão moderna na SNBA; Bienais e salões. A década de 50 se faz moderna**; IN: Uma breve história dos salões de arte – Da Europa ao Brasil, Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Volume VI, São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- \_\_\_\_\_. **História da Inteligência Brasileira**, Volume VII, São Paulo: Editora Cultrix, 1979.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)**, São Paulo: Editora Difel, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Nacional Estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- MODERNO, João Ricardo Carneiro. **Entrevista com Mário Pedrosa**. IN: Arte contra política no Brasil, Rio de Janeiro: Pallas, 1984.
- NUNES, Cassiano. **Monteiro Lobato – O editor do Brasil**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **A redescoberta do Brasil nos anos 1950: Entre o projeto político e o rigor acadêmico**. IN: MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza (org.) Descobertas do Brasil, 1ª edição, Brasília: Editora UNB, 2001.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970**. IN: NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MOREL, Marco; FERREIRA, Tânia Maria Bessone da C.; História e imprensa: Representações culturais e práticas de poder, Rio de Janeiro: DP&A: Faperj, 2006.
- ROUX, Richard. **Le Theatre Arena (São Paulo 1953-1977) Du “théâtre em rond” au “théâtre populaire”**, Université de Provence, 1991.
- SÁ, Álvaro de. **Problemática da Vanguarda a guisa de prefácio**. IN: MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de Vanguarda no Brasil*, 1ª Edição, Petrópolis/RJ: 1970.
- SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. **A paisagem moderna de Mário Pedrosa (1949-1959): Paisagem concretista?**, Rio de Janeiro: Acheegas n° 23, 2005.
- SIMMEL, Georg. **Estética e Sociologia**. Texto de 1896. Tradução: Simone Carneiro Maldonado. Acessado em 05/05/2007 no site: [http://members.tripod.com/cassandra\\_veras/sociologia/simmel/estetica.htm](http://members.tripod.com/cassandra_veras/sociologia/simmel/estetica.htm)
- \_\_\_\_\_. **Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade**, Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**, 5ª Edição, Editora Vozes, 1978.
- WEBER, Max. **Ciência como Vocação**, IN: Ensaios de Sociologia, 4ª Edição, RJ: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. **Política como Vocação**, IN: Ensaios de Sociologia, 4ª Edição, RJ: Zahar Editores, 1979.

\_\_\_\_\_. **Economia e Sociedade** Volume 1. 4ª Edição, São Paulo: Imprensa Oficial; Brasília: Editora UNB, 2004.

ZAGURY, Eliane. **A crítica no modernismo**, IN: O modernismo, 3ª Edição, (org.) Affonso Ávila, São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

### Biografias na internet

[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/poesia/index.cfm?fuseaction=Detalle&CD\\_Verbete=797](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/poesia/index.cfm?fuseaction=Detalle&CD_Verbete=797) (Sérgio Milliet)

[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=3083&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3083&cd_idioma=28555) (Quirino Campofiorito)

[http://www.cpdoc.fgv.br/nav\\_jk/htm/biografias/Mario\\_Pedrosa.asp](http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jk/htm/biografias/Mario_Pedrosa.asp) (Mário Pedrosa)

### Periódicos

CAMPOFIORITO, Quirino. **Pintores de Engenho de Dentro**. *O Jornal*, Rio de Janeiro, dia 11/11/1949, Coluna Artes Plásticas, Seção Artes e Espetáculos, página 7.

\_\_\_\_\_. **9 artistas**. *O Jornal*, Rio de Janeiro, dia 29/11/1949, Coluna Artes Plásticas, Seção Artes e Espetáculos, página 9.

CAMPOS, Paulo Mendes. **Arte e realidade**. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, dia 6/12/1947. Segunda Seção, Semana Literária, Páginas 1 e 2.

MILLIET, Sérgio. **Arte e loucura**. *Estado de São Paulo*, São Paulo, dia 15/10/1949. Página 15.

PEDROSA, Mário. **Os artistas de engenho de dentro**, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dia 14/12/1949, Artes Plásticas, página 15.

\_\_\_\_\_. **Os nove artistas de engenho de dentro**, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dia 18/12/1949, Artes Plásticas, página 22.

\_\_\_\_\_. **Os artistas do Engenho de Dentro** – Emídio, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dia 10/01/1950, Artes plásticas, página 17.

\_\_\_\_\_. **“Pintores de Arte Virgem”**, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, dia 19/03/1950, Quarta Seção, Páginas 1 e 10.

## ANEXOS

### Lista de abreviaturas

ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

USP: Universidade de São Paulo.

CAPES: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

CNPQ: Conselho nacional de desenvolvimento científico e tecnológico.

MCP: Movimento de Cultura Popular.

CPC: Centro Popular de Cultura.

TBC: Teatro Brasileiro de Comédia.

MAM-RJ: Museu de arte moderna. Situado na cidade do Rio de Janeiro.

MAM-SP: O mesmo do de cima. Situado na cidade de São Paulo.

### Lista de termos

1. Last but not least: Termo inglês para “por último e não menos importante”.

2. Deuses “extra ciência”: Aqui são os valores que o cientista segue independente de sua condição de cientista. Suas preferências que muitas vezes interferem no trabalho científico.
3. Multi-homens: Neologismo para homens proeminentes em mais de uma área da atividade humana.
4. Gestalt: Termo alemão que pode significar: figura, forma, feição, aparência, porte; estatura, conformação; vulto, estrutura e configuração. Teoria da psicologia que estudou a percepção humana e se contrapôs ao associacionismo. Em Gestalt, percebem-se as partes pelo todo.
5. Avant-la-lettre: Conceito, ser, estado de espírito, ato, que personifique um conceito ou ação pioneira; que com o passar dos anos acaba por ser instituída.
6. Trompe l’oeil: Vem do francês e significa “engana o olho”. Técnica da pintura que traz aos olhos do que vê a obra a impressão de ter algo mais ali do que foi pintado. Espécie de ilusão de ótica.
7. Episteme: Do grego, quer dizer ciência. É aquilo em que os filósofos se amparavam em Platão.
8. Doxa: Do grego, quer dizer opinião. É aquilo em que os sofistas se amparavam em Platão.
9. Mímesis: Do grego, quer dizer imitação. Durante muito tempo foi a concepção ideal de muitos artistas. A imitação da natureza.