



Histórias da “Arte Marginal”: um processo de ambigüidades

Arley Andriolo

Doutorando em Psicologia Social pelo IP-USP
Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte
Bolsista FAPESP

Je crois que c’est dans cet “art brut” – dans cet art qui n’a jamais cessé de se faire en Europe parallèlement à l’autre, cet art sauvage auquel personne ne prête attention...

Jean Dubuffet

Um fundamento a-histórico

A epígrafe deste texto nos fornece o mote da discussão. A principal formulação dirigida às obras genericamente designadas como “marginais” – produções inventivas de membros das classes populares, de pacientes de hospitais psiquiátricos, de excluídos do sistema cultural, etc. – foi elaborada pelo artista Jean Dubuffet, por volta de 1945, ao propor a designação *Art Brut*.¹ Relendo seus textos, vemos que essa noção contém um problema de concepção histórica.

Embora o artista francês não tenha escrito, nem proposto, uma história da *Art Brut*, vale lembrar que sua visão dessas obras apóia-se numa concepção a-histórica ao atribuir-lhe uma existência permanente ao lado das obras oficiais. Nas palavras Dubuffet (1999, p. 106), proferidas em 1951, lemos:

Eu creio que é nessa “art brut” – nesta arte que jamais deixou de ser feita na Europa paralelamente à outra, esta arte selvagem, à qual ninguém presta atenção, e que ela mesma, muitas vezes, duvida que se chama arte – que se pode, ao contrário, encontrar a arte européia autêntica e viva.²

Essa passagem revela, em Dubuffet, a sobrevivência de um ideal romântico de pureza artística, cuja existência eterna fora obliterada pelo domínio da arte por ele designada como “arte cultural”. Assim, sua concepção radical admite a “arte marginal” como anti-cultural, uma criação essencial do ser humano, na qual encontraríamos “os processos naturais e normais da criação artística, em seu estado elementar e puro” (Dubuffet, 1999, p. 106). Na primeira exposição da coleção de *Art Brut* (Galeria

¹ O termo *Outsider Art*, em Roger Cardinal (Londres, 1972), foi reconhecido por Dubuffet como legítima tradução inglesa para *Art Brut*, embora sua ocorrência escape às delimitações do pintor francês, a exemplo do recente livro de Colin Rhodes, *Outsider Art* (Londres, 2000). No Brasil, a designação Arte Incomum foi formulada em 1981, em grande parte devido à interdição de Dubuffet ao uso de sua idéia, por ocasião da XVI Bienal de Arte de São Paulo, na qual um módulo foi especialmente planejado para abrigar obras provenientes de hospitais psiquiátricos e de membros das classes populares cuja obra possuía um caráter marcadamente inventivo.

² No original: “Je crois que c’est dans cet ‘art brut’ – dans cet art qui n’a jamais cessé de se faire en Europe parallèlement à l’autre, cet art sauvage auquel personne ne prête attention, et qui lui-même bien souvent ne se doute pas qu’il s’appelle art – qu’on peut au contraire trouver l’art européen authentique et vivant.” (tradução do autor).

Drouin, 1949), ele afirmava que a “verdadeira arte está sempre lá onde não se espera. Lá onde ninguém pensa nela nem pronuncia seu nome” (p. 91). Uma tal afirmação seria uma contradição em termos sociológicos, pois sendo “arte” uma instituição social, ela não poderia existir fora do seu campo. Não queremos com isso dizer que não há reflexão histórica no pensamento do artista francês. Uma tal afirmação seria facilmente contestada observando-se, por exemplo, suas explanações sobre a idéia ocidental de loucura. A frase evocada acima revela, sobretudo, um problema de fundo não somente localizado em Dubuffet, mas em muitas proposições visando obras produzidas por membros de classes populares.

Como se sabe, a noção de *Art Brut* condena outra categoria aplicada aos criadores populares nas primeiras décadas do século XX, qual seja, a de *Art Naïf*, ou Arte Ingênua. Por definição, o criador bruto não dialoga com a arte oficial, diferentemente das produções tidas como ingênuas que, além de trabalharem com técnicas e materiais destacados da arte reconhecida – especialmente a pintura –, seus autores participam do mercado de arte. As obras brutas são totalmente estranhas às vias culturais e às vias clássicas de produção artística, inventando seus próprios temas e meios de realização (Dubuffet, 1999, p. 108).

Não obstante essa distinção essencial à História da Arte, encontraremos no fundamento a-histórico uma convergência entre a proposição de Dubuffet e a dos promotores da Arte Ingênua. Tomando-se como exemplo a exposição do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque intitulada “Masters of popular Painting: Modern primitives of Europe and America”, de 1938, podemos localizar uma síntese histórica de Maximilien Gauthier esboçada pelo crítico em outras exposições ocorridas na França. Para Gauthier (1938, p. 18):

Esses pintores falam apenas por si mesmos, mas, através de si, eles falam por uma tradição criativa cujas obras revelam, para além de todos os limites de tempo e espaço, uma identidade que testemunha a existência de algo permanente e contínuo na história do espírito humano e de suas obras.³

Por meio do conhecimento de suas vidas, de educação rudimentar e inocência de coração, Gauthier pode assegurar que, inconscientemente, eles são penetrados e orientados pela mesma tradição artística das rochas pintadas e das miniaturas medievais, todas obras-primas supostamente “primitivas” e “populares”. Dentro desta concepção, a palavra “sempre” – uma provocação aos historiadores – é muitíssimo utilizada, sobretudo para reforçar o saudosismo de uma tradição idealizada. “O povo sempre produziu arte espontaneamente”, afirma Gauthier (1938, p. 19). No entanto, para o crítico, somente no século XIX sua obra começou a receber maior atenção, encontrando seu ápice na indicação de Henri Rousseau como o maior dos artistas populares.

Essa convergência de fundo em noções tão adversas como a *Art Brut* e a *Art Naïf*, a qual estamos designando genericamente de a-história, é ela mesma uma concepção histórica. Podemos situá-las no contexto do primitivismo artístico das primeiras décadas do século XX, um movimento que, entre outras coisas, considerava de modo idealizado a permanência das origens da criação artística em obras produzidas por crianças, loucos e habitantes do continente africano ou da Oceania.

As obras dos asilos como reflexo da evolução científica

Evidentemente, devemos considerar o fato de estarmos diante de proposições historiográficas sobre a “arte marginal”, muitas vezes distantes da própria História da Arte. Nesse espaço das interpretações, intelectuais diversos reivindicaram para si a autoridade de discorrerem sobre tais manifestações, sobretudo diante daquelas obras criadas por pessoas pobres e inventivas cujo destino fora a reclusão em instituições psiquiátricas. Desde o início do século XX, a história das obras surgidas nos asilos é contada a partir do discurso que as reconhecia como documentos clínicos, na verdade, uma leitura parcial desses objetos dirigida epistemologicamente pelo saber psiquiátrico. Na introdução de textos clássicos da psicopatologia da arte, como os de Hans Prinzhorn (1922) e Osório Cesar (1929), era

³ No original: “These painters speak only for themselves, but, through themselves, they speak for a creative tradition whose works reveal, across all boundaries of time and space, an identity which testifies to the existence of something permanent and continuous in the history of man’s spirit and his works.” (tradução do autor).

hábito registrar algumas linhas cronológicas sobre o assunto, conferindo assim validade “histórica” ao argumento. Tais escritos guiavam-se pela noção de evolução científica, registrando os “avanços” na interpretação das obras.

Talvez o primeiro texto integralmente dedicado a uma história da produção de obras plásticas no contexto asilar seja um artigo veiculado num volume de *Histoire de la Médecine*, redigido pelo psiquiatra Robert Volmat (1955). Trata-se de uma descrição sucinta das teorias até então enunciadas, sob o título “De l’évolution des idées sur l’art et la folie”, demarcando a evolução da idéia de psicopatologia em arte nas suas ramificações teóricas. Dedicado principalmente às obras pictóricas, o objetivo de Volmat (1955, p. 29) era:

resgatar os principais caracteres, as grandes linhas de evolução das idéias sobre esse assunto ao longo dos oitenta últimos anos, onde ele foi considerado. [...] nós estaríamos contentes se o leitor pudesse “se dar conta” do lugar que este domínio é invocado a ter, cada vez mais, em psicopatologia teórica e cotidiana.⁴

Nesta concepção, a história das obras dos asilos é descrita por intermédio das teorias que as abordaram, cuja interpretação reflete a história dos progressos médicos diante da loucura. Assim, propunham-se estudos “do estilo”, da “forma e estruturas”, de “conteúdos simbólicos”, de “regressão” (em analogias com crianças, “primitivos”, modernistas, etc.), e, por fim, de “terapêutica da arte”. A síntese de Volmat localiza, então, uma fase de aproximação estatística, descritiva e numérica, seguida de outra quantitativa e experimental, à qual sucedeu uma fase mais compreensiva, dinâmica e dialética, possível graças ao “novo espírito científico” e, notadamente, graças às técnicas novas da psicologia contemporânea – teoria da Gestalt, fenomenologia, psicanálise, etnologia, eidética (Volmat, 1955, p. 32).

Assim, a compreensão da “arte marginal” implementada pelos ateliês de expressão vinculados aos hospitais psiquiátricos, a partir da década de 1940, desloca o objeto da história para os modelos de interpretação. Desse modo, tal procedimento se revela cientificista porque acredita que a obra dos internos é um documento clínico cuja verdade é revelada pelo discurso competente, capaz de decifrar o seu conteúdo psíquico ou patológico. A história aqui não é a história da obra, tampouco do seu criador, mas dos procedimentos e técnicas de leitura.

Entre 1950 e 1980, essa concepção, cuja força discursiva fundamenta-se na autoridade da psiquiatria, se desdobrou para além do seu campo originário, para encontrar eco em intelectuais dedicados à arte profissional. Um exemplo disso pode ser extraído do artigo de Werner Spies comentando a exposição “L’Art Brut”, inaugurada no Musée des Arts Décoratifs de Paris, em 1967. Indagando-se sobre o próprio sentido da expressão *Art Brut* que poderia gerar muita confusão aos historiadores da arte, o objetivo de Spies era, então, resumir ao leitor a história dessa idéia que recobre fenômenos bastante distintos. Nas palavras de Spies (1968, p. 123): “Uma definição clara não seria obtida senão a partir de casos psicopatológicos bem definidos...”.

Para tanto, Spies relembra os estudos de Hans Prinzhorn e de Robert Volmat. Deste último, faz particularmente referência ao livro *L’Art psychopathologique* (1956), no qual o autor isolou os “caracteres patológicos” da arte dos doentes mentais (justaposição de detalhes e estereotipia). Conforme Werner Spies (1968, p. 123):

Mas Volmat não isola jamais um significado sem o colocar em relação com a personalidade total do doente. À ótica única de Dubuffet que se interessa por essas obras de um ponto de vista estritamente anti-social ou anti-cultural, Volmat opõe uma estrutura muito mais rica.⁵

⁴ No original: “... dégager les principaux caractères, les grandes lignes de l’évolution des idées sur ce sujet au cours des quatre-vingt dernières années, où il fut considéré. [...] ... nous serions heureux si le lecteur pouvait ‘se rendre compte’ de la place que ce domaine est appelé à tenir de plus en plus en psychopathologie théorique et journalière.” (tradução do autor).

⁵ No original: “Mais Volmat n’isole jamais un signifié sans le mettre en rapport avec la personnalité totale du malade. A l’optique unique de Dubuffet qui s’intéresse à ces oeuvres d’un point de vue strictement anti-social ou anti-culturel, Volmat oppose une structure beaucoup plus riche.” (tradução do autor).

Tal colocação do intelectual é parte importante das longas altercações travadas entre os defensores da *Art Brut* e os representantes da chamada psicopatologia da arte, da qual Volmat é um dos fundadores.⁶ Neste momento, não nos interessará senão a concepção de história colocada nesse debate. Ao contestar os fundamentos da proposição de Dubuffet, Werner Spies impõe uma história baseada na literatura médica, validando a interpretação das obras como documentos clínicos. O autor o faz invocando a importância desse procedimento para a História da Arte assinalando a existência de um domínio pouco explorado pelos historiadores, não obstante sua relevância aos artistas do século XX.⁷

Uma história subversiva

O principal herdeiro intelectual de Dubuffet, Michel Thévoz, está entre os primeiros a projetar numa perspectiva histórica os criadores brutos. Primeiro diretor da *Collection de l'Art Brut* – instalada em Lausanne (Suíça) na década de 1970 por meio da doação de Dubuffet àquela municipalidade –, Thévoz redigiu uma série de estudos revendo a filosofia dubuffetiana sob uma abordagem sociológica e psicanalítica. Seu *L'Art Brut* (1975) traça uma análise de conjunto da coleção e questiona a possibilidade de escrever sua história ao afirmar:

não se pode responder senão por conjecturas, porque não se conhece senão pouquíssimos casos anteriores ao século XX; isso por uma razão bem evidente: os trabalhos relevantes de *art brut* não foram conservados tanto quanto não lhes prestamos atenção. [...] (Thévoz, 1980, p. 12).⁸

O autor coloca, assim, a problemática da história sobre os objetos remanescentes, fato que o conduziu a realizar uma série de ensaios sobre os fragmentos da *Art Brut* mais que propriamente uma “história geral”.⁹ Em seus vários estudos, Michel Thévoz reencontra os criadores brutos, suas obras e seus intérpretes, sob uma perspectiva marcadamente histórica e social. Assim procedendo, ao mesmo tempo em que se afasta da concepção a-histórica, apresenta-se radicalmente contra as leituras psicopatológicas da arte, dando curso à linguagem dos autores da *Art Brut* como uma linguagem subversiva e anti-cultural, como queria Dubuffet.

Esse olhar crítico do sociólogo encontra conexões com outros, mais ou menos vinculados às proposições dubuffetianas. Michel Ragon (1983), por exemplo, questiona os limites conferidos por Dubuffet à sua coleção, mas comunga do interesse pela expressividade desses criadores dizendo que tais criadores representam a civilização rural (camponesa e bárbara) que desde o fim da Idade Média era ocultada pela cultura erudita. A nota romântica dessa afirmação, que nos faz lembrar os

⁶ Essa concepção sintetizada na figura do “artista psicótico” e da “arte psicopatológica” passou por revisões nas décadas de 1980 e 1990, em grande parte motivadas pelas exposições de *Art Brut* e de suas congêneres. Exemplo disso ocorreu no próprio núcleo criado por Volmat, em 1959. A Sociedade Internacional de Psicopatologia de Expressão teve seu nome mudando para Centro de Estudos da Expressão, com o reconhecimento de seus participantes tão-somente como “artistas”, sobretudo a partir de 1994. Também se esboçou um revisionismo de ordem historiográfica face às produções dos asilos, particularmente com John MacGregor em *The discovery of the art of the insane* (New Jersey, 1989).

⁷ Essa afirmação pode contribuir na compreensão do problema conceitual estabelecido entre André Breton e Jean Dubuffet. Breton foi sócio da *Compagnie de l'Art Brut*, em 1948, partilhando com Dubuffet a mesma fascinação por objetos singulares. Em 1951, Dubuffet anuncia o fim da Associação e o envio da coleção para os Estados Unidos, provocando a crítica de Breton e seu afastamento. Segundo Lucienne Peiry (1997, p. 97), Breton queria abarcar a *Art Brut* no seu Surrealismo. Além disso, Breton e Dubuffet concebiam de modo distinto a loucura, para o primeiro, a demência era um valor registrado nas obras, ao passo que o segundo pleiteava o afastamento do campo psiquiátrico, banindo todo o tipo de classificação.

⁸ No original: “... on ne peut répondre que par conjectures, car on ne connaît que fort peu de cas antérieurs au XXe siècle ; cela pour une raison bien évidente: les travaux relevant de l'art brut n'ont pas été conservés tant qu'on n'y a pas prêté attention. Le fait est que la société occidentale est restée longtemps aveugle à tout qui s'écartait excessivement de ses propres normes, telles qu'elles ont été fixées et institutionnalisées depuis l'âge classique.” (tradução do autor). Para Thévoz, tais normas são representadas pelos cânones acadêmicos, em torno da “visão ótica”.

⁹ Há, para Thévoz, duas histórias a serem escritas: uma das obras assim designadas e outra da própria noção. Uma orientanda de Thévoz, Lucienne Peiry (1997), atual diretora da Coleção de Lausanne, pôde levar a cabo esta última proposta num estudo que sintetiza a história da *Art Brut*, o fazendo, principalmente, como uma história da empreitada de Dubuffet e da formação da coleção.

promotores dos pintores ingênuos, deve-se, porém, à concepção de Ragon do movimento operário, fato que confere ao criador popular uma dose de rebeldia. Para Madeleine Lommel (2004), rigorosa seguidora da ortodoxia do fundador da *Art Brut*, a produção de objetos industrializados submeteu o trabalho artístico de mestres e artesãos, cujo desejo de formatividade plástica ressurgiria no criador bruto com finalidades diversas.

Tanto Ragon como Lommel sustentam uma interpretação social da arte das pessoas de classes populares, fato que resulta numa concepção de história marcada pelo desenvolvimento do capitalismo industrial e pela formação da classe operária. Desse modo, o que chamamos “arte marginal” surge num momento histórico preciso, o final do século XIX, num sentido diverso do trabalho do artesão e dos pintores medievais evocado pelos estudiosos da *Art Naïf*.

Essa interpretação sociológica, tal como praticada, delimitou o campo dos criadores, em alguns casos ampliando-o, como algo fora do campo artístico e, portanto, esquivando-se do debate com a historiografia da arte. Coube ao filósofo Christian Delacampagne ensaiar uma análise relacional da arte oficial com a história das obras marginais.¹⁰ O livro intitulado *Outsiders: fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne* (1989) propõe a análise desses criadores marginais como parte da história da arte do século XX.

Delacampagne, sem vínculo direto com os historiadores de arte ou com o campo da *Art Brut*, pôde sugerir o ano de 1879 como um marco na história da “arte marginal”; o início do movimento desenrolado nas décadas seguintes. Foi nesse ano que Ferdinand Cheval decidiu seguir sua empreitada de construção do que seria o seu Palácio Ideal, no vilarejo de Hauterives, demarcando o ingresso de um “proletário” na história da arte. Tal afirmação é possível pelo recurso à história cultural, pela qual se verifica que os chamados autodidatas revelaram-se como fontes precisas da arte moderna, ao mesmo tempo em que suas produções tornavam-se elas mesmas “obras de arte” (Delacampagne, 1989, p. 10). Ainda que marginalizados do campo artístico, o carteiro Cheval e o abade Fouré – escultor das pedras de Rothéneuf – representam, para o filósofo (p. 8), a “irrupção dos excluídos no cenário da arte”.

Uma história de ambigüidades

De modo geral, podemos notar tanto as concepções “a-históricas”, operantes em Dubuffet e nos promotores da Arte Ingênua, quanto as concepções “cientificistas” e “subversivas” como projeções pautadas, sobretudo, pela posição de seus intérpretes. A primeira delas, a-histórica, assim age porque imagina uma condição original da criação latente naqueles artistas. Aqueles que se baseiam no discurso científico, por sua vez, o fazem guiados pela ideologia de progresso da técnica de interpretação psicológica das obras, enquanto os intelectuais ligados à leitura subversiva pleiteiam a localização de criadores revolucionários.

Este esquema, ainda que grosseiro, das formulações históricas sobre aquilo que chamamos genericamente de “arte marginal” nos alerta para as ambigüidades daquelas interpretações. A percepção do sujeito, conforme notou Jean-François Lyotard (1986, p. 87) como uma ambigüidade do termo história designando tanto a realidade histórica como a ciência histórica, suscita a seguinte questão: a historicidade do pesquisador é compatível com uma apreensão crítica da história?

Neste momento, basta retermos dessa formulação fenomenológica sua noção de história como “rede de intencionalidades” na qual o campo de presença do historiador prolonga-se em dois horizontes: um de retenções e outro de protensões. Ou seja, o sujeito encontra-se no centro de uma rede formada pelos fragmentos do que já foi cruzado por aquilo que pode ser. Em síntese, para Lyotard (1986, p. 94):

¹⁰ Antes de Delacampagne, o artigo de Will-Levaillant, “L’analyse des dessins d’aliénés et de médiums en France avant le surréalisme” (*Revue de l’Art*, n. 50, 1980) procurou relacionar a história das obras produzidas nos asilos com a história da arte oficial, entre 1880 e 1930. A autora realiza uma história da idéia de automatismo psíquico, baseada em minuciosa análise das fontes psiquiátricas.

A ruína, o monumento, a narrativa, remetem o historiador, cada um a seu modo, para um horizonte cultural onde se esboça o universo coletivo de que é testemunha. Esta captação do ser histórico dos sinais só é possível porque há uma historicidade do historiador.

Em todas aquelas concepções, fica patente o problema da historicidade em que se mescla a análise do material histórico – das obras e seus criadores – com a intencionalidade dos sujeitos que escrevem. Esta constatação nos conduz ao problema do objetivismo na ciência, tal como explorado por João Frayze-Pereira (1984, p. 116): “As coisas não são fatos objetivos, exteriores àquele que as percebe, nem tampouco produtos ideados por uma subjetividade constituinte. Para haver percepção, é preciso que o sujeito se encontre corporalmente situado no mundo”.

À ambigüidade do sujeito, pois, acrescenta-se a do objeto da história da “arte marginal”, ela própria uma idéia histórica e polêmica que nos lança uma questão essencial: essas obras “marginais” existem como algo em si, ou tratam-se de uma invenção do olhar educado do historiador que as vê originais, patológicas ou subversivas?

Essa questão está na base da crítica de Pierre Bourdieu à noção de *Art Brut*, para quem o reconhecimento de algo como “de arte” é um arbitrário social que, ao mesmo tempo em que se impõe como verdade, oculta seu processo histórico e conflituoso de formação. Para a teoria do *habitus*, a localização dos criadores brutos se dá tão-somente no olho do crítico que os reconhece como tal. Nesse sentido, seria inapropriado falar-se em “arte popular”, “arte ingênua” ou “arte bruta”, porque elas não representariam senão uma determinação exterior.

Como o *habitus* de classe reproduz-se através da educação, a produção de obras por classes desprovidas total ou parcialmente de capital cultural tenderia a reproduzir esquemas simplificados da chamada arte culta. Os autodidatas que, por inclinação pessoal, passam a dedicar-se à produção de obras de arte, o fariam segundo esses esquemas provenientes das classes dominantes, a eles acessíveis pelo sistema educacional. O sociólogo exemplifica esse ponto por meio do Palácio de Ferdinand Cheval, “imagem da cultura pequeno-burguesa”, “feérica de folhetim saída das gravuras da *Veillée des Chaumières* com seus labirintos e suas galerias, suas grotas e cascatas” (Bourdieu, 1979, p. 380).

Noutra passagem, em seu *As regras da arte*, Bourdieu (1996, p. 277) mirou diretamente a *Art Brut* – “uma espécie de *arte natural* que só existe como tal por um decreto *arbitrário* dos mais refinados” – e seus teóricos, Thévoz e Cardinal, nos seguintes termos:

por uma espécie de contra-senso absoluto, senão porque ignoram que elas só podem aparecer como tais para um *olho* produzido, como o deles, pelo campo artístico, logo, habitado pela lógica desse campo: é toda a história do campo artístico que determina (ou torna possível) a tentativa essencialmente contraditória e necessariamente condenada ao fracasso pela qual visam constituir artistas contra a definição histórica do artista.

Com relação ao Palácio Ideal, Delacampagne (1989, p. 8) rebateu a crítica dizendo que faltava a Bourdieu uma dimensão daquele monumento: “ele não vê como tal obra se constitui numa criação subversiva, abrindo uma brecha nos conformismos arquiteturais e artísticos”. E Michel Thévoz (1997, p. 7), em resposta ao ataque frontal, indaga se não seria o argumento do sociólogo ele próprio tautológico dizendo:

A lógica formal jamais traiu melhor sua incongruência que aplicada à arte. A prova do pudim, dizia Engels, é que a ele se come; a prova da *Art Brut* é que a ela se vê, prova também que a contradição está no princípio da criação simbólica. Acreditara-se compreender que, de um ponto de vista ético ou político, Pierre Bourdieu estigmatizava a transmissão hereditária do capital cultural...¹¹

¹¹ No original: “La logique formelle ne trahit jamais mieux son incongruité qu’appliquée à l’art. La preuve du pudding, disait Engels, c’est qu’on le mange; la preuve de l’Art Brut, c’est qu’il se voit, preuve aussi que la contradiction est au principe de la création symbolique. On avait cru comprendre que, d’un point de vue éthique ou politique, Pierre Bourdieu stigmatisait la transmission héréditaire du capital culturel...” (tradução do autor).

Evidentemente, não iremos colocar um ponto final nesta polêmica, a qual se arrastaria por mais algumas páginas. Este debate ilustra bem uma problemática inerente à história da “arte marginal”, impelindo os pesquisadores dedicados e esse objeto tão fugaz a escreverem uma história que será sempre um processo de ambigüidades.

Referências

- BOURDIEU, P. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARDINAL. *Outsider art*. London: Studio Vista, 1972.
- DELACAMPAGNE, C. *Outsiders: fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*. Paris: Mengès, 1989.
- DUBUFFET, J. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris: Gallimard, 1999.
- FRAYZE-PEREIRA, J. *A tentação do ambíguo: sobre a coisa sensível e o objetivismo científico: estudo e crítica*. São Paulo: Ática, 1984.
- GAUTHIER, M. Maîtres populaires de la réalité. In: *Masters of Popular Painting: Modern primitives of Europe and America*. New York: The Museum of Modern Art, 1938, p. 17-24.
- LOMMEL, M. *L'Aracine et l'art brut*. Neuilly-Plaisance: G. Michon, 2004.
- LYOTARD, J.-F. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MacGREGOR, J. *The discovery of the art of the insane*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- PEIRY, L. *L'Art Brut*. Paris: Flammarion, 1997.
- RAGON, M. Préface. In: BOURBONNAIS, A. (org.). *La Fabuloserie: art hors les normes, art brut (Dicy – Yonne)*. Paris: SMI, 1983, p. 1-15.
- ROHDES, C. *Outsider art: spontaneous alternatives*. London: Thames & Hudson, 2000.
- SPIES, W. L'Art Brut avant 1967. *Revue de l'Art*, Paris, n. 12, 1968.
- THÉVOZ, M. *L'Art Brut*. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1980.
- VOLMAT, R. De l'évolution des idées sur “L'Art et la Folie”. *Histoire de la Médecine*, ano 5, n. 1, jan. 1955, p. 29-49.
- WILL-LEVAILLANT, F. L'analyse des dessins d'aliénés et de médiums en France avant le surréalisme: contribution à l'étude des sorces “de l'automatisme” dans l'esthétique du XXe. siècle. *Revue de l'Art*, n. 50, 1980, p. 24-39.