

Título do projeto

JUDITH SCOTT: IMAGENS QUE NASCEM DE CASULOS

Supervisor

PROF. DR. FRANKLIN LEOPOLDO E SILVA

Candidata

SOLANGE DE OLIVEIRA

Instituição

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1 IMAGENS QUE NASCEM DE CASULOS

Resumo

Esta pesquisa pretende averiguar a forma como se constitui a produção da obra da criadora estadunidense Judith Ann Scott (1943-2005), sobretudo o que concerne a feitura, em seu modo original e intuitivo, no sentido bergsoniano. A artista autodidata, inábil para a linguagem verbal, tem um acervo de expressão no cenário internacional, tanto no circuito da Arte Contemporânea, quanto no campo da *Outsider Art*. O intento é examinar a índole intuitiva — o fiar é devir —, e a relevância da temporalidade desse fazer projetivo: a artista prioriza o processo ao produto. Há uma tendência para a assunção de aleatoriedade no resultado, e nosso esforço é demonstrar que se trata de uma interpretação intelectualista, cuja expectativa está agenciada à generalidade e à universalidade; expressões artísticas peculiares acabam sufocadas pelo conhecimento teórico, por “ideias muito possuídas”, em termos pontyanos. Através do acatamento da filosofia bergsoniana, pretendemos discutir o protagonismo da temporalidade no processo formativo/conformativo das obras, bem como o fazer projetivo da criadora (devir). Considerando o ineditismo das pesquisas sobre a obra de Judith Scott, e o tradicional enfrentamento das obras de arte sob o paradigma cientificista — de raiz semiótica — nas leituras e mesmo no ensino de arte no Brasil, colaborar para a diversidade de perspectivas é importante instrumento de compreensão dos processos de construção do saber artístico, de consolidação da fortuna crítica, além de proporcionar uma discussão sobre a possibilidade de pensar a arte — no limite, as imagens que nascem de casulos — a partir de um ponto de vista fenomenológico.

PALAVRAS-CHAVE: Judith Scott, arte, intuição, fenomenologia, Henri Bergson

Project's title

JUDITH SCOTT: IMAGES BORN FROM COCCONS

Supervisor

PROF. DR. FRANKLIN LEOPOLDO E SILVA

Candidate

SOLANGE DE OLIVEIRA

Institution

**FACULTY OF PHILOSOPHY, LANGUAGES AND LITERATURE, AND HUMAN SCIENCES,
UNIVERSITY OF SÃO PAULO**

1 IMAGES BORN FROM COCCONS

Abstract

This research aims to find out how the production — mainly the original and intuitive, in the bergsonian meaning, way of creation — is constituted in the work of north-american creator Judith Ann Scott (1943-2005). This self-educated artist, incapable of using verbal language, has a significant collection in the international art scene, whether among the Contemporary artists or the Outsiders. The intent is to inspect the intuitive nature of this projective making — weaving is the becoming — and the significance of temporality: the artist gives priority to the process instead of the final product. There is a tendency to assume randomness in the result, and our effort is to demonstrate that this is an intellectualist perspective, whose expectation is related to generality and universality. Specific artistic expressions end up suffocated by the theoretical knowledge, by “possessed ideas”, in Merleau-Ponty’s terms. By adopting the bergsonian philosophy, we intend to discuss the protagonism of temporality in the formative/conformative process of art works, as well as the projective making of the artist (the becoming). Considering the lack of researches about Judith Scott’s work and the traditional perspective of the art works under the scientific paradigm — rooted in semiotics — in theoretical literature and even in art education in Brazil, collaborating to the diversity of perspectives is an important instrument to comprehend the processes of construction of an artistic knowledge and the consolidation of art criticism, as well as providing a discussion about the possibilities in thinking about art — at last, the images born from cocoons — from a phenomenological perspective.

KEYWORDS: Judith Scott, art, intuition, phenomenology, Henri Bergson

2 O FIO DA TEIA DE RENDA NEGRA

Introdução

Judith Ann Scott nasceu em Cincinnati, Ohio, no dia 1º de maio de 1943. O dado mais relevante na sua história e que percorre também a tardia, mas extensa obra, é a relação profunda com a irmã gêmea Joyce Scott, hoje com 73 anos. Ela se dedica com afinco à divulgação da memória de sua “Judy”. Além das gêmeas, o biólogo William Wallace Scott e Lillian White tiveram outros três filhos mais velhos porém, nenhuma das demais relações familiares se comparavam com os laços que as gêmeas estabeleceram (MORRIS; HIGGS, 2014), ainda que tenham sido condenadas a viver separadas depois do longo período de institucionalização que Judith Scott cumpriu por cerca de 35 anos até sua morte, em 2005, boa parte do tempo em cidades distantes da residência familiar.

Enquanto Joyce Scott estudou em Berkeley, se tornou enfermeira e chegou a se envolver em trabalhos voluntários com crianças especiais, o destino de Judith Scott foi determinado por um teste de inteligência feito por um programa para crianças com deficiências em Cincinnati. O resultado foi QI 30, profundamente retardada, o que obviamente não era correto, explica Joyce Scott; afinal ela era muito esperta, era especialmente treinada para se suprir, por exemplo, podia se vestir sozinha. Tudo aconteceu porque era surda e ninguém havia percebido; o diagnóstico da trissomia mascarou o da surdez, que só pode ser identificada muitos anos depois, quando já era tarde demais para que recebesse acompanhamento adequado. Àquela altura, a Síndrome de Down ainda não tinha sido muito explorada cientificamente, o senso comum culpava a mãe, o que tornou as coisas difíceis. A mãe das gêmeas tinha um irmão considerado com certo retardo, o que contribuiu para agravar a percepção pública sobre ela.

A separação radical da família desencadeou uma série de problemas cognitivos que acabaram por acompanhar Judith Scott para o resto de sua vida. Logo após o apartamentamento do convívio parental ela começou a se lamentar até que isso se tornou patológico, desenvolvendo uma regressão massiva, além da perda das habilidades anteriormente conquistadas, da falência no desenvolvimento e da perda total de identidade. Depois de passar por uma série de instituições distantes de casa e das vistas da família, em meados de 1982, quando Judith Scott tinha por volta de 40 anos, o diagnóstico de surdez foi finalmente concretizado. Só então que ela **começou a aprender os signos de linguagem**. A irmã explica que talvez ela tenha nascido parcialmente surda e que, segundo os

médicos, pode ter se tornado profundamente surda, por volta de 4 anos, em virtude de febre escarlatina, o que a torna **inapta para estabelecer uma comunicação verbal**, mas é **especialmente sensibilizada por imagens**, gosta de saborear as impressas em revistas.

O único programa que teve alguma influência no trabalho que ela viria a desenvolver mais tarde, foi o **Clothes Tearing Extinction Program**, os registros apontam uma mudança de comportamento, esforçando-se para aprender. Foram seis itens em agosto de 1984, outros três ou quatro em janeiro de 1985 e, assim, surgiram os primeiros sinais de seu envolvimento com os têxteis, até então, o hábito era rasgar peças de roupa.

Quando tudo indicava que ela morreria anônima em uma instituição de custódia, sua vida inesperadamente começou, após o resgate de sua irmã gêmea. Houve muito cuidado para encontrar uma instituição que abrigasse Judith Scott na Califórnia. Em 26 de novembro de 1986, Joyce Scott entrou em um avião desacompanhada, a caminho de São Francisco, sem saber ao certo o que a aguardava, nem ao menos se Judith Scott a reconheceria: “Ela chegou à procura, perdida e aterrorizada. Havia olheiras sob seus olhos. Ela caiu em meus braços e chorou. Não tenho certeza que ela sabia quem eu era. Ela estava contente apenas por ter alguém lá para olhar por ela.”¹ (MACGREGOR, SCOTT, BORENSZTEIN, 1999, p. 52, tradução nossa).

O envolvimento de Judith Scott com arte foi tardio, depois dos 35 anos de idade quando, ela começou a integrar o programa oferecido pelo Creative Growth Art Center, em Oakland, no dia 1º de abril de 1987. Significava, finalmente, liberdade. O centro foi criado por Florence e Elias Katz e se dedica a suprir indivíduos com debilidades. Lá, eles encontravam oportunidades de envolvimento consigo mesmos e de se engajarem em um caminho cujo paradigma são as artes visuais. Judith Scott inicia indiferente, fazendo rabiscos e olhando distraidamente à sua volta. Durante as cinco primeiras semanas no Creative Growth Center, ela pouco se interessou por desenho e pintura. Foi somente quando descobriu as fibras e começou a desenvolver formas tridimensionais, que o seu grau de engajamento foi catapultado a um nível quase obsessivo, antes disso, todas as possibilidades de materiais e recursos foram se extenuando uma a uma. Depois de meses, ela começa a desenvolver formas abstratas e, mais tarde, aplica um colorido sofisticado em seus trabalhos, até que uso da paleta de cores se

¹ Notas da entrevista que Joyce Scott concedeu a John M. MacGregor em 17 de fevereiro de 1998.

torna irrestrito. Em 1987, Judith Scott começa a participar da classe conduzida por Sylvia Seventy, no Creative Growth Center. Foi a primeira vez que ela produziu uma peça tridimensional feita com varetas de salgueiro atadas por camadas sobrepostas de fios, em tons de púrpura e vermelho, com lama sobre eles.



Judith Scott, **First Piece** (1988)

A primeira peça tridimensional de Judith Scott é a precedente de uma série de outros tantos objetos relacionados que sugerem relevante significância para si e vão se tornando cada vez mais refinados e precisos à medida em que o trabalho amadurece. Trabalha cada peça de uma vez, nunca duas ou mais ao mesmo tempo. Outra peculiaridade é que ela modela cada face, refinando todas as superfícies das obras, até o objeto aparente ficar uniformemente finalizado.

Há uma tendência para assumir que o resultado do trabalho de Judith Scott é **acidental**, talvez, em alguma medida seja mesmo, mas a simples observação de seu **processo de feitura** aponta para outra direção: durante seu trabalho, há uma atitude de **incontestável agilidade** na mudança de planos e uma ênfase conferida nos planos de mudança através do uso da cor (MACGREGOR; SCOTT; BORENSZTEIN, 1999, p. 70). Aos poucos, juntamente com a modelagem das formas, seu **estilo peculiar** vai se evidenciando, surgindo. O processo de trabalho de Judith Scott envolve recobrir um **pequeno segredo** sob várias camadas de fios e cabos. Ela acopla objetos de todos os tipos no interior das peças: ventilador, CDs, guarda-chuvas velhos, carretéis de papelão, tudo reforçado e protegido por guarnições de metal, unidos consistentemente através do entrelaçado de fios e de cabos, encobertos por lã até atingir uma forma final suave e

confortante: É absolutamente primordial que algum item seja escondido dentro das peças e um sentido orgânico surge: **algo vive no interior das formas.**

Desde a hora em que Judith Scott chega no Art Center, no período da manhã, até o final do dia, quando decididamente resolve encerrar suas atividades, ela o faz de modo autônomo, não há necessidade de interferências sobre sua dinâmica de trabalho. O trabalho costuma durar, em média, três semanas. Judith Scott é firme também quanto à finalização e decide quando está terminado. Ela parece saber exatamente o que fazer, **não esboça qualquer hesitação.** Paradoxalmente, **para os afazeres da vida cotidiana é dependente** e sua postura contrasta radicalmente com àquela voltada ao trabalho.

O trabalho assumiu uma enorme **preponderância na sua existência.** A artista parece ter sido **moldada por sua obra;** sua aparência frágil é esquecida quando em obra e se transforma quando aplicada e profundamente concentrada, divergindo contundentemente do paciente institucionalizado do anos precedentes, embora alguns elementos ainda persistam e trejeitos sejam inextirpáveis. Em geral, o foco é intenso, os gestos são lentos e cuidados como de uma pessoa que sabe com que está envolvida. Trabalha de modo bastante independente, à sós com o objeto ao qual se dedica no momento. Cotidianamente busca um lugar da mesa compartilhada com outras pessoas, no entanto, se senta de frente para a parede, concentrada no essencial, desinteressada do mundo à sua volta. Além disso, ela vislumbra **prioritariamente o processo, ao resultado** propriamente dito. Ao que parece, **persegue um sentido de dever.** Segundo seu biógrafo, a habilidade para criar imagens significativas, que refletem o mundo ou a si mesmo, são signatárias de uns poucos indivíduos que podem ser considerados especialmente dotados (BORENSZTEIN; MACGREGOR; MARIA, 2004, p. 8, tradução nossa).

3 NO SILÊNCIO DO CASULO

Objetivos e justificativas

A tradição das tecelãs na Grécia, desde a figura mítica de Penélope, povoa nosso imaginário com a imagem da mulher que fia e tece o destino. O ardil da trama em Penélope é ambíguo porque esperança e desesperança, ela tece e destece, e todo o esforço de sua tessitura resiste, é contra o tempo. Judith Scott, ao contrário, tece e encobre, mas não trama, não há ardil, seus fios acolhem, gestam e o movimento é a favor. O tempo

na obra de Judith Scott tem outro sentido: o devir. Há, contudo, outra tradição — que assume princípios que denegam o trabalho que o **tempo** levou para talhar seus filhos —, que despreza o modo profundo e originário com que se constituem tais experiências. O método prioriza explicações e esclarecimentos à latência que faz transbordar a alteridade ali presente e o sentido inesgotável da obra de arte que, uma vez invocados, desafiam à nova realidade que se interpõe, confronta, e mistura **durações**, no sentido bergsoniano.

Qual o segredo que dorme no interior dos casulos que Judith Scott faz crescer para além de sua pequena estatuta? O que nos intriga e nos mobiliza em relação a essa criadora, é investigar aspectos de sua obra, residuais de uma linguagem em comum que se estabelece entre as seguintes instâncias:

- a feitura da obra, considerando que a criadora tem como histórico vários anos de institucionalização sem aprendizado formal, de alheamento intelectual, portanto, não-letrada, não-cultivada, de alienação parental e, em grande medida, social, passando a relacionar-se com o mundo da visualidade tardia e essencialmente não-verbal, mas apresentando engajamento e desempenho excepcionalmente urgente e expressivo e
- a leitura da obra, considerando que a recepção leiga e principalmente a crítica sustentam um aprendizado formal, intelectualizado, portanto, cultivado.

De imediato refutamos a possibilidade de que o índice compartilhado se deva exclusivamente ao fato de que a obra coincida — plástica ou formalmente — com expressões da grande arte pelo veio conceitual, deve haver algo mais, talvez uma latência, que lhes seja comum. Há pistas relevantes que nos conduzem a esse sentido: o engajamento da artista e o resultado obtido com a feitura, o fato de ser declaradamente inapta para a linguagem verbal, mas particularmente atraída para a linguagem não-verbal, imagética; também inapta para a condução da vida prática, em confronto com a particular aptidão para a condução de uma obra existencial e absolutamente orgânica — a própria artista é talhada pela produção: sua compleição física, bulbosa abaixo da cintura, foi se conformando ao longo do tempo pela atividade com os fios e cabos têxteis. Há, no produto de sua atividade, algo que habita o interior das formas, e clama pelo **devir**. Contudo, a percepção é frequentemente orientada por interpretações de fundamento intelectualista, cientificista e cartesiano, como se fossem frutos de uma ordem acidental.

De fato, Judith Scott parece ser impulsionada pela intuição, que tem por objeto a consciência em sua duração — no sentido bergsoniano. É um conhecimento que prescinde

de intermediários — intelectivos, a bem dizer — como resposta para a beleza livre das expressões. O engajamento da artista estabelece uma profunda cumplicidade com o espectador, inclusive o intelectualizado. Supomos, a artista ‘compensa’ o déficit intelectual se deixando conduzir precipuamente pela intuição, como um mergulho no ser. Nossa pretensão é, portanto, investigar o modo profundo e originário que constitui a experiência dessa artista expressa em obra — particularmente os *cocoon-like*, seus casulos — sob a anuência do filósofo Henri Bergson, especialmente no que concerne à sua noção de intuição, como modo de conhecimento, traspassada pela noção de tempo.

Gostaríamos de destacar o protagonismo de nossas pesquisas no campo da arte com fundamento fenomenológico e também mais especificamente sobre a estadunidense em território brasileiro, inaugurado pela tese de doutoramento que tratou da recepção crítica das obras desta criadora e também do sergipano Arthur Bispo do Rosario sob o olhar delicado da fenomenologia existencialista de Maurice Merleau-Ponty. Não há, até o presente momento, qualquer outro trabalho científico sobre Judith Scott no Brasil, nossa pesquisa que precedeu este projeto, é pioneira e inédita. Como garantia de justificativa para o desenvolvimento de investigações sobre o tema, há o fato de que suas obras estão presentes em alguns dos mais importantes museus e coleções ao redor do mundo, ora integrando o acervo permanente, como nas seguintes instituições: American Visionary Art Museum (Baltimore, MD); Collection de l’Art Brut (Lausanne, Switzerland); Museum of Modern Art (San Francisco, CA); ABCD Collection — Art Brut Connaissance & Diffusion (Paris & Prague); Museum of American Folk Art (New York, NY); Irish Museum of Modern Art (Dublin, Ireland); Oakland Museum of California (Oakland, CA); Museum of Modern Art (NYC, New York); ora participando de mostras de destaque em outros cenários igualmente proeminentes da Arte Contemporânea: Maison Rouge, Paris; Bienal de Veneza (edição de 2017); Outsider Art Fair, New York (edições de 2015 e 2016); Brooklyn Museum, New York, em 2014-2015, entre outros.

É importante colocar em relevo, a tradição brasileira de leitura de obras de arte sob o paradigma da análise reflexiva — predominantemente representacional, semiótica ou, no limite, reflexiva e analítica —, em detrimento de percepções enraizadas e orgânicas, como as que oferece generosamente a fenomenologia. É, portanto, salutar que a investigação acadêmica observe a diversidade de perspectivas sobre um mesmo tema que resguardem riqueza e profundidade na produção de conteúdos.

4 FIO DE SEDA DA ARANHA

Material e métodos

A partir de um solo teórico fenomenológico — mais estritamente o que concerne a intuição como constitutiva e produtora de conhecimento, em Henri Bergson —, nossa proposição é circunscrever a forma originária com que se organiza a experiência silenciosa e temporã de Judith Scott, vivida nas tramas de seus casulos.

Identificamos frentes de abordagem no contexto de produção da criadora. Em tempo, a recepção/interpretação não será, *per si*, uma questão, por dois motivos. Primeiro porque já foi devidamente explorado na pesquisa precedente e, segundo, porque nosso procedimento para lidar com essa instância é apenas articular, para desenhar contornos pontualmente, quando, e se necessário, a fim de que seja revelada a latência em obra, por contejamento entre essas duas realidades. Dentre os itens que serão enfrentados, mencionamos alguns caminhos que, acreditamos, podem nos conduzir em nosso intento:

1. distinção **índole intuitiva** x assunção de **aleatoriedade** na constituição das obras;
2. fazer projetivo da criadora (devir) e relevância da **temporalidade** como significante no processo formativo/conformativo;
3. **intuição** como movimento pulsional da feitura;
4. sujeito moldado pelo fazer;
5. **temporalidade** no processo, por sinal, prioritário ao produto;
6. o fiar e o **devir** como conformação de imagens que surgem de casulos.

Pesquisas em ciências humanas têm seus limites, estão inelutavelmente submetidas ao olhar unívoco de seus protagonistas, contrariando a expectativa de generalidade e universalidade propostas pelo conhecimento científico enraizado na separação fato x valor. Em outros termos, ao visar a objetividade absoluta, se vislumbra sempre “um mínimo de interferência da subjetividade do pesquisador” (QUEIROZ, 2008, p. 119). A própria área das ciências sociais subentende a circunscrição do pesquisador dentro do campo de experiência no qual vive e atua. Assim, não temos a pretensão de um levantamento asséptico, mas cuidaremos para que a abordagem seja o mais descontaminada possível, observando o devido recuo. Outro ponto importante a ser mencionado é o caráter essencialmente abstrato do pensamento filosófico, sobretudo na área de eleição dessa proposta, a fenomenologia bergsoniana.

Para que sejam supridas expectativas junto a instituição sede e órgãos de fomento, depuramos contornos que norteiam nosso intento em etapas:

1. definir problema de pesquisa;
2. definir as fontes de fundamentação teórica;
6. qualificar o escopo teórico a partir do qual o problema será enfrentado;
4. descrever aspectos relevantes e peculiaridades do objeto e do fundamento;
5. identificar os modos como ambos serão tratados (objeto e fundamento);
7. identificar possíveis respostas às perguntas formuladas no problema;
3. formalizar respostas para as questões propostas, subordinadas ao quadro teórico;
8. demonstrar a confiabilidade da pesquisa a partir das considerações obtidas ao final do processo.

Por fim, espera-se alcançar a profundidade do trabalho da criadora com o olhar bergsoniano que serão devidamente compartilhados com a comunidade acadêmica em congressos, simpósios e artigos publicados em revistas indexadas, como temos praticado ao longo de seis anos de pesquisas precedentes.

5 UM FIO, MAIS UM FIO, OUTRO FIO...

Plano e cronograma de trabalho

A realização do trabalho de pesquisa obedece a um cronograma organizado com duração de dois anos.

ETAPAS	2018		2019	
	I	II	I	II
SEMESTRES				
Estudo da produção artística	■	■	■	
Levantamento das obras	■			
Levantamento bibliográfico	■	■	■	
Leituras	■	■	■	
Alinhamento objeto / fundamento		■	■	
Texto síntese e apresentação		■	■	
Texto final e apresentação			■	■



6 REFERÊNCIAS

MACGREGOR, J. M.; SCOTT, J.; BORENSZTEIN, L. **Metamorphosis: the fiber art of Judith Scott: the outsider artist and the experience of Down's syndrome**. Oakland/CA: Creative Growth Art Center, 1999. 183p.

MACGREGOR, J.M.; BORENSZTEIN, L.; MARIA, T. **One is Adam. One is Superman. The Outsider Artists of Creative Growth**. Photographs by Leon Borensztein. Essay by John M. MacGregor. Introduction by Tom di Maria. San Francisco/CA: Chronicle Book, 2004. 132 p.

MORRIS, C.; HIGGS, M. **Judith Scott: Bound and unbound: catalog / curator Catherine Morris, Sackler Family Curator of the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art; co-curator Matthew Higgs**. Brooklin, NY: Brooklyn Museum & Del Monico Books; Prestel and Brooklin Museum, 2014. 128p.

PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. **Análise de documentos em ciências sociais**. In: lucena, c. t.; campos, m. c. s. s.; demartini, z. b. f. (Orgs.). *Pesquisa em ciências sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz*. São Paulo: CERU, 2008.

6.1 LEITURAS REALIZADAS

BELTING, H. **A Exposição das Culturas**. Trad. A. Morão In: Project Ymago. Porto, Portugal: Ymago News Edições e Conferências, documento no ar desde 2011. Disponível em: <<http://www.proymago.pt>>. Acesso em: Fev. 2015.

CARDINAL, R. Towards an alternative art. In: _____. **Outsider Art**. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1972. p. 6-53.

COMPTON VERNEY [Warwickshire]. **The Fabric of Myth: catálogo**. Curadores Antonia Harrison; James Young. [Warwickshire]: [2008a]. 116 p.; il.

_____. **The Fabric of Myth: catálogo**. Curadores Antonia Harrison; James Young. [Warwickshire]: [2008b]. 24 p.; il. Disponível em: <https://research.gold.ac.uk/2951/1/fabricofmyth_guide.pdf>. Acesso em: Jul 2016.

DERRIDA, J. **A Voz e o Fenômeno**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1994. p.15-60.

DIDI-HUBERMAN, G. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les éditions de minuit, 2002, p. 35-270.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESCOUBAS, E. Investigações Fenomenológicas sobre a Pintura. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 163-173, Dez 2005. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 Set. 2012.

FROTA, L. C. **Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1978.

_____. Ampliando o olhar. In: INSTITUTO ARTE NA ESCOLA. **Nhô Caboclo e o Elo Perdido**. Realização: Instituto Arte na Escola. Autoria: Dora Maria Dutra Bay. Coordenação: Miriam Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: DVDteca Arte na Escola, 2006, 76 p.

_____. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro. Século XX**. [versão para o inglês = English translation, Elvyn Marshall]. Rio de Janeiro Aeroplano, 2005. 439 p.; il.

LOMBARDI, S.; PEIRY L. **Collection de l'Art Brut: catalogue**. Collection de l'Art Brut, sous la direction de Lucienne Peiry. Paris: Collection de l'Art Brut et Skira-Flammarion, 2012. 176 p.; il.

MENESES A. BEZERRA de. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. A Dúvida de Cézanne. In:_____. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1980. p. 113-126.

_____. O Olho e o Espírito. In:_____. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1980. p. 85-1112.

_____. **A Prosa do Mundo**. Tradução: Paulo Neves. Edição e posfácio: Claude Lefort. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Estética: Teoria da Formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. **Os filhos do barro — Do romantismo à vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REBETEZ, P. **On m'appelait Judith Scott: catalogue**. Collection de l'Art Brut. Lausanne et Mont-sur-Lausanne, Suisse: Jean Genoud SA, 2006. 32 p.

RHODES, C. **L'Art Outsider. Art Brut et Création Hors Normes au XXe Siècle**. Paris: Thames & Hudson, 2001.

RICOEUR, P. **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2010. p. 17-70.

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

_____. **Art, Folie, Graffiti, LSD, etc.** Lausanne: Edicions de l'Aire, [1985?], 122 p.

ZOLBERG, V. L.; CHERBO, J. M. (Ed.). **Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 218 p. il.

6.2 LEITURAS PROPOSTAS

BERGSON, H. **Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência**. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **O Pensamento e o Movente. Ensaios e conferências**. São Paulo Martins Fontes 2006.

_____. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **As Duas Fontes da Moral e da Religião**. Trad. Brasileira Ed. Zahar, Rio de Janeiro ou tradução portuguesa Ed. Almedina, Coimbra.

_____. **Evolução Criadora.** Tradução Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. **O riso. Ensaio sobre a significação da comédia de Henri Bergson.** Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A intuição filosófica.** Lisboa: Colibri, 1994.

