



## **Incomuns em um mundo comum: indagações sobre o destino dos artistas singulares no Brasil**

Uncommon in a common world: questions about the destiny of singular artists in Brazil

Arley Andriolo<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo examina a situação das obras de arte populares inventivos após a exposição Arte Incomum (São Paulo, Brasil, 1981). O conceito Arte Incomum foi proposto como tradução para Art Brut. A proposta era criar maneiras de cuidar de coleções e trabalhos específicos de arte. No entanto, quando se observa nas últimas décadas, a conclusão aponta para o destino incerto para as obras de arte.

**Palavra-Chave:** Arte Marginal; História da Arte (século XX); Psicologia Social da Arte; Recepção Estética; Arte Popular

**Abstract:** This article examines the situation of inventive popular artworks after the Arte Incomum exhibition (São Paulo, Brazil, 1981). The concept Arte Incomum was proposed as a translation for Art Brut. The proposal was to create ways to take care of collections and specific works of art. However, when one observes the last decades, the conclusion points out the uncertain destiny for those artworks.

**Keywords:** Outsider Art; Art History (XXth century); Social Psychology of Art; Aesthetic Reception; Popular Art

### **1. Introdução**

No ano de 1981, a XVI Bienal de São Paulo apresentou um módulo dedicado à Arte Incomum cujo objetivo era, nas palavras de Walter Zanini (1981, p. 7), “despertar de forma ampla a atenção do público para a produção altamente criativa, à margem do sistema da arte cultural, assim como trazer incentivo à sua preservação no meio brasileiro”.

Annateresa Fabris foi convidada para realizar a curadoria desse módulo, cuja compreensão reiterou o caráter singular de cada um daqueles criadores, em suas “cosmogonias”, contrários às classificações da história da arte (Fabris, 1981). Contou-se com propostas internacionais, provenientes das coleções de Musgrave, Prévost e Navratil. Do Brasil, apresentaram-se dois ateliês psiquiátricos, o Museu de Imagens do Inconsciente (Engenho de Dentro) e a chamada Escola Livre de Artes do Juquery, sendo o primeiro com a participação de Nise da Silveira e o segundo com a intervenção de

---

<sup>1</sup> Professor Associado Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, onde é coordenador do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte.

colecionadores particulares, a exemplo de Paulo Fraletti e Mafalda Caminada (última esposa de Osório Cesar). A estes se somaram artistas populares como Eli Heil, Antonio Poteiro e Geraldo Telles de Oliveira (G.T.O.). Por fim, acrescentavam-se dois “construtores”, apresentados por meio de fotografias: Jakim Volanuk e Gabriel dos Santos.<sup>2</sup>

Os textos elaborados para o catálogo continham referências precisas ao artista e filósofo Jean Dubuffet, responsável tanto pela formulação do conceito de *Art Brut* (arte bruta) quanto pela organização de uma grande coleção. Naquele momento, havia uma série de designações destinadas a criações artísticas consideradas marginais, tais como “singulares”, “ínsitas”, “virgens”, entre outras.

No entanto, em carta dirigida aos organizadores da XVI Bienal de São Paulo, Jean Dubuffet definia o projeto da exposição de Arte Incomum como uma “contradição”<sup>3</sup>. Desde pelo menos 1947, Dubuffet considerava duas ordens na arte, de um lado, estava *l’art coutumier*, a arte cultural, independentemente do nome que receba (clássica, barroca, etc.) é sempre a mesma, de outro, *l’art brut*, arte selvagem e furtiva como uma cerva (Dubuffet, 1999, p. 83).

Durante mais de quatro décadas, Dubuffet coletou desenhos, pinturas, bordados, entre outros objetos, produzidos por pessoas sem conhecimentos em artes, às margens da sociedade. No catálogo da primeira exposição de sua coleção, o artista francês precisava suas ideias dizendo: “A verdadeira arte está sempre lá, onde não se espera.” (Dubuffet, 1999, p. 90)

O criador da *Art Brut* não admitia a conjugação de sua coleção com obras da chamada “arte cultural”, sustentando por muitos anos a clandestinidade da própria coleção. Evitava empréstimos e exposições em que suspeitasse de qualquer aproximação com obras profissionais. Contatado pelos organizadores da Bienal, Dubuffet não quis envolver-se com o projeto.

A despeito desta controvérsia, a XVI Bienal de São Paulo foi responsável pelo lançamento da noção de *Art Brut* no campo da cultura brasileira, sendo nesse sentido que podemos compreender a sua recepção (Frayze-Pereira, 1995). Este artigo procurou reunir algumas informações sobre os movimentos e significados emergentes naquele contexto,

---

<sup>2</sup> Representavam os artistas internacionais os seguintes nomes: Aloïse; Carles-Tolrà; Facteur Cheval; Madge Gill; Johann Hauser; Henrich Anton Müller; A. G. Periphimous; Hans Schärer; Tatin Robert; Oswald Tschirner; August Walla; Scottie Wilson; Adolf Wölfli; e Anna Zemánková. Na coleção nacional constavam: Adelina; Albino; Antônio Poteiro; Antônio Sérgio; Aurora; Carlos; Emygdio; Farid; Fernando; G. T. O.; Eli Heil; Isaac; Jaime; Ignácio; Raphael; Gabriel dos Santos; Sebastião; e Jakim Volanuk.

<sup>3</sup> Carta de Jean Dubuffet à Fundação Bienal de São Paulo, 06 jul. 1981, citada por Josette Balsa (1981, p. 48).

para colocar uma indagação sobre o destino das obras inventivas originárias de criadores populares no Brasil.

## 2. Correspondências no mundo da “arte bruta”

No final dos anos 40, Jean Dubuffet enviou correspondência para diversos hospitais psiquiátricos indagando sobre a existência de criadores inventivos dentre seus pacientes. Sabemos, a partir de Luis Mello (2000), que a doutora Nise da Silveira recebeu uma carta do artista francês, datada de 24 de março de 1949, constando o histórico e os fundamentos de sua pesquisa, além da solicitação de fotografias de obras. Nise da Silveira (1992, p. 15) citaria o artista francês pela criação de um “movimento contrário à discriminação das expressões da arte não condicionadas por cânones culturais”, reunindo obras de habitantes de hospitais psiquiátricos, presidiários, solitários, inadaptados e marginais de toda espécie. De concreto, o contato com o Brasil resultou na doação de desenhos de Albino Braz (1896-1950), imigrante italiano interno do Hospital de Juquery, os quais fizeram sua primeira aparição pública na galeria René Drouin de Paris, em 1949, como criação do “desconhecido de São Paulo” (Volmat, 1956, p. 12; Thévoz, 1980, p. 91).

Ao aprofundar sua noção acerca dos criadores virgens – aqueles que “não conseguem contemplar o mundo sem estremecer, comovidos” –, Mário Pedrosa, em seu texto para a separata da revista *Forma* (1951), abriu uma extensa nota para comentar a fundação da *Compagnie de l'Art Brut*, ocorrida em 1948, cujo museu fora instalado na Rue de l'Université, em Paris. Munido do prospecto escrito “pelo pintor moderno J. Dubuffet”, Pedrosa (1996, p. 195) cita seus fundadores: André Breton, Jean Dubuffet, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henry-Pierre Roché e Michel Tapié, passando a resumir seu texto de apresentação.

Mesmo convergentes em muitos aspectos, cabe considerar que as ideias dubuffetianas pouco influenciaram as do crítico brasileiro. Naquele momento, Dubuffet ainda não se separara de Breton, e a coleção não criara bases conceituais seguras. Mário Pedrosa não partilhava da crítica radical da “arte cultural”. O criador da Arte Virgem a defendia pelo que nela localizava de essencialmente artístico, como também o fazia com a arte oficial que julgava digna de nota, diferentemente de Dubuffet que, mesmo sendo um artista profissional, assumiu a crítica radical das virtudes da produção erudita.

Obviamente, não cabe julgar a correção ou incorreção das duas propostas, apenas assinalar que a noção de Arte Virgem eclipsou sua congênere francesa, deixando para o início da década de 1980 a efetiva difusão das ideias de Dubuffet entre nós.

### 3. Brutalismos

Se, por um lado, a ideia de Arte Incomum motivou uma agastada polêmica na imprensa, como mostrou um estudo de recepção baseado nas manifestações da imprensa (Andriolo, 2010), por outro, houve várias manifestações de apoio à tentativa de se fomentar no Brasil a preservação daquelas obras, além de acontecimentos eminentemente dela derivados.

Frederico Moraes (*O Globo*, 16 out. 1981) dizia que havia um “neobrutalismo” emergente, notável, por exemplo, no pintor Philip Guston contemplado com uma sala na XVI Bienal. Moraes referia-se ao conjunto de obras figurativas, tais como surrealistas, expressionistas, nova figuração, novos *fauves* alemães e aproximações da Escola de Chicago, nas quais é marcante a liberação da cor e da pincelada, “adoção de certas técnicas narrativas do ‘comic’ e revelando qualidades gráficas do desenho de humor e da ilustração”. Mais precisamente, a exposição de Arte Incomum enquadrava-se num contexto de valorização da expressão e simbolização, conforme Sheila Leiner assinalou (*O Estado de São Paulo*, 25 out. 1981).

Há correspondências também com os encontros dos chamados “artistas brut”, a partir de maio de 1983, no Paço das Artes, em São Paulo. A Galeria Art Brut foi inaugurada por ocasião do “III Encontro de Artistas Brut Brasileiros”, em 1984; um espaço destinado à exposição de “artistas out-siders – fora do circuito comercial e cultural das galerias e museus”. No mesmo local funcionaria também a Associação Brasileira de Artistas Brut. Este movimento, conforme informativo do grupo, surgira do “Seminário de Art Brut”, proferido por Josette Balsa no Paço das Artes (1982) e das exposições de Maurício Villaça e Sarah de Brito, aproximando-se de criadores identificados pela curadora do módulo Arte Incomum da XVI Bienal de São Paulo.

No relato de José Maurício Villaça, seu contato com exposições de ateliês psiquiátricos deu-se no exterior, quando foi levado a produzir “obras brut”. Suas palavras indicam o sentido da busca de fôlego criativo num momento de abertura do regime militar, bem como a influência das ideias de Jean Dubuffet. No ano seguinte, a Galeria Art Brut inaugura no dia 11 de abril uma mostra coletiva no Hall Cine Metrópole (Av. São Luiz, 187, São Paulo), ampliando a lista de participantes onde se lê nomes como Alex Fleming, Eli Heil, Emanuel Araujo, G.T.O. e Ivald Granato, entre muitos outros. Esse movimento realizava uma vinculação marcante entre anarquismo e arte, por exemplo, ao incluir no caderno da exposição de 1985 um texto de Roberto Freire, também notável em correspondências indiretas de Dubuffet.

No entanto, ao evidenciar sua marginalidade no campo das artes visuais, os “artistas bruts” esboçavam uma leitura muito livre dos escritos do artista francês, ao projetar a figura do criador bruto sobre um grupo de artistas profissionais, ainda que críticos, promovendo mais uma contradição na interpretação do conceito dubuffetiano no Brasil.

Frederico Moraes (1989), em seu *Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX*, registrou o termo Arte Incomum entre os verbetes: “uma tradução brasileira da Art Brut catalogada por Dubuffet”, “ocupando um espaço impreciso entre a Arte Popular e a arte erudita, entre o campo e a cidade...” (p. 80).

O termo Arte Incomum aparece em um contexto ambíguo, ao lado de termos como *naïf* ou primitivo. Como lembrou Musgrave (1981), Dubuffet estabeleceu que a *Art Brut* era feita por indivíduos sem condicionamento cultural, sem assistência profissional e sem conhecimento algum das tradições e da história da arte. Nise da Silveira (1981, p. 38), em seu texto no catálogo da XVI Bienal, dizia que “cada um desses indivíduos – esquizofrênicos e marginais de vários gêneros – possui suas peculiaridades, mas todos têm contato íntimo com as forças nativas, brutas, virgens, do inconsciente”.

Assim, embora tenha se tornado uma menção recorrente na história recente da arte brasileira, como foi exemplar sua inscrição na *História geral da arte no Brasil* organizada por Walter Zanini (1983), a Arte Incomum continuava polêmica. Seu reconhecimento como parte do campo artístico brasileiro não a eximia das dificuldades conceituais, sobretudo porque, de um lado, estava em meio aos ingênuos, de outro, das imagens do inconsciente e da psicopatologia.

#### **4. O problema das coleções**

Diferentemente tanto da ideia de Dubuffet quanto de outros interessados na obra inventiva de pessoas marginalizadas, o alerta da XVI Bienal de Arte de São Paulo chamando os intelectuais à pesquisa e à preservação daquelas obras não redundou na formação de coleções como as conhecidas na Europa. Por exemplo: os *Outsiders Archives* de Musgrave e Monika Kinley (Londres, 1981); a Casa dos Artistas Gugging com Leo Navratil (Klosterneuburg, 1981); a *Fabuloserie* de Alain Bourbonnais (Dicy, 1983); *L'Aracine* de Madeleine Lommel, Michel Nedjar e Claire Teller (1982, instalada em Neuilly-sur-Marne, 1984); o *Art Cru Museum* de Guy Lafargue (Monteton, 1984); o centro *Art en Marge* (Bruxelas, 1986); O *Museum im Lagerhauss* (Saint-Gall, 1988); e o *Site de la Création Franche* com Gérard Sendrey (Bègles, 1989).

Não se pretende com isso sugerir a existência de um campo muito favorável para tais coleções na Europa, a marginalidade é marcante como também é notável o surto restrito de amantes da “arte fora das normas”. A peregrinação da *Collection de l’Art Brut* de Dubuffet, até a sua doação definitiva à municipalidade de Lausanne, na Suíça, em outubro de 1971, fornece elementos suficientes sobre o assunto (Peiry, 1997).

São conhecidos os percalços vivenciados pelas poucas coleções existentes no Brasil no início da década de 1980. Como asseverou Frayze-Pereira (1995), o Museu de Imagens do Inconsciente fora ameaçado de extinção em 1975, sofrendo na década seguinte da escassez de verbas para sua necessária ampliação. Também Denira Rosário deparou-se com “resistência institucional análoga para dar continuidade ao trabalho que iniciou com um grupo de presos nas Penitenciárias Lemos de Brito e Milton Dias Moreira, Rio de Janeiro, não lhe sendo possível evitar a extinção” (Frayze-Pereira, 1995, p. 139).

Frente ao desamparo, o Museu Nise da Silveira recebeu a ajuda da Associação de Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, oficializada em 19 de julho de 1989, cujo objetivo inicial era salvaguardar a obra de Bispo do Rosario. Luciana Hidalgo (1996, p. 193) reconta esse momento em que o conjunto das peças do artista foi transferido para o museu situado na sede administrativa da Colônia, “um salão sem janelas, com goteiras, sem as condições mínimas de uma reserva técnica para a preservação do império de Bispo”.

Outra instituição exemplar das contrariedades da preservação de acervos dessa natureza é o museu do Complexo Hospitalar de Juquery, também ele em boa medida influenciado pelo alerta da XVI Bienal. Heloísa Toledo Ferraz encontrou campo favorável junto ao Governo do Estado de São Paulo e pode trabalhar na abertura ao público do Museu Osório Cesar. Mais precisamente, conta-nos Ferraz (1998, p. 100), quando em 1983 a Coordenadoria de Saúde Mental de São Paulo iniciou o trabalho de abertura e revisão dos hospitais psiquiátricos do Estado, parte do material do antigo ateliê foi encontrada num galpão de madeira empoeirado e úmido, à qual, posteriormente, foram acrescentadas obras esparsas recolhidas em diversos cantos do hospital.

## **5. Salvaguarda pessoal**

Observando as contrariedades na preservação desses acervos, nota-se a emergência de um significado nuclear: a salvaguarda pessoal. Ciosos de suas obras, seja por desconfiança das ameaças representadas pela sociedade, seja pela necessidade de tê-las sempre próximas, muitos desses criadores construíram em torno de si próprios o espaço destinado a suas criações. A cela de Arthur Bispo do Rosario foi o grande

exemplo. O coordenador de artes plásticas do MAM, Frederico Morais, visitou a cela da Colônia Juliano Moreira. Extasiado com o que viu, o crítico ofereceu a Bispo do Rosario uma sala inteira. O criador, evidentemente, não aceitou. A empreitada pelo reconhecimento desse artista somente se concluiu após sua morte em 5 de julho de 1989.

Mais ou menos conscientes da importância do olhar dos outros, o contato com o meio artístico lhes ensinou a importância da recepção no reconhecimento de suas obras. Neste último caso, lembremos de Silva que disse: “Criei o museu porque gosto de viver nos meios artísticos” (citado em Sant’Anna, 1993, p. 21).

Muito antes da abertura do Museu de Arte Contemporânea de São José do Rio Preto, em 1966, seu criador José Antônio da Silva já fizera de sua casa um museu de arte. Tanto neste como naquele, o descaso das autoridades locais foi patente (Sant’Anna, 1993). A casa-museu do Silva, situada na Vila Maceno, abrigava coleções de objetos históricos ou curiosos, artesanato, além, evidentemente, das pinturas a óleo, toscas esculturas e outras obras por ele confeccionadas. As paredes dos quartos, da sala, na cozinha e no banheiro, até mesmo nas áreas externas, como nos muros e paredes laterais da edificação, foram preenchidas por pinturas feitas sobre o reboco. No dizer de Sant’Anna (1993, p. 30), a casa do Silva “transformou-se em um ponto de atração cultural da cidade, uma espécie de lugar turístico e anedótico em São José do Rio Preto”.

No entanto, Silva era casado e tinha filhos, o convívio da família com o museu-casa do artista, com as obras e seus visitantes, em pouco tempo tornou-se insustentável. Conforme nos conta Romildo Sant’Anna (1993), para solucionar o problema familiar, José Antônio viu-se diante da necessidade de vender a casa-museu para construir nova residência, mais adequada à família e ao seu trabalho artístico. Procurando apoio com o prefeito, vereadores e políticos locais, não conseguiu, porém, que os órgãos oficiais se interessassem em adquirir o imóvel, convertendo-o em patrimônio municipal. O pintor, então, raspou as pinturas parietais e vendeu a casa a particulares, que a demoliram em seguida. Este episódio dramático apenas fundamenta a desconfiança com a qual criadores populares relacionam-se com os poderes constituídos. Em última instância, as desavenças familiares conduziram Silva para um apartamento em São Paulo, onde recompõe minimamente sua casa-museu (bairro Cambuci).

Com Eli Heil não foi diferente. Sua própria casa, em Florianópolis (SC), constituía-se como um mundo imaginário, tal como o descreveu Adalice Araujo (1978, p. 104): “Há centenas de obras que se atropelam naquele minúsculo espaço, penduradas no teto, presas aos muros, encostadas ao chão, invadindo tudo, transformando sala, quartos e demais dependências num ‘ateliê / laboratório mágico’.”

Suas criaturas demandavam um lugar de proteção, longe da ameaça da umidade, do frio ou do calor de sua modesta moradia. Foi assim que Eli Heil comprou um terreno de 3.000 m<sup>2</sup> à margem da auto-estrada, num bairro da periferia de Florianópolis conhecido como Santo Antônio de Lisboa. Cérés Franco (1998, p. 10) registrou esse momento quando uma série de casas foi erguida para receber suas obras, por meio do dinheiro arrecadado com a venda de algumas de suas peças, particularmente uma série de treze grandes painéis realizados com este fim.

Em suas palavras: “O Mundo Ovo foi criado para o povo! O Mundo Ovo foi criado para permanecer!” (citado em Franco, 1998, p. 12). Inaugurado em 1986, poucos anos depois a artista presenciou a bárbara destruição de suas duas esculturas de quatro metros, nomeadas Adão e Eva, por máquinas impiedosas ordenadas pelo Governo do Estado, a pretexto de alargar da rodovia (Franco, 1998, p. 12).

## 6. Conclusão

Existem outras histórias a descrever as contradições no cuidado com a arte desses artistas singulares. Forçoso considerar, na linha de Dubuffet, que muitos desses criadores não foram ainda “descobertos” no Brasil, e que muitos nunca serão. No isolamento mais agudo, a obra será destruída após suas mortes, seja pelo “olhar educado” de parentes ou vizinhos, seja por total desconhecimento de sua existência.

Durante os anos 90, a ideia de Arte Incomum cai em desuso, não porque sofresse do questionamento implacável da crítica, ou porque outro conceito concorresse por seu lugar, mas tão-somente pelo abandono em que foi lançada. Em uma breve menção, Jacques Van de Beuque (2000, p. 67) situava Arte Incomum como um tema das obras populares, e distinguia: “Ao artista popular é permitido o irracional. Ao artesão, não”. E completa: “O artista que se dedica a esse tipo de produção se destaca de seu meio, criando um universo singular que, mesmo refletindo referências folclóricas, arquetípicas, religiosas ou mitológicas, mostra um perfil bastante diferenciado dos demais.”

Estas considerações em relação à Arte Incomum estavam ligadas ao conceito de *Art Brut* e sua distinção da produção popular artesanal, prolongando um debate originado na XVI Bienal de Arte de São Paulo. A marginalidade desses criadores, somada à sua acomodação tácita nos acervos de arte popular, deve ser compreendida em sua historicidade. Quando foi lançada na cultura brasileira, a ideia de Arte Incomum defrontou-se com a distinção social entre os criadores provenientes de hospitais psiquiátricos e os artistas populares como notara Andriolo (2010).



Além disso, poder-se-ia relembrar a exposição histórica e comemorativa do Brasil, realizada pela Fundação Bienal de São Paulo, em 2000. Nesta mostra, cujo objetivo era apresentar um resumo das manifestações artísticas brasileiras, o módulo de “Arte Popular” ficou sob a curadoria de Emanuel Araújo enquanto o módulo chamado “Imagens do Inconsciente” foi entregue a Nise da Silveira e Luiz Carlos Mello. O termo Arte Incomum simplesmente não foi utilizado para qualificar as obras, podendo ser encontrado apenas no texto de Jacques Van de Beuque (acima citado), transcrito no catálogo destinado às obras populares. Esculturas de G.T.O. e pinturas de Poteiro foram expostas, então, junto às produções populares. As “Imagens do Inconsciente”, por sua vez, circunscreveram as obras produzidas em contextos psiquiátricos, com pinturas do Juquery e de Engenho de Dentro, às quais se somou um conjunto especial das criações de Bispo do Rosario.

Dois acréscimos são notáveis: o retorno desses criadores ao campo da arte popular possibilitou a preservação de muitas obras em acervos públicos e privados; a concepção crítica de imagens do inconsciente de Nise da Silveira ganhou força e consolidou a importância política do Museu de Imagens do Inconsciente. No entanto, resta a indagação se tal solução não teria representado o fim da ruptura proposta pela XVI Bienal. Ao manter apartadas a coleção de arte popular e aquelas provenientes dos asilos, não se estaria simbolicamente reafirmando uma distinção social e cultural da longa tradição histórica do Brasil, além de negar o espaço dos artistas singulares?

## **Bibliografia**

ANDRIOLO, A. A recepção da exposição de arte incomum e a questão da duração dos julgamentos artísticos. **Revista Visualidades**. Goiânia, UFG, v. 8, n. 2, 2010, pp. 95-112.

ARAÚJO, A. M. **Mito e magia na arte catarinense**. Curitiba: UFPR, 1978.

DUBUFFET, J. **L’homme du commun à l’ouvrage**. Paris: Gallimard, 1999.

FABRIS, A. Cosmogonias outras. In: **Arte Incomum**. Catálogo de Exposição. XVI Bienal de São Paulo, 16 out. a 20 dez. 1981, pp. 19-25.

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

FRANCO, C. Le monde oeuf de Eli Malvina Heil. **Création Franche**, Bègles, n. 16, nov. 1998, pp. 9-12.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Olho D’Água: arte e loucura em exposição**. São Paulo: Escuta, 1995.

**III Encontro de Artistas Brut Brasileiros**. Dossier brut, Galeria Art Brut, 3-30 maio 1984. (1 fl. Mimeo, Arquivo Biblioteca Mário de Andrade)

LEIRNER, S. Uma rica experiência de síntese. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 1981. (recorte Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, Brasil)

MELLO, L. C. Flores do Abismo. In: **Imagens do Inconsciente – Mostra do Redescobrimento**. Nelson Aguilar (org.) / Fundação Bienal, Catálogo de Exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 34-45.

MORAIS, F. Crítica e transitória, a mostra revela o neobrutalismo emergente. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 out. 1981. (recorte Arquivo Fundação Bienal de São Paulo, Brasil)

MORAIS, F. **Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

**Mostra do Redescobrimento**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

MUSGRAVE, V. Apresentação. In: **Arte Incomum**. Catálogo de Exposição. XVI Bienal de São Paulo, 16 out. a 20 dez. 1981, pp. 11-14.

PEDROSA, M. **Forma e percepção estética**. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Edusp, 1996.

PEIRY, L. **L'Art Brut**. Paris: Flammarion, 1997.

SANT'ANNA, R. **Silva: quadros e livros: um artista caipira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SILVEIRA, N. A experiência do Engenho de Dentro. In: **Arte Incomum**. Catálogo de Exposição. XVI Bienal de São Paulo, 16 out. a 20 dez. 1981, pp. 36-40.

SILVEIRA, N. **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.

THÉVOZ, M. **L'Art Brut**. Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1980.

VAN DE BEUQUE, J. Arte popular brasileira. In: **Arte Popular – Mostra do Redescobrimento**. Catálogo de Exposição. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 64-75.

VOLMAT, R. **L'art psychopathologique**. Paris: PUF, 1956.

ZANINI, Walter. A Bienal e os artistas incomuns. In: **Arte Incomum**. Catálogo de Exposição. XVI Bienal de São Paulo, 16 out. a 20 dez. 1981, pp. 7-8.

ZANINI, Walter. Arte incomum. In: ZANINI, W. (org.). **História geral da arte no Brasil**. v. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, pp. 808-809.