Pedrosa, Mário. Forma e Percepção estética. S. P. EdUSP, 1996

ARTE, NECESSIDADE VITAL

A dificuldade para compreender-se o problema que hoje, aqui, nos reúne, é a da conceituação da arte que má tradição de séculos implantou nos espíritos. A realidade é que o mundo de agora não sabe o que é arte. Não consegue o público discernir o fundamental do fenômeno artístico.

A arte plástica é para ele a imitação da natureza; a representação da realidade através de certos cânones codificados desde a Renascença. Todas as obras ditas de arte são imediatamente sujeitas a esse critério e o público quer ver nelas essa confirmação, essa identificação com a realidade externa.

Daí sua incompreensão da chamada arte moderna. E sua incompreensão ainda maior em face de uma experiência como a da exposição do Centro Psiquiátrico Nacional.

Diante desses quadros e desenhos já não é o público vulgar que "estranha". A perplexidade se apodera até da vanguarda, do círculo ainda infelizmente tão estreito dos apreciadores e conhecedores das artes plásticas nos nossos meios cultos. De onde provém essa perplexidade? Vem ainda dum resto de preconceito intelectualista, com que abordam o problema de arte. Já não falamos dos que não chegaram ainda a distinguir uma obra de arte, uma pintura legítima de uma

* Conferência pronunciada por ocasião do encerramento da exposição de pintura organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, sob os auspícios da Associação dos Artistas Brasileiros na ABI, em 31 de março de 1947, publicada no *Correio da Manhã*, nos dias 13 e 21.04.47. Republicado em *Arte, Necessidade Vital, op. cit.*, pp. 142-167.

imitação acadêmica morta. Referimo-nos a artistas, críticos, apreciadores conscientes e finos que guardam, porém, da educação acadêmica, noção de certo modo anacrônica da questão. Para esses, só interessa o resultado, isto é, a obra realizada, cujo fim é ser perpetuamente admirada ou adorada, num novo fetichismo. Só vêem a obra-prima. A arte para eles ainda não perdeu a maiúscula. Ainda é uma atividade à parte, excepcional, e o artista um ser misterioso envolto num halo místico ou mágico.

É essa uma atitude muito – se me permitem uma palavra horrível – passadista, e provém também do ranço acadêmico. É derivante da concepção que se cristalizou a partir da Renascença – a arte como glorificação social, glorificação de grandes homens; cinjam estes a espada do guerreiro, ou a coroa do imperador; trate-se de príncipe ou tirano, cardeal ou santo etc. Dos seus fins glorificadores, a obra artística, quando desapareceram os glorificados, isto é, o objeto da consagração, passou, por sua vez, a ser consagrada, como um novo fetiche que tinha, além disso, a vantagem de refletir a própria vaidade de seus adoradores.

De alfaiates, confeccionadores das clâmides de glória dos potentados e heróis da Renascença, os artistas acabam transformando-se numa confraria fechada a serviço da aristocracia. E, como toda confraria, ela se organiza na base de interesses criados e regulamentos fixos que segregam seus membros do resto dos mortais, mantidos cuidadosamente afastados dos segredos da corporação. As receitas dos artistas da Renascença, na ausência do seu gênio, foram zelosamente colhidas e codificadas pelos epígonos e sucessores medíocres: o academismo parasitou assim desde dois séculos ou mais sobre as realizações daquela época fecunda. Os poucos artistas de gênio, isolados em certos países, que apareceram nesse interregno passaram por assim dizer obscuramente, incompreendidos, sistematicamente ignorados, por todo esse tempo (pensem em El Greco), pelos fazedores de opinião, ditadores de leis estéticas, os donos da confraria acadêmica, enfim.

O mundo, porém, não ficou limitado ao Mediterrâneo; acabou alargando-se até a América, a África, os confins da Ásia. Novas civilizações foram desvendadas e suas culturas, penetrando a velha cultura greco-romana.

A arqueologia, as explorações científicas de toda ordem, geográficas, antropológicas e sociológicas, conquistaram novos terrenos à cultura humana, e suas descobertas exerceram influência pelo menos tão profunda quanto exerceram sobre a arte do tempo as escavações e descobertas das estátuas clássicas antigas na época renascentista. Donatello não teria sido Donatello sem a revelação da estatuária grega. Passou-se a compreender as expressões culturais não somente do Egito e dos povos pré-bíblicos da Ásia Menor, mas da Índia e suas ramificações culturais; a civilização chinesa, com seus requintes, é afinal apreendida pelo

Ocidente. Mas não são apenas essas expressões culturais avançadas que os europeus do fim do século absorvem.

Os povos bárbaros da América pré-colombiana, da Oceania, da África, são também considerados dignos de interesse, e, com espanto, o homem culto do Mediterrâneo constata que eles também têm arte (esta, assim, deixa de ser privilégio de raças superiores da Europa ocidental). A arte não é mais produto de altas culturas intelectuais e científicas. Povos primitivos também a fazem. E como tudo, em arte, se julga pela qualidade, e como a qualidade não se mede, esses produtos artísticos de povos primitivos são formalmente tão legítimos e bons quanto os das civilizações super-requintadas da Grécia ou da França. Surpreendidos diante da estatuária negra, pré-colombiana, ou indonésia, antropólogos e arqueólogos cedo conseguem convencer os historiadores da arte e os próprios artistas do valor dessas revelações. É, sem dúvida, uma revelação de novas organizações formais, puras, tão puras quanto as que conceberam os cânones clássicos ocidentais. Daí o profundo efeito revolucionário que exerceram sobre a sensibilidade dos melhores artistas contemporâneos.

Ao mesmo tempo, chegava a pintura, por si mesma, pouco a pouco, num impasse que não conseguia vencer, quando, para não morrer asfixiada, saiu do *atelier* para o ar livre, e deparou com o livro aberto da natureza. O impressionismo, como garoto travesso que foge pela primeira vez de casa, deslumbra-se diante das propriedades milagrosas da luz. O castelo do academismo, até então aparentemente intangível, começa a desmoronar. O tridimensionalismo obrigatório é desprezado. Os jovens pintores impressionistas sentem-se felizes porque têm, agora, diante de si, um autêntico novo deus para adorar.

Por sua vez a psicologia, como irmã mais nova das outras ciências, é devorada da ambição de ampliar também os horizontes por demais acanhados da rotina clássica ou associacionista. Como novo e ilimitado continente, mais misterioso ainda e mais rico que o americano, o Inconsciente é descoberto. O racionalismo mecânico, e seu fruto peco, o intelectualismo abstrato, recebem um golpe mortal. No mundo das artes, pela primeira vez, então, se começa a ter condições para abordar o problema preliminar mas fundamental das suas origens psíquicas, o mecanismo subjetivo dessa atividade *antes* da obra realizada.

Os atos aparentemente sem significação ou importância, que se praticam automaticamente, distrações, gestos inconseqüentes, enganos, garatujas, desenhos canhestros deitados no papel sem pensar, tudo tornou-se objeto de interesse e estudo. Nenhum gesto, palavra ou ato humano escapou mais ao campo de pesquisa psicológica. Descobriu-se que além do significado aparente formal, expresso, das ações e palavras do homem, podia haver outra significação recôn-

dita mais verdadeira. A unidade congênita da raça humana recebeu nova confirmação.

Com surpresa verificou-se uma semelhança significativa entre as obras de homens broncos e anônimos de um povo e as das gentes simples de outros povos. Uma ingenuidade nativa comum a todos esses criadores anônimos iluminava suas obras, seja de natureza artesanal, ou mais desinteressada ou mística, como a representação da imagem de um deus indígena. Essa ingenuidade natural era como uma senha emotiva dando entrada por toda parte, porque se sentia nela uma evidente manifestação da ordem poética, que é universal. Cedo se verificaram os traços de parentesco entre as artes dos diversos povos primitivos, e as manifestações semelhantes das crianças de todo o mundo.

O movimento artístico moderno, recém-nascido, rio em cheia que se apodera, à sua passagem tumultuosa, de todos os objetos e de todas as conquistas que a humanidade vai acumulando no domínio da expressão desinteressada, perdeu nessas últimas aquisições universais seus restos residuais de intelectualismo abstrato.

Surgem então as equipes, que já se sucedem pelas gerações, dos artistas ditos "modernos". No entanto, ao se apresentarem ao público, foram recebidos com uma hostilidade feroz, com motejos e gargalhadas, desprezo e ódio. Incontinenti foram identificados aos selvagens, aos criminosos, aos loucos, ou apontados simplesmente como mistificadores. Mas as suas obras passaram a falar por eles; pouco a pouco ressaltavam elas aos olhos de um público ainda traumatizado, como ecos da arte pré-renascentista, propositadamente depreciada, graças à reversão de valores estéticos que o academismo triunfante impôs ao mundo. Eles reatavam, assim, o grande, o verdadeiro, o vivo filão artístico que perpassa através dos séculos e foi cortado pelo maneirismo e a decadência pós-renascentista. De tudo isso resultou, no entanto, a elaboração de novo conceito de arte, o qual não era mais do que a redescoberta do sentimento artístico na sua pureza, tão translúcida na obra dos anônimos artistas primitivos.

Essa evolução ou revolução de valores é bem expressa por André Lhote, que antes de ser pintor é um dos mais lúcidos teóricos da arte contemporânea. Entre outros, ele soube marcar a diferenciação de atitude do artista moderno em face da do impressionista, do renascentista e do primitivo. Este último obedecia, ao criar, às Sagradas Escrituras, e sua perspectiva, sua ordem das coisas, era sobrenatural, religiosa. Colocava os objetos numa hierarquia transcendental, que nada tinha de realista. O renascentista, porém, inventou a perspectiva linear, geométrica, e passou, porque cria no mundo exterior, a organizá-lo segundo sua ilusão ótica. O impressionista constrói seu mundo (ou melhor, seu detalhe de mundo)

segundo uma perspectiva imediatista, puramente perceptual, em função da luz e da cor. Finalmente, o moderno, que chegou a sentir o truque da perspectiva italiana e já não tem mais a candura mística do primitivo nem se mostra passivo diante do jogo de luz da natureza como o impressionista, refaz a perspectiva: é uma perspectiva nova, denominada por Lhote de *afetiva*, para significar que esta não pode mais ser reduzida a nenhuma fórmula exterior, pois a transformação que o artista criador impõe à relação natural dos objetos só obedece, e só tem de obedecer, ao ritmo poético, ao ritmo plástico.

E para tornar mais sensível e mais forte o contraste entre as duas atitudes verdadeiramente irredutíveis que situam o epígono do renascentismo e o artista moderno, o melhor é cotejar as definições que do quadro dava, no século XVII em França, o pensamento oficial acadêmico, com a de um artista e teórico da pintura modernista de Paris. Para o século XVII, o quadro era uma "superfície plana recoberta de tons mais ou menos sombrios e claros, que imitam o relevo dos objetos e dão a ilusão da profundidade". Para Maurice Dennis, fazendo sua a velha fórmula gótica dos primitivos, o quadro é "uma superfície plana recoberta de cores reunidas numa determinada ordem".

A noção de pintura que se tinha na Academia Real em França em 1672 é assim definida por um de seus acadêmicos: "uma arte que por meio das formas e das cores imita, sobre uma superfície plana, todos os objetos que caem sob o sentido da vista". Na sessão seguinte da mesma Academia, no mesmo ano, outro replicava: "Não sei, senhores, se se pode crer que o pintor deva visar a outro objetivo do que à imitação da bela e perfeita natureza. Deve ele visar a algo de quimérico e invisível? É no entanto evidente que a mais bela qualidade do pintor é ser o imitador da perfeita natureza, sendo impossível ir o homem mais além".

No entanto, mais de duzentos anos depois, Gauguin, por exemplo, não pensava assim, e escrevia: "Diz-se que Deus tomou em suas mãos um pouco de argila e fez tudo o que se sabe. O artista por sua vez se quer verdadeiramente fazer obra criadora e divina não deve copiar a natureza, mas tomar os elementos da natureza e criar um novo elemento". Essas concepções que se chocam provam ser impossível compreender a própria atividade artística, para não falar na sua finalidade intrínseca, sem romper brutalmente com os preconceitos e as convenções do academismo.

Van Gogh "ficaria desesperado" (a expressão é dele) se suas figuras fossem consideradas "boas", pois "não as queria academicamente corretas". "Seu grande desejo", afirmava, enfaticamente, "era aprender a fazer tais inexatidões, anomalias, remendos e alterações da realidade que daí saíssem mentiras, mas mais verdadeiras que a verdade literal."

A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos da experiência de *apenas uma época* na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado.

O apelo artístico é tão irredutível que já Baudelaire tinha a intuição de que toda criança é artista ou pelo menos tem como atributo da frescura de seus sentidos a disponibilidade que se exige do verdadeiro poeta ou pintor. "A criança vê tudo como novidade, e está sempre ébria. Nada se parece mais com o que se chama inspiração do que a alegria com que a criança absorve a forma e a cor... No homem de gênio, a razão tomou um lugar mais considerável; na criança, a sensibilidade ocupa quase todo o ser. Mas o gênio não é senão a infância que se torna a achar espontaneamente." Para o grande poeta, o artista de gênio era um "homem criança", isto é, "um homem que possui a cada minuto o gênio da infância".

Com efeito, para ele, que tanto entendia do ofício, a genialidade é um estado de infância, e a inspiração tende a identificar-se com as forças espontâneas, vitais, inconscientes, que se acumulam, por assim dizer, nos poros tenros e abertos das crianças. A descoberta e exploração do inconsciente vieram como que confirmar essas intuições de poeta.

Aproxima-se o homem um pouco mais das misteriosas fontes da criação artística. A arte pictórica já não é mais um meio de imitar a natureza, representar a realidade externa, ou, como queria Monsieur Blanchard, o mesmo acadêmico francês de 1672, "dar redondeza aos corpos que se representam numa superfície plana". Essa arte já não é mais a ciência do *trompe l'oeil*! Sob qualquer forma que seja, grande ou pequena, profunda ou decorativa, apenas esboço elementar ou borrão informe, a arte, para ser arte, é de início uma questão de emoção e sensação, ou, na forma lacônica de Braque, "sensação e revelação".

Não são somente os artistas e poetas como Baudelaire, ou Van Gogh, que têm a intuição, ou melhor o sentimento por assim dizer físico, do processo inconsciente da criação.

Definindo-o em termos de experiência própria, Van Gogh fala de sua "terrível lucidez por momentos", quando, então, conforme confessa, "não me sinto mais e o quadro me vem como num sonho". Os psicólogos modernos mais objetivos, não os adeptos de Freud ou Jung, mas os fervorosos adeptos da psicologia do comportamento, como Henri Vallon, também chegam a idênticas conclu-

VAN GOGH ...

sões. Eles admitem como observação generalizada que, "enquanto a consciência é senhora do terreno, vãos são os esforços de sábios e literatos para realizar a obra que os consome". É preciso, segundo eles, que a consciência "abdique", "ceda ao esquecimento", isto é, ao subconsciente.

O problema da criação, em todos os domínios mentais, portanto, consistiria em libertar os criadores, que se esqueceriam de associações mentais já feitas, já acorrentadas, automaticamente, a certas fórmulas. Não se explica por aí, também, a razão pela qual a criança é mais liberta dessas associações tirânicas que o adulto, e o homem mentalmente anormal mais do que o mediano – o que fica dentro da média estatística? "Só quando os criadores se libertam de uma individualidade refratária a qualquer combinação nova", admite ainda o mesmo ilustre professor, "é que se tornam capazes de contribuir a uma intuição nova", e com mais forte razão, diríamos nós, a qualquer imagem nova.

O observador normal ou o cientista tem de ater-se ao exame e à reflexão para evitar que a consciência se disperse e chegue a abolir-se. Diante disto, os psicólogos objetivos dão o alarme, e apontam, a propósito, para "os sujeitos instáveis cuja enfermidade consiste precisamente em deixar que a consciência se abandone a toda e qualquer impressão que a solicite". Ora, esse exame e reflexão agem precisamente no sentido de tornar a consciência insensível ao que esses psicólogos chamam de "estímulos aberrantes"; do contrário, o observador é incapaz de seguir o curso de suas percepções e pensamentos.

Mas para o artista, que não é nenhum observador nem cientista, o conselho não serve; não lhe cabe, pela lógica da verdadeira arte, seguir, como observador externo, o curso das próprias percepções e pensamentos, a fim de controlá-los. Não é ele um observador, mas um criador, um ser tangido de emoções que exigem expressão formal. Sua tarefa é, ao contrário, buscar, onde quer que esteja, aquela intuição nova de que falava o cientista, a imagem nova. Para o artista, por conseguinte, não existem os estímulos aberrantes (ele é antes a batida "harpa eólia" da retórica, ou o "eco sonoro" do velho Hugo).

Ainda para o mesmo psicólogo, "uma adaptação suficiente ao meio não deixa perceber da vida psíquica *senão a sua face objetiva e consciente.* Enquanto ela representar, com exatidão, *vis-a-vis* o mundo exterior, as nossas aspirações íntimas, bastará para eclipsá-las totalmente".

Ora, não pode haver manifestação de natureza artística, e muito menos qualquer solicitação criadora, com essas aspirações íntimas eclipsadas ou absorvidas, em virtude de uma "suficiente adaptação ao meio". Se a "face objetiva e consciente da vida psíquica" não basta, porém, para contentar ou expressar as "aspirações íntimas", as "anomalias", as "perversões" diversas segundo as "necessidades de existência", (conforme a terminologia mesma do psicólogo), é forçoso que reapareça o influxo "das influências subjetivas". Essas aspirações íntimas, numa natureza sensível ou supersensível, e sujeita às mesmas influências subjetivas, são evidentemente impenetráveis "à face objetiva e consciente da vida psíquica"; constituem antes a outra face irredutível da mesma vida, a que não cessa de nos exigir expressão, como, em outro plano, uma outra face, a face inescrutável da lua, não cessa de nos espicaçar a eterna curiosidade.

Conforme outro ensinamento, dessa mesma psicologia, "para toda representação que esvoaça na nossa consciência e nos persegue, desenvolve-se uma tendência a exteriorizá-la, a colocá-la diante de nós, a encontrar para ela um sujeito fora de nós". A consciência, ao enfraquecer-se, tende a deixar escapar as representações que povoam a mente com uma presença obsedante. É quando, então, surge aquela tendência à exteriorização que coloca essas representações fora da própria consciência, como se fossem de um sujeito estranho. Nas crianças, e sobretudo nas personalidades mentalmente perturbadas, essa representação é profundamente interiorizada; daí a necessidade de exteriorização poder tornar-se, por isso mesmo, insuportável. Mesmo quando em simples função terapêutica, tal o caso da atividade artística dos expositores que ora nos interessam, essa atividade pode levar as obsessões até à sublimação, como se vence um inimigo, dando-lhes expressão plástica. E fica, ainda, do processo elaborativo, o documento da exteriorização, suscetível de ser isolado e apreciado na sua qualidade de expressão artística intrínseca.

Baudelaire já falava em "congestão", para exprimir seu conceito de inspiração; Van Gogh, momentaneamente tomado de uma "lucidez terrível", entra como um sonho e não sente mais a si próprio. É num estado semelhante que se sentia Jean-Jacques Rosseau, depois de um desmaio, conforme cita Vallon. Descrevendo suas sensações, dizia Russeau: "Nasci eu naquele instante para a vida e me parecia encher com a minha ligeira existência todos os objetos que percebia". Assim, a decaída da atividade consciente parece fazer com que se desprendam de nós mesmos partes que habitualmente esquecíamos fossem essencialmente nossas. O corpo é então como uma espécie de campo exterior de sensações, as quais se dirigem e organizam independentemente de nós, como acontecendo a regular distância do nosso próprio eu. A consciência já não é mais capaz de se opor a essas sensações, que acabam confundidas com a própria realidade ambiente. A consciência perdeu o poder de objetivar as representações que a tocam, concluiu o mesmo psicólogo.

Quando se borram esses limites que a atividade normal da consciência não cessa de traçar entre o que distingue o eu e o não eu, entre o sujeito e o objeto,

dá-se essa difusão dos estados de consciência no espaço: mais ou menos o que se passa durante um desmaio ou uma síncope.

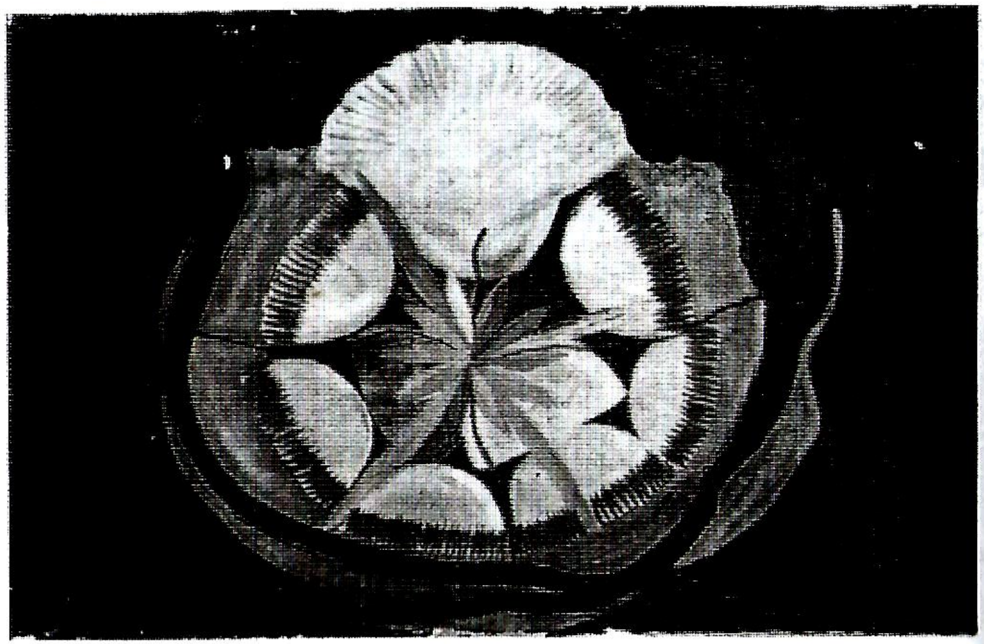
A difusão da consciência no espaço...

Não seria o caso desses esquizofrênicos, dessas personalidades já inteiramente dissociadas como a de D, no catálogo da exposição, o autor dessas enigmáticas aquarelas a que deu nomes inventados e estranhos como *Flausi-Flausi*, *Férica* etc.? São eles seres adultos envolvidos num isolamento intransponível e já não têm mais o poder de objetivar e coordenar as representações que tocam a própria consciência, pois já não distinguem as sensações suas e as imagens e reflexos da realidade ambiente.

O autor de *Flausi-Flausi* não é mais ele; está como disperso no ar, nas coisas; é um objeto dotado de antenas, um ente estranho, vivo, mas que não pertence mais a este nosso mundo; uma harpa, um triângulo sonoro; essas linhas coloridas que ele tece constróem uma espécie de nervura entre vegetal e animal, com a consistência de fibras úmidas como as de um tronco vivo de bananeira; é tudo uma trama, uma armação inédita para fins ainda indistintos; seria a estrutura inacabada de um dirigível irreal cuja cobertura já tivesse, no entanto, sido arrebatada pelos ventos do espaço. Informe ou descoordenado como se apresenta, tem tudo isso, contudo, uma qualidade musical esquisita, contraponto abstrato em que as linhas melódicas da personalidade dissociada se cruzam ainda mas já não se coordenam, não se arrumam num conjunto acabado com princípio e fim. Em algumas delas aponta a idéia de uma máquina astral, de um corpo celestial, um bólido passando. Nada disso impede que dentro da trama caótica se revelem, ao olhar atento, detalhes admiráveis, perfis dulcíssimos que aparecem como alucinações precisas ou vagas sugestões de sonhos e signos simbólicos a saturar a curiosidade do mais implacável analista.

O que falta, diga-se de passagem, nessas amostras embrionárias de arte que aqui temos – matéria bruta emotiva da criação formal – é a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana que vencia o próprio caos interior em Van Gogh, impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas, subordinando tudo à ordem cósmica final necessária à criação.

Mesmo no mais artista, no sentido técnico, dessas personalidades ora expostas diante de nós, nota-se a ausência dessa resistência formal, alma da composição; é ela, entretanto, o que mais diferencia o desenho ou a pintura de uma personalidade psicopática ou de uma criança dos de um artista ainda consciente. Em todos eles predomina o aspecto da confidência subjetiva, a explosão do eu afetado, ou o espanto cósmico da criança diante do espetáculo eternamente novo do universo.



CARLOS, PLANETÁRIO DE DEUS, 1947
ÓLEO SOBRE CARTOLINA, 55 × [illegible] CM

Aliás, há nesses desenhos e documentos exibidos, em boa hora, pelo Centro Psiquiátrico Nacional, que com isso vem prestar à nossa cultura serviço inestimável, um contraste de ordem mais geral, e bem marcado, entre a alegria, o espírito ainda alerta, espantado ou serelepe que palpita nessas imagens saídas das mãos dos menores, e o humor mais sombrio, melancólico, dos documentos da mão dos adultos. Vejam por exemplo, a *Passeata* ou a *Paisagem Abismal* fria de A e o *Cabritinho* ou o *Menino com o Bodoque* do menor D; comparem a expressão amarga, alucinada das figuras de Autin ou o pungente e perverso, doentio romantismo do autor desse verdadeiro drama em figuras que é *Minha Vida* e as garatujas, ou as histórias de pintos e presepes do pequeno O.

Que é a arte, afinal, do ponto de vista emotivo, senão a linguagem das forças inconscientes que atuam dentro de nós? As artes plásticas não seriam, por sua vez, reduções de sentimentos e aspirações que, mesmo podendo tornar-se conscientes, não poderiam ser traduzidos pela palavra, conforme assinala Maria Petrie, essa admirável pedagoga da alma e da estética? É nisso precisamente que se baseiam os modernos educadores de sua estirpe. O que pretendem é fazer uso da arte como meio de se chegar à harmonia dos complexos de subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas. Eles reclamam que "esta gramática de uma linguagem capaz de exprimir coisas tão importantes e sutis" seja ensinada a quem quer que deseje aprendê-la, deixando, portanto, de continuar a ser "o código secreto de uma elite". Do contrário, acabaria outra vez tornando-se instrumento de uma confraria mais encaramujada do que a acadêmica, e mais perigosa ainda porque eficaz e com estranhos poderes.

Por essa linguagem se aprende o trabalho inconsciente do espírito que se manifesta na inspiração, isto é, pela projeção súbita de alguma coisa ou mensagem no campo da consciência, segundo a viva definição da educadora inglesa. A inspiração é, na sua definição, conhecimento, cognição por meio da emoção e não por meio do intelecto.

É assim que se define todo um ramo dos mais significativos da arte moderna, o da família dos artistas subjetivos, cuja corrente principal é representada pelo surrealismo. Este, não esqueçamos, tem como um dos seus princípios norteadores a condenação do modelo externo, que passa a ser substituído pela procura incessante de um modelo interior. O campo de revelação deste estaria na vida onírica e no simbolismo do inconsciente, o meio principal de captação da imaginária do subconsciente seria o automatismo psíquico, quer de expressão verbal, na poesia, ou plástica, na pintura e na escultura.

A pintura fala uma nova linguagem: por ela se estabelecem novas possibilidades de contato com outros seres, contato esse que se dará precisamente nas

RAPHAEL, 1949
NANQUIM SOBRE PAPEL, 47 X 31 CM

regiões onde a palavra falada não pode penetrar, ou não pode ser chamada a intervir.

O fenômeno artístico, pois, como o consideram hoje, numa coincidência feliz, psicólogos e artistas modernos e como o tomamos aqui agora, em face dessas suas manifestações primárias, elementares, vagidos inconseqüentes de uma criação que jamais vingará, tem de ser entendido num sentido mais amplo que até ontem. Num sentido mais amplo, de modo que alcance nos seus extremos, emparelhar-se com a simples atividade lúcida, desinteressada, isto é, a do jogo com os diversos materiais que a técnica proporciona.

Nesse sentido até as garatujas dessas crianças e menores mentais são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora tanto nos adultos artistas conscientes quanto nos doentes e crianças. Em todas essas múltiplas e diversas manifestações em maior ou menor grau de intensidade, o de que se trata, em essência, não é senão de emprestar forma simbólica, mas forma aos sentimentos e imagens do *eu profundo*.

Cada indivíduo é um sistema psíquico à parte, e também uma organização plástica e formal em potência. Normalidade e anormalidade psíquica são termos convencionais, da ciência quantitativa. Sobretudo no domínio da arte elas deixam de ter qualquer prevalência decisiva. Os limites entre uma coisa e outra no campo da arte são ainda mais apagados, mais difíceis de precisão do que em qualquer outro domínio da atividade mental. O caso de Van Gogh é concludente: era insano; algumas de suas melhores realizações foram, no entanto, feitas quando ele se achava internado. E no campo literário não conhecemos outros casos, tão ilustres, como o de Strindberg e o de Hölderlin? E, na Inglaterra, no início da era vitoriana, não tivemos o caso patético desse grande artista medievalesco que foi William Blake? Os doutores e psiquiatras estão aí para nos dizer que é comum verificarem-se manifestações e traços acentuados tanto de esquizofrenia quanto de mania depressiva até em tipos ditos ou tidos por normais.

Do ponto de vista dos sentidos e da imaginação, uma criança retardada ou um adolescente mentalmente enfermo é, em geral, bastante normal; é por isso que se tornam possíveis de sua parte manifestações e realizações artísticas autênticas. O apelo criador ou imaginativo deles não desaparece. Ao contrário, muitas vezes se pode intensificar, torna-se mais urgente e irreprimível do que no tipo normal, pois será então o único veículo seguro e em que confiam, de comunicação com o exterior, de comunicação real, isto é, de alma para alma.

Na obra literária o processo de criação é talvez mais racional porque não prescinde, exige mesmo, até certo ponto, a contribuição de conceitos intelectuais. Sua dependência da participação do público é por isso mesmo maior. Em compensação é menos acessível à criança e aos mais retardados mentalmente.

Para esse e para as crianças, para os inocentes de toda ordem, as formas de arte que pedem menor esforço intelectual ou consciente são as mais acessíveis. A própria música não o é tanto, apesar do elemento rítmico que é instinto, pois a criança não é muito sensível à melodia e à harmonia. Estas, com efeito, demandam um poder de continuidade e ordenação que escapa aos seres de controle da consciência mais indeciso.

As artes visuais são, nessas condições, as que mais estão ao alcance da sensibilidade infantil ou dos simples de espírito. Elas participam, segundo quer Petrie, dos princípios cósmicos inerentes ao espaço, como as formas bi e tridimensional, o volume, a massa, o peso; desses mesmos princípios inerentes à luz: a cor, as sombras, as tonalidades; e lidam com a matéria sensível: o barro, a pedra, madeira, papel, carvão etc.

Em essência a atividade criadora repete, inconscientemente, a incessante recriação do milagre da vida no organismo; e é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação pura. Daí sugerir essa artista e educadora que é Maria Petrie a hipótese de a natureza, no intuito de fazer com que o nosso crescimento mental e psíquico se desenvolva harmoniosamente e paripassu com o crescimento físico, ter imposto suas leis próprias ao fenômeno artístico mesmo, para que os homens afinal as reconheçam e a elas se rendam. Dessa forma tomaria o mesmo fenômeno caráter de verdadeira necessidade vital, pois não seria mais do que a transposição no plano humano das leis da criação cósmica. Essa vitalidade, ou forma de vitalidade, é mais urgente e irredutível quando se identifica, se define e se expressa por aqueles princípios cósmicos que regem as coisas, "vitaminas da alma", na expressão de Petrie, isto é, luz, cor, peso, ritmo, forma, movimento, proporção. A arte se realizaria pelos mesmos princípios que regem a criação incessante do universo e o seu mecanismo funcional. Ela não repete ou copia a natureza; mas obedece às mesmas leis que esta; transpõe-nas para o plano da criação consciente, isto é, humana. O indivíduo se eleva, assim, no artista, à categoria de arquiteto universal, como queria o pobre e desgraçado Gauguin.

A descoberta do inconsciente revela-nos, em parte ao menos, as origens da criação artística. As imagens e a vida elaboradas nele são matéria-prima das mais genuínas da obra de arte. Esta se manifesta, com ou sem o controle da consciência. Dispensa mesmo a contribuição externa do intelecto. É ela puramente do domínio das sensações que se transmudam, por autêntico milagre, numa harmonia de emoções estruturadas formalmente.

Mesmo as artes plásticas podem dispensar os órgãos mais indispensáveis à representação do mundo exterior. A modelagem pode deixar de ser uma arte visual, já que pela visão interior, a visão háptica, o cego, dotado do senso do ritmo, pode criar plasticamente.

Basta para tanto que ele combine as intuições do tato com o senso divino do ritmo. A educação do sentido do tato supra-sensível, casada ao senso do ritmo, dá ao cego o poder de plasmar a argila, o barro e criar figuras inspiradas de profunda vitalidade formal, de extraordinária harmonia de linhas e planos. Já se conhecem exemplares dessas modelagens só pelo tato, obra de cego, que lembram a organização plástica das figuras de Lucas Cranach.

A prova está assim feita de que essas artes não carecem, para realizar-se, da representação visual externa. Elas são mesmo tanto mais profundas quanto menos sujeitas às convenções realistas e aos preconceitos intelectuais. Pura criação do espírito, a obra sai do inconsciente ou do nada com o calor das coisas que nascem para a vida porejando alegria, dor, afetividade, num sistema de emoções que vai, por sua vez, revigorar com suas vitaminas espirituais os homens encontrados pelo caminho, tocando-os da graça de compreenderem e sentirem os eflúvios do mundo das formas.

Pintura e escultura, as artes, em geral, são técnicas que devem ser aprendidas como se aprende a ler e a escrever, a costurar, a cozinhar, a tecer. Seus efeitos se podem fazer sentir até sobre os doentes mentais, quer curando-os ou alentando-os, quer atraindo-os a vir de novo cá fora, no nosso mundo bruto e feio, com mensagens que por vezes são decifráveis e brilham, fulminantes, fugazes, como lampejos. Não há nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há filas para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é comum a todos os homens indistintamente. Feliz a humanidade quando todos eles, sem inibições e iniciados, puderem penetrar o seu campo mágico! A iniciação está ao alcance de todos.

As artes não são, por certo, uma exceção inatingível. O que não há é a educação das emoções, como existe uma educação intelectual, uma educação social, e para outras técnicas de viver. As suas primeiras manifestações brotam com a mais tenra idade. E tão pouco respeitam elas limites, obstáculos, preconceitos, regulamentos ou sequer "estados de consciência".

Começam elas com os primeiros rabiscos da criança, e estão presentes onde quer que os homens façam uso da mão e dos olhos, dos sentidos e do coração, simultaneamente, para dar forma a qualquer coisa que não seja de utilidade imediata; sejam movidos simplesmente pelo prazer de fabricar algo, ou mesmo só para extravasar impulsos inconscientes. E é o caso dos menos adaptados como

todas essas crianças e adultos supersensíveis que ora nos rodeiam com a sua presença invisível. O único meio que ainda lhes resta de se entenderem conosco em profundidade, isto é, humanamente, de acenarem para nós, é através dessas suas pobres expressões emotivas trasladadas para o papel e que, de evidente natureza artística, foram o objeto de nossa presente discussão.