

## UM DIÁLOGO ENTRE MÁRIO PEDROSA E JEAN DUBUFFET#

Giovana Caires Motta\*

Marta Dantas da Silva\*\*

**RESUMO:** O começo do século XX foi marcado por um crescente interesse pelos estudos acerca da expressão plástica dos doentes mentais, os quais proporcionaram mudanças no campo científico e artístico. Na década de 40, Jean Dubuffet, na França, e Mário Pedrosa, no Brasil, reconheceram e defenderam as produções artísticas que se distanciavam do academicismo e se mostravam mais espontâneas. Ambos protestaram contra a ideia de uma arte psicopatológica, o que permitiu que a barreira entre arte e loucura fosse eliminada. A simultaneidade e a sintonia entre Pedrosa e Dubuffet permitem-nos estabelecer um diálogo frente à postura e as discussões levantadas pelos mesmos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário Pedrosa; Jean Dubuffet; Produção Marginal; Arte / Loucura.

## A DIALOGUE BETWEEN MÁRIO PEDROSA AND JEAN DUBUFFET

**ABSTRACT:** The beginning of the XX century showed an increasing interest in studies about the plastic expression of mental people, which generated changes in scientific and artistic fields. In the 40s, Jean Dubuffet, in France, and Mário Pedrosa, in Brazil, recognized and defended the artistic productions that deviated from the academy style and showed more spontaneity. Both protested against the idea of a psychopathological art, which allowed the elimination of the barrier between art and madness. The simultaneity and syntony between Pedrosa and Dubuffet allows us to establish a dialogue towards the posture and discussions raised by them.

**KEYWORDS:** Mário Pedrosa; Jean Dubuffet; Marginal Production; Art / Madness.

### INTRODUÇÃO

O estreitamento das relações estabelecidas entre psicologia, arte e psiquiatria, conquistado por meio de pesquisas realizadas no final do século XIX e começo do século XX, permitiu algumas mudanças nessas áreas do conhecimento. A expressão plástica dos doentes mentais e a sua respectiva investigação psicológica passaram a ser alvo de interesse e estudo. Contribuições favoráveis a essas pesquisas devem-se, principalmente, aos historiadores da arte e psiquiatras Marcel Réja e Hans Prinzhorn. No Brasil, o contato com essas pesquisas despertou o interesse acerca das vinculações entre arte e loucura. Esse interesse despontou, inicialmente, em São Paulo, na década de 20, com o psiquiatra Osório César, que, em 1929,

---

# O artigo faz parte do projeto de pesquisa 'Experiência limite' na arte, na literatura e no pensamento modernos e foi desenvolvido com o auxílio da bolsa de Iniciação Científica do CNPq.

\* Graduada em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. E-mail: gjcmotta@yahoo.com.br

\*\* Docente Doutora do Departamento de Arte Visual e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL. E-mail: marta\_dantas@hotmail.com

publicou o livro *A Expressão Artística dos Alienados*, apresentando uma análise dos trabalhos de pacientes do Hospital do Juqueri. Esta obra, portanto, teve grande relevância no debate sobre a arte dos alienados no Brasil (FERRAZ, 1998).

A valorização da expressão plástica dos doentes mentais carrega, em si, uma sequência de acontecimentos, os quais devem ser ressaltados. Dessa maneira, devemos lembrar que foi através de um contexto histórico favorável à legitimação de formas mais simples, “puras” e “primitivas”, que se tornou possível o reconhecimento dessas produções. Nas discussões acerca da constituição do termo “primitivo”, encontramos dois percursos: a sua definição em termos negativos, mas, também, como um valor positivo. Ainda que fosse concedida uma denominação negativa e inferior ao termo “primitivo”, o fenômeno do “primitivismo” mostrou-se relevante no questionamento dessa ideia. Esse fenômeno refere-se ao interesse dos artistas modernos ocidentais, pela arte e pela cultura das sociedades tidas como “primitivas”. Esse interesse se estabeleceu através da sintonia das pesquisas modernistas com as produções “primitivas”. Convém lembrar ainda que, no campo da arte, sempre irá prevalecer uma conotação positiva do termo “primitivo”.

Cada vez mais, os cânones clássicos perdiam espaço para as produções que se mostravam mais espontâneas. A liberdade na expressão plástica passou a ser um elemento fundamental em meio ao enfraquecimento das regras, normas e padrões ditados pelo academicismo. A estruturação de um ambiente favorável à conquista de formas mais “puras” atraiu o interesse de críticos, artistas e, em larga medida, até do próprio público, para essas expressões artísticas. As produções plásticas dos doentes mentais também passaram a ser legitimadas e consideradas como puramente criativas.

No decorrer do século XX, a compatibilidade das linguagens estabelecidas entre as pesquisas modernistas e a produção plástica dos doentes mentais foi se tornando mais evidente. Na década de 30, no Brasil, o CAM (Clube dos Artistas Modernos) organizou alguns debates e conferências com intelectuais, médicos e artistas. A exposição “Semana dos loucos e das crianças”, divulgada em São Paulo e no Rio de Janeiro, foi seguida de algumas palestras, iniciadas pelo psiquiatra Osório César, sobre a temática: “Estudo comparativo entre arte de vanguarda e arte dos alienados” (FERRAZ, 1998).

Dentre todos os artistas interessados na expressão plástica dos doentes mentais, o que mais se apresentou envolvido com essas produções foi o artista plástico francês Jean Dubuffet. Esse envolvimento se estruturou a partir da década de 40, quando começou a visitar hospitais psiquiátricos e teve a

oportunidade de entrar em contato com a obra de Adolf Wölffli. O questionamento da ideia de arte psicopatológica foi instaurado, mas, como a condição de psicótico, para Dubuffet, não comprova nem compromete o valor estético da produção, essa ideia passou a ser combatida.

Em sintonia e simultaneidade às discussões provocadas por Jean Dubuffet, na França, encontramos, no Brasil, um importante crítico de arte: Mário Pedrosa. Na década de 40, no Rio de Janeiro, a psiquiatra Nise da Silveira organizou, juntamente com o artista plástico Almir Mavigner, uma oficina de arte no Centro Psiquiátrico Pedro II, a qual, mais tarde, deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente. Pedrosa (1980), frente aos trabalhos dos pacientes da Dra. Nise, defendeu o valor estético dos mesmos e se opôs ao preconceito em relação à expressão artística dos doentes mentais.

Como essas discussões são importantes para a legitimação da produção plástica dos alienados, veremos como é possível estabelecer um diálogo entre Jean Dubuffet e Mário Pedrosa. O debate provocado pelos mesmos possibilitou o questionamento da barreira entre arte e loucura.

## 2 ARTE “VIRGEM” / ARTE “BRUTA”

O valor artístico dos trabalhos dos doentes mentais foi reconhecido por Jean Dubuffet e por Mário Pedrosa. Ambos acreditavam que o impulso criativo encontrava-se em todo ser humano e que, independentemente de conhecimentos específicos ou da cultura artística, todos estavam aptos a se expressar.

Pedrosa e Dubuffet, também, protestaram contra a ideia de uma arte psicopatológica, pois, na concepção de ambos, seria um erro afirmar que as obras de doentes mentais fossem justificadas por um atributo de ordem patológica. Na conferência *Arte, Necessidade Vital*, de 1947, pronunciada no encerramento da exposição de pintura organizada pelo Centro Psiquiátrico Pedro II, Mário Pedrosa (1996) comenta que a anormalidade/normalidade psíquica é um termo da ciência quantitativa que deixa de ter prevalência no campo da arte. Os mecanismos de criação artística, para ele, tiram forças do inconsciente, o que não seria diferente nos loucos, acarretando a impossibilidade de se distinguir a produção de doentes mentais da de artistas considerados normais.

Ainda pontuando alguns aspectos do pensamento de Mário Pedrosa, não podemos nos esquecer de que este importante crítico de arte buscava um fundamento para a arte nas necessidades vitais do homem e na própria natureza. A esta expres-

são, que ele acreditava ter origem nas necessidades vitais do homem, denominou de arte “virgem”, porque é realizada por criadores espontâneos, que não seguem regras clássicas e que começam a pintar depois de adultos.

A própria definição “virgem”, atribuída por Pedrosa (1996), implica na reafirmação da crença de uma produção “pura”, espontânea, que se distancia do academicismo. É importante lembrar que o crítico defendia a arte e a política como formas de manifestações humanas. Inicialmente, interessou-se pela política, mas prolongou suas concepções à arte. A liberdade do indivíduo era um dado essencial em seu pensamento. Isso fica claro quando ele afirma:

Somos prisioneiros de antigas orientações amalgamadas nas línguas que herdamos. A linguagem da visão, talvez ainda mais sutil e completa que a verbal, determina a estrutura de nossa consciência. Ver dentro de limitados modos de visão não é ver, é enfeixar-se no mais tacanho paroquialismo de sentimento (PEDROSA, 1996, p. 236).

Essa liberdade ferida parece ser questionada pelo crítico. Em toda sua trajetória histórica sempre lutou para que a autonomia e a liberdade de expressão conquistassem os seus respectivos espaços. Assim, frente aos ideais pregados por Mário Pedrosa (1996) percebemos que sua defesa e o reconhecimento dessa produção “virgem” aparecem como uma consequência natural, já que essa produção marginal se distancia de normas e regras pré-estabelecidas. Sempre enfatizando uma arte independente, o crítico irá afirmar: “A independência da arte — para a revolução: a revolução para a libertação definitiva da arte” (ARANTES, 1991, p. 2).

Relembrar o percurso de Pedrosa permite-nos compreender melhor como se concretizou a legitimação da expressão plástica dos doentes mentais dentro da sua crítica de arte. O contato com os artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, na década de 40, fez com que ele concentrasse parte de seu trabalho crítico em alguns nomes como: Emygdio, Carlos, Isaac, Raphael, dentre outros. Pedrosa (1980) ia descrevendo cada um desses artistas em universos criativos diferentes. Em sua concepção, essas imagens construídas eram harmoniosas, sedutoras e dramáticas.

Frente aos trabalhos dos alienados, Pedrosa tratava de questões referentes ao impulso interno desses criadores. Ainda em *Arte, Necessidade Vital*, de 1947, ele comenta: “A descoberta do inconsciente revela-nos, em parte ao menos, as origens da criação artística. As imagens e a vida elaboradas nele são

materia-prima das mais genuínas da obra de arte” (1996, p. 55). A interioridade e a pureza permeiam a sua fala ao se referir aos artistas do Museu de Imagens do Inconsciente.

Mário Pedrosa trouxe grandes contribuições tanto em nível nacional quando em nível internacional, entretanto, não podemos nos esquecer de que, apesar da sua defesa da expressão plástica dos doentes mentais, essa não encontrava aceitação geral. No mesmo período em que o crítico defendia que aquelas produções formavam, em si, verdadeiras obras de arte, outro crítico, como Quirino Campofiorito afirmava que as produções daquelas criaturas eram infelizes demonstrações artísticas (1949, apud MELLO, 2000). Assim, apesar dessa divergência de pensamento e da dificuldade de encontrarmos um reconhecimento geral, podemos dizer que um novo conceito de criação estava se consolidando.

O crítico mostrou-se envolvido, também, com os debates acerca da arquitetura brasileira. Foi diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo na década de 60 e curador da Bienal de 61. A partir a década de 70, foi possível observar a sua descrença diante da arte, pois estava-se, de acordo com ele, dentro de um sistema que era contra a arte. Na sua visão, toda aquela espontaneidade e singularidade, encontradas nas produções “virgens”, parecem ter se distanciado do homem moderno. Nessa perspectiva, afirma:

Tudo acaba num automatismo que torna a vida movimentada e excitada de nossos dias numa sequência mecânica de fatos vistos e revistos, sobre um fundo cinzento, monótono e deprimente. O homem moderno, quando não tem medo, é um entediado, um ser corroído por dentro, vazio e triste. Não enxerga mais no vasto mundo senão um campo informe, de onde a afirmação surpreendente, poética ou figural, desapareceu (PEDROSA, 1996, p. 236).

Diante das incertezas quanto ao rumo que a arte estava tomando, Pedrosa converge, novamente, a sua atenção à política. A semelhança de seu ideal e a simultaneidade entre sua militância política e crítica de arte faz com que tenhamos sempre que pensar a arte e a política como termos indissociáveis dentro de sua trajetória.

Com alguns ideais semelhantes aos de Mário Pedrosa, o artista plástico francês Jean Dubuffet vai denominar a produção nascida de um caráter inventivo e espontâneo como arte “bruta”. Esse termo surgiu em 1945 para nomear uma expressão plástica que já existia muito antes da sua legitimação e definição.

Para ele, os seus criadores são pessoas obscuras ao contexto artístico profissional; distantes de normas pré-estabelecidas ou de qualquer regra da tradição clássica, servem-se de suportes e técnicas diferenciadas (THÉVOZ, 2001).

Juntamente com Jean Paulhan, André Breton, Charles Raton, Henri-Pierre Roché e Michel Tapié, Jean Dubuffet fundou, em 1948, a Companhia de Arte Bruta, com intuito de estudar e colecionar a expressão artística marginal. Em 1952, Michel Tapié declarou: “Já não são os movimentos que nos interessam, mas os indivíduos autênticos — e cada vez mais raros” (CHIPP, 1996, p. 615).

Retomando a ideia de uma arte psicopatológica, Dubuffet irá questioná-la veementemente na tentativa de desmistificar os rótulos e romper com o reducionismo dos conceitos de normalidade e anormalidade. Para ele, o diagnóstico desses criadores não serve como atributo para o reconhecimento do valor estético da produção. Não existe nenhuma peculiaridade na linguagem que permita diferenciar a expressão artística dos doentes mentais das produções dos seres não marginalizados pela sociedade (THÉVOZ, 2001). Ainda que muitas obras que deram origem à Coleção de Arte Bruta (sediada desde a década de 70 em Lausanne/Suíça) tenham saído de hospitais psiquiátricos, arte “bruta” não é sinônimo de arte psicopatológica. Com esses questionamentos, tornou-se impossível construir barreiras entre a arte e a loucura.

O termo “loucura” foi definido de muitas formas, como, por exemplo, perda da consciência de existência, incapacidade de discernir entre realidade e devaneio, conhecimento da verdade, enfim, uma série de definições, positivas ou negativas, que acabam resultando em uma ideia pejorativa do termo. O indivíduo, ao ser classificado como louco, é, em sua maioria, marginalizado (FRAYZE-PEREIRA, 1994). Os conceitos de verdade/mentira, certo/errado, sanidade/loucura, construídos em função do pensamento racional, foram discutidos por Dubuffet na tentativa de denunciar as limitações do pensamento dualista e a construção de uma única verdade.

Jean Dubuffet desejava que a pintura recomeçasse do ponto zero, ignorando a existência de galerias, museus e comércio de arte. Ele compreendia que a arte “bruta” opõe-se à arte cultural e que o sistema elitista, longe de estimular a criatividade, tem, ao contrário, o efeito de asfixiar e intimidar as manifestações (THÉVOZ, 2001). Os artistas “brutos”, por meio da grande liberdade técnica e da utilização de diversos materiais, não se deixam influenciar, em nenhum momento, pelo condicionamento imposto pela sociedade.

Os criadores como Gaston Teuscher, Hans Krüsi, Aloïse

Wey e outros descobriram o desenho, a modelagem ou qualquer outra forma de expressão plástica no fim de suas vidas. Krüsi, por exemplo, começou a desenhar com cinquenta e cinco anos de idade. Assim, percebemos que a arte “bruta” é realizada por indivíduos adultos, que, geralmente, começam a produzir depois de terem sofrido um trauma.

O processo criativo que Dubuffet admirava na arte “bruta” coincidia com seu próprio delírio estético. Os materiais utilizados pelo mesmo são diversos e inusitados à tradição clássica. As coisas mais banais eram para ele as que mais o estimulavam.

Na sequência de trabalhos, *Empreintes*, realizados na década de 50, Jean Dubuffet integrava à superfície de folhas de papel materiais como linhas, sal fino, açúcar refinado, grãos de areia ou de poeira. A partir dessas experiências produzidas pelos materiais que se inscreviam em suas obras, declarou, em 1957:

Gosto de proclamar que minha arte é uma tentativa de reabilitar valores desacreditados. É assim que esses elementos, que à força de serem tão comuns se veem habitualmente, por isso mesmo, subtraídos aos olhares, me despertam mais curiosidades que todos os outros. As vozes da poeira, a alma da poeira me interessam muito mais que a flor, a árvore ou o cavalo, pois sinto que são mais estranhas. A poeira é um ser tão diferente de nós. E já essa ausência de forma definida... há quem gostaria de transformar-se em árvore, mas transformar-se em poeira – em algum ser assim *contínuo* – seria mais tentador. Que experiência! Que informação! (CHIPP, 1996, p. 619)

Dessa maneira, percebemos a proximidade que Dubuffet estabelece entre os ideais buscados na arte “bruta” e o seu próprio processo de criação: a escolha de materiais, suportes e técnicas que fogem da tradição, o distanciamento de regras e padrões pré-estabelecidos e até mesmo a maneira como é concebida a criação. Podemos dizer que ele se mostrava coerente em suas atitudes, pois o que buscava naquela produção marginal correspondia com o seu próprio trabalho artístico. Ele, portanto, imprimia em seus trabalhos a sua própria concepção de arte “bruta”. Dubuffet era, como ele próprio se auto designava, um apaixonado pela selvageria. Na época em que realizou os seus trabalhos, *Empreintes*, terminou por confessar:

[...] cada vez mais vou preferindo deixar essas primeiras *empreintes* em seu estado virgem;

abstendo-me de qualquer retoque, por mais vagas e sumárias que pareçam. Acredito inclusive que, quanto mais vagas e sumárias elas forem, mais se prestarão ao meu devaneio (DUBUFFET, 1957 apud CHIPP, 1996, p. 628).

Assim, essa ideia de estado “virgem”, encontrada nos dizeres de Dubuffet, parece entrar em consonância com o pensamento de Mário Pedrosa. Ambos respeitavam e defendiam a liberdade dos impulsos criadores. Independente da classificação, “bruta” ou “virgem” as produções consideradas espontâneas, puras e singulares eram indiscutivelmente defendidas por eles.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paralelamente ao pensamento de Jean Dubuffet, encontramos o crítico de arte Mário Pedrosa. Paralelo talvez não seja o termo ideal para se utilizar ao se ter a pretensão de pontuar a sintonia criada entre eles, pois as suas ideias não apenas caminham juntas, mas acabam se entrelaçando. A utilização do termo paralelo, portanto, não implica em delinear a totalidade da correspondência existente entre eles.

É importante lembrar que as discussões abordadas na década de 40 por Pedrosa e Dubuffet apresentam grande importância no questionamento do obstáculo entre arte e loucura. No início do século XX, alguns estudos trouxeram relevantes contribuições para as pesquisas acerca da expressão plástica dos doentes mentais. Entretanto, ainda persistia a ideia de arte psicopatológica. Foi somente com as discussões levantadas por Mário Pedrosa e Jean Dubuffet que essa ideia passou a ser combatida.

É curioso pensar que, nessa época, as pesquisas realizadas na Europa aconteciam simultaneamente às do Brasil. Estas estabeleciam, entre si, não só uma simultaneidade, mas, também, uma sintonia.

Os pré-conceitos frente à produção plástica dos alienados começaram a ser repensados, embora o público, de maneira geral, ainda tivesse dificuldade de legitimar essas produções. Em *Arte, Necessidade Vital*, de 1947, Pedrosa já comentava que o grande público, envolvido pelo conservadorismo da tradição clássica, não sabia apreender o essencial do fenômeno artístico, interessando-se apenas pela obra realizada, isto é, pelo produto final. É por essa razão que se estruturaria, segundo ele, a incompreensão da arte moderna e da expressão artística dos

doentes mentais.

Jean Dubuffet sempre esteve em desarmonia com o pensamento racionalista vigente. A valorização das regras clássicas e a dependência que o grande público estabelecia com os padrões e conceitos pré-estabelecidos não detinha o reconhecimento deste artista. Todavia, a expressão “bruta”, aquela que não segue a estética vigente e que é realizada de maneira espontânea, recebia, com toda a certeza, a sua proteção. Um fator importante a ser lembrado é que o processo criativo que ele investigava na arte “bruta” confundia-se com o mesmo que ele buscava para si próprio.

Repensando um pouco a postura de Mário Pedrosa e de Jean Dubuffet, podemos observar que, da mesma maneira que a arte e a política são termos interligados em Pedrosa, a própria produção artística e o pensamento acerca da arte “bruta” também se mostram intimamente relacionados em Dubuffet. A sintonia e simultaneidade estabelecidas entre eles são claramente perceptíveis. Assim, a construção de um diálogo entre os mesmos é totalmente possível e importante para compreendermos a legitimação das expressões mais simples, “virgens”, “brutas”, que nada devem às regras e à tradição clássica.

### REFERÊNCIAS

- ARANTES, O. B. F. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo, SP: Página Aberta, 1991.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1996.
- FERRAZ, M. H. C. T. **Arte e Loucura: limites do Imprevisível**. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.
- FRAYZE-PEREIRA, João. **O que é loucura**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.
- MELLO, L. C. Flores do abismo. In: AGUILAR, N. (Org.) **Imagens do inconsciente**. Mostra do Redescobrimto. São Paulo, SP: Fundação Bienal; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 34-45.
- PEDROSA, M.; ARANTES, O. (Org.). **Forma e Percepção Estética**. São Paulo, SP: Edusp, 1996.
- PEDROSA, M. Coleção **Museu Brasileiros**: Museu de Imagens

do Inconsciente. Rio de Janeiro, RJ: FUNARTE, 1980. v. 2.

THÉVOZ, M. **Collection de l'Art Brut**. Lausanne: [S. n.], 2001.

*Recebido em: 14 abril 2008*

*Aceito em: 01 dezembro 2008*