

QUANDO A ARTE E A LOUCURA SE ENCONTRAM¹

Laylla Zanin Baumgarten^{*}

Patrícia Fabiana da Silva^{**}

Marta Dantas^{***}

RESUMO: O presente estudo trata da relação entre arte e loucura e tem por objetivo refletir sobre como e por que surgiu o debate acerca desta relação e o interesse de artistas e pensadores do início do século XX pela produção artística de pessoas tidas como “doentes mentais”. Através de um breve histórico mostramos como a loucura foi transformada em doença mental, em objeto de estudo da psiquiatria e em fonte de estudo e renovação estética das vanguardas e do modernismo brasileiro. Enfatizamos como o debate sobre arte e loucura ocorreu simultaneamente no Brasil e na Europa e priorizamos as contribuições de Osório Cesar e Flávio de Carvalho neste debate e na divulgação e legitimação da criação artística dos “doentes mentais”. O texto também aborda os principais períodos de efervescência do debate sobre arte e loucura, ao longo dos anos 20 a 40, e destaca a contribuição de pensadores como Jean Dubuffet, criador da noção de arte bruta.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Loucura; Modernismo Brasileiro; Vanguardas.

WHEN ART AND MADNESS FIND IT OTHER

ABSTRACT: The present study treats the relation between art and madness and has the objective to reflect how and why the debate around this discussion was brought up and the interest of artists and researchers from the beginning of the XX century for the artistic production of people as “mentally ill”. Through a brief historic that shows as madness was transformed in mentally ill people, as object of study in psychiatry as a source of renewal and study of vanguards aesthetics of Brazilian modernism. It is emphasized how the debate on art and madness took place simultaneously in Brazil and Europe and prioritized the contributions of Osório and Flávio Cesar de Carvalho in this debate and the dissemination and legitimization of the artistic creation of “mentally illness”. The text also addresses the major periods of ferment of the debates about art and madness, over the 20's to 40's, and highlights the contributions of the researchers such as Jean Dubuffet, creator of the concept of brutal art.

KEYWORDS: Madness, Art, Brazilian modernism, Vanguardas.

INTRODUÇÃO

No início do século XX a Europa era marcada pela tentativa de renovação da arte e da cultura ocidental. Ao buscar uma nova forma de criar, artistas e pensadores da época tentaram fugir aos moldes acadêmicos e começaram a se interessar por obras tidas como “primitivas” e pela produção de pessoas consideradas “doentes mentais” ou à margem da sociedade. Nesta mesma época, o Brasil, que também se encontrava em um período de inquietação e de renovação da arte,

tentava se livrar dos moldes europeus e buscava valorizar os traços característicos de sua própria cultura.

Ao contestar os parâmetros e regras impostos pela sociedade e pela tradição cultural, o meio artístico - tanto o europeu quanto o brasileiro - passou a valorizar o simples e o primitivo, bem como tudo aquilo que fugisse dos moldes acadêmicos. Desta forma, artistas, críticos e escritores passaram a utilizar o termo “primitivo” como um adjetivo positivo, para se referir à pureza, à sinceridade e à originalidade das manifestações de povos tidos como “atrasados”. O termo “primitivismo” passou, então, a

^{*} Discente do curso de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina – UEL; Bolsista do PROIC/UEL. E-mail: layllazanin@hotmail.com

^{**} Discente do curso de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina – UEL; Bolsista do PROIC/UEL. E-mail: paty_faby_arty@hotmail.com

^{***} Docente Doutora de História e Teorias da Arte 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

¹Este artigo é resultado de um subprojeto de Iniciação Científica, “O Modernismo Brasileiro em Busca do Marco Zero da Arte”, orientado pela Docente Dra. Marta Dantas e vinculado ao projeto “Infames, casos de singularidade histórica”. Através de pesquisa bibliográfica, pretende-se contextualizar o debate sobre a relação entre arte e loucura, o processo de valorização e legitimação da expressão criadora dos “doentes mentais”, suas implicações e o discurso de seus primeiros defensores no Brasil.

designar o interesse e as diversas reações dos artistas do final do século XIX e da primeira metade do século XX, em relação ao “primitivo”. Todavia, o fenômeno do primitivismo não teve aceitação imediata por parte do público, que considerava as suas produções inferiores, por falta de perfeição técnica e por serem, na sua opinião, um retrocesso, no sentido de estarem indo no caminho oposto ao da “evolução social”, do processo civilizatório. Por trás desta má aceitação está a influência da Teoria da Evolução de Darwin², que já estava arraigada na sociedade da época e ainda hoje sustenta pré-conceitos em relação a manifestações que fujam à tradição artística realista e naturalista do Mundo Ocidental.

Descontentes com esta tradição artística % realista e naturalista % alguns artistas passaram a procurar por manifestações de povos que não estivessem inseridos no conceito de civilização e assim produzissem de forma “pura” e livre de influências externas. Embora alguns artistas tenham viajado para lugares onde se vivia de forma primitiva e selvagem, na busca por tais manifestações, objetos diversos de outras culturas já circulavam no meio cultural europeu. Um bom exemplo disso é o Museu de Etnografia de Paris, antigo Museu do Homem, que, ao ser aberto, em 1882, apresentava uma coleção considerável de objetos da Oceania e da África (DANTAS, 2007, p. 63). No início do século XX, o Mundo Ocidental também passou a ter seus próprios “primitivos”, aqueles que viviam à margem da sociedade, como os camponeses e, principalmente, os loucos, não sendo mais necessário recorrerem a outros lugares em busca de manifestações que rompessem com os padrões que regem a sociedade. Para compreendermos melhor como, aos poucos, a expressão da loucura passou a interessar ao meio artístico e cultural da época, é preciso fazer um breve histórico de como ela foi transformada em doença mental e em objeto de investigação de um saber: a psiquiatria.

2 O NASCIMENTO DA LOUCURA COMO DOENÇA MENTAL

Em *O que é loucura* (1994), Frayze-Pereira, apoiado na *História da Loucura* de Michel Foucault, mostra que a transformação da loucura em doença e em objeto de estudo de especialistas é relativamente nova na cultura ocidental e foi determinada por fatores históricos. Segundo o autor, nos últimos séculos do período medieval a loucura era vivenciada de forma livre e fazia parte da vida cotidiana, sendo exaltada num sentido ritual, e desse modo não existia nenhum conceito médico sobre ela e, por, isto mesmo, nenhum fator que a ligasse à concepção de doença e a separasse da razão. Em meio a pestes e guerras, os europeus do século XV se assombravam com tema da morte, o que os levou a considerar loucura como a etapa que lhe precedia imediatamente. Ao

impregnar toda a paisagem cultural até o final daquele século, a loucura não só estava ligada à religião e à expressão da cólera e da bondade de Deus, mas também foi celebrada no Renascimento de diversos modos: nos ritos populares, nas artes plásticas, nas obras de filosofia ou de crítica moral e nos textos literários. Instaurando-se como uma “experiência trágica” na pintura do século XV, a loucura, por sua força de revelação, fascinou artistas como Hieronymus Bosch e Albrecht Dürer. Já no caso da literatura e da filosofia, a loucura era apreendida por uma “consciência crítica”, que, ao inseri-la no universo da moral, pretendia denunciar as fraquezas do homem e opor-se à “experiência trágica”. Desta forma, para a literatura e a filosofia a loucura não expressaria os verdadeiros mistérios do mundo, mais ofereceria ao homem a verdade sobre si mesmo.

Presente em toda parte e misturada a todas as experiências humanas, não havia, até o final do século XVI, nenhum fundamento que explicasse o que era a loucura; mas a partir deste século a “consciência crítica” foi se tornando cada vez mais forte e a loucura acabou sendo confiscada por ela, o que, no decorrer do século XVII, permitiu ao racionalismo moderno, com base na filosofia de René Descartes, separar a sabedoria da loucura, cabendo a esta última fixar-se em hospitais.

Fundado em Paris no ano de 1656, o Hospital Geral tornou-se responsável pelo internamento de todos os pobres e ociosos que mostravam indícios de inadequação à ordem dominante e à sociedade burguesa, onde a loucura passou a ser percebida em sua relação com a miséria, a incapacidade para o trabalho e a impossibilidade de integrar-se a um grupo. Como qualquer um podia ser internado e os hospitais serviam também como prisão política, o medo do internamento acabou por colocar a loucura entre as preocupações sociais. Com todos os pobres internados, a falta de mão-de-obra barata resultou no empobrecimento da sociedade e fez com que começassem a surgir ideais de criar casas reservadas apenas aos insensatos. Ainda no fim do século XVII, as casas de internamento transformaram-se em asilos, dando à loucura o valor de doença e tomando-a, assim, objeto de estudo de especialistas:

Em suma, a grande tarefa do asilo era (e ainda é até hoje) homogeneizar todas as diferenças, isto é, reprimir os vícios, extinguir as irregularidades, denunciar tudo aquilo que se opõe as virtudes da sociedade (FRAYZE-PEREIRA, 1994, p. 86)

No fim do século XVIII e início do século XIX a loucura passa a ser vista como uma desordem manifestada pelas maneiras de agir e sentir e pela vontade de liberdade do homem. Ao ganhar valor psicológico, a reflexão sobre a loucura acabou por se tomar uma reflexão sobre o próprio homem.

² De acordo com a Teoria da Evolução de Darwin, os organismos estão em constante mutação e todos os seres vivos descendem de uma forma simples e primitiva de vida e tendem a evoluir para formas mais complexas. No século XIX, esta teoria influenciou a Sociologia e a Antropologia nascentes levando-as a afirmar que as sociedades devem, também, passar por um processo evolutivo análogo ao dos seres vivos. Consequentemente, fora do discurso artístico, o adjetivo “primitivo” foi, por muito tempo, pejorativo e utilizado para justificar o processo de dominação do homem branco, europeu, sobre outras culturas.

Segundo Frayzer-Pereira (1994), a psiquiatria, que surgiu na passagem do século XVIII para o XIX, seria fruto de um processo histórico que transformou a loucura em doença e, como conseqüência, em objeto de estudo de especialistas. No mundo contemporâneo é o discurso do especialista (o discurso psiquiátrico) que vai comunicar ao homem comum o que ele realmente é, independentemente de sua iniciativa como sujeito.

Tida então como doença e fixada dentro de hospitais psiquiátricos, a loucura, no início do século XX, despertou o interesse de médicos e artistas, que foram atraídos pela expressão criativa dos doentes mentais. Enquanto médicos pensavam ser possível detectar sintomas de degeneração através da análise da produção plástica dos alienados, os artistas estavam interessados no processo de criação dos loucos e seus resultados, tão distantes da tradição plástica européia e muito próximos da subversão estética buscada pelas vanguardas artísticas.

Os primeiros indícios de um novo olhar, por parte de alguns psiquiatras, sobre a produção artística dos doentes mentais aparecem nos trabalhos *L'art chez les fous* (A arte dos loucos), de 1907, de Marcel Réja, *Ein Geisteskranken als Künstler: Adolf Wölfli* (Um doente mental considerado artista: Adolf Wölfli), de Walter Morgenthaler, de 1921, e *Bildneri der Geisteskranken* (Expressão da loucura), de Hans Prinzhorn, de 1922 (FERRAZ, 1998, p. 21-22). Embora tentassem apontar quais seriam as características de uma arte psicopatológica, esses médicos viam na criação artística dos alienados uma expressão de valor artístico, e não apenas sintomas de uma doença ou de perturbações psíquicas. O estudo do psiquiatra alemão Prinzhorn causou grande impacto tanto no meio psiquiátrico como no das artes plásticas, por afirmar a existência de relações análogas entre a expressão artística de esquizofrênicos e a de alguns artistas de vanguarda, como os expressionistas (DANTAS, 2004, p. 135).

Além das semelhanças com a expressão dos alienados, era visível o interesse de movimentos de vanguarda, como o expressionismo e o surrealismo, por tais manifestações. Não obstante, enquanto os expressionistas estavam interessados no valor estético destas produções, os surrealistas estavam interessados no modo de pensar daqueles homens, que resultava em obras coincidentes com o que eles buscavam: uma arte que fosse produto de um processo criativo, em que a razão tivesse o seu papel minimizado em prol do inconsciente. Interessava aos surrealistas o conhecimento e o aprofundamento de conteúdos ainda não explorados pelos movimentos que os antecederam, como os sonhos, a loucura, os estados alucinatórios e tudo aquilo que fosse inverso à tradição da lógica e do racionalismo. Vale a pena ressaltar que no final do século XIX a experiência psicanalítica inaugurada por Sigmund Freud trazia à tona a questão do inconsciente e marcava o reencontro da loucura com a linguagem. Desta forma, os surrealistas, ao se interessarem por conteúdos do inconsciente, já contavam com as experiências inauguradas por Freud.

Simultaneamente a este crescente interesse dos movimentos de vanguarda por obras e formas de pensar que rompiam com a moral e

com as normas instituídas, o Brasil também se encontrava em um período de excitação e de renovação da arte. Durante o modernismo brasileiro, que teve início com a Semana de Arte Moderna de 1922, assistimos ao início do debate sobre a relação entre arte e loucura e o envolvimento de alguns artistas e escritores modernistas com criações artísticas de pessoas tidas como doentes mentais.

3 O MODERNISMO BRASILEIRO E A INTRODUÇÃO DO DEBATE SOBRE ARTE E LOUCURA NO BRASIL: OSÓRIO CÉSAR E FLÁVIO DE CARVALHO

Responsável por introduzir no meio paulista as primeiras noções sobre a arte dos loucos, o médico psiquiatra e crítico de arte Dr. Osório Cesar publicou, em 1925, o artigo "Arte Primitiva dos Alienados" (FERRAZ, 1998, p. 51-52). Ele afirmava que as manifestações dos doentes mentais têm uma estética própria, incluindo deformações e distorções que podem ser comparadas com a estética futurista. Ao lado dos pacientes do hospital do Juqueri, Osório César acompanhou e coordenou atividades de cunho artístico tendo em vista tanto os aspectos psicológicos dos pacientes como os da criação artística. Apoiado na expressão individual, ele não interferia na escolha dos temas, mas estimulava e criava condições para que os próprios doentes pudessem conhecer melhor os materiais e se sentissem aptos a dominar as técnicas necessárias ao desenvolvimento de seus trabalhos. Seu trabalho se diferenciava dos existentes em outros hospitais psiquiátricos, onde a terapia ocupacional tinha apenas a função de "acalmar" e "distrair" os doentes, não havendo nenhum estímulo para que estes desenvolvessem suas habilidades e para que suas obras pudessem ter valor artístico.

Ao analisar sistematicamente os trabalhos de artes plásticas dos pacientes do Hospital do Juqueri, Osório foi o primeiro a metodizar suas observações e divulgá-las, além de se manter atualizado e em contato com obras de Freud, Prinzhorn e Jean Vinchon. Ainda no ano de 1925, ele proferiu uma palestra pioneira sobre os "artistas do Juqueri", onde comenta, entre outras coisas, que os pintores eram em maior número que os poetas e literatos pelo fato de a maioria da população asilar ser inculta. O destaque dos pintores em meio aos doentes é percebido após a identificação das manifestações artísticas dos esquizofrênicos, considerados por muitos intelectuais e psiquiatras, como verdadeiros artistas.

Já em 1927, Osório Cesar publicou mais dois artigos, um em parceria com o psiquiatra paulistano Durval Marcondes, intitulado "Sobre dois casos de estereotipia gráfica com simbolismo sexual", (FERRAZ, 1998, p. 46) ilustrado com desenhos de pacientes, onde foram aplicadas as teorias de Freud e Jung, e outro com a colaboração de J. Penido Monteiro, intitulado "Contribuições para o estudo dos simbolismos na arte". No ano de 1929 editou sua obra de maior importância sobre a questão da arte dos loucos no Brasil: *A expressão artística nos alienados*. Prefaciada por Cândido Motta Filho, (FERRAZ, 1998, p. 46) a obra possuía 84 ilustrações

(desenhos, pinturas, e esculturas), além de algumas poesias, tudo produzido pelos pacientes do Hospital do Juqueri e psicanaliticamente analisados. Além das análises, o livro traz reflexões acerca dos trabalhos já publicados sobre a relação entre arte e loucura. Um detalhe muito importante: o livro chegou às mãos dos leitores brasileiros ao mesmo tempo em que semelhantes publicações eram divulgadas na Europa.

De acordo com as informações contidas nas publicações de Osório Cesar, por volta de 1923 já havia pacientes do Juqueri que se dedicavam, cotidianamente, a pintar e desenhar, embora estas atividades fossem coordenadas sem um local apropriado. Em 1943, com os avanços das práticas artísticas nos hospitais, surgiu a primeira oficina de pintura, instituída para as ações de praxiterapia. Sempre com a colaboração de Osório Cesar, os trabalhos eram conduzidos de maneira espontânea e com a utilização de materiais muito simples: aproveitavam-se sobras ou retalhos de papel e pano, lápis ou lápis de cor, e, quando muito, aquarela.

Em 1949 foi constituída oficialmente a Seção de Artes Plásticas do Juqueri, que foi instalada em uma antiga sala de banhos no 6º pavilhão feminino e ficou sobre a direção do Dr. Mário Yahn. A forma de trabalhar com os doentes eram as mesmas preconizadas por Osório César, ou seja, o professor teria o papel de orientar as atividades e estimular os pacientes a desenvolverem suas potencialidades sem interferir na escolha do tema. No ano de 1952, Osório Cesar retorna de um estágio feito em Paris, na "Maison Nationale de Chareton", onde se especializou em Psiquiatria Social, e passa a dirigir a Seção de Artes Plásticas do Juqueri. Esta especialização veio ao encontro das preocupações sociais de Osório Cesar, que se devotou mais intensamente a projetos que tinham em vista a recuperação e a integração dos doentes na sociedade.

Sob a direção de Osório Cesar seria criada a Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri (ELAP), que funcionou como uma escola e possibilitou o ensino e aprendizagem de arte, com áreas específicas para as produções de pintura, escultura e cerâmica, além de projetos educativos e terapêuticos. A ELAP era uma instituição independente e vivia de doações, da manutenção de alguns serviços e da comercialização dos trabalhos dos pacientes, contando também com a ajuda da Instituição de Assistência Social ao Psicopata (IASP), que funcionava no mesmo prédio. Da sala de banhos no 6º pavilhão a ELAP foi transferida para a casa n.º 7 da Vila Médica e contou com a ajuda de alguns artistas, que orientavam as atividades junto aos doentes. Conforme Ferraz (1998, p. 83), para Osório Cesar "as funções da ELAP buscaram atingir três finalidades: a arteterapia, a pesquisa (acompanhamento e análise de trabalhos) e o artesanato". Sempre visando à recuperação e a reintegração do doente na sociedade, para Osório César os trabalhos dos doentes não só tinham uma grande força de expressão, mas também serviriam para promover o seu sustento fora do hospital. Desta forma ele estava dando aos internos

o estatuto de artista que produz e vive de sua profissão. Para ele existia um "impulso" para a expressão artística em pacientes internados em asilos que poderia ter estado ausente antes da manifestação da doença; e quando o doente era internado, haveria dois fatores que o levariam a pintar, desenhar, esculpir ou escrever: "o fator de ordem interna, a própria doença que o retira do convívio social e 'cria um mundo seu, onde vive autisticamente', e os fatores de ordem externa, constituídos pelo ambiente e as pessoas com as quais convive". (FERRAZ, 1998, p. 83)

Além de Osório César, os avanços da psicologia atraíram autores modernistas como Mário e Oswald de Andrade. Estudiosos da obra de Mário de Andrade estão de acordo quanto à "existência de uma clara dualidade entre psicologia/poética em dois momentos de seus trabalhos: o 'Prefácio Interessantíssimo' que abre *Paulicéia Desvairada* (1922) e a *Escrava que não é Isaura*, (1925)". (FERRAZ, 1998, p. 38).

No que diz respeito a Oswald, este interesse está evidente na publicação de seu "Manifesto Antropófago", em 1928, na 1ª edição da *Revista de Antropofagia*. Além destas, outra publicação que merece destaque é a da conferência de Freud, realizada nos Estados Unidos, 15 anos antes, transcrita em *A Revista de Minas Gerais*, em 1925. Já entre os artistas plásticos, Tarsila do Amaral, Ismael Nery e Flávio de Carvalho são os que mais se interessaram pelo assunto e se destacaram por tentarem sintetizar visualmente esta nova estética. (FERRAZ, 1998, p. 39-40)

Dentre eles, talvez o mais importante tenha sido Flávio de Carvalho (1889-1973), pois nota-se uma grande influência de Freud e da psicanálise tanto em sua obra quanto em sua vida. Irreverente e provocativo, utilizava meios não-convencionais de arte e buscava exteriorizar emoções tidas por ele como primitivas e reprimidas durante sua vida. Um bom exemplo da não-dissociação entre vida e obra, entre teoria e prática, para ele, ocorreu em 1931, quando tentou demonstrar a aplicabilidade de seus conhecimentos freudianos, realizando a sua *Experiência n.º 23*. Nesta experiência, Flávio de Carvalho teve por objetivo estudar e analisar a capacidade agressiva de uma massa religiosa. Para tanto, caminhou no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* recusou-se a tirar o seu boné da cabeça. Passados alguns meses de seu feito, lançou um livro relatando esta experiência à luz de pensadores como Freud, Nietzsche e Frazer. Seu objetivo era compreender, por meio de uma escrita teórica bastante selvagem, a tensão desencadeada pela sua experiência. Ainda nesse mesmo ano, 1931, realizou suas primeiras pinturas consideradas modernas, onde podemos observar a mistura de densidade pictórica a eventuais ligações com o surrealismo (OSÓRIO, 2000, p. 24). Vale a pena mencionar, também, uma obra sua de 1930, *Auto-retrato Psicológico*, um bloco recortado em planos geométricos que mistura influências cubistas e expressionistas. Nota-se que suas obras estavam mais próximas da estética expressionista e da surrealista, que dentre as

³ Luis Camillo Osorio (2000, p. 12), explica que: "Flávio de Carvalho chamava de 'experiências' suas práticas interdisciplinares que não tinham vinculação com as categorias tradicionais de arte".

vanguardas européias foram as que mais se envolveram com a produção de doentes mentais e com obras tidas como “primitivas”.

Membro e fundador do Clube dos Artistas Modernos, o CAM, em 1933, Flávio de Carvalho organizou, juntamente com outros membros do clube, uma série de conferências e debates com a participação de artistas, médicos e intelectuais, para tratar de assuntos referentes à produção artística dos alienados. O sucesso desta fase foi tão grande que logo eles resolveram organizar uma exposição contendo desenhos de crianças e doentes, mentais a qual seria divulgada em São Paulo e no Rio de Janeiro e constituiria a “Semana dos loucos e das crianças”. As obras dos psicóticos que foram expostas faziam parte da coleção de desenhos de pacientes do Juqueri e foram separadas e organizadas por Osório César. Como já era de esperar, a união de trabalhos de crianças e loucos em uma só exposição despertou não só a curiosidade do público, mas também uma reação negativa, que foi combatida por Flávio de Carvalho. Este argumentou sobre a importância dos desenhos infantis, e contrapôs a liberdade de expressão contida neles e nos trabalhos dos doentes mentais ao ensino de arte nas escolas, onde, segundo ele, os professores teriam o papel de matar ou abafar a originalidade e a fantasia da criança:

Quando se livram da influência do professor, esses desenhos têm antes de tudo profunda importância psicológica, porque eles são uma forma de associação livre de idéias, trazendo à tona a seqüência de fatos ancestrais, as formas de uma evolução longínqua, alguns deles realizando uma coisa como um panorama das espécies... (FERRAZ, 1998, p. 43).

Desta forma, Flávio não só criticou o modo de ensinar arte nas escolas, que se baseava na memória e na repetição de modelos, mas também apontou para novas diretrizes, pelas quais o mundo imaginativo da criança poderia aflorar e se expressar livremente (FERRAZ, 1998, p. 44).

Nesse mesmo ano de 1933 ele encenou, no CAM, *O Bailado do deus morto*, uma peça vinculada ao seu “Teatro da experiência”, cujo foco central era a destruição dos valores burgueses e o combate anticlerical e na qual

O cenário simples mas arrojado – misturando tubos de alumínio e um pano de boca transparente, por onde se criavam os mais variados jogos de Luz – expunha uma situação ao mesmo tempo moderna e primitiva – outra vez a barbárie tecnizada da antropofagia (OSORIO, 2000, p. 23).

Ao longo dos anos 30 e 40, não são somente as suas experiências e *performances* que desafiavam os parâmetros que regem os modos de ser perante a sociedade:

Um desenho como Mulher sentada, de 1938, é um bom exemplo do traço agressivo, nervoso, que no fundo, revela uma vontade de enfrentamento e de transgressão às normas vigentes. O modo intenso como a mulher encara o espectador é contundente e fala por si: o erotismo é o motor de uma vontade de potência inibida pelo processo civilizatório (OSORIO, 2000, p. 27).

Nos anos 50 atua bastante como cenógrafo e inicia uma pesquisa de extensão sobre o vestuário tropical. Foi quando ele realizou a sua “Experiência n.º 3”: saiu às ruas de São Paulo em uma passeata-desfile, vestindo um traje irreverente, cujo escândalo concentrava-se no uso de saias como parte integrante do vestuário masculino. Cabe dizer, aqui, que seu interesse não era propriamente a moda, mais sim, caracterizar o vestir como determinante no processo de individualização, já que sugere especificidades tanto do indivíduo quanto da cultura (OSORIO, 2000, p. 43).

Independentemente do meio expressivo, Flávio de Carvalho buscava sempre pôr em questão as regras e normas que regem a sociedade, as quais, segundo ele, alienam o homem e inibem as suas vontades. Isto explica o seu interesse pela manifestação artística dos alienados e a sua contribuição para a divulgação desta em território brasileiro. Para ele e outros artistas interessados nesse tipo de manifestação, estes “excluídos da sociedade” vivem sem nenhuma intenção de serem aceitos por seu modo de agir e pensar e, por isso mesmo, produzem livremente, sem a interferência de influências externas.

Embora a valorização e o debate sobre a expressão da loucura, no Brasil e na Europa, tenham atingido o seu apogeu nas décadas de 20 e 30 e hoje em dia isto pareça estar esquecido, alguns acontecimentos mais recentes foram de fundamental importância para a divulgação da arte dos loucos, e merecem ser mencionados. Durante essas décadas, muito se discutiu quanto à produção artística dos alienados, e embora estas obras tenham ganhado um espaço significativo em meio a artistas e pensadores, a idéia de uma arte psicopatológica - portanto, de uma arte que servisse apenas como forma de diagnóstico para uma doença, - não pôde ser completamente derrotada.

Ao criar nos anos 40 a noção de arte bruta, Jean Dubuffet tentou combater a idéia de arte psicopatológica e contribuiu ainda mais para a divulgação e valorização das produções artísticas marginais. Seu primeiro contato com uma obra marginal ocorreu no ano de 1923, quando ele descobriu os cadernos ilustrados de Clémentine Ripoché, cujos desenhos interpretavam nuvens. Iniciou sua pesquisa sobre produção marginal no ano de 1945 e teve como ponto de partida a cidade de Lausanne, na Suíça, onde, através de sua relação com médicos como Charles Ladame e Hans Steck, pôde entrar em contato com obras de pacientes de hospitais psiquiátricos. Fascinado por toda e qualquer produção artística que não tivesse nada a ver com a arte encontrada nos museus e galerias da época, e tendo reunido, durante alguns anos de pesquisa, quantidade significativa de

obras, Dubuffet funda, em 1948, a Companhia de Arte Bruta. (DANTAS, 2004, p. 136-138) Contendo 200 itens, entre os quais obras de um brasileiro, Albino Brás, a primeira exposição foi realizada no ano de 1949, na galeria René Drouin. O catálogo da exposição continha um manifesto intitulado “A arte bruta preferida às Artes culturais”. Tendo como principal objetivo colecionar e estudar a produção marginal, nesse mesmo ano Dubuffet (1967 apud DANTAS, 2004, p. 138) revela o que seria arte bruta:

Obras artísticas tais como pinturas, desenhos, estátuas e estatuetas, objetos diversos de todo tipo, que nada devem (ou devem o menos possível) à imitação das obras de arte que podemos ver em museus, salões ou galerias, mas que, ao contrário, fazem apelo ao fundamento humano original e à invenção mais espontânea e pessoal: produções cujo autor tirou tudo (invenção e meio de expressão) de sua própria profundidade, de seus próprios impulsos e humores, sem a preocupação de que fossem aceitas nos meios habitualmente consagrados, sem olhar para as convenções vigentes.

Desta forma, as obras brutas seriam aquelas que não seguem nenhum tipo de norma vigente e não recebem influências culturais; mas, ao contrário do que pensavam muitos psiquiatras e artistas que se interessavam pela produção artística dos alienados, para ele a atividade criadora dos loucos e de outros marginais não era totalmente inconsciente. Dubuffet via nesse processo um protesto contra o mundo e uma forma de resistência contra a vida e a sociedade que se baseavam e se apoiavam apenas no conhecimento racional. Para ele, a parte dos mecanismos de criação que extraem suas energias de funções inconscientes aconteceria igualmente no louco e em artistas tidos como “normais”, o que tornaria impossível a distinção de suas obras. Embora a expressão artística dos loucos seja considerada uma forma mais “pura” de arte, a loucura não garante estatuto de artista para ninguém, como afirma Dubuffet, pois é tão difícil encontrar um verdadeiro artista nesse meio como nos meios tidos como normais (DANTAS, 2004, p. 144). Em fevereiro de 1976 a cidade de Lausanne pôs à disposição de Dubuffet o castelo de Beaulieu, para a instalação do museu de Arte Bruta, e os autores que faziam parte desta coleção eram justamente aqueles tidos como anormais. Enquanto Dubuffet mantinha vivas, na Europa, as discussões sobre a expressão artística dos alienados, na tentativa de combater a idéia de uma arte psicopatológica, no Brasil ainda aconteciam alguns eventos que cooperavam para afirmar as criações dos loucos como obras de arte³.

Em 1948 Osório César organiza a I Exposição de Arte do Hospital do Juqueri, realizada no Museu de Arte de São Paulo, no período de 19 de

outubro a 19 de dezembro. Foi a primeira vez que alguém se arriscou a realizar uma exposição de loucos dentro do espaço de um museu de arte, sendo que um dos principais objetivos do curador era a inserção artística dos internos sem omitir a condição de insanidade destes (FERRAZ, 1998, p. 64). No ano de 1981 a produção artística dos alienados ganhou espaço na XVI Bienal de São Paulo. Para a exposição, intitulada “Arte Incomum”, a Bienal contou com obras de doentes mentais e de indivíduos cuja produção artística não estava engajada nos conceitos normais da visualidade. De acordo com o curador geral da exposição, Walter Zanini (1981), um dos principais objetivos da curadoria era despertar a atenção do público para uma produção altamente criativa que se encontrava à margem da sociedade, bem como incentivar a sua pesquisa e preservação no meio brasileiro. Zanini (1981, p. 7), no catálogo da exposição, definiu assim o que seria arte incomum:

Por Arte Incomum, entendem-se aqui múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não-reduzíveis a princípios culturais estabelecidos. Por outras palavras, ainda, a produção de seus autores é independente dos padrões habitualmente reconhecidos na síndrome da artisticidade, opondo-se a espécie marginal de sua mensagem às características reguladoras da atividade profissional.

A exposição contou com a presença de artistas internacionais, como Adolf Wölfli, Aloïse, Müller, Scottie Wilson, Lê Facter Cheval, entre outros, e com a participação de brasileiros como Eli Heil, G.T.O. e Antônio Poteiro, além de alguns grupos de internos dos hospitais psiquiátricos Pedro II (Rio de Janeiro) e Juqueri (São Paulo). Vale a pena mencionar que o Centro psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, possui o Museu de Imagens do Inconsciente (1952), onde pode ser encontrada uma volumosa quantidade de criações plásticas, produzidas diariamente por um pequeno grupo do Centro que frequenta os ateliês de Terapêutica Ocupacional. Sob os cuidados da Dr. Nise da Silveira, as obras eram estudadas do ponto de vista junguiano, e delas fazem parte os trabalhos de Fernando, Emygdio, Carlos, Issac, Otávio Inácio, Rafael e Adelina, que foram os artistas que mais se destacaram em território brasileiro e que também participaram de outras exposições, bem como da XVI Bienal de São Paulo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, pôde-se perceber que a loucura nem sempre esteve separada da razão e que foi transformada em doença e em objeto

³ Embora os pioneiros a introduzir o debate sobre a produção artística dos alienados tenham sido os paulistas Osório Cesar e Flávio de Carvalho, ao longo dos anos 40 outros nomes surgem em prol destas criações, ligados a cidade do Rio de Janeiro. Ainda que nossos objetivos estejam centrados na cidade de São Paulo, vale a pena mencionar que a Dra. Nise da Silveira iniciou o seu trabalho no Engenho de Dentro, e ao redor dela e, em defesa da produção plástica dos alienados juntaram-se nomes como o do crítico Mario Pedrosa e artistas plásticos como Almir Mavigner.

de estudo de um discurso especializado — o da psiquiatria — ao longo de um processo histórico. Ao despertar o interesse de artistas e pensadores do início do século XX, a loucura passa a fazer parte das principais discussões da época simultaneamente no Brasil e na Europa. Diferentemente do que acontece na maioria das vezes, o Brasil não estava atrasado em relação à Europa ao introduzir o debate sobre a relação entre arte e loucura em seu território, entretanto existe uma carência muito grande de bibliografias em língua portuguesa que trate dessa relação.

Além destas questões, existem ainda dois pontos que merecem destaque. O primeiro diz respeito a Osório César, que, além de introduzir o debate sobre a relação entre arte e loucura no território brasileiro, coordenou atividades de cunho artístico tendo em vista tanto os aspectos psicológicos dos pacientes como os da criação artística. Ao valorizar a produção artística dos loucos, Osório César não estava apenas conferindo valor a algo que geralmente era não se valorizava, ele tinha em vista a recuperação e a integração do doente na sociedade por meio do fazer artístico e atribuía aos pacientes o estatuto de artista que vive de sua profissão. O segundo ponto diz respeito ao próprio contexto histórico e cultural do início do século XX, em que o fazer artístico ainda estava ligado a uma tradição realista e naturalista, e precisava ser contestado. Ao contrariar as regras e normas impostas pela sociedade, artistas e pensadores deste período encontraram nas manifestações artísticas dos loucos uma forma de contestação do conceito de arte vigente. Embora o debate e a valorização da produção artística dos alienados tenham se mantido vivos nos anos 20 e 40 e alguns acontecimentos mais recentes, como a XVI Bienal da São Paulo e a Mostra do Redescobrimto Brasil 500 Anos, tenham tentado reavivar as discussões sobre este assunto, o mundo contemporâneo já conquistou % com a ajuda deles % certa liberdade no que diz respeito ao fazer artístico, não sendo mais necessário recorrer a estas produções para defender a liberdade total de criação.

REFERÊNCIAS

DANTAS, Marta. Os filhos de Dionísio: arte e loucura no pensamento de Jean Dubuffet. In: SANTOS, Volnei. **O trágico e seus rastros**. Londrina, PR: Eduel, 2004. p. 133-154.

DANTAS, Marta. Arte primitiva e arte moderna: afinidades eletivas. **Maquinações: Idéias para e Ensino das Ciências**, Londrina, PR: UEL, v. 1, n. 1, p. 62-63, 2007.

FERRAZ, Maria H.C de T. **Arte e loucura: limites do imprevisível**. São Paulo: Lemos, 1998.

FRAYZE-PEREIRA, João. **O que é loucura**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSORIO, Luiz Camillo. **Espaços da Arte Brasileira** – Flávio de Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

ZANINI, Walter. A Bienal e os artistas incomuns. In: BIENAL DE SÃO PAULO: Arte Incomum, XVI, out./dez. 1981, p. 7-8.