

a atualidade de dubuffet: cultura asfixiante

dorothea voegeli passetti*

A arte que desconhece as regras — para composição de formas e cores, os estilos da História da Arte, a Estética, o transmitido nas academias e escolas de Belas Artes, a arte não produzida para o mercado ou para apreciação e julgamento de críticos, marchands, galeristas ou curadores, nem criada para ser colecionada e guardada em museus —, é a arte daqueles que não fazem parte deste mundo autodenominado civilizado, dos que de alguma maneira estão do lado de fora: os *outsiders*.

Algumas sociedades inteiras denominadas, até pouco tempo atrás, de sociedades primitivas, a partir de uma visão que as coloca em oposição às civilizadas, também são tidas como *outsiders*. Não fazem parte das civilizações por não compartilharem de diversas de suas características básicas: não inventaram a escrita, não são monoteístas, muitas vezes não dominam a metalurgia nem outras tecnologias mais avançadas, não conhecem o Estado, não usam dinheiro, não produzem arte... Os primitivos são os índios, os aborígenes, os pequenos

* Professora do Departamento de Antropologia da PUC-SP, universidade em que também dirige o Museu da Cultura. Autora de *Lévi-Strauss, Antropologia e Arte* (Educ/Edusp, 2008).

povos da África e da Oceania, os que até recentemente estavam do lado de fora.

Suas pinturas e esculturas, os objetos plumários, as cerâmicas, os instrumentos de caça e guerra, suas habitações, os adereços corporais, as máscaras, as canoas, estão fora da categoria arte porque neles não podem ser localizadas as normas que a definem. Algumas vezes essas produções foram identificadas como arte primitiva e admiradas como arte exótica. Nesta condição, serviram como meio para o impulso de vanguardas artísticas e outros grupos questionadores das normas nas artes e, também, de suas próprias sociedades, negando sua civilização e buscando *outra coisa*. O caso emblemático de Paul Gauguin, que se refugiou no Taiti na virada do século XIX ao XX, é sempre lembrado.

O século XX foi o período no qual o planeta foi integralmente conhecido, transformado, povoado e globalizado. Essas pequenas sociedades que conseguiram escapar à extinção passaram a conviver cada vez mais intensamente com modos de vida que lhes eram estranhos, incorporando algumas de suas características. Suas artes foram transformadas em artesanato e muitas vezes passaram a representar a melhor fonte para se conseguir algum dinheiro. Frequentemente os belos adereços, as máscaras, as armas, tudo acabou transformado em pasteurizado souvenir ou em brinquedo de criança. Essa foi uma das mais brandas formas de *inclusão*. Acrescenta-se a isto festas e cerimônias que repetidamente são encenadas e adaptadas ao gosto do freguês, na ilusão de que com isto se divulgaria culturas ancestrais, criando uma “respeitabilidade” por meio do turismo étnico e da possibilidade de melhor viver e menos mendigar. Da produção em massa de exclusivos objetos, da reprodução exaustiva de padrões estéticos que atraem pela sua estranheza já incorporável, passa-se para uma criatividade que visa única e exclusivamente o mercado, massificando o exótico e ao mesmo tempo diversificando-o, criando modas através de fór-

mulas que garantem sucesso imediato, venda garantida de bugigangas indígenas conforme as oscilações do gosto e das demandas do consumidor.¹ Paralelamente a isto desenvolve-se um mercado de artesanato indígena mais exclusivo,² visando um público mais exigente, mais preocupado com ações sociais consideradas *corretas*, mas não menos globalizado e ignorante ou até prepotente, pois, afinal, este consumo é frequentemente tomado como uma forma de *ajudar* os “pobres indiozinhos”. Havendo selo de qualidade e de compromisso social, dorme-se de consciência tranquila.

É impossível manter a prática de continuar a considerar os contemporâneos índios brasileiros, mas não só estes, como “os primitivos”. Não estão dentro nem fora, nem incluídos nem excluídos da cultura brasileira. Fazem parte dela como grupos que conseguiram resistir à extinção e que continuam cultivando suas tradições, ou até as recriam, para poderem ser reconhecidos como índios, o que supostamente lhes traria algumas vantagens como tutelados pelo Estado.

Também estão fora da possibilidade de serem produtores desta arte culta os que ainda não tiveram acesso a suas normas, ou seja, as crianças. Suas produções infantis são admiradas pelas suas ingênuas e livres tentativas de mostrar ou expressar algo, o que às vezes traz resultados surpreendentes. Além das crianças, há os que foram privados do acesso às normas: os incultos, os não escolarizados, e portanto não qualificados; as pessoas simples, que poderiam produzir o que já se chamou no passado de arte popular, produto de tradições rústicas, do campo, do trabalhador braçal, do operário.

Uma terceira forma é a da arte dos que são separados da sociedade e da cultura no seu sentido mais amplo (ou estrito), os eximidos do convívio com os demais. São os internos de asilos, hospícios, clínicas, prisões, casas de reabilitação, estes tristes lugares de onde não

se sai e, se for possível sair, não será como se entrou. Faltará algo que foi perdido para sempre.

É esta arte que Jean Dubuffet denominou de Arte Bruta, e que pode ser entendida como resultado da recusa à *cultura asfíxiante*, nome que deu ao seu texto-manifesto publicado em 1968. Mas sua defesa da Arte Bruta já existia pelo menos 23 anos antes deste seu mais famoso e provocador escrito. Dubuffet começou a pesquisar a arte de internos de hospitais psiquiátricos e de prisões suíças e francesas em 1945, aos 44 anos de idade, quando abandonou suas atividades de vinicultor,³ sem contudo deixar sua própria pintura e escultura⁴ de lado. Foi a partir destas visitas e do contato com pequenos arquivos destas produções que começou a elaborar o termo Arte Bruta, e a expô-la em Paris. Primeiro, no *Foyer de l'Art Brut*, localizado no subsolo da *Galerie René Drouin*, em 1947, onde expôs obras de internos destas instituições que ganharam notoriedade tanto pelas suas histórias particulares como pelas suas obras. No ano seguinte fundou a *Compagnie de l'Art Brut*, em Paris, com a participação de André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché e Michel Tapié.

Em 1949 a *Compagnie de l'Art Brut* mostra sua primeira exposição,⁵ e no catálogo Dubuffet assina o texto *L'Art brut préféré aux arts culturels*, no qual apresenta sua crítica à arte culta, cultural, erudita: a Arte Bruta é aquela produzida pelas pessoas que não seguem nenhuma norma, não mimetizam nenhum procedimento ou modelo. “Assistimos nela a operação artística toda pura, bruta, reinventada por completo em todas as suas fases pelo seu autor, apenas a partir de seus próprios impulsos, (...) na qual somente se manifesta a função da invenção.”⁶

Dois anos depois, Breton deixa a *Compagnie*, e ela se dissolve em função de diversas dificuldades, notadamente pelo pequeno envolvimento de seus colaboradores.⁷ O pintor Alfonso Ossorio assume a guarda da

coleção, levando-a a Long Island (EUA), onde fica até voltar a Paris, em 1962. Dubuffet pretende dar estatuto público à coleção, que cresce constantemente, e a oferece à municipalidade de Paris, para que reconheça sua utilidade pública, visando transformá-la num museu. A oferta foi recusada pelo conselho municipal e, assim, Dubuffet a ofereceu a Lausanne,⁸ onde está até hoje. Um pouco antes, em 1968, Dubuffet exterioriza sua fúria em *Cultura asfixiante*:

“Sou um individualista, ou seja, considero que meu papel de indivíduo é o de me opor a toda compulsão ocasionada pelo interesse do bem social. Os interesses do indivíduo são opostos aos do bem social. Querendo servir a ambos ao mesmo tempo, só se desemboca em hipocrisia e confusão. Se o Estado vela pelo bem social, eu devo velar pelo do indivíduo. Do Estado só conheço uma cara: a de polícia. Todos os departamentos dos ministérios de Estado têm, aos meus olhos, um só rosto e somente posso imaginar o ministério da cultura como a polícia da cultura, com seu prefeito e seus comissários. Figura que me é extremamente hostil e repugnante.”⁹

É inevitável relacionar estas palavras às de Max Stirner:

“O Estado tem sempre uma única finalidade; limitar o indivíduo, refreá-lo, subordiná-lo, fazer dele súdito de uma qualquer *ideia geral*; só dura enquanto o indivíduo não for tudo em tudo, e é apenas a mais marcada expressão da *limitação do meu eu*, da minha limitação e da minha escravidão. Nunca um Estado tem como objetivo permitir a atividade de cada indivíduo, mas sempre aqueles que estão ligados aos *interesses do Estado*.”¹⁰

Essa associação não é novidade.¹¹ Michel Ragon, historiador da arte que conviveu com ele desde a exposição de Arte Bruta em 1949, lembra que Dubuffet afirmou que:

“O importante (...) é ser contra. (...) Toma como antitético do consenso de grupo e da razão de Estado, o

indivíduo define-se essencialmente pela objeção. (...) A posição de subversão cessa evidentemente se ocorrer de ela generalizar-se para tornar-se no final a norma. Ela se inverte nesse momento de subversiva em estatutária (...) revolução é virar a ampulheta. Subversão é outra coisa; é quebrá-la, eliminá-la.’

Stirner e Bakunin não diziam outra coisa. As posições anarquistas de Dubuffet, pintor célebre adulado pelos museus, pelos marchands, pelos colecionadores, foram recebidas nos meios políticos como paradoxos. É verdade que Dubuffet, no mundo que o cercava, era singularmente cavaleiro solitário.¹²

A própria arte, a verdadeira arte é, para Dubuffet, arte antissocial:

“Conferir à produção de arte um caráter socialmente *meritório*, fazer dela uma função social honrosa, falsifica gravemente no sentido já que a produção de arte é uma função natural e fortemente individual, e em consequência totalmente antagônica a toda função social. Só pode ser uma função antissocial ou, ao menos, associial.”¹³

Dubuffet associa, assim, arte e liberdade individual. “A produção de arte só pode ser concebida como individual, pessoal e feita por todos, não delegada a mandatários.”¹⁴ Referindo-se à sua própria arte na conferência *Positions Anticulturelles* realizada em 1951, em Chicago, afirma que “aspiro a uma arte diretamente propagada de nossa vida corrente, uma arte que se inicie nessa vida corrente, que seja uma emanção imediata de nossa verdadeira vida e de nossos verdadeiros humores.”¹⁵

Recorre aos chamados selvagens para se fazer entender: “Guardo grande estima aos valores da selvageria: instinto, paixão, capricho, violência, delírio”,¹⁶ e contrapõe estes valores aos do Ocidente que julga basearem-se unicamente no seu próprio pensamento, na sua razão e principalmente na sua lógica, os mesmos

que supostamente movimentariam o próprio mundo. “É por isto que há tanta estima e admiração pelos estados de espírito que chamamos de delírios. (...) Estou persuadido que a arte tem muito a ver com os delírios.”¹⁷ É necessário, portanto, afastar-se da razão e da lógica.

“O objetivo da arte, a partir dos gregos, baseia-se na invenção de belas linhas e belas harmonias de cores. Abolida essa noção, o que será da arte? (...) A arte então volta a sua verdadeira função, muito mais eficiente que o arranjo de formas e cores para o pretense prazer dos olhos.”¹⁸

Mas, “a arte endereça-se ao espírito, não aos olhos. É sob este ângulo que sempre foi considerada pelas sociedades ‘primitivas’, e elas estão com a verdade.”¹⁹ Além disso, a arte é considerada por Dubuffet como linguagem e instrumento de conhecimento e comunicação, o que lhe possibilita pensar que “o entusiasmo dado à escrita por nossa cultura (...) levou-a a ver a pintura como uma linguagem grosseira, rudimentar, boa apenas para os iletrados. Após o que foi inventado, para dar à arte uma razão de ser, esse mito da beleza plástica que para mim é uma impostura.”²⁰

Para Dubuffet a pintura é uma “linguagem muito mais rica que a das palavras (...) muito mais imediata que as palavras escritas e ao mesmo tempo bem mais carregada de significação. Ela opera através de signos que não são abstratos e incorporais como as palavras.” Mais próximas aos próprios objetos, a pintura “manipula matérias que são, elas mesmas, substâncias vivas.” Como linguagem espontânea e mais direta que a das palavras, a pintura está “mais próxima do grito, ou da dança (...) e é por isto que a pintura é um meio de expressão de nossas vozes interiores muito mais eficaz.”²¹ Ela pode traduzir o pensamento em seus diversos estágios, até “os mais baixos níveis (nos quais o pensamento está próximo ao seu nascimento), os degraus subterrâneos dos jorros mentais.”²²

A arte que traduz os níveis mais subterrâneos da mente pode ser buscada em domínios nos quais a escrita não tem acesso e, mais que isso, muitas vezes é exercitada por pessoas que não escrevem, pois nunca escreveram, não mais escrevem ou raramente o fazem, talvez nem falem, apenas se expressam por imagens. Esta é a Arte Bruta.

Conforme define Michel Thévoz, *conservador* da *Collection d'Art Brute* de Lausanne desde sua fundação, em 1975, até 2001:

“Os autores da Arte Bruta são marginais refratários ao adestramento educativo e ao condicionamento cultural, entrincheirados numa posição de espírito rebelde a qualquer norma e a qualquer valor coletivo. Não querem receber nada da cultura, nem querem nada lhe dar. Não aspiram comunicar-se, em todo caso não segundo os procedimentos mercadológicos e publicitários próprios do sistema de difusão da arte. (...) A Arte Bruta apresenta traços formais correspondentes: as obras são, na sua concepção e técnica, altamente indenes às influências vindas da tradição ou do contexto artístico. Aplicam materiais, um *savoir-faire* e princípios de figuração inéditos, inventados pelos seus autores e estranho à linguagem figurativa instituída. Na maioria dos casos, essas características sociais e estilísticas se conjugam e se ampliam por ressonância: o desvio favorece a singularidade da expressão, e esta acentua, por sua vez, o isolamento do autor e seu autismo, se bem que à medida em que ele se engaja em seu empreendimento imaginário, o criador se subtrai do campo de atração cultural e às normas mentais.

A obra é pois vista pelo seu autor como um suporte alucinatório; é da loucura que se deve falar, porquanto se isente o termo de suas conotações patológicas. O processo criativo escapa assim imprevisivelmente de um episódio psicótico, articulando-se segundo sua lógica própria, como uma língua inventada. Aliás, quando os autores da Arte Bruta também se exprimem pela

escrita, é acomodando a gramática e a ortografia aos seus ânimos. É uma criação impulsiva, muitas vezes circunscrita ao tempo, ou esporádica, que não obedece a nenhuma demanda, que resiste a toda solicitação de comunicação, que talvez encontre mesmo sua força opondo-se aos outros.”²³

Esta forma extremamente fechada de comunicação de alguém consigo mesmo, que é a Arte Bruta, negando todas as formas usuais de sua própria cultura (tida, sem dúvida, como asfixiantes), e recusando-as, pode apenas ser encontrada na loucura das sociedades identificadas por Dubuffet como ocidentais, mesmo se essa qualificação geográfica já não tem mais nenhum sentido? Ocidente e Oriente estão na mesma situação e o que se separa disto são as sociedades outrora chamadas de primitivas ou selvagens, que tradicionalmente se comunicavam e se expressavam por diversas formas, menos através da escrita, e nas quais a loucura também é outro assunto.²⁴

No Brasil, a Arte Bruta, não com este nome, passou a ser mais conhecida a partir de produções de internos de duas instituições e de um caso isolado que nunca precisou enfrentar uma instituição destas.

A primeira é o Museu de Imagens do Inconsciente, criado por Nise da Silveira, no Rio de Janeiro, em 1952.

“Nise da Silveira entendeu os estados do ser vividos e difundidos por Antonin Artaud. Disse não à loucura como doença mental, afirmando a antipsiquiatria. Não se deixou enganar pelos objetos inventados pelos loucos do hospício e tomados pelos críticos como obras de arte. Nem a vida dos seus loucos nem a sua, podiam ser apanhados pela psiquiatria ou pela arte dos mecenas, críticos, avaliadores e historiadores.

Nise da Silveira, como Antonin Artaud, não concebia a arte separada da vida, teatro alheio à minha exis-

tência, loucura como doença, artista como momento profissional.”²⁵

Já nos anos 40, Nise da Silveira lutava contra tratamentos como eletrochoques ou comas insulínicos. Trabalhando como médica no Centro Psiquiátrico Pedro II (depois batizado como Engenho de Dentro), acabou sendo deslocada, de tanto criticar esses horrores, para uma nova modalidade terapêutica desacreditada pelos seus colegas, a Seção de Terapêutica Ocupacional, onde criou, em 1946, ateliês de pintura e modelagem. Pacientes que não se comunicavam mais de nenhuma forma começaram a se expressar e ficou claro que de longe isto não era apenas atividade para ocupar os internos. Eles faziam o que Thévoz descreveu: com suas obras, falavam para si e, aos poucos, também de si.

Para pesquisar estes trabalhos, e também guardá-los, Nise fundou o Museu de Imagens do Inconsciente, em 1952, um equivalente à coleção criada por Dubuffet. A intenção era, sempre, terapêutica: “um dos caminhos menos difíceis que encontrei para o acesso ao mundo interno do esquizofrênico foi dar-lhe a oportunidade de desenhar, pintar ou modelar com toda liberdade. Nas imagens assim configuradas teremos auto-retratos da situação psíquica, imagens muitas vezes fragmentadas, extravagantes, mas que ficam aprisionadas no papel, tela ou barro. Poderemos sempre voltar a estudá-las. (...) Foi observando-os, e às imagens que configuravam, que aprendi a respeitá-los como pessoas, e desaprendi muito do que havia aprendido na psiquiatria tradicional. Minha escola foram esses ateliês.”²⁶

Internos tornaram-se célebres depois que suas obras foram conhecidas e reconhecidas como verdadeiras expressões plásticas de seus interiores, alguns deles como artistas únicos. É o caso de Adelina Gomes, Arthur Amora, Fernando Diniz, Octavio Ignácio, Emygdio de Barros e muitos outros. Mas, nem por isso deixaram a condição de internos. Muitos, aliás, nem souberam que realmente também eram artistas.²⁷

A segunda instituição é a Colônia Juliano Moreira, também no Rio de Janeiro. De lá é Arthur Bispo do Rosário, que se tornou conhecido por seus objetos, coleções de coisas como sandálias havaianas, colheres, placas de nomes de ruas, uma cama, um navio, seu manto. Assemblages, colagens e bordados feitos com o material que conseguia guardar na própria Colônia, como era chamado o hospital psiquiátrico. Seu manto, com o qual pensava que seria enterrado quando morresse, foi todo bordado com fios das roupas dos internos. Sua missão era apresentar o mundo a Deus, e foi criando coleções que se preparou para o encontro.

“Quando eu subir, os céus se abrirão e vai recomeçar a contagem do mundo. Vou nessa nave, com esse manto e essas miniaturas que representam a existência. Vou me apresentar. (...) A hora está chegando, Amélia, porque os concursos de misses estão acabando e os circos também. São peças muito importantes no mundo, universais, que unem os povos. (...) A minha morte se fará notar no mundo inteiro.”²⁸

A obra atualmente renomada, exposta, entre outros, na Bienal de Veneza (1995) e na Mostra do Redescobrimento em São Paulo (2001), possibilitou a criação do Museu Bispo do Rosário, cujo principal objeto é o manto, mas também outros bordados e coleções de objetos e nomes.

Por fim, uma arte que certamente é bruta, mas não resulta de algum internamento ou até de uma terapia clínica. São os desenhos e as pinturas de Moacir, homem simples, que nunca foi à escola nem aprendeu a escrever e vive num vilarejo na Chapada dos Veadeiros, em Goiás. Com problemas motores evidentes, assim como *distúrbios psicológicos*, cobriu as paredes da casa em que mora com seus pais e duas irmãs com imagens do seu inconsciente. Bichos, plantas, gente, seres inclassificáveis que se auto-devoram e muito sexo. Para não assustar a população local, também há santos, mas como contraponto, figuras chifrudas, diabinhos.

Moacir não foi tratado, não o medicalizaram, não o normalizaram. Sua pintura foi seu remédio. Sua família e principalmente seu pai, talvez por pura ignorância e falta de recursos, mas possivelmente motivada por uma grande sabedoria, soube preservá-lo dos ataques moralistas de alguns vizinhos e dos evangélicos do povoado. Aos poucos sendo descoberto por artistas, imprensa e turistas com sensibilidade para apreciar essa arte, Moacir até melhora um pouco as condições materiais da casa com recursos obtidos pela venda eventual de alguma obra. Sabe que há um público para apreciar seu trabalho e gosta disto.

Suas obras são Arte Bruta, imagens do inconsciente, produto da loucura não confinada e a melhor forma de conviver com ela. Dubuffet certamente gostaria de saber que Moacir existe. A Dra. Nise da Silveira também.²⁹

Parece ser necessário começar a pensar o que pode ocorrer com essas artes — da loucura e dos índios — nesta época em que vivemos, na qual nem índios nem loucos estão reclusos e isolados das pressões acadêmicas, sociais, políticas e econômicas. Esta é a pergunta que Michel Thévoz se faz, em relação à Arte Bruta, quando afirma que “na era da informação, da mundialização, do pensamento único, da normalização mental e dos neurolépticos,³⁰ as fontes da Arte Bruta se deslocam — e verdade seja dita, somando tudo, elas tendem a se esgotar.”³¹ Falta acrescentar a estes perigos, principalmente para os que não estão reclusos, a existência de uma certa fúria crescente do mercado museológico, que concerne não só aos objetos musealizados, mas ao apetite individual por fama e prestígio de diretores de museus e curadores de coleções cuja especulação ultrapassa, em muito, o real interesse pelos objetos e seus produtores. Loucos e índios talvez estejam na rota dos seres considerados em vias de desaparecimento. A cultura asfixiante cumpre sua função: está acabando com a possibilidade de respirar.

Mas, fica uma certeza quase inabalável: enquanto houver vida haverá arte, e vice-versa. Pinturas rupestres são a mais remota evidência material da existência de vida humana neste planeta. Isso faz pensar que não vivemos sem arte. Ao menos para nós que sabemos o quanto arte, vida e liberdade são imprescindíveis. Não fosse isso, esboços de arte não seriam a forma mais tênue, inicial e balbuciante de expressão, quando os humanos começaram sua existência em diversas partes do planeta, e quando eles diariamente quase se anulam, nos confins dos seus interiores atormentados. A arte é capaz de trazer de volta à vida e o prazer de viver faz dela uma obra.

Notas

¹ Ver, em especial, a produção dos índios Pataxó pesquisada por Rodrigo Grünewald em: “Artes Turísticas e Autenticidade Cultural” in *Veredas*, vol. 1. Cabedelo, julho 2002, pp. 7-21.

² Uma forma exemplar desta tendência é a associação e a assessoria que o Instituto Socioambiental mantém com os indígenas da FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), e que criaram uma rede de produção e venda de cestaria segundo padrões tradicionais a partir de recuperação de técnicas já por muitos esquecidas e de uma rigorosa manutenção da qualidade das matérias primas e dos padrões estéticos, conforme relata Beto Ricardo em: *Arte Baniva — cestarias de Arumã*. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2001.

³ As informações biográficas e históricas aqui comentadas, quando não há outra indicação, podem ser encontradas no sítio eletrônico da *Collection de l'art Brut*, em Lausanne (Suíça), instituição que atualmente guarda, expõe, pesquisa e amplia a coleção criada por Dubuffet. Disponível em: <http://www.artbrut.ch/> (acesso em: 6/12/2009).

⁴ A obra de arte produzida por Dubuffet está em diversos museus de arte e também na *Dubuffet Foundation* (Paris e Périgny-sur-Yerres). Disponível em: http://www.dubuffetfondation.com/fondfset_ang.htm (acesso em: 8/12/2008).

⁵ A exposição chamou a atenção de diversas personalidades parisienses, como Francis Ponge, Henri Michaux, Tristan Tzara, Joan Miró, Victor Brauner, Georges Borgeaud, Michel Seuphor, René de Solier, Claude Lévi-Strauss, André Malraux, Michel Ragon e Arnal (V. Rousseau e *Collection de l'Art Brut*).

A atualidade em Dubuffet: cultura asfixiante

Como se sabe, Lévi-Strauss publicou no ano seguinte “A eficácia simbólica” e “O feiticeiro e sua magia” (republicados em *Antropologia Estrutural*), os seus dois únicos artigos nos quais trata explicitamente do inconsciente, da psicanálise e da loucura, aos quais deve ser acrescida a abertura “A obra de Marcel Mauss”, de 1951, que introduz o livro *Sociologia e Antropologia* deste autor. Lévi-Strauss só voltou a abordar o tema em *A oleira ciumenta*, muitos anos depois, em 1985. Também não devemos esquecer que Lévi-Strauss tornou-se muito próximo de Breton (e de Max Ernst) a partir do exílio de ambos em N. York durante a Segunda Guerra, o que se estendeu por mais um bom tempo em Paris. Arte, loucura, inconsciente e sociedades “primitivas” eram, naqueles anos, seus interesses comuns.

⁶ Jean Dubuffet. *L'art brut préféré aux arts culturels*. Paris, Galerie René Drouin, 1949. Parcialmente disponível em: <http://www.artbrut.ch/index63d0.html> (acesso em: 6/12/2008).

⁷ Valérie Rousseau. “De la collection de l’Art Brut aux musées de ‘triangle d’or” in *Socio-Anthropologie*, vol. 19, Les Mondes du Patrimoine, 2006. Disponível em: <http://socioanthropologie.revues.org/document623.html>, (acesso em: 10/01/2009).

⁸ Idem.

⁹ Jean Dubuffet. *Cultura asfixiante*. Tradução de Juana Bignozzi. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1970, p. 11.

¹⁰ Max Stirner. *O único e sua propriedade*. Tradução de João Barrento. Lisboa, Antígona, 2004, pp. 179-180.

¹¹ A Federação Anarquista também afirmou recentemente esta relação, como se lê na pequena matéria transmitida pela *Radio Libertaire* em 7/12/2006 com Laurent Danchin: “L’Art Brut ou une esthétique de l’anarchie?”. Disponível em: http://rl.federation-anarchiste.org/article.php?id_article=220 (acesso em: 12/01/2009).

¹² Michel Ragon. “De Fénéon a Dubuffet” in *Libertárias: Arte e Anarquia*, vol. 2. São Paulo, dez. 1997 – jan. 1998, p.29.

¹³ Jean Dubuffet, 1970, op. cit., p.12.

¹⁴ Idem, p. 30.

¹⁵ Jean Dubuffet. *Prospectus et tous écrits suivants, tome I*. Hubert Damisch (org.). Paris, Gallimard, 1967, p. 95.

¹⁶ Idem, p. 94.

¹⁷ Ibidem, p. 95.

¹⁸ Ibidem, pp. 98-99.

¹⁹ Ibidem, pp. 99.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, pp. 99-100.

²² Ibidem, p. 100.

²³ Michel Thévoz. *Art brut, psychose et médiumnité*. Paris, Editions de la Différence, 1990, pp. 34-35. Parcialmente disponível em: <http://www.artbrut.ch/index63d0.html> (acesso em: 06/12/2008).

²⁴ Uma pequena reflexão sobre a relação entre arte e loucura nestas sociedades está no capítulo XX de *Olhar Escutar Ler* de Lévi-Strauss, 1997, no qual ele relata que as bordadeiras de padrões geométricos em couros, com espinhos de porco-espinho, entre os índios das planícies da América do Norte, necessariamente deveriam enlouquecer quando produziam um novo padrão, recebido em um sonho com a Dama Dupla: esta era a condição imposta por sua cultura para que fossem reconhecidas como artistas geniais. A partir deste momento, sua inovação era incorporada aos padrões daquela sociedade, mas ela deveria viver como louca: rindo compulsivamente e, sem se casar, mantendo relações sexuais com qualquer homem e realizando atividades femininas e masculinas (p. 134).

²⁵ Edson Passetti. “Nise da Silveira, uma vida como obra de arte” in *Anarquismo urgente*. Rio de Janeiro, Achiamé, 2007, p. 37.

²⁶ Nise da Silveira. *O mundo das imagens*. São Paulo, Ática, 1992, p. 93.

²⁷ Informações e imagens do Museu de Imagens do Inconsciente estão disponíveis em: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/> (acesso em: 10/01/2009). E no vídeo *Nise da Silveira*, de Edson Passetti (1992).

²⁸ Bispo do Rosário, apud Luciana Hidalgo, *Arthur Bispo do Rosário — o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1996, p. 185. (Ver também: *Prisioneiro da Passagem*, de Hugo Denizart, 1982 — N. E.).

²⁹ Moacir e sua obra podem ser atualmente vistos no filme-documentário *Moacir*, de Walter Carvalho (2006).

³⁰ Neurolépticos são medicamentos antipsicóticos.

³¹ Michel Thévoz. *Quel avenir pour l'Art Brut?*. Disponível em: http://www.artbrut.ch/PDF/F-Quel_avenir_pour_l%27Art_Brut.pdf. (acesso em: 6/12/2008).

RESUMO

O artista plástico Jean Dubuffet, crítico vigoroso da cultura, publicou, entre outros, o ensaio Cultura Asfixiante, em 1968, que definitivamente o associa ao anarquismo e, particularmente, ao individualismo de Max Stirner. É também conhecido como o criador da noção de Arte Bruta, que designa produções não profissionais e fora dos padrões estéticos convencionais, realizadas por internos de manicômios psiquiátricos e de outras instituições semelhantes, autodidatas isolados e médiums. Para guardá-la e pesquisá-la, criou a Collection de l'Art Brut, em Lausanne (Suíça). No Brasil, destaca-se a atuação da Dra. Nise da Silveira incentivando essas manifestações no Hospital Engenho de Dentro, a obra de Arthur Bispo do Rosário, interno na Colônia Juliano Moreira, ambos no Rio de Janeiro, e a de Moacir, que vive com familiares na Chapada dos Veadeiros, em Goiás, e que nunca foi internado.

Palavras-chave: Dubuffet, arte bruta, liberdade.

ABSTRACT

The plastic artist Jean Dubuffet, a vigorous critic of culture, published, among others, the essay Suffocate culture, in 1968, which definitely associates him to anarchism and, particularly, to Max Stirner's individualism. He is also known as the creator of the Art Brut concept, that designates non professional productions and outside conventional aesthetic standards, performed by inmates of mental asylums and other similar institutions, isolated self-taught and mediums. In order to keep and research it created the Collection de l'Art Brut, in Lausanne (Switzerland). In Brazil, it is highlighted Dra Nise da Silveira's performance encouraging those manifestations in the Engenho de Dentro Hospital, the work of Arthur Bispo do Rosário, inmate in the Juliano Moreira Colony, both in Rio de Janeiro, and the work of Moacir, who lives with his parents in the Chapada dos Veadeiros, in Goiás, and was never hospitalized.

Keywords: Dubuffet, art brut, freedom.

Recebido para publicação em 3 de abril de 2009. Confirmado em 7 de julho de 2009.